



**Franz Balodis**

# **Echnatons Kunstreform**

Sonderdruck aus: „Filologu biedribas raksti“, II.

**RIGA.**

**Franz Balodis**

# **Echnatons Kunstreform**

**Sonderdruck aus: „Filologu biedribas raksti“, II.**

**RIGA.**

Buchdr. A./G. J. Peterson & Co, Riga, Kr. Baronstr. 20/22.



Franz Balodis.

## Echnatons Kunstreform.

### VORWORT.

„Den ägyptischen Künstlern war eine Abweichung vom alten Stile untersagt, denn dank den ägyptischen Gesetzen war das künstlerische Genie ausschliesslich auf Nachahmung eingestellt, jede Neuheit war verboten, darum berichtet auch Plato, dass die zu seiner Zeit geschaffenen Statuen sich nicht von denjenigen unterschieden haben, deren Alter auf Tausende von Jahren geschätzt wird. Keiner in Ägypten wurde Künstler durch seine angeborenen Fähigkeiten; die Söhne wurden immer Nachfolger ihrer Väter sowohl im Stande, als auch im Berufe, jeder wandelte in den Fusstapfen der Vorfahren, darum hat keiner Spuren einer eigenen Richtung hinterlassen, die man originell oder eigenartig nennen könnte. Die Ägypter verfertigten ihre Statuen nach bestimmten Mustern, — Übertretung der Tradition, dieser Schwelle des künstlerischen Schaffens, lag ausserhalb des Bereiches der Möglichkeit“: dieses ist in den Hauptzügen die Charakteristik der ägyptischen Kunst, welche Winckelmann<sup>1)</sup> gegeben hat.

So hat es denn — nach den Ansichten des „Vaters der Archäologie“ — in Ägypten keine Kunstschulen und Kunstrichtungen gegeben ... Es ist ein Land, das jeglichem Fortschritt und freiem Gedanken des schöpferischen Genies feind ist. Und dieses unglückliche harte Urteil Winckelmanns, der doch nur die spätesten Dinge kannte, hat gewiss die Forscher, welche sich später mit dem Studium der ägyptischen Kunst befassten, stark beeinflusst. Denn nur durch den Einfluss Winckelmanns, glaube ich, ist es zu erklären, dass unser Zeitgenosse Spiegelberg<sup>2)</sup> den Ägyptern jegliche individuellen Bestrebungen abspricht und weiter ausführt, die ägyptische Kunst, die ihre Eigenart dem heimischen Boden verdanke, wäre lediglich nach den einzelnen Pharaonea in Perioden zu teilen. Spiegelberg kommt hierbei darauf zu sprechen, dass die Fluten des Nils, welche Ende Juni das ganze Land mit einem gleichmässigen fruchtbaren See bedecken, die Heranziehung und Organisierung des Volkes zu Damm- und Kanalbauten notwendig machten, um ein Übermass oder Fehlen von Wasser zu verhüten. So übte schon seit frühester Zeit die Natur des Landes einen Einfluss auf den Charakter des Volkes aus. Die Notwendigkeit organisierter Arbeit habe die Individualität untergraben; unter diesen Umständen hätte sich

der Genius des ägyptischen Volkes und die ägyptische Kunst entwickelt. Darum müsse man sich bei einem Vergleiche der griechischen und ägyptischen Kunst nicht wundern, dass letztere so wenig Individualität zeige: in ihr sei nur der Schaffensgeist und die Entwicklung der ganzen Masse des Volkes offenbart. Während in der griechischen Kunstgeschichte die einzelnen Perioden mit den Namen der Künstler benannt würden, so könne man in der ägyptischen Kunstgeschichte nur von lokalen Schulen reden. Doch fügt Spiegelberg dieser Schilderung der ägyptischen Kunstentwicklung keinerlei Angaben über die erwähnten Schulen bei, diese fehlen in seinem Werke über die Kunstgeschichte Ägyptens gänzlich; alle Perioden der ägyptischen Geschichte wiederholen blind die Vorbilder des „Hofstiles“ und des „Volksstiles“, nur während des Neuen Reiches machten sich, Spiegelbergs Ansichten nach, dank der Einwirkung ausländischer Kunst, insbesondere der syrischen und der kretisch-mykenischen, neue Einflüsse bemerkbar. Das Einzige, was Spiegelberg <sup>9)</sup> zulässt, ist, dass die führende Rolle und die bevorzugte Stellung zu verschiedenen Perioden und in verschiedenen Zentren bald der höfische, bald der Volksstil innegehabt hat. Grössere Realistik oder unterstrichene Idealisierung sind die einzigen Unterschiede, die dieser Gelehrte zugibt. Der vielversprechende Ausdruck „lokale Schulen“ im Kapitel über die archaische Kunst muss in den nächsten der ägyptischen Kunst gewidmeten Abschnitten bald enttäuschen: Spiegelberg kennt keine Schule mit eigentümlichem lokalem Kolorit und Stileigenheiten; sehr oft wird gedoch in seinem Werke eine „idealistische“ und eine „realistische“ Schule auseinandergehalten. Doch von diesen Schulen lässt erstere nur mehr oder weniger „die Pharaone lächeln“, während die andere den ersten Gesichtsausdruck vertieft. Die von Spiegelberg so benannten Schulen erweisen sich nur als zwei Stilarten, die immer wieder in der ägyptischen Kunst anzutreffen sind.

Tatsächlich ist die ägyptische Kunst, wie die ganze ägyptische Kultur und alles, was das Niltal der Menschheit geboten, durchaus eigenartig. Diese Eigenartigkeit Ägyptens, das örtliche Kolorit, ist überall und immer zu verspüren, ebenso wie die prägnantesten Eigenheiten des deutschen Volkes in gleichem Masse bei Dürer, Cornelius und Uhde zu beobachten sind und die des russischen — bei Rublew, Borissow-Mussatow oder Nesterow. Wie in Deutschland keine solche Bauten, wie die Kirche des „Wassilij Blaschennyj“ gebaut wurden, so hat auch Russland keinen Bau, der an den Kölner Dom erinnern könnte.

Man kann den Einfluss der Umgebung, der Natur und des Klimas auf den Künstler verschieden werten, doch lässt sich nicht bestreiten, dass einzig in Ägypten Pyramiden gebaut wurden, dass einzig in Ägypten die Lehre vom jenseitigen Leben solch einen grossen Eindruck auf das Volk machte, dass in den Kammern der düsteren Gräber Porträts des Verstorbenen und andere Bilder, die den Verstorbenen als eine „neue

Gottheit“ in kräftigem Mannesalter, mit göttlich-schönem Gesichtsausdruck und stolzer Gestalt darstellen, angebracht wurden.

Man kann von einem Forscher nicht den Beweis dafür verlangen, dass, zum Beispiel, in der Thebanischen oder Saitischen Periode die Kunst sich vollkommen umgestaltet und die Eigenheiten verloren hat, welche alldem anhaften, was uns das ägyptische Volk hinterlassen hat, denn in solchem Falle müsste der Forscher konstatieren, dass in dieser Periode der ägyptische Genius erschöpft und die ägyptische Kunst gestorben war. Doch ebenso wie die Menschheit selbst im ewigen πάντα ῥεῖ sich immer fortentwickelt hat, so entwickelt sich und wächst auch die ägyptische Kunst ohne dabei ihren spezifischen ägyptischen Charakter zu verlieren. Sie erreicht mehrmals Höhepunkte der Vollkommenheit, und wenn nach der Blütezeit über Ägypten sich die Schatten des Parteihasses, des Regierungsumsturzes und der Einmischung fremdländischer Mächte lagerten, so sinkt die graphische Linie, welche diese gesetzmässige Entwicklung versinnbildlicht, um sich dann wieder zu früherer Höhe zu erheben. Das Entwicklungsbild ägyptischer Kunst lässt sich mit einem Meere vergleichen, dessen mit Perlen und Diamanten gekrönte Wellen bald in den Sonnenstrahlen auffunkeln, bald in der Tiefe verschwinden, um sich wieder aufs neue zu erheben und funkelnd zu erstrahlen. Nicht in gleichem Schritt machte die ägyptische Kunst ihren Weg, wie Winckelmann annahm; unter der Wucht des Sturmes hoben sich die Wellen bald höher, bald niedriger, unter der Macht der rauhen Wirklichkeit konnte der ägyptische Genius bald zu üppiger Entfaltung gelangen, bald wieder hinwelken und absterben.

Eine Welle gleicht der andern. Bissing <sup>4)</sup> führt in einer seiner ersten Arbeiten aus, dass die ägyptische Kunst keine besondere Mannigfaltigkeit der Sujets aufweist, dass die Fesseln der Tradition auf den Künstlern lasteten, doch betont er zugleich <sup>5)</sup>, dass die ägyptische Kunst in ihrem Entwicklungsgange mit der Zeit immer grössere Freiheit erlangte, soweit in der Wahl der Sujets, als auch in der Komposition und Wiedergabe des Menschen und der Natur. Bissing führt ein Beispiel an, dass diese Entwicklung charakterisiert: die Darstellung eines Ehepaares in den Grabmälern. In älterer Zeit sass ein Ehepaar nebeneinander auf der Bank, der Mann näher, die Frau weiter vom Beschauer, ohne jedoch einander zu verdecken, während Amenhotep IV. nebst seiner Gemahlin schon nicht mehr so primitiv, sondern ziemlich richtig abgebildet sind: hinter der Figur des Herrschers treten die Konturen der Herrscherin nur ein wenig hervor.

Doch auch dieser Standpunkt, der noch im Jahre 1908, als Bissing seine „Einführung“ herausgab, von vielen angezweifelt wurde, ist schon überschritten. Die Ägyptologen erkennen mehr keine Erstarrung der ägyptischen Kunst an. Dank den neuen Materialsammlungen lässt sich die Bedeutung der einzelnen Schulen und Künstler im Entwicklungsgange der ägyptischen Kunst bestimmen.

Maspero sagt in seiner „Geschichte der Kunst in Ägypten“ 6): „Man hat ohne Grund angenommen, dass die ägyptische Kunst vom Anfang bis zum Ende in ihren Denkmälern dieselbe geblieben ist und in den verschiedenen Gebieten Ägyptens identisch sei, abgesehen von kleinen individuellen Abweichungen, die von dem Können des einzelnen Künstlers abhängen. Ich stelle fest, dass der Ideenkreis, der der Kunst zu Grunde lag, immer ein und derselbe gewesen ist, aber die Darstellungsformen dieser Ideen sind nach den einzelnen Gebieten verschieden und es haben einzelne voneinander unabhängige Kunstschulen bestanden, deren Tätigkeit je nach den Schicksalen ihrer Heimat einen Auf- und Niedergang aufweist. Das sind die Schulen von Thinis, Memphis, Theben, Hermopolis, Tanis und andere weniger bedeutende in Ober- und Unterägypten“. Diesen Worten Masperos lässt sich noch hinzufügen, dass die Zeit nicht fern ist, wo man nicht nur, wie Spiegelberg wollte, die Kunstperioden nach den Regierungen der Pharaone nennen wird, sondern wo die Namen der Künstler bekannt sein werden und man zum Beispiel nicht von einer Kunst Amenhotep des Vierten, sondern von der Kunst seiner Zeitgenossen, der Künstler Bek, Juti und Thutmes reden wird.

Die Kunst der Zeit Amenhotep des Vierten ist, um im Bilde zu bleiben, eine der höchsten und schönsten Meereswogen. Sie wird, wenn nicht durch die allerbesten ägyptischen Werke, so doch durch Denkmäler gekennzeichnet, die als Glanzleistungen der 18. Dynastie anzusehen sind. Die Kunst der Zeit Amenhotep des Vierten ist das Produkt einer nervösen Zeit der Parteizwistigkeit, Priesterfehden und religiöser und poetischer Bestrebungen; sie entstand, als Ägypten, im Besitze universeller Kraft und Macht, nach neuen Idealen strebte. Darum hebt sich die Kunst der Zeit Amenhotep des Vierten markant und charakteristisch von der Zeit der Pyramidenbauer ab, während welcher die egoistischen Bestrebungen der freien Erdenmenschen in ungestörtem Frieden die reichen Gaben der Natur sich anzueignen und genießen zum Ausdruck gebracht wurden. Auch von der Kunst der kriegerischen Amenemhets, die den Ideen ihrer Zeit in der Kunst so vorzüglich Gestalt zu geben verstanden (zum Beispiel in den Sphinxen von Tanis) und von der Kunst von Saïs, welche die Denkmäler „der guten alten Zeit“ zu reproduzieren suchte, unterscheidet sich die Kunst Amenhotep des Vierten.

Die Anhänger des konservativen Charakters der ägyptischen Kunst stutzten vor der Tatsache, dass sie die Kunst der Zeit Amenhotep des Vierten nicht mit ihrer Theorie vereinbaren konnten. Sie mussten entweder ihrer irrigen Ansicht entsagen oder aber die unangenehme Überraschung erklären. Ein Ausweg wurde jedoch gefunden: Spiegelberg 7) nannte die Kunst Amenhotep des Vierten „Sonderkunst“. Seine Meinung nach ist Amenhotep IV. wie in der Religion, so auch in der Kunst ein Revolutionär und Reformator gewesen, der bestrebt war

seinen Künstlern neue Wege zu weisen, welche mit den Idealen der Vorfahren nicht in Einklang standen. Und Spiegelberg<sup>8)</sup> gibt in den älteren Ausgaben von Springers Kunstgeschichte die Erklärung: die Kunst von Tell-el-Amarna sei einzig durch die kretisch-mykenischen Einflüsse bedingt.

Auf die Beziehungen zwischen der ägyptischen und der kretisch-mykenischen Kultur werden wir später genauer eingehen, doch ist es von Wichtigkeit, sofort darauf hinzuweisen, dass diese Beweisführung Spiegelbergs und der anderen Gelehrten nicht zu überzeugen vermag. Die in Ägypten schon seit ältester Zeit verbreitete Spirale, ein Ornament, dessen Ursprung in den Formen der Schlingpflanzen oder des Flechtwerkes zu suchen ist, wird ein ägäisch-mykenisches Ornament genannt; die auf den ägyptischen Skarabäen gefundenen Spiralen werden gleichfalls durch ägäisch-mykenischen Einfluss erklärt. Den Szenen aus dem Tierleben in den Mastabas zu Memphis, in den Tempeln von Heliopolis, in den Felsengräbern von Beni-Hassan wird keine Aufmerksamkeit zugewandt; die Fussbodenmalerei von Tell-el-Amarna sei zu naturalistisch ausgeführt, um ägyptischem Geiste entsprechen zu können. Beim Vergleiche der mykenischen Klingen mit denen Jahmes des Ersten wird ersteren der Vorzug gegeben, wobei es übersehen wird, dass auf den mykenischen Klingen viele ägyptische Motive zu finden sind, was ägyptischen und keineswegs mykenischen Einfluss verrät; ebenso wird nicht beachtet, dass die Klingen der Ausarbeitung und Zeichnung nach verschieden sind. Lichtenberg hat ja den kretisch-mykenischen Einflüssen in Ägypten sogar ein ganzes Buch gewidmet<sup>9)</sup>. Diesen Einfluss soll in erster Linie die Spirale beweisen, die er ein „arisch-europäisches“ Ornament nennt.

Bereits im Jahre 1914 suchte ich zu beweisen, dass die Kunst Amenhotep des Vierten keine Sonderkunst ist und durch kretisch-mykenischen Einfluss nicht erklärt werden kann. Sie ist nur einer der leuchtenden Momente in der Entwicklung der ägyptischen Kunst. Die Kunst Amenhotep des Vierten ist sowohl der Form, als auch dem Inhalte und der Stimmung nach national ägyptisch. Ich hoffe, dass diese These schon bewiesen ist, doch will ich versuchen zu klären, durch welche historischen Ereignisse der Glanz dieser Periode bedingt wird, wie auch — welche Faktoren bei der Auslösung dieses kunstgeschichtlichen Momentes wirksam waren.

So charakterisieren denn die ägyptische Kunst keineswegs völlige Starrheit und das Fehlen progressiver Bestrebungen. Wie jede lebensvolle Erscheinung ist sie in fortwährender Entwicklung begriffen und vervollkommnet sich, obwohl der Rhythmus der Entwicklung kein gleichmässiger ist und von Zeiten des Verfalles unterbrochen wird. Die ägyptische Kunst war immer eigenartig-ägyptisch, nur in verschiedenen Gegenden und zu verschiedenen Zeiten werden gleiche Ideen in verschiedene Formen gekleidet. Und wenn Maspero von Schulen spricht,



so ist es an der Zeit auch die Künstler zu nennen, denn ihre Namen sind in Inschriften erhalten. Gegenwärtig ist es angebracht, die ägyptischen Kunstperioden nicht mehr nach den Herrschern, sondern nach den Künstlern zu benennen. Bek, Juti, Thutmes und die anderen Künstler arbeiteten natürlich in „ägyptischem“ Stile, natürlich suchte Amenhotep IV. ihrer Tätigkeit vorteilhafte Bedingungen zu schaffen, doch leisteten die Arbeit die Künstler und nicht „Seine Majestät“ selbst. Darum muss man nicht nur die Entstehungsbedingungen der Kunst Amenhotep des Vierten und von El-Amarna klären, sondern auch die Frage bezüglich der Meister, deren Tätigkeit so bedeutend war, dass die Forscher unserer Zeit sich bewogen fühlten eine Theorie der „Sonderkunst“ auszuklügeln. Daher muss die Periode der Amarnakunst und ihre Künstler mit ihren Werken in jeder Abhanlung über ägyptische Kunst nachdrücklich hervorgehoben werden. Diese Kunst bildet ein Kapitel für sich.

- 1) Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764, 36., 37 S.
- 2) Gesch. der ägypt. Kunst, V und 2. S.
- 3) Gesch. der ägypt. Kunst, 34. S.
- 4) Einführung, 10. S.
- 5) Einführung, 12. S.
- 6) Geschichte der Kunst in Ägypten, 10. S.
- 7) Gesch. der ägypt. Kunst, 62. S. u. ff.
- 8) Handbuch, 40. S.
- 9) Einfluss der ägäischen Kultur auf Ägypten und Palästina, Berlin, 1911.

## I. KAPITEL.

### Die Zeit der 18. Dynastie in Ägypten und Echnatons Religionsreform.

Schäfer<sup>1)</sup> konstatiert eine „Degeneration“ der Kunst zur Zeit Echnatons und die Tatsache, dass nach dem Tode des Pharaos und Reformators die neuen Strömungen der Kunst versagen, um das Alte wieder neu aufleben zu lassen; er stellt ferner fest, dass dem Einfluss der Priester auf die ägyptische Kunststrichtung eine zu grosse Rolle zugeschrieben wird; dieses treffe auch für diejenigen Momente zu, wo sich dieser Einfluss tatsächlich konstatieren lässt, wie z. B. zur Zeit nach Echnatons Ableben. Hier wäre einzig die Tatsache massgebend, dass jedem Ereignis auf politischem und religiösem Gebiete ein bestimmter Moment in der Entwicklung der darstellenden Kunst entspricht. So können wir denn in Anschluss an Schäfers Auffassung die Kunstreform und die Religionsreform Echnatons nebeneinander stellen, und somit ist es von Wichtigkeit, diejenigen Erscheinungen im ägyptischen Leben zu klären, die ausser der Religionsreform die entsprechende Kunstreform bedingten.

Zur Zeit der 19. Dynastie hatte der Reichtum des Priesterstandes ausserordentlich zugenommen: laut den Angaben des Papyrus Harris befanden sich im Besitz der ägyptischen Tempel allein ca. 107615 Leib-eigene, 490386 Rinder und 83 Schiffe, ausserdem 2961 kv. Klm. Land, 513 Gärten und 169 Städte und Flecken. So waren denn 15% des ganzen Landes und 2% aller ägyptischen Einwohner Eigentum der Priesterschaft. War die ökonomische Macht der Priester zur Zeit Amenhotep des Vierten ebenso gross, so liegt die Möglichkeit nahe, dass die Religionsreform Echnatons vom Wunsche geleitet war, diese Macht zu schwächen, und dass die Kunstreform Echnatons als eine Demonstration dieses Kampfes anzusehen ist, als eine bewusste Abkehr von der Kunst des Altertums, dessen Vertreter die Religion und somit auch der Priesterstand war. Uns erwächst nun die Aufgabe, diejenigen Faktoren zu beleuchten, welche zur Religionsreform Echnatons führten; direkt oder indirekt mussten sie auch die Kunstreform beeinflussen. Zu diesem Zwecke wollen wir die Ereignisse in Ägypten während der 18. Dynastie, welche der Regierung Echnatons unmittelbar vorangingen, einer Betrachtung unterziehen.

Die Ausgestaltung des neuen thebanischen Staates vollzog sich unter besonders schwierigen Umständen. Es galt sich vor Unruhen zu wahren und neue Lebensformen zu finden, die für alle Stände Ägyptens zufriedenstellend wären; es galt das Land von den fremden Eindringlingen zu befreien, die, wie Manetho berichtet, — „die Herrscher des Landes besiegt, die Städte schonungslos verbrannt und die Tempel zerstört hatten; sie waren allen Einwohnern feind: die einen töteten sie, die anderen trieben sie mit Frauen und Kindern in die Sklaverei“. Zum Könige von ganz Ägypten wurde der Herrscher des Südens, dessen Gewalt sich hauptsächlich auf Kriegsmacht stützte. Ägypten wurde ein kriegerischer Staat, der in der Aussen- und Innenpolitik die Interessen der Krieger vertrat und seine Beziehungen mit anderen Ländern nicht auf Verträge, sondern auf Waffengewalt stützte. Die Regierung strebte vor allem nach der Organisation eines zuverlässigen Heeres und verteilte den Kriegern Land, wodurch die Entwicklung derjenigen Bevölkerungsschicht gefördert wurde, aus der sich die Heeresmacht rekrutierte.

In Schech-abd-el-Kurna ist das Grabmal des Schreibers Tanini <sup>2)</sup>, eines Zeitgenossen Thutmes des Dritten erhalten, welches interessante Daten über die soziale Einrichtung des Neuen Reiches enthält. Tanini zählt die Einwohnergruppen auf, die zur Zinszahlung verpflichtet waren: „Krieger, Priester, Leibeigene des Herrschers und alle Handwerker.“ Breasted <sup>3)</sup> versteht (auf Grund der Angaben auf der Stele des Sebekchu) <sup>4)</sup> unter „Kriegern“ alle Professionen des freien Mittelstandes, der Rekruten — „Bürger des Heeres“ lieferte. Nun ertsteht die Frage, ob der Begriff „Krieger“ so dehnbar ist, dass er auch den Adel und die Beamten umfasst, doch geben die autobiographischen Inschriften der Vornehmen

der 18. Dynastie mit genügender Deutlichkeit Aufschluss darüber, dass Vertreter des Adels im königlichen Heeresdienst standen und durchaus kriegerisch gesinnt waren. Letzteres ist besonders aus der Autobiographie des Admirals Jahmes aus Elkab <sup>6)</sup>, eines Zeitgenossen Jahmes des Ersten, Amenhotep des Ersten und Thutmes des Ersten zu ersehen. Der Adel, wie auch die Kaufleute, Handwerker und Künstler stellten dem Staate die Beamten; zum Adel gehörten ferner Schriftführer, Chronisten, Literaten, Architekten und vielleicht auch Priester <sup>7)</sup>.

So besass denn Ägypten zur Zeit der 18. Dynastie folgende Einwohnergruppen: Krieger, Beamte, den Mittelstand (Kaufleute, Handwerker, die Intelligenz), Priester, Leibeigene und eine grosse Anzahl von Sklaven. Wie ich bereits erwähnte, gelang es dank der Kriegsmacht die Hyksos zu vertreiben und eine neue Staatsordnung zu schaffen. Die Kriegsmacht half die einzelnen Einwohnergruppen und Gebiete des Reiches vereinigen. Sie garantierte die Ausführung der staatlichen Anordnungen. Darum wurden auch die bedeutendsten Vertreter der Kriegsmacht, wie z. B. der genannte Jahmes <sup>7)</sup>, mit Gold und anderen Werten reichlich belohnt. Aus der Mitte der Krieger wurde die Leibwache und die nächsten Begleiter des Pharaos gewählt. Der Pharaos, der zugleich Oberbefehlshaber war, teilte dem Heere freigebig die in den Kriegszügen erbeuteten Reichtümer aus. Wenn der Feind besiegt war, erhielten die Krieger vor allem ihren Teil der Beute, und bekanntlich erklärt sich der geringe Erfolg der Schlacht vor Megiddo dadurch, dass die Krieger des Thumes die Flucht des Feindes benutzten, um sich auf die Beute zu stürzen <sup>8)</sup>. Der Kriegsdienst war eben auf die Bereicherung des Heeres eingestellt. Die Treue des Heeres wurde vom Pharaos erkaufte, denn er sah diese Treue als unumgängliche Basis seiner Macht an. „Man belohnte mich... mit Sklaven und Sklavinnen...“, „man gab mir viele Felder... man teilte mir 5 Kopf und 5 Mass Land in der Nähe meiner Stadt zu, ebenso geschah auch allen Schiffsleuten...“, „man gab mir 3 Kopf und 5 Mass Land in der Nähe meiner Stadt...“: diese Worte gehören dem bereits genannten Jahmes <sup>9)</sup>. Bei der Zuteilung von Land und Sklaven an die Krieger hatte der Pharaos gewiss die Gründung einer besonders treuen landbesitzlichen Veteranengruppe im Auge.

Vom Reichtum der Pharaone zeugen die gewaltigen Schätze, welche in den Gräbern gefunden wurden, wie z. B. im Grabe des Tutanchamon. Um in den Besitz dieser Reichtümer zu gelangen und die Krieger zu bezahlen, musste man Krieg führen und Überfälle auf die Nachbarländer organisieren, von denen man sich reiche Beute versprach. Die Herrscher der 18. Dynastie begannen ihre Tätigkeit gewöhnlich mit einem Überfalle auf Nubien. Jahmes I. „begab sich aufwärts nach Nubien, um die Troglodyten zu vernichten“ <sup>10)</sup> Amenhotep I. „begab sich aufwärts nach Kusch, um die Grenzen Ägyptens zu erweitern“ <sup>11)</sup> Thutmes I. „rächte sich an Nubien“ <sup>12)</sup> und befestigte die ägyptische

Macht bis zum dritten Katarakt <sup>13)</sup>. Thutmes II. sandte seine Heeresmacht nach Nubien <sup>14)</sup>; der Kriegszug Thutmes des Dritten erntete grosse Tribute aus Nubien, ein Teil derer im Grabmal des Rechmere <sup>15)</sup> abgebildet ist. In den Schatzkammern Thutmes des Dritten befand sich eine Menge Elektron <sup>16)</sup>, und die nubischen Tribute ergaben laut den Angaben der Karnaker Chronik viel Gold. In Nubien sehen wir sowohl Thutmes den Vierten <sup>17)</sup> als auch Amenhotep den Dritten <sup>18)</sup>.

Die asiatischen Kriegszüge waren mit Schwierigkeiten verknüpft. Dennoch war das ägyptische Heer bis an den Euphrat <sup>19)</sup> gedungen. Thutmes III. hatte siebzehn Kriegszüge nach Syrien <sup>20)</sup> unternommen, und die Karnaker Hymne erzählt, dass Amon für den Pharao „Zehntausende von Nubiern und Hunderttausende von Asiaten gebunden“ habe, dass „der Herrscher sieghaft die Wasser von Mesopotamien durchschritten“ habe, dass „Amon ihm Sieg über die Herrscher Phöniziens verliehen“, „die Bewohner des Göttlichen Landes unterdrückt“ habe und „Keftiu und Kypros in Ängsten“ lagen, denn Amon zeigte ihnen einen Herrscher gleich „einem jungen Stiere mit festem Herzen, starken Hörnern und unwiderstehlich.“ Der Gott soll ihm Sieg „über die Inselbewohner“ verliehen und, die am Mittelmeere wohnen, seiner Macht unterworfen haben. Amon liess ihn siegen über die Sumpfbewohner und „die Mitanni vor Angst erzittern“. Vom asiatischen Feldzug trug Thutmes III. eine grosse Beute davon; bei der Einnahme von Megiddo gewann er: 340 Gefangene, 2041 Stuten, 191 Füllen, 6 Vollbluthengste, 924 Wagen (von denen einige mit Gold geschmückt waren), 200 Kriegsrüstungen, 502 Bogen, 1929 Rinder, 2000 Stück Kleinvieh und 52000 Ziegen; nach der Einnahme der übrigen Städte Syriens: 2503 Gefangene, mit Edelsteinen geschmücktes Geschirr, goldene und silberne Vasen, Dolche, Gold und Silber, silberne Statuen und verschiedene Wertsachen aus Elfenbein, Ebenholz und Gold <sup>22)</sup>.

Als Amenhotep II. nach seinem glücklichen Einfall in Syrien nach Memphis zurückkehrte, war seine Beute reich: 550 Gefangene Herrscher, 240 Frauen der Herrscher, 210 Pferde, 300 Wagen, schwere Goldvasen und Kupfer <sup>23)</sup>.

Der grösste Teil des geraubten Gutes gelangte in die Schatzkammer, doch nicht weniger erhielten die Tempel und Krieger. Thutmes III. <sup>24)</sup>, z. B., spendete laut den Angaben des Karnaker Textes dem Amontempel 3 eben eroberte Städte, gefangene Asiaten und Neger (ca. 878 Mann), Gold, Silber, Rinder, Wälder und die besten Gärten „des Südens und des Nordens“.

Ägypten war sehr reich an Tempeln, auch die Zahl der Priester war überaus gross; so gehörte, z. B., der vierte Teil aller Grabmäler der Nekropole von Abydos <sup>25)</sup> den ägyptischen Priestern. Bei den Tempeln befanden sich Schatzmeister, Aufseher über die Felder, Rinder und Speicher, Architekten, Künstler, Juweliere, Knechte, Sklaven u. s. w. — ein ganzer Staat von Leuten, deren Aufgabe es war das

Tempeleigentum zu verwalten <sup>26)</sup>. Dieses Eigentum, welches eigentlich den Göttern geweiht war, gehörte faktisch der Priesterschaft, an deren Spitze der thebanische Hohepriester Amons stand <sup>27)</sup>. Indem sie Wertgegenstände, Arbeitskraft, Land und sogar Städte Amon weihten, schufen die ägyptischen Herrscher unbewusst für sich selbst eine bedeutende ökonomische und politische Macht, die im Leben Ägyptens eine so wichtige Rolle zu spielen begann <sup>28)</sup>.

Der Priesterstand seinerseits suchte sich dem Pharaon erkenntlich zu zeigen: nur ein treugesinnter Priesterstand konnte, z. B., die Legende von der Hatschepsut <sup>29)</sup> und der göttlichen Abstammung ihrer Nachfolger erdichten. Und die durchaus bezeichnenden Ereignisse zur Zeit Thutmes des Ersten, des Zweiten und des Dritten vermochten die Herrscher des Neuen Reiches nichts zu lehren. Thutmes III. hatte wohl den Vezier Rechmire als Verwalter des ganzen Eigentums Amons eingesetzt, doch diese Ernennung änderte die Sachlage nicht. Die von den Abgaben befreiten Priester <sup>30)</sup> bildeten neben den Kriegern Ägyptens einen privilegierten Stand. Die Reichtümer, die zu ihrer Verfügung standen, garantierten ihnen Unabhängigkeit von der thebanischen Regierung und dem Pharaon. Die Regierung musste die Forderungen der Priester berücksichtigen und wohl oder übel mit ihren Interessen rechnen. Doch dieses allein wollte dem Priesterstand nicht genügen; sein Einfluss auf das ägyptische Leben war weit grösser.

Der thebanische Gott Amon (eine der Vielgestalten des Sonnengottes und des Gottes Min) <sup>31)</sup> war anfangs nur eine lokale Gottheit. Bei der Bevölkerung der Umgegend und den Vornehmen war er nicht sonderlich populär. Die alten Nomarchen beteten den Gott des benachbarten Hermonthis, Montu an <sup>32)</sup>. Theben war augenscheinlich anfangs ein zu unbedeutender Ort, als dass Amon auch ausserhalb der Grenzen der Stadt verehrt werden sollte. In den Pyramidentexten ist Amon ein einziges Mal genannt. Und nur in der ersten thebanischen Periode, als Theben immer grössere Bedeutung gewann, wuchs das Ansehen Amons. Zur Zeit der 18. Dynastie wurde Amon die nationale Gottheit des ganzen Landes.

Dank den thebanischen Herrschern gelangte Ägypten wieder zu nationaler Selbstständigkeit. Ihre Heere hatten einen grossen Teil des alten Orients erobert. Es griff die Anschauung um sich, dass die Vereinigung des Landes, der innere Wohlstand und die äussere Macht dem Wohlwollen Amons zu verdanken seien <sup>33)</sup>. In den Kämpfen ist es Amon, der den Sieg verleiht <sup>34)</sup>: „er gibt dem Pharaon die Kraft und Macht über alle Länder und verbreitet seinen Ruhm und die Furcht vor ihm bis zu den vier Himmelspfeilern.“ Die mächtigen Pharaonen der 18. Dynastie vollzogen nur den Willen Amons, denn nicht der Ruhm Ägyptens, sondern der des Gottes durchflog die ganze Erde bis zu den Inselbewohnern im Meere und ihm (dem Gotte) sendet die ganze Erde wunderbare Geschenke und die Schiffe des Meeres sind für ihn

gefüllt <sup>85</sup>). Der Pharao hatte auf die Anbeter und Diener Amons, die Priester, Rücksicht zu nehmen, um so mehr als sich in deren Händen die Orakel Amons befanden. Sogar eine so bedeutende Persönlichkeit wie Thutmes der Dritte gewann seine Macht nur dank der Beihilfe der Priester <sup>86</sup>). Wirkte auch der Pharao, Amons lieblicher Sohn, dem Gotte angenehme Dinge <sup>87</sup>), so war es ihm doch nicht immer vergönnt, in unmittelbare Beziehungen zu der Gottheit zu treten und er konnte deren Willen oft nur durch die Priester befragen. Die Priester waren eben ein politischer Faktor, mit dem die Pharaone rechnen mussten.

Die Beziehungen der Regierung und des Priesterstandes basierten auf dem Grundsatz: wie du mir, so ich dir. In den Händen der Krieger befand sich die physische Kraft, die sie aus eigennützigem Erwägungen dem Pharao zur Verfügung stellten; doch im nötigen Falle konnte sie auch gegen den Pharao gewandt werden. Die Priester dagegen konnten die Stimmung und den Willen des Volkes beeinflussen; zu ihrer Verfügung stand ein reiches Agitationsmaterial — die Legenden, Hymnen und Abbildungen auf den Wänden der Tempel und Grabmäler. Die Priester waren eine Macht, die der Kriegsmacht des Pharao wohl ziemlich gleichkam.

Es sind auch Abbildungen erhalten, die Handel und Schiffahrt zum Gegenstande haben <sup>88</sup>). Einige von diesen Abbildungen (z. B. in Deir-el-Bahari) stellen die Wareneinkäufe des Pharao dar, andere zeigen die Ankunft Fremdländischer Handelsschiffe in Ägypten.

Ägypten stand in Handelsbeziehungen mit Nubien, Syrien, Punt, Palästina, Assur, Babel, Phönizien, Kypros und Kreta.

Der Handel blühte besonders zur Zeit Amenhotep des Dritten. Die Regierung legte privater Initiative <sup>89</sup>) keine Hindernisse in den Weg, sondern bestimmte nur den Zoll <sup>40</sup>) der eingeführten Waren. In den Händen der Vertreter des Handels und der Industrie (wie auch der Magnaten des Pharao und der Tempel) befanden sich: Leinspinnereien und Webereien <sup>41</sup>), metallurgische wie auch Leder- <sup>42</sup>) und Glasfabriken, Töpfer- <sup>43</sup>), Juwelier- <sup>44</sup>) und Tischlerwerkstätten <sup>45</sup>). Die Kaufleute und Industriellen waren ökonomisch genügend gut gestellt, so dass sie mit der Tätigkeit der thebanischen Herrscher sympathisieren konnten. Einen guten Absatz fanden die ägyptischen Waren in den vom Pharao eroberten Ländern, wohin meistens Glas und Fayence ausgeführt wurde <sup>46</sup>). Die Steinbrüche und die Ausbeute von Eisen, Kupfer, Gold und Edelsteinen lagen in den Händen des Pharao und der Priester.

Aus den gen. Einwohnergruppen rekrütierten sich augenscheinlich auch die Literaten und Schriftkundigen Ägyptens. Das bezeugt, z. B., die Biographie des Karnaker Chronisten Tanini <sup>47</sup>); auch der Schreiber des Königs, der Philosoph Amenhotep, Sohn des Hapu, war ein Nachfolger des berühmten Nomarchengeschlechts von Atribis <sup>48</sup>). Die Architekten und Künstler (Bildhauer und Maler) stammten gleichfalls oft aus der höheren und reicheren Schicht. Der Architekt Senmut war einer der

Höflinge der Königin Hatschepsut <sup>49)</sup> und Erzieher der Prinzessin Nefrure <sup>50)</sup>. Der Architekt Ineni, „Fürst und Verwalter der Speicher Amons“, war „der Erste unter den Ersten, kannte keinen Mangel“ und „der König war ihm wohlgesinnt; er lebte von des Königs Gnade.“ <sup>51)</sup>.

Sehr schwer war dagegen die Lage der niedrigeren Stände; die Tagelöhner (das ägyptische Proletariat) und die Leibeigenen seufzten unter der Bedrückung seitens der Tempel, der Gutsbesitzer und der Industriellen. Erman gibt eine detaillierte Schilderung ihrer Lage <sup>56)</sup>. Nur eine Gewalt, die sich auf Heeresmacht stützte, konnte Hunderttausende Unbefriedigter fügsam erhalten.

Auch das Gericht schützte die Interessen der niedrigeren Stände nicht: es war umsonst dort Hilfe und Gerechtigkeit zu suchen, denn — „unglücklich ist der, welcher vor Gericht steht, so er arm ist und sein Gegner reich und das Gericht bedrückt ihn (und sagt): „Gold und Silber für die Schreiber, Kleider für die Diener.“ <sup>57)</sup>.

So charakterisieren denn die soziale Struktur des Neuen Reiches: reiche Krieger, Priester, Künstler und Gelehrte, Industrielle und Kaufleute, eine schwächere Handwerkerklasse und endlich bedrückte Arbeiter- und Bauernmassen. Während der 18. Dynastie waren in Ägypten die höheren Stände reich und standen auf hoher Kulturstufe; die Lage der niedrigen Stände war um so schwerer; die Priester suchten der Regierung ihren Willen zu diktieren; das Gericht befand sich in den Händen der höheren Bevölkerungsschichten, hauptsächlich aber der Priester.

Die fortwährenden Kriege vermehrten wohl die Reichtümer der Krieger und Priester, liessen aber das Land verarmen und nahmen der Regierung die Möglichkeit, innere Reformen durchzuführen. Der Antagonismus der Stände, die feindliche Gesinnung der eroberten Länder, die Ausschreitungen der Gendarmerie bei den Steuererhebungen, die Strafexpeditionen, welche die aufrührerischen Länder heimsuchten, schürten die Unzufriedenheit der breiteren Volksmassen. Die Regierung, welche sich einem Teil der Einwohner gegenüber wohlwollend verhielt, während sie den anderen in eine sowohl ökonomisch als auch sozial rechtlose Lage setzte, konnte auf dieser Basis sich nicht sicher fühlen und hatte fortwährend mit Unruhen und Unzufriedenheit zu rechnen.

Die kritische Lage konnte nicht durch „Brot und Schaustellungen“ verbessert werden, sondern verlangte nach radikalen Reformen. Obwohl Ägypten im Osten Siege errang, drohten doch gerade von seiten Asiens neue Kriege: die Hethiter und die Chabiri näherten sich den Grenzen Ägyptens. Um Ereignissen vorzubeugen, wie sie nach dem Einfall der Hyksos, als das System der ersten thebanischen Periode veraltet war, in Erscheinung getreten waren, musste man eine neue politische Richtung einschlagen, radikale Reformen des inneren Staatslebens vornehmen und mit den Nachbarvölkern freundschaftliche Beziehungen anknüpfen. Zu dieser Einsicht gelangten denn auch die späteren Vertreter der 18. Dynastie; schon Amenhotep III. wusste, dass man sowohl die aussen-

als auch die innenpolitische Richtung ändern müsse; Amenhotep IV. suchte eine besondere Religionsreform und zugleich vielleicht auch eine soziale Reform durchzuführen.

In Hinblick auf die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Machtgrössen ausserhalb und innerhalb des Reiches und die Gefahr, welche durch die neue Völkerwanderung erwuchs, sagte sich Amenhotep III. vor allem von der bisherigen aussenpolitischen Richtung los und verzichtete auf weitere Feldzüge nach Asien.

Einst dünkte sich der Pharao Agyptens, Sohn des Sonnengottes Rê oder des Amon-Rê, unvergleichlich höher, als die Herrscher aller übrigen Völker, die für ihn nur „einfaches Volk“ waren. Amenhotep III. aber heiratete Giluchipa<sup>59)</sup>, die Tochter des mitannischen Herrschers Schutarna, und später Taduchipa<sup>58)</sup>, die Tochter des Tuschrata und Enkelin Schutarnas. Eine der Frauen Amenhotep des Dritten war auch eine Schwester des babylonischen Herrschers Kadaschmanbel<sup>60)</sup> und Amenhotep III. hatte die Absicht auch die Tochter desselben zu heiraten<sup>61)</sup>. Er schreibt seinem babylonischen „Bruder“, dass der Freundschaft und Brüderschaft wegen verwandschaftliche Bande notwendig seien. Aus denselben Erwägungen heraus wirbt Kadaschmanbel um die Hand der Tochter Amenhotep des Dritten<sup>62)</sup>.

Die „Brüder“ beschenken einander<sup>63)</sup> und schliessen mit einander Defensiv- und Offensivbündnisse<sup>64)</sup>, Einigungsverträge über die Eigentumsrechte der Untertanen und Handelstraktate ab<sup>65)</sup>. Wenn eine Verpflichtung unterlassen worden war, oder die Nachbarn einander die nötige „Höflichkeit“<sup>66)</sup> schuldig geblieben waren, griffen die „Brüder“ nicht mehr zu den Waffen, sondern übermittelten einander Verweise.

Die Dienste fremder Herrscher belohnte Amenhotep III. reichlich mit Gold und Silber und es gelang ihm bald freundschaftliche Beziehungen mit den Nachbarvölkern anzuknüpfen. Der Handel Ägyptens entfaltete sich zu vollster Blüte. Heeresabteilungen beschützten die Handelsflotte vor Raubüberfällen; Verträge garantierten gewinnbringenden Umsatz; die Werte, welche Ägypten durch den Handel gewann, waren nicht geringer, als die Beute der bisherigen Raubkriege. Das Land konnte sich erholen, Industrie und Handwerk ihre Entwicklung fortsetzen.

Um den gespannten Beziehungen innerhalb des Reiches, dem übermässigen Reichtum der einen und dem tiefen Elend der anderen zu steuern, trug sich Amenhotep III. wahrscheinlich mit dem Plane, auch der Innenpolitik eine andere Richtung zu geben. Augenscheinlich auf eine von ihm durchgeführte Justizreform hinweisend nennt er sich, wenn auch nach altem Vorbilde, den „Befestiger der Gesetze“<sup>67)</sup>, doch ist zu bedauern, dass der Inhalt seiner Massnahmen nicht bekannt ist. Indem er<sup>68)</sup> die Tochter eines Edelmanns aus der Provinz geheiratet hatte, verliess er den Himmel, die Wohnung seines Vaters und Gottes, und wurde ein Mensch und Familienvater<sup>69)</sup>, der die Leiden



und Freuden seiner Nächsten wohl verstand. Mit dem Ende der kriegerischen Tätigkeit verlor zugleich die Kriegsmacht im innenpolitischen Leben ihre Bedeutung. Dadurch bot sich Amenhotep dem Dritten grössere Möglichkeit dem Einfluss der Priester entgegenzuwirken.

Die stärkste Gruppe des Priesterstandes waren die Amonpriester. Um den Einfluss letzterer zu schwächen, erlaubte Amenhotep III. an seinem Hofe, ausser Amon, auch den Sonnengott von Heliopolis anzubeten, an dessen Verehrung auch der Pharao selbst teilnahm. Es ist von nicht unerheblichem Interesse, dass Amenhotep III. eine Abteilung seiner Leibwache nach Aton benannt hat, wie auch, dass für die Herrscherin Teje eine Yacht gebaut wurde, die „Aton leuchtet“ <sup>70)</sup> hiess. Bei Hofe erschienen Priester von Memphis, die Angehörigen der in Memphis geborenen Herrscherin und ihres Bruders Annenu, des Hohepriesters des Sonnengottes von Heliopolis <sup>71)</sup>. Nach Möllers <sup>72)</sup> Ansicht ist zur Zeit Amenhotep des Dritten die berühmte Sonnenhymne von Kairo entstanden. Obwohl die Tätigkeit Amenhotep des Dritten noch kein bestimmtes Gepräge trägt, lassen sich doch während seiner Regierungszeit deutlich einige neue Tendenzen erkennen, eine neue Einstellung inbezug auf ökonomische, religiöse und soziale Zeitfragen. Amenhotep IV. wirkte im Geiste seines Vaters weiter.

2. Amenhotep III. erkrankte. Aus einem Briefe Tuschratas wissen wir, wie rührend der mitannische „Bruder“ dem Kranken zu helfen suchte <sup>72)</sup>. Als Amenhotep III. starb, wurde Amenhotep IV., Tejes Sohn, zum Herrscher. Tuschrata ist überzeugt, dass „Nimmuria nicht gestorben ist“ (als Napchuria die Regierung antrat) <sup>73)</sup>, dass die Politik Amenhotep des Dritten andauern wird, denn noch lebt die Herrscherin Teje, die Ratgeberin ihres Mannes und Erzieherin des Sohnes <sup>74)</sup>.

Die Eltern Tejes — Juia und Tuiu <sup>75)</sup> — waren Ägypter <sup>76)</sup>. Ihr Grab und Mumien <sup>77)</sup> sind in Biban-el-Moluk erhalten und das Grab enthielt viele Kostbarkeiten und Möbel. Der Vater war „Stallmeister“, „Vertreter des Königs bei den Streitwagen“, „Vorsteher der Viehställe des Gottes Min zu Achmim“, „Priester des Gottes Min“; ihre Mutter — „Sängerin des Gottes Amon“, eine „Grosse in dem Harem des Amon und des Min.“ Die kluge, energische und gebildete Teje <sup>78)</sup> wurde die einflussreiche Frau Amenhotep des Dritten, doch auch auf die Regierung ihres Sohnes Amenhotep des Vierten erstreckte sich ihr Einfluss.

Die Heimat Tejes und ihrer Eltern war wohl Nordägypten <sup>80)</sup>; vielleicht gehörte ihnen das Schloss in Medinet-Rurab. Dortselbst ist nämlich das aus Ebenholz geschnittene Köpfchen Tejes (zur Zeit in Berlin) gefunden und verschiedene Kunstwerke, die entweder Amenhotep den Dritten und seine Gemahlin darstellen oder mit deren Namen gezeichnet sind <sup>81)</sup>. Juia und seine Gemahlin, die von ihren Eltern Land geerbt hatten, gehörten zum Gutsbesitzerstande. Erst später erhält Juia die höfischen Titel. Er wird Semer, der „liebste Semer“, der „erste

Semer unter den anderen Semern“ und Siegelbewahrer des Königs. Zuletzt wurde Jaia auch Nomarch <sup>82)</sup>).

Amenhotep III war noch Thronfolger, als er sich mit Teje vermählte. Von den sechs oder mehr Kindern <sup>83)</sup> Amenhotep des Dritten sind Amenhotep IV. und die Prinzessinnen Sat-Amon <sup>84)</sup> und Bakt-Aton <sup>85)</sup> unzweifelhaft Tejes Kinder.

Amenhotep IV. ist im thebanischen Königspalast zu Medinet-Habu <sup>86)</sup> geboren und wuchs wahrscheinlich unter der Obhut der Mutter und unter deren starkem Einflusse auf. Die heliopolitanische und memphitische Gesellschaft, welche der Herrscherin Teje in den Palast gefolgt war, bildete seine nächste Umgebung. Wie gross der Einfluss gewesen sein mag, den der Hohepriester Aanenu <sup>87)</sup>, ein Onkel mütterlicherseits, auf Amenhotep den Vierten ausübte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedoch war er keiner der nächststehenden Höflinge des jungen Pharaos. Dennoch lässt sich ein Einfluss seinerseits sehr wohl in Betracht ziehen, denn die religiösen Ideen Amenhotep des Vierten sind denen von Heliopolis verwandt, und letztere werden in der Wissenschaft öfters als die Urquelle <sup>88)</sup> der Ideen Amenhotep des Vierten angesehen. Wiederholt wurde auch darauf hingewiesen, dass die beste Illustration der berühmten Hymne Amenhotep des Vierten die Darstellungen des Sonnengottes in den Tempeln der V. Dynastie sind.

Amenhotep des Vierten Krönung hat in Hermonthis <sup>89)</sup> stattgefunden, daher meint Schäfer annehmen zu dürfen, dass er eben hier noch als Thronfolger sich die Ideen des Rêkultus angeeignet hat. Es ist auch von Interesse zu bemerken, dass in Hermonthis noch vor der Gründung Achetatons ein Tempel Atons existiert hat <sup>90)</sup>; der bereits erwähnte Onkel des Königs ist der Hohepriester im Tempel des Herrschers und der Sem der Stadt On <sup>91)</sup>. Der Nachfolger dieses Hohepriesters nennt sich bereits einen Verehrer der Sonnenscheibe im Hause des Sonnengottes <sup>92)</sup>. Und wenn Echnaton selbst in seiner königlichen Titulatur seine Krönung in südlichen On (Hermonthis) erwähnt, so darf man nicht nur auf eine traditionelle Verbindung mit Hermonthis durch die Krönung, sondern auch auf eine ideelle Gemeinschaft schliessen. Hier wird wohl oft in seinen Jugendjahren Amenhotep der Vierte seinen Onkel, den Hohepriester, besucht haben und in religiösen Fragen von ihm beeinflusst worden sein. Der königliche Palast war ganz in der Nähe vom Tempel des Onkels gelegen, und die Hofsgewächse geben uns keinen Anlass eine abgeschiedene Lebensweise des jungen Thronfolgers anzunehmen. Andererseits konnte der Besuch von Hermonthis auch bei den eifrigsten Anhängern Amons kein Ärgernis erregen, weil Aanenu gleichzeitig als Priester Amons galt.

Wir kommen also zum Schlusse, dass Amenhotep IV. aus dem im Norden gelegenen Heliopolis über Hermonthis und zwar unter Mitwirkung Tejes (vielleicht auch ihres Bruders) den Kultus des Sonnengottes übernommen hat, der, wie Schäfer <sup>93)</sup> sagt, in Heliopolis gepflegt

wurde, jedoch schon überhaupt in der ägyptischen Religion steckte und gleich dem Osiriskultus eine grosse Verbreitung gefunden hat.

Es ist bereits darüber gesprochen worden, dass die Notwendigkeit einer Reform schon vor Amenhotep dem Vierten erkannt worden war, doch hatten die unternommenen Maassnahmen nichts gefruchtet, weil sie nicht energisch genug und nicht in vollem Umfange durchgeführt wurden.


Waren auch die Kriege beigelegt, so dauerte doch die Uneinigkeit zwischen den einzelnen Völkern, die zum Bestande des ägyptischen Reiches gehörten, fort. Wie früher spielten die Amonpriester im Lande eine grosse Rolle, wie früher bestand der Gegensatz zwischen den oberen und unteren Schichten der Bevölkerung, zwischen reich und arm. Es musste von Grund aus die Weltanschauung der Ägypter geändert werden; es musste die Macht und der Einfluss der Reformfeinde gebrochen werden, die sie durch ihren Reichtum und ihre mächtige Stellung den Unterschichten gegenüber besaßen. Amon, der leibliche Vater der ägyptischen Pharaonen und das Sinnbild der Machtfülle des Landes, war der Schirmherr der Krieger und überhaupt der oberen gesellschaftlichen Schicht. Dank Amon waren die Priester reich geworden, ein Schädling im Organismus des ägyptischen Staates, der jeden Fortschritt hemmte. „Ich gab dir Kraft und Sieg über alle Länder, überall verbreitete ich deinen Ruhm, das Entsetzen vor dir — bis an die vier Säulen des Himmels... Zu Zehntausenden habe ich für dich die Nubier gebunden, zu Hunderttausenden die Asiaten, und habe deine Feinde unter deine Sandalen geworfen... Die Erde weit und breit nach Ost und West ist dir untertan“, also sprach Amon-Rê, der Herrscher Thebens, zu Thutmes dem Dritten. Mit anderen Worten — Amon war der Spender der äusseren Macht und des Krieger Ruhmes Thutmes des Dritten. Er ist derjenige, der Thutmes den dritten zum Könige gemacht hat und es dazu brachte, dass vor dem Antlitze Ägyptens „die Herzen (anderer Völker) wie vom Feuer verzehrt werden und ihre Gliedmassen erzittern“. „Das Bild des Gottes, der das Schwert in die Hand nahm, um dem Pharaon alle Völker unterjocht zu Füßen zu legen und das Land zu einer ungeahnten Machtfülle zu erheben, musste im Herzen der Ägypter“, sagt Prof. Kamenetzky <sup>94</sup>), — „einen tiefen Glauben hervorrufen, in einer Periode politischen Aufbaues, wo die Erinnerung an überstandene schwere Zeiten noch wach war und die wohlthätige Kraft des Schützers des Pharaon und der Nation besonders scharf hervortrat.“ Und dieser „lebendige tiefe Glaube an die Allmacht des Gottes war die notwendige Voraussetzung aller äusseren Erfolge der thebanischen Priester, der Diener dieses Gottes“.

War es erwünscht, mit der Macht und dem Einflusse der Priester und der Krieger aufzuräumen und von dem Unterjochen fremder Völker Abstand zu nehmen, lag die Notwendigkeit vor, in Ägypten selbst einer wenn auch schwachen Gerechtigkeit die Wege zu ebnen, so

musste in erster Linie an die Hauptwurzel des Übels gegangen werden, an den Urquell der alten Politik — Amon.

Das war augenscheinlich die herrschende Meinung bei den Anhängern Amenhotep des Dritten und insbesondere der Königin Teje, und in diesem Geiste, inmitten dieser Strömungen wurde der Thronfolger erzogen, der zukünftige Pharao — Amenhotep IV. Kaum war Amenhotep IV. im J. 1375 auf den Thron gelangt, so schritt er sofort zur Durchführung von Reformen <sup>95)</sup>, deren Ziel es war den Amonkultus durch einen neuen Kultus zu ersetzen und zwar durch die Verehrung der Glut in der Sonnenscheibe, d. h. desjenigen Gestirns, welches nicht nur auf der ganzen Welt, und zwar in gleichem Masse in Ägypten, Asien und Nubien, den Urquell jeglichen Lebens darstellte und deshalb als internationaler Gott erscheinen konnte, sondern auch in Ägypten selbst stets als der Urquell der „Wahrheit“ galt. Sethe <sup>96)</sup> weist darauf hin, dass schon am Anfang der 18. Dynastie sich das Bestreben bemerkbar machte, die einzelnen Gottheiten des ägyptischen Pantheons auf den Sonnenkultus zurückzuführen, welches Streben Amenhotep IV. sich auch zunutze machte. Sein Hauptverdienst besteht darin, dass er den dunklen Drang aus der polytheistischen Sackgasse herauszukommen zu realisieren verstand. Der frühere Gott in anthropomorpher Götzengestalt wurde durch die allgegenwärtige Sonnenscheibe ersetzt. In der Darstellung bewahrte der neue Gott den Uräus und die menschlichen Hände, in die seine Strahlen ausliefen. Diese Attribute waren das Symbol der göttlichen Macht der Sonnenscheibe (Uräus) und ihrer Kraft alles geschaffene zum Leben zu erwecken (die Hände mit dem Symbol des Lebens).

Ich stimme Sethe <sup>97)</sup> durchaus bei in der Annahme, dass die Darstellung des neuen Gottes keine Illustration des kairensen Amonhymnus vorstellt: zu den Händen, die „ausgestreckt sind zu dem, den er liebt.“ Ich glaube, dass es nicht angängig ist, aus den Bildnissen des neuen Gottes alte Wortformeln herauszulesen oder in ihnen eine poetische Schöpfung zu sehen. In Ägypten war man zu sehr an Symbole gewöhnt, als dass man den neuen Gott ohne Symbole lassen konnte. Und nur als Symbol der allbelebenden Glut, die in der Sonnenscheibe sich befindet, erscheint die Scheibe selbst mit den Strahlen und auch der Name des neuen Gottes — Aton, denn indem Amenhotep IV dem neuen Gotte den Namen Aton beilegte, hatte er garnicht die Absicht dem neuen Gotte, dieser körperlosen Kraft, die zu verehren war, einen Eigennamen zu geben. Mit Recht weist Sethe darauf hin, dass wie bei den Mohammedanern die Bezeichnung Allah, in Ägypten das Wort „aton“ aus einem Gattungsnamen zu einem Eigennamen geworden ist <sup>98)</sup>.

„Aton“  itn, wahrscheinlich atūn, war (wenigstens anfänglich) nur ein Wortsymbol der neuen Kraft, der die Verehrung galt.

Anfangs war also „Aton“ nur ein Gattungsname für das Tagesgestirn, die Sonnenscheibe; zur Zeit der 18. Dynastie war er besonders populär und wurde auch zur Bezeichnung des Sonnengottes<sup>99)</sup> gebraucht, doch hauptsächlich wurde, nach Sethes autoritativer Ansicht<sup>100)</sup>, mit dem Worte „Aton“ die Sonne bezeichnet als eine Naturerscheinung und eine Einheit des Weltalls „zum Unterschiede von der Gottheit, die in ihr lebte und mit ihrer Hilfe die Erde beleuchtete“. Seine Schlussfolgerung motiviert Sethe mit folgenden Zitaten: „Atum, der sich in seinem aton befindet“, (Totb. 17., Urk. V, 11 1.) und „Er ist Rê, sein Körper ist aton“ (Miss. franç. 5, pl. 5). Indem Sethe darauf hinweist, dass, z. B., dem Worte Rê nie eine solche Bedeutung beigelegt wurde, glaubt er annehmen zu müssen, dass das angeführte Tatsachenmaterial Amenhotep den Vierten auf den Gedanken bringen konnte, das Wort „Aton“ als Bezeichnung für das neue Kultusobjekt anzuwenden. Er war der Ansicht, dass die Völker des ägyptischen Reiches ohne Schwierigkeiten den neuen Gott annehmen würden, dessen „physisch - kosmischer“ Charakter zu dem „geistigen“ Amons im Gegensatze stand. Aber besonders deutlich lässt sich der staatlich-politische Charakter der religiösen Reform Amenhotep des Vierten aus der Hymne zu Ehren des neuen Gottes erkennen, die augenscheinlich den Pharao selbst zum Verfasser hat. Die Hymne stellt einen Höhepunkt der religiösen Dichtung vor<sup>101)</sup> und hat wiederholt die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt. In neuester Zeit ist viel an der Hymne gearbeitet worden; wir haben Forschungen, Übersetzungen der Hymne und kleinere Beiträge einer Reihe namhafter Gelehrten (Davies<sup>102)</sup>, Sethe<sup>103)</sup>, Schäfer<sup>104)</sup>, Bissing<sup>105)</sup>, Frank - Kamenetzki<sup>106)</sup> u. and.), doch hat darum der ausgezeichnete Aufsatz des amerikanischen Gelehrten Breasted<sup>107)</sup> seinen autoritativen Charakter nicht eingebüsst. Wir brauchen hier nicht weiter auf die Klassifikation der Redaktionen einzugehen, die Breasted anführt. Die Hymne ist in verschiedenen Grabmälern<sup>108)</sup> erhalten. Als bester und reichhaltigster Text gilt der aus dem Grabmal des Ahmes. Ich bringe ihren Text nach der Übersetzung von Kurt Sethe:

Du erscheinst so schön im Lichtberge des Himmels,

du lebendige Sonne, die zuerst zu leben anfang:

Du bist aufgeleuchtet im östlichen Lichtberge

und hast alle Lande mit deiner Schönheit erfüllt.

Du bist schön und gross, glänzend und hoch über allen Landen.

Deine Strahlen umfassen die Länder bis zum äussersten Ende

alles dessen, was du geschaffen hast;

du bist die Sonne und dringst eben deshalb bis an ihr äusserstes Ende.

Du bändigst sie deinem geliebten Sohne.

Du bist fern und doch sind deine Strahlen auf der Erde;

du bist im Angesicht der Menschen, und doch kann man deinen Weg nicht sehen.

Gehst du zur Rüste im westlichen Lichtberge,  
so ist die Welt in Finsternis, wie im Tode.

Die Schläfer sind in der Kammer, die Häupter verhüllt,  
nicht kann ein Auge das andere sehen.

Gestohlen werden alle ihre Sachen, während sie unter ihren  
Häuptern liegen;

sie merken es nicht.

Jedwedes Raubzeug kommt hervor aus seiner Höhle,

alles Gewürm beisst;

die Finsternis ist für sie, was für andere eine Feuerstatt.

Die Welt liegt in Stille, denn, der sie schuf, ist zur Rüste  
gegangen in seinem Lichtberge.

Im Morgenrauen leuchtest du wieder auf  
und glänzest aufs neue als Sonne am Tage.

Es weicht die Finsternis,

sobald du deine Strahlen spendest.

Die beiden Länder sind in Festesstimmung.

Die Menschen erwachen und stellen sich auf die Füße;  
du hast sie sich erheben lassen.

Gewaschen wird ihr Leib, sie nehmen die Kleidung,

ihre Arme erheben sich in Anbetung, weil du erschienen bist.

Die ganze Welt tut ihre Arbeit;

alles Vieh befriedigt sich an seinem Kraute;

Bäume und Kräuter grünen.

Die Vögel fliegen auf aus ihrem Neste,

ihre Flügel erheben sie in Anbetung für dich;

alles Wild hüpfet auf den Füßen;

was da fleucht und kreucht,

sie leben, nachdem du ihnen wieder aufgeleuchtet bist.

Die Schiffe fahren stromab und stromauf;

jeder Weg ist wieder geöffnet, weil du erschienen bist.

Die Fische im Strome springen auf vor deinem Angesichte,  
deine Strahlen dringen bis ins innere des Meeres.

Der du die Frucht sich bilden lässt in den Weibern,

der du den Samen schaffst in den Männern,

der du den Sohn am Leben erhältst im Leibe seiner Mutter,

der du ihn beruhigst, so dass seine Tränen aufhören,

Amme des Kindes im Mutterleibe!

Der da Luft spendet, um am Leben zu erhalten jedes seiner  
Geschöpfe.

Steigt es aus dem Leibe der Mutter herab, um zu atmen,

am Tage seiner Geburt,

so öffnest du alsbald seinen Mund zum Sprechen

und sorgst für seine Bedürfnisse.

Das Vöglein im Ei spricht eingeschlossen im Stein;

du gibst ihm Luft in seinem Innern, um es am Leben zu erhalten.  
 Du hast ihm im Ei seine Frist gesetzt, es zu zerbrechen.  
 Es kommt hervor aus dem Ei, um zu sprechen, zu seiner Frist,  
 es geht auf seinen Füßen, sobald es aus ihm hervorkommt.  
 Wie zahlreich sind doch deine Werke;  
 sie sind verborgen dem Gesichte der Menschen,  
 du einziger Gott, ausser dem es keinen andern gibt!  
 Du hast die Erde geschaffen nach deinem Herzen,  
 du einzig und allein,  
 mit Menschen, Herden und allem andern Getier.  
 Alles was da ist auf der Erde, gehend auf Füßen,  
 was da ist in der Höhe, fliegend mit ihren Flügeln,  
 die Gebirgsländer Syrien und Nubien,  
 und das Flachland Ägypten.  
 Du setzest jeden Mann an seiner Stelle;  
 du sorgst für ihre Bedürfnisse;  
 ein jeder hat sein Essen,  
 berechnet ist seine Lebenszeit.  
 Die Zungen der Menschen sind geschieden in Sprachen,  
 ihre Art desgleichen;  
 ihre Haut ist unterschieden.  
 Unterschieden hast du auch sonst die Völker:  
 Du schaffst den Nil in der Unterwelt in der Tiefe,  
 du holst ihn herbei nach deinem Belieben,  
 um das Volk der Ägypter am Leben zu erhalten,  
 wie du sie dir geschaffen hast,  
 du, ihrer aller Herr,  
 der müde ward von ihnen.  
 Du Herr aller Lande,  
 der ihnen wieder aufleuchtet am Morgen.  
 Du Sonne des Tages, gross an Ansehen.  
 Alle Gebirgsländer in der Ferne, du sorgst für ihren Lebens-  
 unterhalt:  
 Du gabst einen Nil an den Himmel;  
 er steigt ihnen herab  
 und schafft Wasserfluten auf den Bergen,  
 um ihre Felder zu netzen mit ihrem Gebührenden.  
 Wie wohlthätig sind doch deine Pläne, du Herr der Ewigkeit!  
 Der Nil am Himmel, er ist deine /Gabe/ für die fremden Völker  
 und alles Wild im Gebirge, so da auf Füßen geht;  
 Der wahre Nil, er kommt aus der Unterwelt in der Tiefe für Ägypten.  
 Deine Strahlen ernähren nach Ammen Weise alle Pflanzungen.  
 Wenn du aufleuchtest, so leben und wachsen sie für dich.  
 Du machst die Jahreszeiten, um etwas werden zu lassen alle deine  
 Geschöpfe,

den Winter um sie zu kühlen,  
 die Glut des Sommers, damit sie dich kosten.  
 Du hast den Himmel gemacht fern von der Erde,  
 um an ihm aufzuleuchten,  
 um alles was du, einzig und allein du, geschaffen hast, zu sehen  
 wenn du aufgeleuchtet bist in deiner Gestalt als lebendige Sonne  
 erschienen und glänzend, fern und doch nah...“

Turajew <sup>109)</sup> weist darauf hin, dass die Hymne bei der Aufzählung der Länder Ägypten den letzten Platz anweist, dass Ausländer nicht als Barbaren gelten, sondern auch Kinder sind des alleinigen Gottes und nur — auch nach dem Willen Gottes — durch Sprache und Hautfarbe einander verschieden sind und dass „dieses Gebet von jedem Untertanen des Pharao dargebracht werden konnte.“ Es ist auch nicht anders möglich, denn hier wird „der Schöpfer der Erde und der sie bewohnenden verschiedensprachigen Völker angebetet: die kosmische Kraft, die mit keinem Volke organisch verbunden ist und die von Ewigkeit her besteht, und in keinem Zusammenhang stehen kann mit den in beständigem Wechsel begriffenen politischen Verhältnissen eines bestimmten Volkes“ <sup>110)</sup>. Damit fällt auch der Gedanke an eine Unterjochung und Ausnutzung fremder Völker mit der Absicht Ägypten einen Mehrertrag zu sichern fort. Indem Amenhotep IV. den Amonkultus beseitigte, der eng mit Ägypten verbunden war, zerstörte er zugleich auch die Stütze, die im politischen Wechselkämpfe wirksam sein sollte. Die Strahlen des neuen Gottes ergiessen sich über „alle Länder“. „Aton vereinigt alle diese Länder durch seine Liebe —“ das war gleichbedeutend mit der Proklamierung allgemeinen Friedens und vollständiger Waffenruhe in Ägypten, denn es war doch unmöglich jemand zu bekriegen, der die „Liebe des Gottes genoss“. Jedem ist sein Platz angewiesen und jeder erhält alles Notwendige nach dem Willen des gerechten Gottes in Ägypten, Nubien und Syrien. Es war auch nicht nötig, sich das Wohlwollen des Gottes zu erkaufen.

Damals, i. d. 18. D., hatte der Gedanke, dass das Verhältnis zwischen dem Pharao und Ägypten einerseits und dem Gotte Amon andererseits auf gegenseitige Hilfe beruht, noch nicht jenen materialistischen Charakter, der ihm zur Zeit der Nachfolger Amenhotep des Vierten, der Herrscher der 19. und 20. Dynastie, eigen war. „Vergisst denn der Vater des Sohnes“ betet Ramses der Zweite zu Amon <sup>111)</sup>: „Habe ich dir denn nicht Denkmäler aus weissem Stein errichtet... deinen Tempel mit Gefangenen angefüllt? ... Ich gab dir Hausrat in Fülle, ich schenkte dir die ganze Erde, vereinigt in der Versorgung deiner Ältere. Ich schlachtete Millionen von Ochsen... über den Ozean schleppte ich Schiffe, um dir die Gaben der Länder zu bringen“... Abes dieser Gedanke war auch bei den Vorgängern Amenhotep des Vierten zu finden; nun beseitigt aber der König durch seinen internationalen Gott alle Ausgaben



für Amon und dadurch auch die Möglichkeit einer Bereicherung der Priesterschaft.

Ausserdem bedeutet die Hymne einen Versuch, wenn auch nicht eine Gleichberechtigung aller Bürger einzuführen, so doch einer grösseren sozialen Gerechtigkeit die Wege zu ebnen. Und wenn der König selbst in seinen Bildnissen nicht als Sohn des Amon erscheint, sondern als gewöhnlicher Mensch und Familienvater, als ein schlichter Bürger, der im Kreise seiner Familie sein leckeres Mahl geniesst, — so will er damit die Gleichheit aller Ägypter vor ihrem Gotte hetonen.

Nicht nur der Pharao ist ein Spross des Gottes, jeder sterbliche erhält sein Leben von Aton, der in gleichem Maasse jeglicher Arbeit seinen Schutz angedeihen lässt. „Ich war ein Geringer dem Vater nach und der Mutter nach, aber der Herrscher hat mich geschaffen. Ich bin grossgewachsen... durch seine Gnade, als ich noch ein Mensch war ohne Eigentum“, so berichtet Mai, der Fächerträger zur Rechten des Königs, und ich kann Turajew<sup>112)</sup> nicht beistimmen, dass man aus dem angeführten Text nur den Schluss ziehen kann, als habe der „Reformator lediglich seine Anhänger auszeichnen wollen, ohne sich vielleicht um ihre Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit zu kümmern“, und „sie selbst verheimlichten den Vorteil nicht, der ihnen aus der Gefolgschaft der Lebenslehre erstanden“. Es liegt mir fern, Amenhotep den Vierten zu idealisieren und ich halte es für möglich, dass die Regierung Echnatons alle Mittel angewandt hat, um die Reform durchzuführen, es bleibt aber dennoch bedeutsam, dass man aus den Worten Mais für die Zeit Echnatons vielleicht auf eine Aufhebung der Standesgrenzen zwischen vornehm und gering schliessen kann. Wenn zur Zeit des Amonkultus der geringe Mann die kleineren, „weniger vornehmen“ Gottheiten des ägyptischen Pantheons bevorzugte, so bestand jetzt die Absicht, die Gestalt eines liebevollen Gottes zu schaffen, der allen Ägyptern, den vornehmen und armen, in gleicher Weise genehm war, ja, sogar den elenden barbarischen Völkerschaften, die früher zu Ehren Amons unterjocht wurden.

Die religiöse Reform Amenhotep des Vierten hat die Lage in Ägypten nicht gebessert, sie brachte die Priester gegen die Regierung auf und erregte die Volksmassen, die an den alten Traditionen festhielten; zeitlich fiel sie mit dem Verlust eines grossen Teils der Aussenländer zusammen. Die Reformation, die im Laufe von 17 Jahren durchgeführt wurde, misslang; der nächste Nachfolger Amenhotep des Vierten — Sakare verehrte noch Aton, aber Tutanchamon kehrte allmählich zu Amon zurück.

Dennoch folgt daraus nicht, dass die Reform vorzeitig gewesen ist und den Anforderungen des Lebens nicht entsprochen hat. Vielleicht war die Lehre Amenhotep des Vierten zu abstrakt<sup>113)</sup>, aber dafür schien die neue Lehre imstande zu sein, die komplizierten Probleme des ägyptischen Lebens zu lösen, denn zu diesem Zwecke musste vor allem

die Weltanschauung der Ägypter geändert werden. Die Reform Echnatons musste mit den Ansprüchen der Priesterschaft aufräumen, ihren staatlichen Einfluss beseitigen und ihr die Möglichkeit nehmen, das Land in egoistischer Weise auszunutzen. Weil das Streben nach politischer Macht seitens der thebanischen Priester zur Zeit Amenhotep des Vierten einen staatsgefährlichen Charakter annehmen konnte<sup>114</sup>), so musste eine mögliche Enteignung des Tempelbesitzes und die dazu nötige religiöse Reform geboten scheinen.

Gewöhnlich wird auf die Bedeutung des persönlichen Moments in der Reform Amenhotep des Vierten hingewiesen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der persönliche Glaubenseifer des Königs hier eine grosse Rolle gespielt haben mag, doch ist es kaum anzunehmen, dass Amenhotep der Vierte selbst der Autor des neuen Kultus gewesen ist. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass der Ausgangspunkt der neuen Idee vom einzigen Sonnengotte – Heliopolis gewesen ist, auch steht es meiner Ansicht nach fest, dass in Ägypten schon während der 18. Dynastie, noch vor Amenhotep dem Vierten und zumal in Theben eine Verehrung des Sonnengottes stattgefunden hat. Amenhotep III. wird „Nebmatre, der strahlende Aton“ genannt<sup>115</sup>), Heeresteile, Schiffe und Paläste tragen, wie wir sehen, Benennungen, die sich aus einem Atonkultus ergeben<sup>116</sup>). Maspero<sup>117</sup>) nimmt an, dass im 10. Regierungsjahre des Amenhotep ein Tempel Atons gegründet worden ist und dass überhaupt vor Amenhotep dem Vierten kleinere Atontempel existiert haben. Es ist möglich, dass auch in Karnak sich zur Zeit Amenhotep des Dritten ein Tempel befunden hat, woher auch vielleicht das Berliner Relief Nr 2072<sup>118</sup>) stammt. In einem der thebanischen Tempel zu Ehren Atons ist Amenhotep IV. im Anfang seiner Regierung Hohepriester gewesen<sup>119</sup>). Borchardt spricht die Behauptung aus (die jedoch nicht genügend motiviert ist), dass schon zu Thutmes des Vierten Zeiten ein Atontempel bestanden habe<sup>120</sup>), was allerdings mit der Aufschrift der Stele von Tombos<sup>121</sup>) übereinstimmen dürfte. Doch vor der Reform Amenhotep des Vierten trägt Aton noch einen anthropomorphen Charakter und augenscheinlich ist erst durch Amenhotep den Vierten oder seine Angehörigen eine neue Gestaltung des Gottes und ein neuer Kultus entstanden, wie bereits früher erörtert worden ist.

Zum Schluss wollen wir noch die wichtigsten chronologischen Daten aus dem Leben Amenhotep des Vierten anführen, um die folgenden Ausführungen zu erhärten. Bereits früher erwähnten wir, dass Amenhotep der Vierte mutmasslich im Palast zu Medinet-Habu geboren ist und sprachen von dem Einfluss, den Aanenu auf den jungen Thronfolger möglicherweise ausgeübt hat. Wie bekannt, existierte die Annahme, dass die Mumie Amenhotep des Vierten aufgefunden worden ist. Nach eingehender Untersuchung erklärte der bekannte Anatom Ellioth Smith, dass Amenhotep IV. im Alter von ungefähr 30 Jahren gestorben sei, dass an seinem Schädel die Anfänge von Hydrocephalie

zu beobachten seien und dass seine Gesichtszüge den armenoiden Typus verraten, was auf die fremdländische Herkunft der Königin Teje schliessen lasse. Da Amenhotep IV. 17 Jahre regiert hat, und die Mumie auf ein Alter von 30 Jahren hinweist, so wurde angenommen, dass er im Alter von 13—15 Jahren den Thron bestiegen hat; auch eine Regentschaft der Königin Teje soll bestanden haben.

Heute ist erwiesen <sup>122)</sup>, dass die im Sarkophag Amenhotep des Vierten aufgefundene Mumie wohl kaum als die Mumie des Herrschers selbst anzusehen ist, daher bleibt auch die Frage bezüglich seines Alters zur Zeit der Thronbesteigung ungeklärt. Die Erforschung der erhaltenen Bildnisse des Königs führte Sethe <sup>123)</sup> zur Schlussfolgerung, dass Amenhotep IV. im Alter von 25 Jahren den Thron bestiegen habe und 43-jährig gestorben sei.

Schäfer <sup>124)</sup> und Möller <sup>125)</sup> halten es für möglich, dass Amenhotep IV. als Jüngling auf den Thron gekommen ist. Auf Grund von Briefen der asiatischen Fürsten an die Königin und deren Sohn <sup>126)</sup>, räumt Schäfer, Teje eine bedeutende Rolle ein. Sethe stellt die Regentschaft Tejes in Abrede, weil sie angeblich während der Regierungsjahre Amenhotep des Vierten nirgend aktiv hervorgetreten sei <sup>127)</sup>. Nach allem oben Angeführten scheint es mir jedoch nicht angebracht, den Einfluss Tejes auf ihren Sohn zu leugnen; die Altersfrage ist auch schliesslich für uns nicht von grosser Wichtigkeit. Möller hat ja überzeugend nachgewiesen, dass sogar jüngere Herrscher in der Geschichte eine Rolle gespielt haben <sup>128)</sup>.

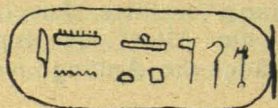
Jedenfalls nennt sich Amenhotep IV. nach seiner Thronbesteigung „Hohepriester des Ré-Horus der beiden Horizonte“ <sup>129)</sup>. Diese Vereinigung der königlichen Titulatur mit dem priesterlichen Beruf kennzeichnet die neue Religionspolitik, die von dem jungen Herrscher ausging. Obwohl Amenhotep IV. noch als Verehrer des Amon dargestellt ist, gilt er doch als Hohepriester des




Amenhotep IV. bereitete sich zum 30-Jahrfest vor, zu welchem Zwecke in Theben ein Tempel errichtet wurde, der mit Reliefs geschmückt war. In den Jahren der Bauarbeit wird der alte anthropomorphe Ré-Horus durch die Sonnenscheibe des Aton ersetzt, dessen Strahlenhände das Lebenssymbol halten <sup>130)</sup>.

Im vierten Regierungsjahre beschliesst Amenhotep IV. seine Hauptstadt von Theben nach der neu zu errichtenden Stadt Achetaton zu verlegen <sup>131)</sup>. Bis zum 19. Phamenoth des 5. Regierungsjahres nennt sich

Amenhotep IV.

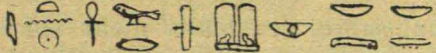


, d. h. „Amon ist zufrieden, Gott und

Fürst Thebens“. Am 13. Pharmuthi des 6. Regierungsjahres, am Tage seines Einzuges in die neue Hauptstadt, ist er  ,d. h. „es

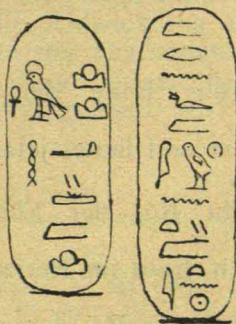
ist Aton gefällig“. So ist denn zwischen diesen zwei Tagen der alte Namen durch den neuen — „Echnaton“ ersetzt worden <sup>182)</sup>. (Möller liest: ôhlatôn) <sup>183)</sup>.

Sein Dreissigjahrfest hat Amenhotep augenscheinlich noch vor seiner Namensänderung gefeiert. Im Ashmoleanmuseum befindet sich ein Relief mit der Darstellung einer Einzelszene dieses Festes. Auf diesem Relief war ursprünglich der alte Name des Königs verzeichnet, der erst später durch den neuen ersetzt wurde <sup>184)</sup>. Aton heisst auf

dieser Tafel  , „Aton, der Lebende, der

Grosse, der dem 30-Jahrfeite Beiwohnende, der Herrscher des Himmels, der Herrscher der Erde.“ Daraus folgert Schäfer <sup>185)</sup>, dass am Tage der Feier nicht nur der Gott in neuer Gestaltung eingeführt wurde, sondern auch endgültig der offizielle dogmatische Name Atons festgesetzt wurde, und zwar gleich dem königlichen Namen, in 2 Cartouchen

hineingefügt: „es lebt  
Horizonte, der sich freut  
Namen, als Schu, welcher



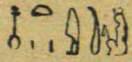
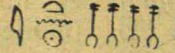
Rê-Horus der beiden  
im Horizont, in seinem  
ist Aton“.

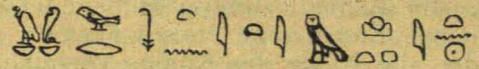
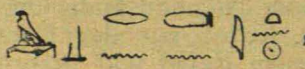
Amenhotep IV. selbst <sup>186)</sup> legte sich den Beinamen „der von der Wahrheit Lebende“, bei.






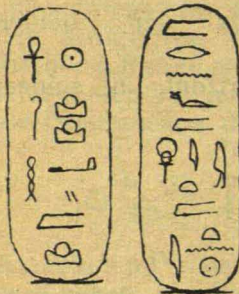
In seinem 6. Regierungsjahre siedelt Amenhotep IV. (jetzt schon Echnaton) in seine neue Hauptstadt Achetaton (heute El-Amarna), „den Horizont Atons“, über <sup>187)</sup>. Augenscheinlich missfiel die Reform den konservativen Theben, es setzte eine scharfe Opposition der Priester und anderer mit der Reform Unzufriedenen ein, und daher war Amenhotep IV. gezwungen, seine neue Hauptstadt, seine Paläste und Tempel in einer Gegend zu erbauen, wo die alten Traditionen nicht so mächtig

waren. Er setzten Verfolgungen der Andersdenkenden ein, aus den Reliefs und Inschriften wurde alles ausgemerzt, was an Amon und das Alte erinnerte.

Der Name der Königin Nofretète  erhält den Zusatz ; Amenhotep selbst entfernt aus seiner Titulatur die letzten Nachbleibsel, die an Theben und Hermonthis erinnern; er nennt sich:

 und ,  
„gross an Königtum in Achetaton“ und „der den Namen Atons erhebt“.

In seinem 8. Regierungsjahre (jedenfalls nicht später, als im 10.) ersetzt Amenhotep IV. in der dogmatischen Bezeichnung Atons die hieroglyphische Aufschrift  „Chorus der beiden Horizonte“ durch ; später ändert er sogar den Wortlaut:  „Fürst der beiden Horizonte“<sup>188</sup>).



Auch das Ende der Bezeichnung Atons wird geändert und lautet jetzt:

„es lebt Rê, der Fürst der beiden Horizonte, der sich freut im Horizonte, in seinem Namen, als der Vater des Rê, der als Aton gekommen ist.“

Im 12. Regierungsjahre Amenhotep des Vierten langten aus Syrien, Nubien, Punt und den Ägäischen Ländern Gesandtschaften mit Tributleistungen an. Das ist noch die Zeit der Blüte Achetatons. Aber bald darauf zogen drohende Gewitterwolken auf wie in Ägypten selbst, so auch in den Provinzen.

Einseitige Vertiefung des religiösen Gedankens wirkte zersetzend auf die Reform und führte zur Auflehnung nicht nur der Priesterschaft, sondern auch breiter Schichten der Bevölkerung.

Und kein anderer, als der Schwiegersohn und Nachfolger Echnatons, Tutanchamon, gibt folgende Erklärung ab: „Gott hat sich von diesem Lande abgewandt. Als unser Heer nach Syrien geschickt wurde, um die Grenze des Landes zu erweitern, hatte es keinen Erfolg. Und wenn man einen Gott anrief, um ihn um ein Orakel zu befragen, erhielt man keine Antwort... und wenn man sich an irgend eine Göttin wandte, so antwortete auch sie nicht. Ihre Herzen waren ergrimmt gegen ihre Geschöpfe und sie vernichteten ihre Werke.“<sup>139)</sup>

Amenhotep IV. sollte sich bewusst sein, dass „der Beschimpfer Thebens niedergeschmettert werden wird“, „niedergeworfen der Feind der Herrscherin der Städte“, dass „die Sonne dessen, der Amon nicht kennt, untergeht“... „der Hof des dir Zuwiderhandelnden in Finsternis liegt, während die ganze Erde erleuchtet ist...“<sup>140)</sup>

Aber der in seinem religiösen Fanatismus Verblendete fand keinen Ausgang aus der sich ergebenden Zwangslage und ist abgegangen, ohne Ägypten „Glück und Segen“ gebracht zu haben.

Die Erwartungen der Anhänger des Aton, dass sein Kultus andauern werde „bis der Schwan schwarz wird und der Rabe weiss, bis die Berge von ihrem Platze weichen und die Wasser bergauf fließen“<sup>141)</sup>, haben sich nicht erfüllt. Amenhotep hatte nicht die Kraft, die Anschauungen derjenigen zu ändern, die die Macht über das Land in den Händen hatten.

Also gestalteten sich die Schicksale Ägyptens während der 18. Dynastie, die Ursachen, die Entwicklung und das Ende der Reform Echnatons. Und diese Zeiten der Hoffnungen und des Kampfes mussten auf die Stimmungen und Bestrebungen der ägyptischen Meister einwirken, mit deren Kunsterzeugnissen wir uns im folgenden bekannt machen werden.

1) Von ägyptischer Kunst, S. 42.

2) Champollion, Notices descriptives, I., 484.—487.; Bouriant, Recueil, XI., 156.—159.

3) Geschichte, 225. S.

4) Breasted, Ancient Records I., 304. (681.); vgl. Garstang, El. Arabah, IV., V.

5) Sethe, Urkunden der 18. Dyn., IV., I., 2.—10.

6) Sethe, Urkunden der 18. Dyn., IV., I., 53.—73.

7) Sethe, Urkunden IV., I., 2., 1.; IV., I., 8., 2.

8) Breasted, Anc. Rec., 179., 415.—436.

9) Sethe, Urkunden, IV., I., 2., 4.—5.; 6., 7.—8.; 6., 15.

10) Sethe, IV., I., 5., 4., ff.

11) Sethe, IV., I., 6., 16. ff.

12) Sethe, IV., I., 8., 4., ff.

13) Sethe, IV., II., 82. ff.

14) Sethe, IV., II., 140.

15) Wilkinson, Manners and customs, I., Pl. II A. u. B.; Virey, Tombeau de Rekhmara, Mémoires de la Mission française, V., Pl. VI.

16) Lepsius, Denkmäler, III., 39.

17) de Morgan, Catalogue des monuments, 66., 67.

18) Naville, Bubastis, P. XXXIV., A.

- 19) Sethe, IV., II., 85.  
 20) Sethe, IV., IV.; Bissing, Stat. Tafel von Karnak.  
 21) Тураев, Истор. древн. Востока, S. 270.  
 22) Sethe, IV., IV.; Bissing, Stat. Tafel von Karnak; Breasted, Anc. Rec., II., 87., 435.—436.  
 23) Breasted, Anc. Rec., II., 309., 780.  
 24) Lepsius, Denkmäler, III., 306.  
 25) Erman, Aegypten, 154.  
 26) Erman, Religion, S. 154., 155.  
 27) Breasted, Aegypten, S. 225.  
 28) Sethe, Urkunden, IV., III., 155. ff., 203. ff.  
 29) Sethe, Urkunden, IV., III., 215. ff.; Naville, Deir el Bahari, II., 46.—55.  
 30) Breasted, Anc. Rec., 283., 717—745.  
 31) Erman, Religion, 18. S.  
 32) Erman, Religion, 72.  
 33) Франк-Каменецкий, Памятники егип. рел., I, 49.  
 34) Франк-Каменецкий, I, 51, 52.  
 35) Hymne des Leidener Papyrus 1350., vergl. A. Gardiner, Hymns to Amon from a Leiden Papyrus, Äg. Zeitschr., 42., 14. S.  
 36) Sethe, Urkunden, IV., III., 158.  
 37) Daressy, Procession d'Ammon, Mémoires de la Mission française, VIII., 384. ff.  
 38) Z. Bsp.: Naville, Deir el Bahari, III., 69., 74.; Lepsius, Denkmäler, III., 76 a.  
 39) Select Papyri of Brit. Mus., Papyrus Anastasi, 4., 3., 10.  
 40) Winckler, Tontafeln, 89.—29., 93.—33.; Breasted, Anc. Rec., II., 916.; Breasted, Geschichte, 281.  
 41) Wilkinson, Manners and customs, II., 171.  
 42) " " " " II., 187.  
 43) " " " " II., 187.  
 44) " " " " II., 192.  
 45) " " " " III., LXXII.  
 46) Bissing, Anteil, 5., 6.  
 47) Bouriant, Recueil, XI., 156. ff.; Champollion, Notices descript., I., 484. ff.; Brugsch, Recueil des monuments, 66., 2-a.  
 48) Brugsch, Thesaurus, VI., 1292. ff.  
 49) Benson and Gourlay, Temple of Mut, 301. ff.  
 50) Ausführliches Verzeichnis des Berl. Mus., Nr. 2296., 137.  
 51) Bouriant, Recueil, XI., 106.; Sethe, Urkunden, IV., I., 53.; Boussac Tombeau d'Anna, Mémoires de la Mission française, XVIII.  
 52) Lepsius, Denkm., III., 26.  
 53) Lepsius, Denkm., II., 63., 64.  
 54) Breasted, Gesch., 217.  
 55) Breasted, Gesch., 224.  
 56) Erman, Ägypt., 179. ff.; vgl. Ганнушкин, Социальный вопрос в древнем Египте.  
 57) Select Papyri of Br. Mus., Papyrus Anastasi, 2., 8., 6.  
 58) Winckler, Tontafeln, 33.—16.; Brugsch, Äg. Zeitschr., 1880., 81. ff.  
 59) Winckler, Tontafeln von Tell-el-Amarna, 49.—20., 41.—18., 47.—19.  
 60) " " " " " 3.—1.  
 61) " " " " " 9.—2.  
 62) " " " " " 11.—3., 13.—5., 35.—17.  
 63) " " " " " 39., 41.—17., 15., 7., u. a.  
 64) " " " " " 17.—7.  
 65) " " " " " 81.—25. ff. u. a.  
 66) " " " " " 93.—34.

- 67) Lepsius, Denkmäler, III., 81. G., die Stele am ersten Katarakt.
- 68) Brugsch, Äg. Zeitschr., 1880., 81. ff.
- 69) Brugsch, Äg. Zeitschr., 1880., 81. ff.; Steindorff, Äg. Zeitschr., 1901., 64. ff.
- 70) Steindorff, Äg. Zeitschr., 1901., 63.
- 71) Es ist anzunehmen, dass die Königin in Medinet-Rurab, südlich von Memphis, beim Eingang ins Fajum, geboren ist: Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, 2., 29.
- 72) Winckler, Tontafeln, 49.—20.
- 73) Winckler, Tontafeln, 55.—21.
- 74) Winckler, Tontafeln, 67.—22.
- 75) Brugsch, Äg. Zeitschr., 1880., S. 81. ff.
- 76) Davies, Tomb of queen Tiyi, XXI. S.
- 77) Davies, Tomb of queen Tiyi, 1910.: Maspero, A sketch of queen Tiyi's life, XV.; Davies, Tomb of Jouiya; and Touiyou; Quibell, Tomb of Jouiya and Touiyou, S. 69.—72.
- 78) Davies, Tomb of queen Tiyi, 18.—20. S.
- 79) vgl. Wolff, Vorläufer des Amonkultus, Äg. Zeitschr., 1924.
- 80) Bissing, Denkmäler, 45 A. Text der Tafel, Anm. 9.
- 81) Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, 2.
- 82) Davies, Tomb, XIV.; Quibell, Tomb, Iff.
- 83) Vgl. Petrie, History, II., 177.; Budge, Book of the Kings of Egypt, I., 140. ff.
- 84) Davies, Tomb., 38., 43.
- 85) Sethe, Beiträge, 130. S.
- 86) Weigall, The Life and Times of Akhnaton, 43. S.; Schäfer, Altes und Neues, 29. S.; Borchardt, Aus der Arbeit (Mitteil., 57), 27. S.
- 87) Schäfer, Kunstwerke, Äg. Zeitschr., 52., 75. S.
- 88) Schäfer, Altes und Neues, 31. S.; vgl. Maspéro, Gesch. d. Kunst, 186. S.
- 89) Schäfer, Altes u. Neues, 29. S.; Schäfer, Anfänge, 482. S.
- 90) Schäfer, Anfänge, 483. S.
- 91) Borchardt, Aus d. Arbeit, 27. S.; Schäfer, Altes u. Neues, 28. S.
- 92) Borchardt, A. d. Arb., 27. S.
- 93) Altes u. Neues, 24. S.
- 94) Франк-Каменецкий, Памятники егип. рел. в Фив. пер., I, S. 50, 51, 52.
- 95) Schäfer, Kunstwerke, Ä. Z., 1915, 74. S.
- 96) Sethe, Beiträge zur Gesch. Ä., IV., Nachr. d. k. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl. 1921. 103. S.
- 97) Sethe, Beiträge, S. 103., Anm. 4.
- 98) Sethe, Beiträge, 106. S.
- 99) Schäfer, Altes u. Neues, 25. S.; Breasted, History, 1905, 360. S., 1908, 267. S.; Erman, Religion, 77. S.; Sethe, Beiträge, 104. S., 1. u. 3. Anm.; Äg. Z., 39., 63., S.; Breasted, Anc. Rec., II., 869.; Mar. Abyd., II., 25., 17.; Si-nuhe B. 213.
- 100) Sethe, Beiträge, 106. S.
- 101) Тураев, Лит. Востока, S. 133.
- 102) Davies, Rock tombs of El-Amarna, VI., 25. S.
- 103) Beiträge.
- 104) Religion u. Kunst; Altes u. Neues.
- 105) Bemerk. zum Atonhymnus, Rec. de Trav., Vol. XXXVI., 1. S.
- 106) Пам. егип. религ., II, S. 1 ff.
- 107) De hymnis in solem sub rege Amenophide IV. conceptis, dissertatio, Berolini 1894.
- 108) Breasted, De hymnis, 3. S.: A) Aia (Bouriant Mem. de la Miss. au Caire, I. p. 2.—5.), Apy (Bouriant, ib. p. 11.—12. et Piehl, Insc., Pl. CXCI), Tutu (Lepsius, D., III., 106 b.), Any (Daressy, Recueil, XV., p. 43.—44.), Mahu a (Bouriant, Mem. de la Miss. au Caire, p. 17.), Mahu b (Bouriant ib. p.



- 19); B) Ai (Daressy, Recueil, XV., p. 46.—48.), Tutu (Lepsius, D., III., 107-a.), Ahmes (Sharpe, Egyptian Inscript., Pl. VII.), Senro (Lepsius, D., III., 97-a.); Davies, Rock tombs of El-Amarna, VI., 25. S.
- 109) Ист. древн Вост. I, S. 307.
- 110) Фр.-Каменецкий, II, S. 7.
- 111) Франк-Каменецкий, I, S. 64.
- 112) Тураев, И. др. В., I, S. 308.
- 113) Франк-Каменецкий, II, S. 20.
- 114) Франк-Каменецкий, Пам., I, S. 6.
- 115) Lepsius, Königsbuch, 373., 6.
- 116) Borchardt, A. d. Arbeit, Mitt., 57., 25., S.; Schäfer, Alt. u. Neues, 25. S.
- 117) Maspero, Histoire, II., 311. S.
- 118) Schäfer, Alt. u. Neues, 24., 46., 28. S.; Borchardt, A. d. Arbeit, Mitt., 57., 24. S.
- 119) Breasted, Records, II., 932.
- 120) Borchardt, A. d. Arbeit, Mitt., 57., 28.—29. S.
- 121) Sethe, Urkunden, IV., 82. S.
- 122) Sethe, Beiträge, 128. S.; Schäfer, Religion u. Kunst, 11. S.
- 123) Sethe, Beiträge, 130. S.
- 124) Schäfer, Rel. u. Kunst, 11. S.; Kunstwerk, Äg. Zeit. 52., 72. S.
- 125) Möller, Echnaton, Äg. Zeitschr., B. 56., 101. S.
- 126) Schäfer, Rel. u. Kunst, 6. S.
- 127) Sethe, Beiträge, 130. S.
- 128) Kalif El-Chakim ibn Asis (996.—1021.): Müller, der Islam im Morgen- u. Abendlande, Bd. I., S. 629.—633.
- 129) Lepsius, Denkmäler, III., 110.; Text, Bd. 4., 97. S.
- 130) Schäfer, Früheste Bildnisse, 225. S., Abb. 118. (Amtl. Ber. XL., Nr. 10., Juli 1919).
- 131) Davies, Rock tombs, V., 28. S.
- 132) Schäfer, Anfänge der Reformation Amenophis IV., 477., 478. S., mit Hinweis, auf Gautier, Livre de rois, Amenophis IV., Nr. VI. u. IX.; cf. Sethe, Beiträge, 114. S.
- 133) Möller, Echnaton, 101. S.
- 134) Schäfer, Anfänge der Reformation, 481., 478. mit Hinweis, auf Journal of eg. arch., 5. Bd. (1918), 61. S., ff., 8. Taf.
- 135) Schäfer, Religion und Kunst, 16. S.; vgl. Sethe, Beiträge, 107. S.
- 136) Davies, Rock tombs, V., 28. S.
- 137) Davies, Rock tombs, V., 31. S.
- 138) Sethe, Beiträge, 115. S. mit Eerufung auf Davies, V., 33. und Culte d'Atonou, I., pl. 6., 10., 12.; auch Davies, IV., 15., 16.; vgl. Sethe, Beitr., 118., 120. S.; auch Schäfer, Rel. u. Kunst, 27. S.
- 139) Франк-Каменецкий, I, S. 10.
- 140) Тураев., Ист. др. Вост., I, S. 309.
- 141) Davies, R. t., III., pl. 29., 32. S.

## II. KAPITEL.

### Die Entwicklungsphasen der Kunst zur Zeit Echnatons.

Die Zeit Echnatons ist nicht nur für die religionsgeschichtliche und historisch-philosophische Betrachtung von ausserordentlichem Interesse, auch der Soziologe und der Kunsthistoriker vermag hier tief-schöpfende Studien zu treiben. Es ist daraus der Eifer erklärlich, mit dem die Archäologie der letzten Jahrzehnte nach Denkmälern aus der Zeit dieses Königs und Reformators forscht. Die hervorragendsten

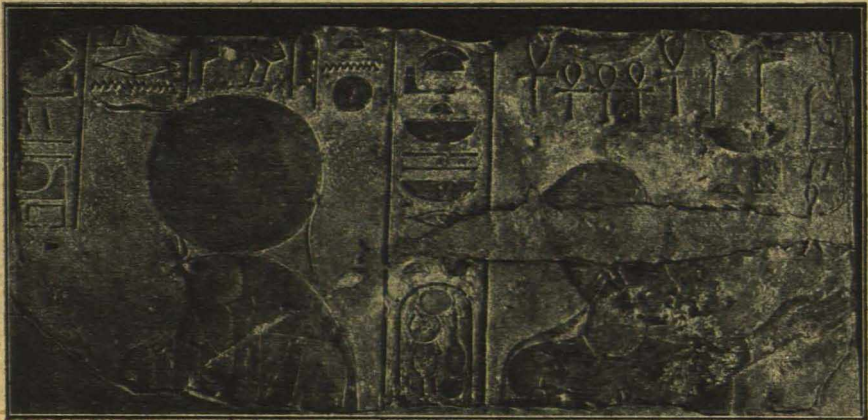


Abb. 1. Relief im Berl. Museum, Nr. 2072.

Ägyptologen haben den Inschriften der Zeit Echnatons besonderes Interesse entgegengebracht. Bereits Champollion lenkte seine Aufmerksamkeit auf die in El-Amarna gefundenen Kunstdenkmäler. Lepsius' Expedition (1843/45) widmete 9 Tage der Erforschung der „Höhlengräber aus der Zeit Amenhotep IV., jenes königlichen Puritaners, der alle Gottheiten Ägyptens verfolgte und nur die Verehrung der Sonnenscheibe gestattete“. In den Jahren 1891 und 1892 wurden von Flinders Petrie Grabungen unternommen, welche durch die Auffindung des Palastes gekrönt

wurden und El-Amarna den Namen „ägyptisches Pompeji“ eintrugen. Seit dem Jahre 1907 endlich arbeitete in El-Amarna die Deutsche Orient-Gesellschaft, deren Grabungen unter Borchardts Leitung mit methodischer Gründlichkeit die Strassen und Gässchen Achetatons mit ihren Wohnhäusern, Künstlerwerkstätten und Gärten aufdeckte. Als dann der grosse Weltkrieg Borchardt die Tore Ägyptens verschloss, wurden die Forschungsarbeiten an der alten Hauptstadt dennoch nicht aufgegeben; heute ist die Erforschung der Denkmäler von El-Amarna in die Hände der Engländer übergegangen.<sup>1)</sup>

Die im Laufe von 80 Jahren geleisteten archäologischen Grabungen und Forschungen haben die Zahl der Denkmäler materieller Kultur aus der Zeit Echnatons bedeutend vergrössert. Die ägyptologische Abteilung des Neuen Berliner Museums ist durch Lepsius' Expedition, Borchardts Grabungen und die Kollektionen Dr. James Simons in den Besitz einer besonders reichen Auslese wertvollster Denkmäler, Werke der besten Künstler aus der Zeit Echnatons, gelangt.<sup>2)</sup> Auch in Kairo, im Britischen Museum, im Louvre, im Haag und an verschiedenen anderen Orten, sogar in Moskau<sup>3)</sup> befinden sich Denkmäler aus El-Amarna und andere aus der Zeit Echnatons. Bemerkenswert sind ferner auch die Gräber von El-Amarna.<sup>4)</sup> Befinden sich in den in El-Amarna aufgedeckten Wohnhastrümmern<sup>5)</sup> keine den Berliner Meisterstücken gleichkommende Kunstwerke mehr (wobei besonders in Betracht zu ziehen ist, dass der wunderbare Fussboden des Palastes von El-Amarna böswilliger Zerstörung anheimgefallen ist), — so vermögen doch nur diese ein wahrheitsgetreues Bild des alt-ägyptischen Lebens zu vermitteln. Heute ist das Denkmälermaterial, das zu unserer Verfügung steht, überaus reich. Es hat sich bereits eine Hyperkritik heraus gebildet, die sich im Bestreben äussert, einen Teil des ausgegrabenen und gefundenen Materials der Zeit Echnatons abzusprechen und der Zeit eines anderen ägyptischen Herrschers (Tutanchamon und sogar Amenhotep III.) zuzuschreiben. Ein Vertreter dieser hyperkritischen Richtung ist gerade El-Amarna's erster Archäologe — Borchardt.<sup>6)</sup> Einen Gegner seiner Ansichten fand Borchardt in einem der bedeutendsten Kenner ägyptischer Kunst — Schäfer<sup>7)</sup>, und Ranke<sup>8)</sup> kann Recht haben mit dem Ausspruche: „Ein dritter Beurteiler mag hier und dort den Eindruck haben, dass die Wahrheit in der Mitte liegt...“

Die dadurch hervorgerufene Diskussion bewog mich mit besonderer Aufmerksamkeit die Ansichten der beiden Forscher zu verfolgen und alle in El-Amarna und im übrigen Ägypten gefundenen Kunstwerke und Denkmäler, die in unseren Museen zugänglich sind, einer neuen Untersuchung zu unterziehen, um festzustellen, welche von ihnen zweifellos der Zeit Echnatons angehören und welche dagegen als älter oder jünger zu betrachten sind. Dieses Studium bewog mich, die Denkmäler aus der Zeit Echnatons nach seinen Regierungsperioden einzuteilen.

In meiner Abhandlung: „Египетское искусство времени Аменофиса IV.<sup>9)</sup>“ wies ich darauf hin, dass das Berliner Relief № 2072 aus der ersten Regierungsperiode Echnatons stammt, zeigt doch dasselbe Echnaton neben dem Sonnengotte Aton in Gestalt des Chorusfalcken. Ich glaubte nicht fehlzugehen, wenn ich eine Ähnlichkeit dieses Denkmals mit den Reliefs aus dem Grabe des Userhet, des Haremsvorstehers Amenhotep III., feststellte. Die Berliner Statuette № 15081, die Echnaton noch mit dem künstlichen Königsbarte zeigt, setzte ich an das



Abb. 2. Fussbodenmalerei aus El-Amarna. Berl. Mus., Nr. 15335.

Ende der ersten Periode. Ich gewann den Eindruck, dass der Berliner Reliefentwurf № 15000, einige Reliefs aus dem Grabe des Rames, das einen Pferdekopf darstellende Relief aus der Sammlung Bissing, die Fussbodenmalerei des Pala-tes von El-Amarna, die Echnatonstatue im Louvre und der aus Ebenholz geschnittene Kopf der Teje in die II. Periode Echnatons gehören. Der III. und letzten Regierungsperiode endlich schrieb ich die Bü-te № 15319 im Louvre, das Berliner Relief № 14145, das die Königsfamilie darstellt, und den von Prisse d'Avennes veröffentlichten Sphinx zu. Diese Einteilung der Denkmäler aus der Zeit Echnatons schien ein wahrheitsgetreues und einheitliches Bild der Entwicklung des Geschmacks und der Kunstrichtungen zu geben. Sie schien „ohne Spünge und Unterbrechungen“ den natürlichen Ent-

wicklungsgang zu charakterisieren, wie er sich in den Kunstdenkmälern seit der Zeit Thutmes III., z. B. in der Gruppe des Pachi und der Mutnofret (Münchener Glyptothek), bis auf den vielfach karikierten und



Abb. 3. Echnaton. Berl. Mus., Nr. 20496.

übertriebenen Naturalismus mit seinen an das Bizarre streifenden Formen, welcher in den letzten Jahren Echnatons aufkam, zeigt.

Doch meine Auffassung, die vollständig mit den Ansichten solcher bedeutenden Ägyptologen wie Bissing, Breasted und Schäfer über-

einstimmte, steht in krassem Widerspruch mit dem Bilde der Entwicklung von El-Amarna, das Borchardt entwirft. Erstens erkennt Borchardt Echnaton nicht als den Gründer von El-Amarna an, vielmehr soll diese Stadt schon früher — unter Thutmes dem Vierten und Amenhotep dem Dritten<sup>10)</sup> bestanden haben. Ferner<sup>11)</sup> hat ihn der Vergleich der Tutanchamonstatue № 42091 in Kairo mit verschiedenen auf die Zeit Echnatons bezogenen Denkmälern zur Folgerung bewogen, dass der Kopf № 20496 und der Reliefentwurf № 15000 im Berliner Museum nicht Echnaton (den das Relief № 14145 des Berliner Museums charakterisieren soll) sondern Tutanchamon zum Gegenstand habe; auf dem Relief № 15000 soll Tutanchamon mit seiner Gemahlin, Echnatons dritter Tochter, abgebildet sein. Die Statuette № 21263 soll nach Borchardts Meinung die Herrscherin Teje darstellen, das Köpfchen № 21240 — die Frau des Sakare oder Tutanchamons. Auch sieht Borchardt im Berliner Relief № 2072 nicht das Bildnis Amenhotep des Vierten, sondern Amenhotep des Dritten, denn ersterer soll sich dasselbe angeeignet haben, die ursprüngliche Aufschrift „Nebmaatre“ (zweiter Name Amenhotep des Dritten) soll in „Nefercheprure“ (zweiter Name Amenhotep des Vierten) umgemacht worden sein. Ebenso bezieht Borchardt das Grab des Rames auf die Zeit Amenhotep des Dritten.

Borchardt gibt seinen Ausführungen folgenden Schlusssatz: „Damit haben sich alle Beispiele der früheren strengen Kunst Amenhotep IV. in Nichts aufgelöst.“<sup>12)</sup> Indem er einen Teil der früher den Künstlern Echnatons zugeschriebenen Denkmäler für die Zeit Amenhotep des Dritten, den anderen für die Zeit der Nachfolger Echnatons, Sakare und Tutanchamon, in Anspruch nimmt, will Borchardt „die Kunst Amenhotep IV. als eine ganz regelmässige bruchlose Weiterentwicklung aus der Blütezeit der 18. Dynastie ansehen“, und fügt hinzu: „ich persönlich möchte in dieser schon Zeichen beginnenden Verfalls erkennen . . .“ In der Einleitung zu seinem Aufsätze verlangt Borchardt die Revision der Ansichten über die Geschichte, die Kunst und die Religion von El Amarna, damit „das Dogma“ über die Kultur Echnatons vernichtet würde, das die Ägyptologen seit den 20–40-er Jahren des 19. Jahrhunderts im Banne halte.

In meiner Abhandlung beleuchtete ich den unleugbaren Zusammenhang der Kunst Echnatons mit den Kunstrichtungen der vorhergehenden Perioden. Man kann doch nicht behaupten wollen (davon spricht auch Schäfer)<sup>14)</sup>, dass die Entwicklung der ägyptischen Kunst zur Zeit Echnatons nur dem Gebote des Herrschers gefolgt wäre, dass dieselbe ein unnatürliches Gepräge trage, welches mit der Zeitströmung und der ägyptischen Volkpsyche nicht in Einklang stände. Doch Borchardt sucht zu beweisen, dass bereits vor Amenhotep dem Vierten in El-Amarna ein Tempel des Aton bestanden habe, und dass die Stadt selbst bereits vor der Reform erbaut worden sei; Denkmäler, die meiner Meinung nach die erste und zweite Regierungsperiode Echna-

tons charakterisieren, spricht er der Zeit Echnatons ab. Diese Auffassung Borchardts zerstört das Entwicklungsbild der ägyptischen Kunst zur Zeit der 18. Dynastie, welches einzig den historischen Daten zu entsprechen scheint. Nennt Echnaton sich in den Inschriften auf den Grenzstelen des Gebietes von Achetaton den Gründer der neuen Stadt,

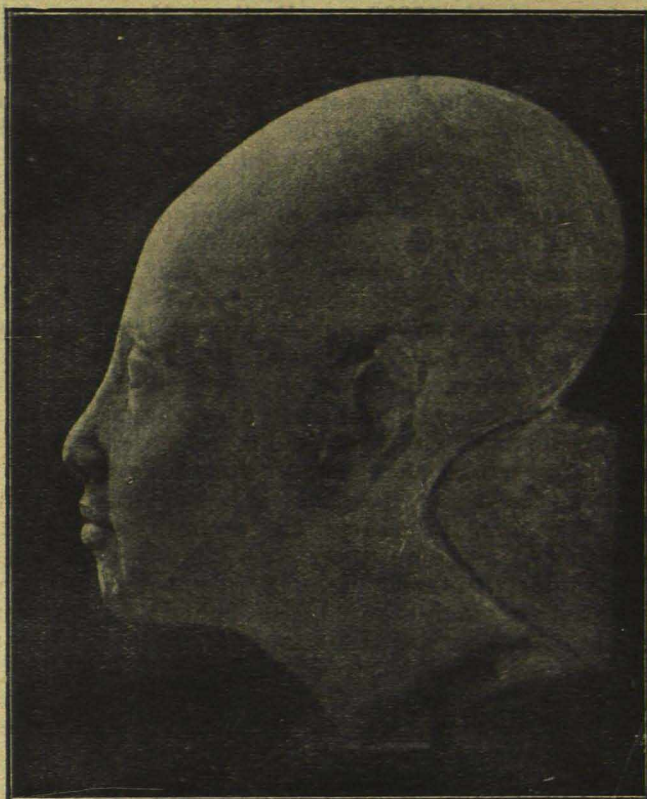


Abb. 4. Prinzessinnenkopf. Berl. Museum, Nr. 14113.

so haben wir in Betracht zu ziehen, dass zwischen dem 4. und 6. Regierungsjahre des Reformators<sup>15)</sup>, als die Stelen errichtet wurden, den ägyptischen Künstlern ganz besonders die Möglichkeit geboten war ihr Können zu freier Entfaltung zu bringen und die Richtung zu bestimmen, die der Kunst angemessen wäre, welche nicht mehr dem Vertreter der alten Zeit, Amon, sondern „der Glut in der Sonnenscheibe“,

Aton, gewidmet war, dem Objekt der neuen Kultur und dem Ideal des neuen religiösen Gedankens. Augenscheinlich ist Petrie<sup>16)</sup> Recht zu geben, wenn er ausführt, dass die neue Kunst in erster Linie die Devise „in der Wahrheit ist das Leben“ beherzigt habe, wurde doch auch Echnaton selbst „der von der Wahrheit Lebende“ genannt. In dieser



Abb. 5. Königin Teje. Berl. Mus., Nr. 21834.

Zeit des Aufbaues eines neuen Lebens und einer neuen Stadt musste eine neue Kunst erstehen, getragen von den neuen Stimmungen der neuen Zeit und vom Inhalt der neuen Lehre „Seiner Majestät“. Obwohl Anfänge dieser Lehre bereits in früheren Perioden bemerkbar sind, konnte sie doch erst dank dem neuen Zeitgeiste zu voller Entfaltung gelangen und ihrerseits die Kunst beeinflussen. Ge-



rade zwischen dem 4. und 6. Regierungsjahre Echnatons, in der Zeit vom Beginn der wichtigsten Bauarbeiten in Achetaton bis zu deren Vollendung, ist der Bruch, der Umschwung vom Alten zum Neuen, zu suchen.



Abb. 6. Echnaton. Berl. Museum, Nr. 21683.

Es ist unverständlich, weshalb Borchardt<sup>17)</sup> es für notwendig erachtet, die Bildnisse Amenhotep des Dritten in zwei Gruppen zu teilen, eine frühere und eine spätere, wodurch sich dann für die Zeit dieses

Herrschers zwei Entwicklungsstufen der Kunst ergeben sollen. Ebenso unverständlich ist es, warum Borchardt es nicht für zulässig hält, den Umschwung in die Jahre Echnatons zu verlegen, obwohl gerade in diesen Jahren die Gründe der Umwälzung klar zu Tage traten. Bei der Aufzählung der Denkmäler aus der Zeit des Aufenthaltes Echnatons in Achetaton scheidet Borchardt die von mir auf die zweite Regierungsperiode Echnatons bezogenen Denkmäler aus. Dabei beruft er sich keineswegs auf stilistische oder chronologische Beweise, sondern verfolgt seinen Gedankengang lediglich unter Berücksichtigung der charakteristischen Gesichtszüge, welche den Bildnissen Tutanchamons und seiner Gemahlin, Echnatons Tochter, eigen seien. Schäfer<sup>18)</sup> hat mit genügender Anschaulichkeit bewiesen, dass Borchardts Ansichten der Kritik nicht stand halten können, dass vor allem die Statue Nr. 42091 in Kairo, deren schlechte Photographie Borchardt benutzt hat, nicht den Charakter trägt, welchen man in den von ihm angezweifelte Echnatonbildnissen vorfindet. Manchmal gibt Borchardt sogar unbegründet den Denkmälern eine andere Stellung, als der Künstler sie ihnen zugeordnet hat, um den Eindruck einer fliehenden Stirn und eines hängenden Kinnes, die Tutanchamon nicht eigen waren, zu verwischen. Und wenn auch in allen Bildnissen ohne Ausnahme, die wir von Echnaton, seiner Gemahlin und seinen Töchtern besitzen, keine absolute Gleichheit der Formen zu bemerken ist, so birgt diese Erscheinung doch keinen Widerspruch in sich. Schäfer<sup>19)</sup> betont mit Recht, dass in den Werken zweier verschiedener Meister keine absolute Gleichheit der Formen möglich ist, sei auch eine und dieselbe Person zum Gegenstande gewählt. Der Künstler ist kein Photograph, er stellt keinen Gipsabguss her, seine Schöpfung spiegelt nicht nur die physische, sondern auch die geistige Gestalt des Originals wider. „Verschiedene Künstler können verschiedene Formen in demselben Gesicht sehen“, sagt Schäfer. Zugleich führt Schäfer<sup>20)</sup> eine ganze Reihe von Beispielen aus Davies „Rock tombs of El-Amarna“ an, in denen die Einzelheiten der Gesichtszüge und der Figur nicht identisch sind, wohl aber durchweg „ein hängendes Kinn und eine Stirn, die mehr als gewöhnlich mit dem Nasenrücken in einer Ebene liegt“, zu beobachten ist. Dies sind die charakteristischen Merkmale, die in den Bildnissen Echnatons, welche ich auf die zweite Periode beziehe, immer wiederkehren und auch im Kopf Nr. 20496 zu finden sind. Im Ausdruck, in der Behandlung der Figur und im Stil lässt sich wohl auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der Statue Tutanchamons feststellen, doch kann man von den Künstlern der Zeit Tutanchamons (Echnatons nächstem Nachfolger nach Sakare), die zum Teil Schüler der Kunststätten von El-Amarna waren, nicht völligen Verzicht auf die Errungenschaften der vorhergehenden Zeit verlangen. Stand es auch Tutanchamon, „dem abtrünnigen Könige“, nicht wohl an, „die Kunst Seiner Majestät“ des Ketzers Echnaton fortzusetzen, so konnte die Abschwächung der Härten und der karikierenden

Tendenz der III. Periode Echnatons nur die Rückkehr zu den Formen der II. Periode herbeiführen und die Restauration deren strengerer Linienführung bewirken. Waren doch die Denkmäler dieser Periode das Produkt planmässiger Kunstentwicklung während der 18. Dynastie, obwohl durch die „neue Lehre“ und das neue Leben „die Wahrheit“ hervorgerufen. Demnach veranlassen die Ausführungen Borchardts



Abb. 7. Echnaton und seine Familie. Berl. Mus., Nr. 14145.

keineswegs aus den Entwicklungsjahren ägyptischer Kunst, welche unter der Devise „das Leben ist in der Natur“ standen, die Periode zu streichen, welche die Entwicklungsphase der Zeit Echnatons charakterisiert. Meiner Meinung nach hat Borchardt keine hinlänglichen Beweise erbracht, um aus der Reihe der Denkmäler dieser Zeit den Kopf Nr. 20496, wie auch die anderen in meiner Arbeit genannten Denkmäler, besonders die Statue im Louvre, einen Teil der Reliefs vom Grabmal des Rames<sup>21)</sup>, das Relief Nr. 15000 und die Fussbodenmalerei des Königs-

palastes ausschliessen zu können. Auch vermag Borchardts Abhandlung mir nicht die Überzeugung zu vermitteln, dass das Relief Nr. 2072 und die Statuette Nr. 15081 für die Charakteristik der I. Kunstperiode Echnatons nicht in Betracht kommen. Im Jahre 1923 hatte ich die Möglichkeit das Original Nr. 2072 einem eingehenderen Studium zu unterziehen. Ich stimme dem bei, dass das Relief der Zeit Amenhotep des Dritten entstammt und dass Echnaton sich dasselbe angeeignet hat. Doch die Aneignung eines Denkmals, dem die charakteristischen Merkmale der Zeit des Vaters anhaften, dazu während der ersten Regierungsjahre des Sohnes, bezeugt nur, dass zu dieser Zeit die „Kunst Seiner Majestät“ (Echnatons) noch nicht bestanden hat und die alten Meister im Geiste vergangener Zeiten weiterschufen<sup>22)</sup>. Dennoch bin ich der Ansicht, dass es notwendig ist, die absolut glaubwürdigen Denkmäler ägyptischer Kunst der ersten und der folgenden Perioden Echnatons zu bestimmen, um auf dem Wege stilistischer Analyse dann auch die übrigen einordnen zu können.

Die ersten Jahre nach seiner Krönung in Hermonthis verbrachte Echnaton, der damals noch Amenhotep (Amenophis) hiess, in Theben. In den Steinbrüchen Oberägyptens wurde gearbeitet, um einen für Theben bestimmten Obelisk herzustellen. Den über diese Arbeiten berichtenden Inschriften ist ein Relief beigelegt, dass eine Abbildung Echnatons enthält; obwohl Echnaton der Hohepriester des Rê-Horus heisst und Rê-Horus auch Aton genannt wird, ist der König hier vor Amon stehend abgebildet mit der Krone Oberägyptens auf dem Haupte und dem künstlichen Königsbarte geschmückt<sup>23)</sup>.

Im vierten Regierungsjahre bestimmte Amenhotep, der erst seit dem fünften Jahre seiner Regierung Echnaton heisst,<sup>24)</sup> die Grenzen Achetatons<sup>25)</sup> und begann mit dem Baue der neuen Hauptstadt (was durch die Inschrift der Stele bezeugt wird) an einer Stelle, die vordem „keines Gottes, keiner Göttin, keines Fürsten, keiner Fürstin Eigentum...“ war. Im sechsten Regierungsjahre ist Echnaton schon in die neue Hauptstadt übergesiedelt<sup>26)</sup>. So fällt in die zwei Jahre, Pharmuthi 1372 bis Pharmuthi 1370, der Bau der Paläste des Pharaos und der Höflinge, wie auch eines bedeutenden Teiles der neuen Wohngebäude dieser Stadt und eines dem Gotte Aton geweihten Tempels. Auch die von Petrie<sup>27)</sup> gefundene Fussbodenmalerei des Palastes gehört wahrscheinlich in diese Zeit. Echnaton legt sich den Namen „der von der Wahrheit lebende“<sup>28)</sup> bei; dies entsprach augenscheinlich dem endgültigen Umschwung zum Neuen und einer Abkehr von der traditionellen Darstellungsweise der älteren Kunst, wie auch der Anerkennung der naturalistischen Richtung von El-Amarna. Die Kunst wird zur „Kunst Seiner Majestät“<sup>29)</sup>: „Seine Majestät unterweist selbst in der Kunst“, — dieser Ausspruch beweist, dass eine neue Kunstrichtung entstanden ist, die der Hof schützt und fördert. „Seine Majestät selbst unterwies“ den Bildhauer Bek, Sohn des Men,<sup>30)</sup> Leiter der Arbeiten



Abb. 8. Echnaton. Louvre, Nr. 15319.

im „Roten Berge“, der, sei es zusammen mit seinem Vater Men oder auch allein die von Men, einem Künstler Amenhotep des Dritten, hinterlassenen Arbeiten fortsetzte. Er arbeitete in der Nähe von Assuan, unweit der ersten Stromschnellen, an der Gewinnung von Granitblöcken für „den König in Atons Haus zu Achetaton“. Das Jahr ist nicht angegeben, doch konnte diese Aufschrift nur in der Zeit entstanden sein, als der Bau der neuen Hauptstadt bereits begonnen und ein Teil der Bauten schon beendet war, die Arbeiten im „Roten Berge“ jedoch noch in Anspruch genommen werden mussten. Ich habe den Eindruck, dass die Inschrift aus dem 6.—8. Regierungsjahre Echnatons stammt, als Teje, die Mutter Echnatons zum ersten Male in El-Amarna weilte und ihr Tempel „der Schatten Atons“<sup>81)</sup> eingeweiht wurde: auf den diesbezüglichen Reliefs vom Grabe des Hewi, wie auch auf den Stelen des 6.—8. Regierungsjahres<sup>82)</sup> sind nur zwei Töchter Echnatons abgebildet.<sup>83)</sup> Auf dem assuanischen Relief ist Bek vor der Statue Echnatons, Men vor der Statue Amenhotep des Dritten stehend dargestellt. Diese Tatsache gibt Anlass die Arbeiten beider Meister, Bek's und Men's, resp. nur diejenigen Bek's mit dem Tempel von El-Amarna, der die Statuen der Eltern Echnatons barg, d. i. dem Tempel der Königin Teje, in Zusammenhang zu bringen. Fällt die Einweihung des Tempels in die Zeit zwischen dem 6. und 8. Regierungsjahre, so sind die Arbeiten im „Roten Berge“ wahrscheinlich an den Anfang dieser Zeit zu setzen.

Zu der Zeit, als Teje in El-Amarna einzog, war dortselbst Juti, dem wir das Bildnis der Tochter Teje's Bektaton<sup>84)</sup> verdanken, als Künstler tätig; seine Tätigkeit können wir auch des weiteren verfolgen: sein Werk sind auch die Grabreliefs Hewi's, auf denen die königliche Familie schon mit vier Töchtern<sup>85)</sup> abgebildet ist.

Echnaton regierte ungefähr siebzehn Jahre. Die Blütezeit von El-Amarna<sup>86)</sup> lag wahrscheinlich zwischen dem 9.—10. Regierungsjahre dieses Herrschers. Zu dieser Zeit waren die Ideen und Bestrebungen des Reformators bereits vollkommen geklärt und gefestigt. Atons Beinamen verloren alles, was irgendwie an das Alte und die alten religiösen Vorstellungen erinnern konnte. Die von Borchardt<sup>87)</sup> ausgegrabene Werkstatt des Künstlers Thutmes gehört in die letzte Regierungsperiode Echnatons und zugleich in die letzte Blütezeit Achetatons, als Zentrum der Kunst und Religion. Dieses bezeugen das Aussehen und der Charakter der ausgegrabenen Bauten.

Somit lassen sich in der Zeit Echnatons folgende Entwicklungsphasen der Kunst deutlich unterscheiden:

1) In der ersten Periode, 1375—1372, herrscht noch der Einfluss der alten Hauptstadt Theben; die Schule Men's und der Künstler seiner Richtung macht Mode. In diese Periode gehört, zum Beispiel, die Stele in Gebel-Silsile,<sup>88)</sup> das Relief in Soleb<sup>89)</sup> und ein Teil der Reliefs vom Ramesgrabe<sup>40)</sup> in Theben. In dieser Zeit eignet sich Echnaton das Karnaker Relief Amenhotep des Dritten an (Berliner Museum,

№ 2072). Echnaton heisst noch Amenhotep, er wird noch im Geiste der vorhergehenden Zeit abgebildet, in Gebel-Silsile sogar mit dem künstlichen Barte und der Krone Oberägyptens, ohne jede individuellen

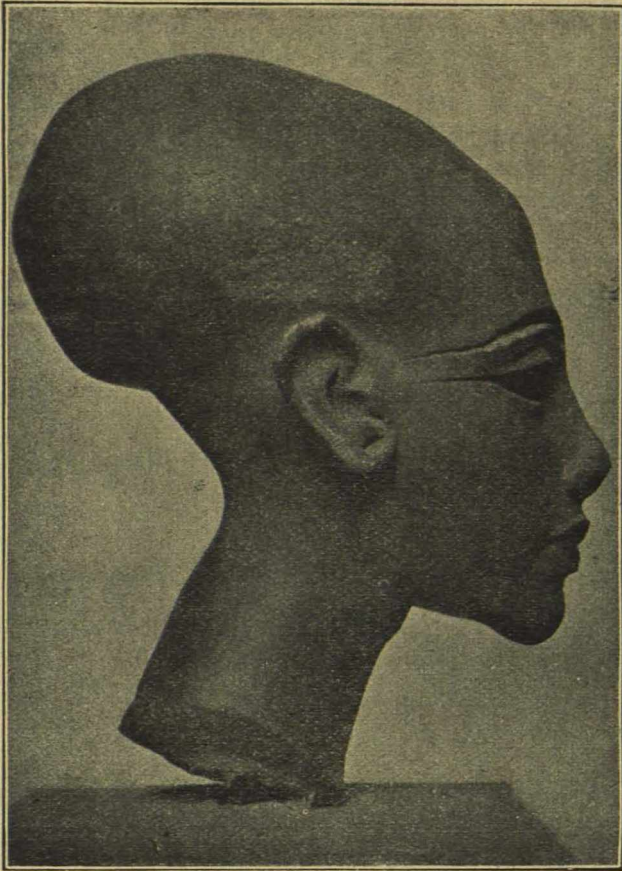


Abb. 9. Prinzessinnenkopf. Berl. Mus., Nr. 21223.

Züge, schön und schlank, als „guter Gott“ Ägyptens, als „göttlicher“ Herrscher im Sinne der alten Zeit.

2) In der zweiten Periode, 1372—1370, wird El-Amarna gebaut und ist ein neuer Stil im Entstehen begriffen; die Arbeiten befinden sich in den Händen des Architekten und Bildhauers Bek. In diese

Periode gehören ausser dem anderen Teil der Reliefs vom Ramesgrabe in Theben, wo Echnaton noch Amenhotep genannt ist,<sup>41)</sup> die Stelen aus dem 4. und 6. Regierungsjahr des Herrschers, das assuanische Relief (von Men und) Bek,<sup>42)</sup> das von Prisse d'Avannes veröffentlichte Karnaker Relief<sup>43)</sup> (zur Zeit im Louvre) und die Fussbodenmalerei des Königspalastes,<sup>44)</sup> wie auch dessen mit Pflanzenmotiven verzierte Säulen und Reliefs.<sup>45)</sup> Auch das Grab des Vorstehers der Leibwache Mahu ist wahrscheinlich in dieser Zeit ausgebaut worden. Die Statue Amenhotep des Dritten auf dem assuanischen Relief und das Bildnis Echnatons auf dem Karnaker Relief, von denen das erste augenscheinlich den alten Men zum Schöpfer hat, erinnern an die alte Kunst und sollen wahrscheinlich die alte Richtung symbolisieren, während die beiden Künstler Bek und Men durchaus realistisch dargestellt sind. An diesen beiden Figuren, wie auch an den Denkmälern aus dem Palaste ist das Streben des Künstlers nach „Wahrheit“ bemerkbar. Bek und Men sind lebensvolle Gestalten, ebenso bekunden die Bilder aus der Pflanzenwelt und die Tierszenen feine Beobachtungsgabe; die Sumpfpflanzen und Efeuzweige sind mit der Genauigkeit eines Naturforschers gezeichnet. Auch der menschliche Fuss wird manchmal schon richtig gezeichnet.

Im Grabe Mahu's findet man eine ziemlich gute Wiedergabe laufender Krieger. Am Relief, welches das Erscheinen Mahu's im neuen Tempel darstellt, fällt die gute Wiedergabe der Körperfülle<sup>46)</sup> auf, während die Wiedergabe des Gesichts alt-thebanisch geblieben ist. So arbeitete Bek in Assuan,

Die Gesichtszüge des Königs und der Königin tragen noch nicht den Charakter eines absoluten Porträts. In der Figur Echnatons finden wir noch keine deutlich hervorgehobenen pathologischen Merkmale.<sup>47)</sup> Das Grab Mahu's wäre, meiner Ansicht nach, in das 6. Jahr zu setzen, als Atons Tempel bereits erbaut war. Der zweite Teil der Reliefs vom thebanischen Ramesgrabe gehört in das 4. oder 5. Jahr, als der König seinen Namen noch nicht geändert hatte. Der Charakter der Zeichnung ist in beiden Gräbern so ähnlich, dass man beide einem Meister zuschreiben möchte.

3) In der dritten Periode, 1370—1365, ist El-Amarna schon erbaut, die neue Kunstrichtung, deren Entwicklung wohl noch im Gange ist, ist durchgedrungen: die Arbeiten werden von Juti und Bek geleitet, auch Thutmes hat schon seine Tätigkeit begonnen. In diese Zeit gehören<sup>48)</sup> die Gräber von Ani, Ipi, Eje, Tutu, Ahmes, Pentu, Panehesi, Parennefer, Merire I. und Hewi.

In den Grabreliefs von Ipi,<sup>49)</sup> Pentu,<sup>50)</sup> Ani<sup>51)</sup> und Hewi<sup>52)</sup> finden wir gewissermassen die Fortsetzung derjenigen Eigenheiten, welche ich als für die zweite Periode charakteristisch ansehe.



Wie in den Reliefs des Bek und Men, so auch hier, macht sich ein gewisser Zusammenhang mit der thebanischen Kunst bemerkbar: zum Beispiel, in den Gestalten des Pentu, Ani und Hewi, obwohl auch



Abb. 10. Die Königin Nofretête, aus der Werkstatt des Thutmes. Berl. Mus., Nr. 21263.

in diesen Gräbern das Streben nach „Wahrheit“<sup>59)</sup> spürbar ist. Es werden gute Porträts Echnatons und seiner Familienglieder hergestellt, wobei nicht nur die charakteristischen Züge, wie das hängende Kinn,

das unschöne Profil und der deformierte(?) Schädel, sondern sogar Einzelheiten, wie die zwei Falten am Halse berücksichtigt werden. Doch tritt alles Eckige stark gemildert in Erscheinung, ja zuweilen macht sich eine Anmut geltend, wie sie der thebanischen Kunst — insbesondere zur Zeit der nächsten Vorfahren Echnatons — eigen war. Diese Gräber repräsentieren, sozusagen, die strengere Richtung der dritten Periode.

Die Reliefs in den Gräbern von Eje,<sup>54)</sup> Tutu,<sup>55)</sup> Ahmes,<sup>56)</sup> Panehesi,<sup>57)</sup> Parennefer<sup>58)</sup> und Merire I.<sup>59)</sup> sind inhaltreicher,<sup>60)</sup> es ist hier zum Beispiel zum ersten Male eine Gruppe von Blinden dargestellt.<sup>61)</sup> Die charakteristischen Züge der einzelnen Gestalten sind mit grösserer Deutlichkeit und Bestimmtheit hervorgehoben. In den Schöpfungen der Meister dieser Gräber tritt das Bestreben zu Tage mit Theben und der alten Kunst zu brechen. Die individuellen Merkmale Echnatons wie auch die übrigen dargestellten Figuren sind markanter;<sup>62)</sup> der Gefühlsausdruck ausgesprochener,<sup>63)</sup> die Zeichnung der Kleider reicher, die Anordnung der Bänder gekünstelt. Die Gesichtszüge sind öfters unschön bis zur Verzerrung;<sup>64)</sup> zum ersten Male zeigt sich ein Streben die Tiefe darzustellen (perspektivisch zu zeichnen).<sup>65)</sup> Diese zweite Gruppe von Denkmälern scheint die Schöpfung einer anderen Kunstschule zu sein. Die Richtung dieser Kunstschule stützt sich gleichsam noch auf Bek und seine Schule, doch treten auch neue Eigenheiten hervor, vor allem die Tendenz das Charakteristische zu betonen. Das Berliner Relief № 14145, das in diese Periode gehört, bietet nahezu eine Karikatur der abstossenden Gestalt des Königs und der Gesichtszüge der Königin.<sup>66)</sup>

Ich kann mich nicht der Meinung Bissings<sup>67)</sup> und Legrains<sup>68)</sup> anschliessen, dass die Zahl der auf den Reliefs von El-Amarna dargestellten Töchter Echnatons als datierendes Material nicht benutzt werden könne, als welches es von Davies, Petrie<sup>69)</sup> und Schäfer<sup>70)</sup> angesehen wird. Ich möchte darauf hinweisen, dass zum Beispiel auf dem Relief im Grabe des Hewi, welches den Besuch der verwitweten Teje (gest. im 10. Jahre der Regierung ihres Sohnes) bei der königlichen Familie zum Gegenstand hat, ausser der Tochter Teje's, Bektaton, nur zwei Prinzessinnen abgebildet sind, ebenso wie auf den Stelen des 6.—8. Jahres, während in demselben Grabe auf einem Relief, welches nebeneinander die vollzähligen Familien Amenhotep des Dritten und Echnatons darstellt, bereits vier Töchter Echnatons zu sehen sind. Dieses erklärt sich daraus, dass der Künstler im ersten Falle ein bestimmtes Ereignis behandelt: den Besuch Teje's bei Echnaton (zwischen dem 6. und 8. J., damals hatte Echnaton nur erst zwei Töchter), während aus dem zweiten Relief die Tatsache erhellt, dass im 10. Jahre, als die Bauarbeiten beendet wurden, der König schon vier Töchter besass.

Somit können wir, da in beiden angeführten Gruppen von Gräbern die gleiche Gliederzahl der königlichen Familie festzustellen



Abb. 11. Echnaton. Berl. Mus., Nr. 14512.

ist, folgern, dass in der III. Periode zwei Stilarten nebeneinander bestanden haben.

4. Die vierte Periode, 1365—1359, als der Atonkultus seine höchste Entwicklungsstufe erreicht hatte, wodurch äusserste „Wahrheit“, äusserster Naturalismus in der Kunst herbeigerufen wurde; die Veränderungen<sup>71)</sup>, welche in der Schreibweise des Namens Atons eintraten, dienen als ausgezeichnetes Datierungsmaterial. Obwohl Juti (und vielleicht auch Bek) ihre Arbeit fortsetzen, werden vor allem die Werke des Thutmes und anderer, deren Namen unbekannt sind, im vollem Sinne des Wortes modern. Aus dieser Zeit stammen: die Reliefs im Grabe Merire II.<sup>72)</sup> und die von Borchardt aufgedeckte Werkstatt des Bildhauers Thutmes<sup>73)</sup>, welche vom Künstler verlassen worden war, als alle Anhänger Echnatons Achetaton den Rücken kehrten; diese enthält somit, wenn auch vielleicht mit einigen Ausnahmen, die Werke der letzten Jahre.

Die reichen Reliefs im Grabe Merire II.<sup>74)</sup> wiederholen nicht nur vollständig die Züge des Berliner Reliefs Nr. 14145, sondern übertreffen unbedingt durch die Lebendigkeit der Wiedergabe — besonders in der Szene der Tributübergabe im 12. Jahre der Regierung Echnatons — die entsprechenden Zeichnungen im Grabe Ejes. Ein weiterer interessanter Zug ist das Streben nach stilisierten leichten Linien, welches sich sogar in der Karikatur, wie auch bei der natürlichen Darstellung physischer Hässlichkeit bemerkbar macht, wodurch die Proportionen manchmal gedehnter erscheinen und mitunter eine erstarrte Bewegung ausgedrückt wird. Die Naturbeobachtung, welche in der III. Periode in der Vorliebe für das Charakteristische gipfelte, wird im Grabe Mariere II. bereits zur Manier. Der Sinn für dekorative und ornamentale Motive scheint „der Kunst Seiner Majestät“ „des von der Wahrheit lebenden“ Königs zum Trotz so tief in der Volksseele gewurzelt zu haben, dass es einen absoluten Naturalismus in Ägypten nicht geben konnte.

Dieses lässt sich auch an den Statuen des Künstlers Thutmes beobachten. Diese tragen zweifellos den Charakter von Porträts, verwandte doch Thutmes bei seiner Arbeit Gipsabgüsse des Originals. In seinen Schöpfungen finden wir weit mehr Gemüt und Stimmung als in den Kunstwerken früherer Zeit. Doch ist das Gesichtchen der Prinzessin zur Karikatur eines unansehnlichen Geschöpfes verzerrt; und überall, auch bei der Wiedergabe des Unschönen, ist das Streben nach Harmonie gewahrt, nach Einklang der Linien, der Form und des Inhalts, der geistigen und physischen Gestalt.

Diese sind die charakteristischen Merkmale der vier Kunstperioden Echnatons. Ich denke, dass diese Kunst, welche Spiegelberg „Sonderkunst“<sup>75)</sup> nannte, am treffendsten von Schäfer<sup>76)</sup> charakterisiert wird, wenn er sagt, dass der Kunst El-Amarnas Leben und Wahrheit, Begeisterung für den Eigenwert einer schönen Linie und Gefühlsausdruck eigen sei. Diese Merkmale begannen schon früher, zur Zeit der 18. Dynastie in Erscheinung zu treten; beginnend mit Thutmes dem Vierten

nehmen sie zu, doch auch zur Zeit Echnatons sind sie in den thebanischen Denkmälern noch nicht ganz ausgesprochen; deutlichere Entwicklungsphasen sind erst vom 4. Regierungsjahre Echnatons an zu verfolgen.



Abb. 12. Königskopf, vielleicht Amenhotep III., Gips. Berl. Muss., Nr. 21356.

In der zweiten Kunstperiode Echnatons wird das Bestreben bemerkbar, der Natur selbst schöne Linien und Formen zu entlehnen und

Harmonie der Form und des Inhalts zu erreichen. Eine Vertiefung dieses Bestrebens und der diesem entgegengesetzte Versuch, in den altthebanischen Formen eine Stütze zu finden, mit deren Hilfe eine gemässigte Anwendung der neuen Errungenschaften möglich wäre: dieses sind die beiden wesentlichen Grundzüge der Kunst der III. Periode.

Die naturalistische Schule, die wohl in ägyptischem Geiste fühlte und dachte, sich aber auch nicht scheute Hässliches hervorzuheben, die „Wahrheit“ schätzte, sich für die harmonische Verschmelzung des Inhaltes mit der Form begeisterte und zugleich auch das Ungeschickte und Scharfe vergeistigte und demselben einen intimen und sympatischen Einschlag beizulegen verstand, trug den Sieg davon: Schöpfungen dieser Schule sind die Reliefs im Grabe Merire II. und die Statuen der Werkstatt des Bildhauers Thutmes, d. h. die Denkmäler der IV. Periode. Somit können wir die Ansichten Borchardts nicht teilen: wir können nicht nur eine Kunstperiode und eine Kunstrichtung feststellen, es sind auch nicht, wie ich früher annahm, drei Perioden, sondern vier Perioden zu unterscheiden. Und wenn wir die Denkmäler dieser Perioden kennen, wenn eine Charakteristik des Stils gegeben ist, so wird es auch nicht schwierig sein, die übrigen Denkmäler zu datieren, welche in den Werken über Echnaton genannt werden, deren Entstehungszeit jedoch noch nicht festgestellt oder strittig ist.

Die Entstehung der Berliner Statuette Nr. 15081<sup>77)</sup> ist nicht vor dem 6. Regierungsjahre Echnatons anzunehmen, obwohl der König wie in den ersten Regierungsjahren (auf den Reliefs von Gebel-Silsile und Soleb) mit künstlichem Barte abgebildet ist. Der Rückenfeiler der Statuette ist mit dem neuen Königsnamen Echnaton gezeichnet. Denselben Charakter, wie diese, trägt auch die von Borchardt<sup>78)</sup> veröffentlichte Bronzestatuette des Königs, nur ist die Ausführung minderwertiger: der Rumpf, besonders die Schultern und die Hüften, wie auch der Schurz sind dieselben. Die Berliner Büste Nr. 20496 (aus dem Hause P. 49,6) stellt den jungen Echnaton<sup>79)</sup> dar und nicht die Königin, wie Bissing<sup>80)</sup> annahm. In diesem Bildnis sind (wenn auch unvollkommen) die charakteristischen Merkmale des Königs ausgeprägt: die fliehende schräge Stirn, das längliche Kinn, die durchaus individuelle Nase und der wehmütige Gesichtsausdruck; in den stark entwickelten Ohrläppchen bemerkt man Löchlein zum durchstechen von Ohrgehängen. Der Hals ist lang und scheint sich leicht unter der Last des Hauptes zu neigen. Dieses Bildnis verrät eine Milderung der individuellen Merkmale, d. i. eine gewisse Idealisierung; es erinnert an die Kunstwerke der ersten Regierungsjahre Echnatons, besonders an das Relief von Karnak (gegenwärtig im Louvre), das ich in die zweite Periode beziehe. Die Gesichtszüge sind die eines Jünglings, auch die zwei Falten am Halse unterhalb des Kinnes fehlen. Darum ist anzunehmen, dass die Büste schon in früheren Regierungsjahren Echnatons hergestellt worden ist und sein Schöpfer ein Künstler war, der sich die „Wahrheitsideen“ eben erst

aneignete. Borchardt meint, dass dieser Meister vielleicht Upu<sup>81)</sup> ge-  
hiessen habe. In die zweite Periode gehört auch die Oxforder Wand-



Abb. 13. Kopf aus der Werkstatt des Thutmes, Gips. Berl.  
Mus., Nr. 21261.

malerei<sup>82)</sup>, die nur zwei Königstöchter darstellt; die Gesichtszüge der  
links abgebildeten Prinzessin sind im Berliner Köpchen Nr. 14113<sup>83)</sup>,  
wiederholt, welches wahrscheinlich auch in die zweite Periode gehört.

Die Statuette im Louvre<sup>84)</sup>, das Berliner Reliefmodell Nr. 21683 (aus El-Amarna, Haus 0.47,13)<sup>85)</sup>, wie auch das von Petrie veröffentlichte Relief<sup>86)</sup> veranschaulichen die individuellen Merkmale des Königs bereits mit grösserer Deutlichkeit. Am Halse sind die zwei Falten zu sehen, die für die Denkmäler der dritten und vierten Periode charakteristisch sind. Der König ist hier als Idealist, als Träumer wiedergegeben, mit unschönen, aber überaus sympatischen Zügen; man gewinnt den Eindruck vornehmer Schönheit und anmutiger Natürlichkeit. Der frische Realismus, welcher aus den Denkmälern der dritten Periode spricht und die Fähigkeit nicht nur ein physisches, sondern auch ein geistiges Porträt zu schaffen (welche die Werke des Bek und des Juti kennzeichnet) weisen mit genügender Deutlichkeit diesen beiden Glanzleistungen ägyptischer Kunst ihren Platz an. Man kann die Überzeugung aussprechen, dass das Modell Nr. 21683 Juti selbst zum Schöpfer hat; besonders Auge und Hals sprechen für seine Hand.

In die dritte Periode gehört der Berliner Reliefentwurf Nr. 15000<sup>87)</sup>, das Berliner Profil aus rotem Sandstein Nr. 17540<sup>88)</sup>, wie auch die im Tempel Atons ausgegrabenen Köpfe des Königs und der Königin<sup>89)</sup>. Beim Vergleichen der im Entwurf Nr. 15000 abgebildeten Gestalten des Königs und der Königin mit dem assuanischen Relief von Bek und Men und insbesondere mit den Werken des Juti<sup>90)</sup>, gelangt man ohne weiteres zur Überzeugung, dass die Behandlung der Figur, besonders der Schultern, des Bauches, der Arme, wie auch der Kleidung dieselbe ist. Die Falten am Halse fehlen, aber die wallenden Bänder des Königsgewandes sind die gewöhnliche Eigenheit der Denkmäler der III. und IV. Periode. Von einem Kunstwerke der IV. Periode kann aber nicht die Rede sein: Echnaton ist noch jung und bei der Wiedergabe seiner unschönen Züge ist noch kein besonderes Gewicht auf „wahrheitsgetreue“ Darstellung gelegt worden.

Borchardt<sup>91)</sup> nimmt an, dass das Berliner Köpchen aus Ebenholz, Nr. 21834, welches das Porträt der Königin Teje vorstellt, Juti zuzuschreiben ist, denn dieser war „der oberste Künstler der grossen königlichen Gemahlin Teje“; so wäre also das Köpchen auf unsere III. Periode zu beziehen. Wir nahmen an, dass Juti als ein Vertreter der strengeren Kunstrichtung von Achetaton anzusehen ist. Das Porträt der Königin gehört in die Zeit als die etwa sechzigjährige Herrscherin Achetaton besuchte, weshalb auch das Porträt die bejahrte Frau darstellt, und dennoch lässt es sich nicht bestreiten, dass die Züge des Alters und der Gebrechlichkeit, wie auch die welche Hagerkeit des Gesichts eine möglichst abgeschwächte Wiedergabe erfahren haben; es macht sich eine gewisse Idealisierung, wie auch eine Verwandtschaft mit der Echnatonstatue des Louvre bemerkbar. In diese Periode gehört vielleicht auch die kleine Holzstatue Nr. 21836 des Berliner Museums; auch diese könnte man durchaus als ein Werk der Schule des Juti ansehen.



Endlich ist auch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, dass in die dritte Periode (vielleicht auch in die Zweite) das Relief eines Pferdekopfes<sup>92)</sup> aus der Sammlung Bissing gehört. Allerdings schon im Grabe Mahu's befinden sich ausgezeichnete Pferdereliefs und Zeichnungen zu solchen; beachtenswert sind insbesondere die gespitzten Ohren, die gestutzte Mähne, der hinten gerundete Unterkiefer und die hängende Lippe.<sup>93)</sup> Doch die Ausführung dieses Reliefs scheint eine bessere zu sein und erinnert zum Beispiel an die Kunstwerke im Grabe Eje's. Petrie hat ein ähnliches, aber noch unbeendetes Relief publiziert,<sup>94)</sup> das daher als Datierungsmaterial nicht benutzbar ist.

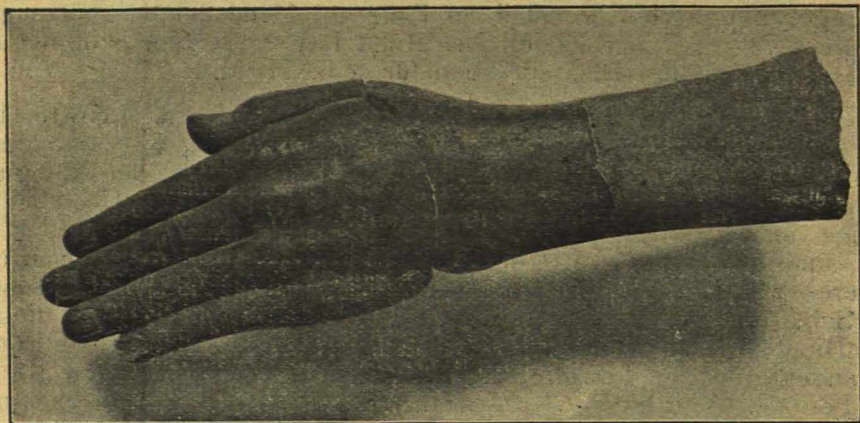
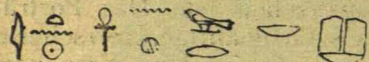


Abb. 14. Hand aus der Werkstatt des Thutmes. Berl. Mus., Nr. 21241.

Das Berliner Relief № 14511<sup>95)</sup> ist auf die vierte und letzte Kunstperiode der Zeit Echnatons zu beziehen. Dies bezeugen die stilisierten Hände der Königin mit den gezielt gebogenen Fingern. Diese Datierung wird auch durch folgende hieroglyphische Inschrift bestätigt:


 Auch das Echnatonbildnis № 14512<sup>96)</sup> im

Berliner Museum, welches aus einem grossen Relief herausgesägt ist, setze ich in diese Periode. Der Naturalismus verbindet sich hier mit der Karikatur; die unschönen individuellen Züge Echnatons, der als fast verböhrender Fanatiker dargestellt ist, sind mit aller Krassheit wiedergegeben; vollkommen verschwunden ist der melancholische Zug, den man schon in der zweiten Periode, zum Beispiel, an der Büste Nr. 20496, und noch mehr in der dritten Periode, zum Beispiel, an der Statue im Louvre, beobachten

kann. Fast greisenhaft eingefallene Wangen, ein übermässig stark entwickelter Unterkiefer, ein hagerer sehniger Hals: alles das spricht zu Gunsten dieser Datierung. Das Porträt № 14512 bietet eine unvergleichlich krassere Wiedergabe der Gestalt Echnatons, die wir bereits im Relief № 14145 beobachtet haben. Auch der Echnaton des Berliner Reliefs № 17946<sup>97)</sup> trägt diesen Charakter.

Ebenso lässt sich in dem von Petrie<sup>98)</sup> veröffentlichten Porträt der Königin eine karikierte Übertreibung der einzelnen unschönen Gesichtszüge feststellen, was die Absicht verrät, das Porträt den Echnatonbildnissen näher zu bringen. Dieses Porträt gehört aber der naturalistischen Richtung der III. Periode an, worauf die Zeichnung der Finger, wie auch die Namensaufschrift Echnatons schliessen lässt, die wir nebenan auf den Resten der Königsfigur finden. Auch die Statuette № 21835 des Berliner Museums (aus der Sammlung von Dr. James Simon,<sup>99)</sup> die im Hause N. 48, 15 gefunden wurde, beziehe ich auf die dritten Periode; die Statuette wiederholt, besonders im Profil gesehen, durchaus das für diese Zeit übliche Porträt Echnatons. Die Büste № 15319<sup>100)</sup> im Louvre ist den Werken des Thutmes oder seiner Schule zuzuzählen, fand doch Borchardt in der Werkstatt dieses Künstlers eine genaue Wiederholung dieses Denkmals.<sup>101)</sup>

- 1) Journal of Egyptian Archaeology. Vol. VIII, London 1922. Leonard Wooley, Excavation of Tell-El-Amarna.
- 2) Vgl. Amtliche Berichte a. d. königlichen Kunstsammlungen, XXXIV, Nr. 7; XXXV, Nr. 4; XL, Nr. 3, Nr. 10; XLI, Nr. 4; XLIV Nr. 1, 2.
- 3) Тураев, Описание егип. собрания, табл. I, 1; auch Keramik.
- 4) Davies, Rock tombs of El-Amarna, I—VI.
- 5) Petrie, Tell-el-Amarna; Borchardt, Ausgrabungen, Mitteil. d. D. Or. Gesellschaft, Nr. 50 ff.
- 6) Borchardt, Aus der Arbeit an den Funden von Tell el Amarna, Mitt. d. D. O. G., Nr. 57; vgl. Borchardt, Diesjährige deutsche Grabungen, Klio 1915, Bnd. 14, H. 4, S. 478.
- 7) Schäfer, Altes und Neues zur Kunst und Religion von Tell el Amarna, Aeg. Z., Nr. 55, S. 1. ff.
- 8) Pharaon Achnaton von Amarna, Preuss. Jahrbücher, Bnd. 182, S. 71.
- 9) Moskau 1914, S. 12 ff.
- 10) Borchardt, Die diesjährigen deutschen Grabungen in Ägypten, Klio 1915, Bnd. 14, H. 4, S. 478; Borchardt, A. d. Arbeit an den Funden, Mitt. d. D. O. G., Nr. 57, S. 25.
- 11) Borchardt, Aus der Arbeit, Mitt. d. D. O. G., Nr. 57 (1917), S. 9. ff.
- 12) Borchardt, Aus der Arbeit, Mitt. Nr. 57, S. 20; vgl. Schäfer, Früheste Bildnisse, Amtl. Bericht., XL, Nr. 10, S. 215.
- 13) Borchardt, Aus der Arbeit, S. 22.
- 14) Schäfer, Kunstwerke, Äg. Zeit., B. 52, S. 75.
- 15) Davies, Rock tombs of El-Amarna, S. 28, 29 u. 31.
- 16) Tell-el-Amarna, S. 40.
- 17) Borchardt, Aus der Arbeit, S. 16.
- 18) Schäfer, Altes und Neues zur Kunst und Religion von Tell-el-Amarna, Äg. Zeitschr. 1918, Bnd. 55, S. 14. ff.
- 19) Schäfer, Altes und Neues, S. 9.; vgl. Schäfer, Von ägypt. Kunst, S. 90 u. a.

- 20) Schäfer, Altes und Neues, S. 10 u. 11; Davies, Rock tombs, I, Taf. 32; IV, 8; IV, 15; II, 12; IV, 20; V, 3; III, 4; III, 6; I, 20; VI, 26; IV, 31.
- 21) Vgl. Schäfer, Von äg. Kunst, S. 47—48.
- 22) Vgl. Schäfer, Überraschung beim Reinigen eines Reliefs, Berichte aus Preus. Kunstsammlungen, XLI, Heft 4, S. 158—163.
- 23) Schäfer, Religion und Kunst von El-Amarna, S. 11, Abb. 1.
- 24) Schäfer, Religion und Kunst, S. 19.
- 25) Davies, Rock tombs, V, S. 28.
- 26) Davies, Rock tombs, V, S. 31.
- 27) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 2 u. 36.
- 28) Davies, Rock tombs, V, S. 28.
- 29) Bissing, Denkmäler zur Gesch. der Kunst Amenophis IV, S. 6; vgl. Breasted, Ancient Records, S. 400.
- 30) Bissing, Denkmäler z. G., S. 7.
- 31) Davies, Rock tombs, III Taf. 8, 9.
- 32) Davies, Rock tombs, V, S. 6.
- 33) Davies, Rock tombs, III, Taf. 4, 6.
- 34) Davies, Rock tombs, III, Taf. 18.
- 35) Davies, Rock tombs, III, Taf. 18, obere Abbildung.
- 36) Davies, Rock tombs, V, S. 7; Schäfer, S. 27.
- 37) Borchardt, Ausgrabungen, Mitt. d. D. O. G., Nr. 52, S. 30.
- 38) Lepsius, Denkmäler, III, 110; vgl. Schäfer, Rel. u. Kunst, S. 11.
- 39) Schäfer, Früheste Bildnisse, Amt. Ber., XL, Nr. 10, S. 221; vgl. Breasted, Monuments of Sudanese Nubia, Am. Journal of semit languages, X, 1908, 87.
- 40) Bissing, Denkmäler zur Gesch., IV u. V Taf.; vgl. Schäfer, Früheste Bildnisse, Amtl. Ber., XL, Nr. 10, S. 216—219.
- 41) Schäfer, Früheste Bildnisse, S. 217, 266.
- 42) Davies, Rock tombs, V, Taf. 37, 39 u. a.
- 43) Bissing, Denkm. zur Gesch., Taf. I.
- 44) Monuments, Taf. 10, 1; vgl. Schäfer, Rel. u. Kunst, Taf. 2; Früheste Bildnisse, S. 225; Asselbergs, Ein merkwürdiges Relief Amenophis IV, aus dem Louvre Museum, Äg. Zeit., 58, I, S. 36.
- 45) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 2, 3, 4; Timme, Tell-el-Amarna vor der deutschen Grabung, S. 18, Abb. 15.
- 46) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 6, 7, 8, 9.
- 47) Davies, IV, Taf. 14 ff; vgl. Davies, II, S. 6.
- 48) Davies, Rock tombs, II, S. 6; vgl. Petrie, Tell-el-Amarna, S. 39.
- 49) Davies, Rock tombs, IV, Taf. 31.
- 50) Davies, Rock tombs, IV, Taf. 2.
- 51) Davies, Rock tombs, V, Taf. 9.
- 52) Davies, Rock tombs, Taf. 2.
- 53) Bissing, Denkmäler zur Gesch., Taf. 1, 3.
- 54) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 28. ff.
- 55) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 15 ff.
- 56) Davies, Rock tombs, III, Taf. 27 ff.
- 57) Davies, Rock tombs, II, Taf. 5 ff.
- 58) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 2 ff.
- 59) Davies, Rock tombs, I, Taf. 4 ff.
- 60) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 28 ff.
- 61) Davies, Rock tombs, I, Taf. 21.
- 62) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 29, Taf. 9, Taf. 38.
- 63) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 43 u. 18.
- 64) Davies, Rock tombs, I, Taf. 30.
- 65) Davies, Rock tombs, VI, Taf. 18 u. 43.
- 66) Schäfer, Altes und Neues, A. Z., 55; S. 12, 13.

- 67) Bissing, Denkmäler, Text zur Tafel 82.  
 68) Culte d'Atonou, I, S. 23.  
 69) Davies, Rock tombs, II, S. 6; Petrie, Tell-el-Amarna, S. 39.  
 70) Schäfer, Religion und Kunst, S. 26.  
 71) Vgl. Davies, Rock tombs, II, S. 7; Schäfer, Religion u. Kunst, S. 15, 27; Bissing, Denkmäler, Taf. 82, Text, Anm. 30; Sethe, Beiträge, S. 115.  
 72) Davies, Rock tombs, II, Taf. 19 ff.  
 73) Ausgrab. in Tell-el-Amarna 1912/13, Mitt. d. D. O. G., Okt. 1913, Nr. 52, Taf. 4 u. 6; Abb. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25; auch Schäfer, Sonderausstellung der Funde aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmes, Amtl. Berichte, XXXV, Nr. 5, S. 134 ff.  
 74) Davies, Rock tombs, II, Taf. 32.  
 75) Spiegelberg, Geschichte der ägypt. Kunst.  
 76) Schäfer, Religion und Kunst, S. 34.  
 77) Баллод, Егип. иск. врем. АМ. Schäfer, Altes und Neues, Ä. Z., 55, T. I, 1—4.  
 78) Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, S. 6, Abb. 16.  
 79) Borchardt, Ausgrab., Mitteil. d. D. O. G., Nr. 50, Bl. 5; auch Schäfer, Altes und Neues, Äg. Z., 55, Taf. VI; S. 3, 16.  
 80) Bissing, Denkmäler zur Geschichte, S. 10.  
 81) Borchardt, Ausgrab., Mitt. d. D. O. G., Nr. 50, S. 35.  
 82) Petrie, Tell-el-Amarna, I Taf.  
 83) Баллод, Египетск. искусство времени А. IV, S. 28, Abb.; Bissing, Denkmäler, Taf. 45 A.  
 84) Баллод, Египетск. искусство времени А. IV, S. 18., Abb. 14; Bissing, Denkmäler, Taf. 45.  
 85) Borchardt, Ausgrab., Mitt. der D. O. G., Nr. 55, S. 31.  
 86) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. I, Abb. 5.  
 87) Schäfer, Altes und Neues, Ä. Z., 55, Taf. III, 1; Bissing, Denkmäler, Taf. 83.; Баллод, Египетское искусство врем. А. IV, S. 15., Abb. 11; Schäfer, Kunstwerke, Amtl. Ber., XXXIV, Nr. 7, S. 134, Abb. 66.  
 88) Schäfer, Kunstwerke, A. B. XXXIV, Nr. 7, S. 131; Abb. 65.  
 89) Wooley, Excavation, Journal of ägypt. Arch., vol. VIII, Taf. 14.  
 90) Davies, Rock tombs, III, Taf. 18.  
 91) Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, S. 28.  
 92) Bissing, Denkmäler, Taf. 124; vgl. Баллод, Египетское искусство врем. А. IV, S. 16, Abb. 12.  
 93) Davies, Rock tombs, IV, Taf. 41 u. 42.  
 94) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. I, 8.  
 95) Schäfer, Kunstwerke, Amtl. Ber. XXXIV, Nr. 7, S. 138, Abb. 69.  
 96) Schäfer, Kunstwerke, Amtl. Ber. XXXIV, Nr. 7, S. 139, Abb. 72.  
 97) Schäfer, Altes und Neues, Äg. Z., 55, Taf. II, 4.  
 98) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. I, 14; XII, 3.  
 99) Borchardt, Ausgr., Mitt. d. D. O. G., Nr. 50, S. 24, 26, Abb. 18.  
 100) Breasted, Gesch. Äg., Abb. 144.  
 101) Borchardt, Ausgrab., Mitt. d. D. O. G., Nr. 52, Taf. 4.

### III. KAPITEL.

#### Die Urquellen der Kunstreform Echnatons.

Ich wies bereits darauf hin, dass ich in meiner Arbeit vom Jahre 1914 „Египетское искусство времени Аменофиса IV.“ die Frage über den Stil und die Formen, welche die ägyptische Kunst gegen Ende der 18. Dynastie charakterisieren, erörtert habe. Ich suchte Lichtenbergs Meinung<sup>1)</sup> zu widerlegen, dass in der Kunst jener Zeit ein bedeutender ägäischer Einfluss zu finden sei. Erstens führte ich aus, dass die Spirale und die Rosette, die Lichtenberg als das Hauptargument für den ägäischen Einfluss ansieht, in Ägypten schon seit prähistorischer Zeit verbreitet war;<sup>2)</sup> ferner äusserte ich die Ansicht, dass es überhaupt nicht nötig ist fremdländischem Einflusse eine Rolle einzuräumen, wenn die Kunst gegen Ende der 18. Dynastie, d. i. zur Zeit Echnatons, nicht als „Sonderkunst“ anzusprechen ist, sondern lediglich als die Weiterentwicklung bereits früher beobachteter Strömungen.

Heute regt diese Frage zu erneutem Studium an, da man, wenn Kümmel<sup>3)</sup> mit Sicherheit die Behauptung aufstellte, — „Die ägyptische Kunst hat so reichliche und saftige Früchte getragen, dass sie den sauren Holzapfel der mykenischen Bauernkunst nicht zuokulieren brauchte,“ — doch sagen muss, dass die Ausgrabungen der letzten Jahre so viel neues und reiches Material geliefert haben, dass die früheren bestimmten und kategorischen Behauptungen nicht mehr am Platze sind. Beweisend, dass die ägyptischen Motive unzweifelhaft die kretische Kunst befruchtet haben, führt Bissing<sup>4)</sup> bereits im Jahre 1912 die Beobachtung an, dass letztere dennoch durch „ihre eigene Form . . . Mannigfaltigkeit und Darstellungsfreiheit“ charakterisiert werde und dass die Annahme gerechtfertigt sei, dass „die kretische Frische ihrerseits die ägyptische Kunstauffassung der späteren 18. Dynastie beeinflusst habe . . .“ Aber heute ist sogar ein so bedeutender Kunsthistoriker Ägyptens wie Schäfer<sup>5)</sup> viel bestimmter in seinen Annahmen; er sagt: „man versteht, dass kretisch-mykenische und ägyptische Art (des Mittl. Reichs), so wesensverschieden sie im Grunde sind und so selbständig beide sich halten, später sich in manchen Dingen einander erschliessen.“ Schäfer<sup>6)</sup> konstatiert einen bedeutenden Einfluss Ägyptens auf Kreta, in Mykenä und Syrien („das ägyptische Gut ist einfach nicht wegzudenken“), weist jedoch darauf hin, das die zweite the-

banische Kunstperiode durch die Fähigkeit der ägyptischen Künstler charakterisiert wird, auch „den freieren Flug der mykenischen Kunst“ verstehen zu können, in der sie „durchaus annehmbare Ausdrucksmöglichkeiten fanden.“ Schäfer<sup>7)</sup> meint, dass gerade unter kretisch-mykenischem Einflusse die vereinzelt Keime alt-ägyptischer Kunst prächtige Entwicklungsmöglichkeiten gewannen; die in den El-Amarna-jahren geschaffenen Strauch-, Blatt- und Efeudarstellungen<sup>8)</sup> sollen ein Zeugnis dafür sein, dass die ägyptischen Künstler fremdländische Kunstwerke beobachten konnten. Ebenso wie die Tiere in den Bildnissen der 18. Dynastie, „die mit hochgeworfenem Hinterteil und oft mit durchgebogenem Rücken in gestrecktem Galopp einherfliegen“ ihn „einen Hauch aus dem Reiche der kretisch-mykenischen Kunst“ fühlen lassen.

So bleiben uns denn die Fragen zu erörtern, welche Elemente in die Kunst der Zeit Echnatons gehören, und ob ihre Wurzeln in ägyptischem Boden oder anderwärtig zu suchen sind.

Die Zeit Echnatons entspricht dem Anfang der dritten spätminoischen Periode von Kreta. In Ägypten, auch in El-Amarna selbst, wurde Keramik<sup>9)</sup> dieser Zeit gefunden; auf Kreta, Rhodos, Cypern und in Mykenä — Skarabäen<sup>10)</sup> aus der Zeit Amenhotep des Dritten. Wenn diese Funde die einzigen wären bei gleichzeitigem Fehlen von Beweisen ägäisch-ägyptischer Beziehungen in den anderen Perioden, so stände tatsächlich ein interessantes historisches Material zu unserer Verfügung, welches a priori die Annahme gestattete, dass die „Sonderkunst“ Echnatons ägäische Elemente enthalte. Doch Fimmen gibt eine Aufzählung ägäischer Altertümer in Ägypten (und umgekehrt) von den ältesten Zeiten an;<sup>11)</sup> und von besonderem Interesse sind die von Evans<sup>12)</sup> herausgegebenen kretischen Hieroglyphen, die Segelschiffe mit Rudern darstellen: ähnliche Schiffabbildungen findet man in Ägypten nicht nur in Deir-el-Bahari,<sup>13)</sup> auf den Wänden des Tempels der 18. Dynastie, sondern auch auf alter prähistorischer Keramik.<sup>14)</sup> Diese bezeugen, dass Ägypten und Kreta durchaus angemessene Verkehrsmittel für die Mittelmeerfahrten zur Verfügung hatten, die dazu von vollständig ähnlicher Konstruktion waren. Wenn Evans<sup>15)</sup> zu berichten weiss, dass auf Kreta Vasen ägyptischen Ursprungs aus Porphyry, Serpentin und Syenit gefunden wurden, die auf Kretas I. frühminoische Periode zu beziehen sind, wie auch ein gemaltes Reliefstück mit einem Negerkopf,<sup>16)</sup> das in die III. mittelminoische Periode gehört, — so sind diese Beispiele (wie auch die bereit erwähnten Schiffe, Keramik, Glas, die in Mykenä gefundene kleine Affenstatuette mit der Cartouche des Thutmes auf den Schultern und das Väschen<sup>17)</sup> mit der Cartouche Amenhotep des Dritten) nur ein Beweis dafür, dass gegenseitige Handelsbeziehungen bestanden haben.

Von noch grösserem Interesse sind die von Evans angeführten Parallelen: er stellt die vordynastische ägyptische Rundplastik<sup>17)</sup> neben

die aus der II. frühminoischen Periode auf Kreta, die Skarabäen der 12. Dynastie neben die Siegel der kretischen I. mittelminoischen Periode (letztere weisen sogar Abbildungen der Toëris-Göttin<sup>18)</sup> auf) und verweist ferner auf die cyprische und die knossische Kuh der ägyptischen Hator<sup>19)</sup> aus III. mittelminoischen Periode; ferner wären zu erwähnen die Steatitvase mit der Abbildung eines Systrums<sup>20)</sup> und eine Sphynx<sup>21)</sup> aus Hagia Triada. Diese Denkmäler bezeugen den Einfluss Ägyptens auf die ägäische Kultur.

„Keftiu und Kypros sind voll Schrecken: ich (Amon) liess sie schauen deine Majestät, gleich einem jungen Stiere, festen Herzens, mit Hörnern bewehrt und unwiderstehlich“<sup>22)</sup> — heisst es in der Hymne Thutmes des Dritten; im Grabmal des Rechmere sind die Kreter als Tributzahler abgebildet.<sup>23)</sup> Man wird Kreta, falls nicht als ägyptische Provinz oder Kolonie, so wenigstens als Marktgebiet für ägyptische Waren und ägyptische Kultur ansehen und damit auch kretischen Warenimport nach Ägypten annehmen müssen. Dieser Schluss ist gleichbedeutend mit einem Verzicht auf die bereits angefochtene Hypothese, dass Ägypten ein Land war, welches sich vom kulturellen Verkehr mit anderen Völkern abzuschliessen strebte. Vielleicht lebten einzelne Kreter sogar in Ägypten (was auch Dussaud<sup>24)</sup> vermerkt), doch lässt sich daraus noch nichts folgern, dass die Kunstreform Echnatons durchweg oder zum grössten Teile als das Ergebnis ägäischen Einflusses anzusehen ist oder sogar kretischen Künstlern ihre Durchführung zu verdanken hat. Die Ausschliessung eines Extrems braucht nicht zum anderen Extrem zu führen. Man kann nicht behaupten wollen,<sup>25)</sup> dass „die Künstler Echnatons auf der Suche nach neuen Formen in der ägäischen Kunst Vorbilder eines freieren Stiles fanden . . .“ Wenn Ägypten seit uralter Zeit<sup>26)</sup> sich nicht dem Verkehr mit fremden Völkern entzogen hat und seine Waren nicht nur in die ägäischen Länder, sondern auch nach Asien und Punt und in die Negerländer ausführte, und wenn dieser Export einen von praktischen Erwägungen geleiteten Warenaustausch bezweckte, — so ist, im Gegenteil, anzunehmen, dass auch Ägypten viel von den Ländern angenommen hat, mit denen es in Handelsbeziehungen stand. Und wenn die Neger und Puntbewohner<sup>27)</sup> der ägyptischen Kultur gegenüber nur die nehmenden blieben, so waren meiner Meinung nach die Mittelmeervölker, die in regem Verkehr miteinander standen, im Ergebnis eines jahrhundertlangen gemeinschaftlichen Lebens in gleichem Masse Träger und Vermittler einer gemeinsamen Kultur, obwohl auch die Wiege dieser Kultur vielleicht in Ägypten gestanden hat, und obwohl jedes Land sein örtliches Kolorit, seine heimische Stimmung im Zusammenhang mit den örtlichen ethnischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen bewahrt hat. So hatten auch die ägäische und die ägyptische Kultur augenscheinlich wiederholt und gleichzeitig oder fast gleichzeitig unter den Überfällen anderer Völker zu leiden, die die Zerstörung des Lan-

des und der einzelnen architektonischen Denkmäler zur Folge hatten und den Entwicklungsprozess beider Staaten in gleichem Masse hemmten.

Wie wir in unseren Tagen eine allgemein-europäische Kultur besitzen und gleichzeitig, zum Beispiel, von einer deutschen, lettischen, französischen Kunst sprechen können, von der italienischen und deutschen Renaissance, die Eigenheiten des westlichen und des russischen Barocks antühren können, so mögen auch die ägyptische und die kretisch-mykenische Kunst in vielem an einander erinnern, zumal die Technik beider eine ähnliche ist und fast die gleichen Motive und Sujets zur Anwendung gelangen, wobei gegenseitige Befruchtung möglich ist, und doch unterscheidet sich doch die Kunst am Nil von der Kunst am Ägäischen Meere.

Die Spirale ist, wie bereits erwähnt, in Ägypten schon seit uralter Zeit anzutreffen; <sup>28)</sup> abgesehen von der Deckendekoration <sup>29)</sup> der späteren II. thebanischen Periode finden wir in Ägypten die Spirale in komplizierterem Muster, vielleicht, schon in der memphitischen Periode <sup>30)</sup> und sicher in der I. thebanischen Periode. <sup>31)</sup> In Kreta scheinen zuerst konzentrische Kreise <sup>32)</sup> aufzutauchen; Spiralen in mehr oder weniger komplizierten Verbindungen sind in der III. frühminoischen Periode <sup>33)</sup> anzutreffen, der in Ägypten die herakleopolitanische entspricht, dann in der mittelminoischen Periode. <sup>34)</sup> Die spiralförmigen Motive wurden besonders sorgsam auf Goldplättchen <sup>35)</sup> und Grabsteinen <sup>36)</sup> ausgeführt, auf denen sogar die Erdoberfläche in Spiralen dargestellt wurde. In der spätminoischen Zeit sind die komplizierten thyrinthischen Spiraldekorationen, <sup>37)</sup> in denen die Spiralen mit Knospen und Rosetten durchflochten sind, den Mustern der 18. und 19. Dynastie Ägyptens derartig verwandt, dass sie unwillkürliche an in Ägypten häufig gefundene Motive erinnern, die man kretische Motive nennen könnte, wie zum Beispiel die Bukranien <sup>38)</sup> im Grabe des Neferhetep, obwohl schon auf prähistorischen Arbeiten <sup>39)</sup> ähnliche Hatorköpfe anzutreffen sind. Es ist die Ansicht geäußert worden, dass die ägäischen Länder die Spirale „aus den nördlichen Gebieten neolithischer Kultur — Thessalien, Makedonien, Thracien und den weiter nördlich befindlichen Gegenden“ <sup>40)</sup> übernommen haben; ebenso gut könnte dieselbe aber auch dem Süden, nämlich Ägypten entlehnt sein, wo sich doch unzweifelhaft Nachahmungen ägyptischer Motive feststellen lassen und sogar auf den Siegelsteinen mittelminoischer Zeit <sup>41)</sup> die ägyptische Spirale zu finden ist. Dennoch gebe ich die Möglichkeit zu, dass jedes Land selbständig zur Verwendung der Spirale gelangt ist, konnten doch Schlingpflanzen zur Anregung ornamentaler Motive dienen, da ja überhaupt Verzierungen in Pflanzenmotiven üblich waren. Dasselbe wäre auch über die Rosette und den Mäander zu sagen. In den ägäischen Ländern taucht die Rosette anscheinend erst mit Beginn der II. mittelminoischen Periode auf; <sup>42)</sup> in Ägypten ist sie schon in vordynastischer Zeit, <sup>43)</sup> dann in der thinitischen <sup>44)</sup> und der memphitischen Periode, <sup>45)</sup> wie auch oftmals später-



hin <sup>46)</sup> anzutreffen. Der Mäander erscheint in Ägypten zur Zeit der 6. Dynastie <sup>47)</sup>, als Hieroglyphe jedoch bereits früher; auf Kreta ist er seit der III. mittelminoischen Periode <sup>48)</sup> vertreten.

Und sogar solche Motive, wie geflügelte Greife und Löwenpaare sind sowohl in Ägypten, als auch in den ägäischen Ländern anzutreffen; geflügelte Greife finden wir in Knossos <sup>49)</sup> und auf der kleinen Axt mit dem Namen des Königs Jahmes <sup>50)</sup>, ein Löwenpaar auf dem mykenischen Tore <sup>51)</sup> und auf dem Schildchen eines Ringes <sup>52)</sup> oder auch <sup>53)</sup> als dekorative Umrahmung des Namens des ägyptischen Herrschers (Thutmes III.). Es ist schwerlich anzunehmen, dass die mykenischen Löwen ein Motiv seien, welches für die ägäische Kultur nicht charakteristisch ist; ebensowenig kann man die Greife, welche schon in ältester Zeit in Ägypten angetroffen werden, — unägyptische Motive nennen.

Die Forschung nach ähnlichen und identischen Motiven könnte man mit Erfolg fortsetzen, dennoch, denke ich, würde diese nur zu einer Folgerung führen: dass nämlich in Ägypten und den ägäischen Ländern zu verschiedenen geschichtlichen Perioden gemeinsame Muster, Formen und stilisierte Linien der Ornamentik sich wiederholt haben. Das geschah als Folge des gemeinsamen Kulturlebens beider Länder, und dennoch hat sowohl die eine als die andere Kunst, die eine als die andere Ornamentik ihren eigenen Stil und Charakter bewahrt. Die Säule mit Palmenkapitell im Grabe Nr. 2 in El-Bersheh <sup>54)</sup> aus der 12. Dynastie Ägyptens unterscheidet sich nicht weniger von einer ähnlichen Säule der III. mittelminoischen Periode <sup>55)</sup>, als die „protodorische“ Säule von der dorischen; dank der Verschiedenartigkeit der Einzelheiten, der Proportionen und verschiedenen Verbindungen der Details spiegeln gleiche Motive in verschiedenen Ländern verschiedenen Geschmack wider, welcher durch die Unterschiede der örtlichen Verhältnisse bedingt wird.

Insbesondere lenkt die Ornamentik von El-Amarna unsere Aufmerksamkeit auf sich, da sich in ihr nach den Ansichten Lichtenbergs und anderer Forscher besonders der ägäische Einfluss geltend machen soll. Charakteristisch für die Ornamentik von El-Amarna sind:

a) geometrische Motive, das gewöhnliche gradlinige und Zickzackornament, wie auch ein kompliziertes <sup>56)</sup>, das seine Erklärung aus der Web- und Flechttechnik erhält (Netzmuster <sup>57)</sup>, ineinander gezeichnete Quadrate <sup>58)</sup> und Quadratreihen mit eingezeichneten Punkten <sup>59)</sup>;

b) geometrische, sphärische Motive in Spiralforn (Doppelspirale <sup>60)</sup>, verflochtene <sup>61)</sup> und volutenartige Spiralen <sup>62)</sup>, Schuppen <sup>63)</sup> und Ketten <sup>64)</sup> wie auch Spiralen und konzentrische Kreise <sup>65)</sup>, welche Rosetten bilden;

c) aus geometrischen und Pflanzenelementen kombinierte Motive, die augenscheinlich aus der Perlennetztechnik <sup>66)</sup> zu erklären sind, manchmal auch mit vielblättrigen Rosetten <sup>67)</sup>;

d) Pflanzenmotive: Rosetten <sup>68)</sup>, Lotusblumen (einzeln, inmitten von Knospen <sup>69)</sup>, zwei Blüten symmetrisch in eine ovale Umrahmung ge-

fasst<sup>70)</sup>, drei einen Halbkreis bildende<sup>71)</sup>, ferner Lotospflanze und Weintrauben, Ananas (?<sup>72)</sup>, Palmetten<sup>73)</sup>, Papyrusstrauch<sup>74)</sup> und komplizierte Buketts<sup>75)</sup>;

e) Motive aus der Vogelwelt (Enten)<sup>76)</sup>, aus dem Leben der Vierfüßler (Gazellen<sup>77)</sup> und Nielpferdpaare)<sup>78)</sup> und der Menschen (Gefangene)<sup>79)</sup>;

f) symbolische Motive: Uräen<sup>80)</sup> (en profil und en face), heilige Augen und Nefer-Zeichen<sup>81)</sup>, Hatorkopf<sup>82)</sup> u. a.<sup>83)</sup>.

In betreff der angeführten Motive lohnt es in: Hall „The decorative art of Crete“ und Petrie „Egyptian decorative art“ nachzuschlagen. Wir überzeugen uns hierbei in erster Linie, dass der Charakter der kretischen Motive, sogar wenn sich vollständige Wiederholung feststellen lässt, doch ein anderer ist, besonders in der spätminoischen Periode<sup>84)</sup>: die Ornamentzeichnung ist freier, die Gesetze des Rhythmus und der Symmetrie sind nicht immer berücksichtigt, die Ausführung ist nachlässiger. Die Rosette und die Spirale, die, wie ich ausführte, auf Kreta<sup>85)</sup> und in Ägypten schon vor der spätminoischen Periode anzutreffen sind, werden in beiden Ländern durchaus verschieden verwandt, und sogar der Papyrus<sup>86)</sup>, den Ägypten natürlich nicht von Kreta übernommen haben kann, lässt deutlich sowohl in der Komposition, als auch in den Einzelheiten den verschiedenen Geschmack beider Länder erkennen. Dem gegenüber sind in Ägypten Ornamente von el-amarnischem Typus schon seit ältester Zeit anzutreffen, besonders aber in der memphitischen Periode, wie auch später; in den Jahren von El-Amarna hat das ägyptische Ornament nur wenige neue Motive erworben, wie denn auch die allgemeine Komposition und die Ausführung der Details dieselben geblieben sind; wie früher, so auch dann tritt in ihm die ägyptische Tendenz zu strenger Stilisierung, Symmetrie und Rhythmus hervor. Ich würde nicht sagen, dass die kretische Kunst auch die kretische Ornamentik mit einem sauren Bauernapfel zu vergleichen wäre, wie Kümmel vor etwa 30 Jahren annahm, ebenso wenig glaube ich, wie bereits dargelegt, dass sich die absolute Unabhängigkeit kretisch-mykenischer und ägyptischer Ornamentik<sup>87)</sup> voneinander beweisen lässt, während andererseits Kümmel in gewisser Beziehung Recht hat, wenn er ausführt, dass eine Differenz der beiden Dekorationsarten festzustellen ist: „in Ägypten rhythmische Reihung in der Anordnung der ornamentalen Elemente“, in den ägäischen Ländern „einfache Reihung und kapriziöse ungebundene Art der Ornamentgliederung...“ Diese Züge bleiben auch für die El-Amarnazeit bezeichnend.

Nicht weniger charakteristisch ist die in den Flächenabbildungen der Kunst beider Länder ausgeprägte Vorliebe für die menschliche Figur im Profil<sup>88)</sup>, aber mit en face gerichteten Schultern und ebensolchem Auge, nur ist vielleicht die ägäische Kunst verhältnismässig reicher an Profilabbildungen mit mehr oder weniger richtig wiedergegebenem Torsos und Schultern.

Wie die ägyptische Kunst bis zur Zeit Echnatons<sup>90)</sup> und später zur Zeit der 19. und der folgenden Dynastien, so kannte auch die kretisch-mykenische Kunst keine richtige Zeichnung des Fusses: immer werden an beiden Füßen die anderen Zehen durch die grosse Zehe verdeckt. Nur den ägyptischen Künstlern, und zwar den von El-Amarna ist die richtige Fusszeichnung gelungen.

Endlich werden auch die Sujets der ägyptischen und der ägäischen Bilder aus demselben Zyklus von Erscheinungen und Geschehnissen geschöpft. Die Knossische Freske aus der II. mittelminoischen Periode, die einen Safransammler<sup>91)</sup> darstellt, erinnert durchaus an die Weinlese der 5. Dynastie (Deschâsche)<sup>92)</sup> oder der 12. Dynastie (El-Bersheh)<sup>93)</sup>. Das Fragment einer silbernen Vase aus der I. spätminoischen Periode<sup>94)</sup> aus Mykenä entspricht der ägyptischen Darstellung eines Festungsturmes in den Gräbern Nr. 2. und 17. von Beni-Hassan<sup>95)</sup> (oder sogar im Grabe des Inti aus der 5. Dynastie)<sup>96)</sup>, doch lässt sich eine besondere Ähnlichkeit mit dem Ramsesrelief<sup>97)</sup>, das die Einnahme Dapurs durch Ramses II. darstellt, und dem Relief im Tempel Ramses des Dritten in Medinet-Habu<sup>98)</sup>, wie auch dem karnaker Siegesrelief<sup>99)</sup> Sethos I. feststellen. Die mykenischen Klingen<sup>100)</sup> haben, wie wir sehen, die Darstellung einer Nilandschaft mit Papyruspflanzen, einer schleichenden Katze und fliegender Enten erhalten. Fimmen hält das Sujet der Klingen für „ein in echt mykenischer Weise frei umgestaltetes ägyptisches Bild“<sup>101)</sup>. Eine Variante dieses Sujets finden wir auch in Hagia Triada<sup>102)</sup>, und zwar in der Freske der I. spätminoischen Periode, und augenscheinlich auch in Knossos<sup>103)</sup>. In Ägypten findet sich die entsprechende Parallele, zum Beispiel, im Grabe Nr. 3. der 12. Dynastie in Beni-Hassan<sup>104)</sup>, wobei ich bemerken möchte, dass der kretische „Fasan“, der ägyptische Wiedehopf<sup>105)</sup> und die anderen Vertreter der Vogelwelt künstlerisch gleichwertig sind, und dass die Katze von Beni-Hassan, obwohl in ruhiger Pose abgebildet, dennoch lebenswahr dargestellt ist<sup>106)</sup>.

Auf die II. spätminoische Periode bezieht man „die knossischen Damen in hellblauen Kleidern“<sup>107)</sup> und die knossische „Pariserin“<sup>108)</sup>; in diesem Zusammenhang erinnere ich an das Köpfchen in Kairo, die Turiner Tänzerin und die Priesterinnen Carters<sup>109)</sup>, wie auch an das thebanische Mädchen mit der Harfe<sup>110)</sup>, die thebanische Magd<sup>111)</sup>, die Tänzerin im Berliner Museum Nr. 21445<sup>112)</sup> und die thebanische Freske im Britischen Museum<sup>113)</sup>. Alle diese Denkmäler gehören in die II. thebanische Periode, ihre Prototypen sind in den Abbildungen der Töchter Thothoteps<sup>113)</sup> und anderen noch älteren Denkmälern zu suchen. Natürlich ist die kretische Gewandung eine andere und ist die Komposition genannter Zeichnungen, sowohl in Ägypten, als auf Kreta keine direkte Nachahmung fremder Muster. Die Phantasie des Künstlers behandelt die einzelnen Sujets verschieden; die Beobachtung hat verschiedene Züge hervortreten lassen. Doch möchte ich daran erinnern,

dass sogar auf dem Gewand der Statuette der knossischen Schlangengöttin <sup>114)</sup> ägyptische Motive <sup>115)</sup> zu finden sind, obwohl weder die Göttin noch ihr Gewand irgendwelche Gemeinschaft mit Ägypten hat. Das Relief aus Medinet-Habu <sup>116)</sup>, auf dem die Jagd Ramses des Dritten abgebildet ist, kann natürlich nicht als Nachahmung des Reliefs von Vaphio aus der II. spätminoischen Periode <sup>117)</sup>, das eine Netzbildung auf Ochsen darstellt, angesehen werden. Doch auch dieses Sujet lässt auf nichts weiter, als auf die Ähnlichkeit der Interessen und Verhältnisse bei den Ägyptern und Kretern schliessen. Im allgemeinen scheinen es lediglich dieselben Lebensbedingungen zu sein, aus denen der Künstler das Sujet für den Schmuck des Hauses und der Gebrauchsgegenstände nimmt. Die bronzene Schale aus dem Grabe der Satamon in Theben, die der Zeit Amenhotep des Dritten oder dem Anfang der Regierung Amenhotep des Vierten angehört, ist in dieser Hinsicht nicht weniger charakteristisch <sup>118)</sup>.

Dussaud <sup>119)</sup> war der Ansicht, dass die Malerei auf dem Fussboden des Palastes von El-Amarna (ein Dickicht mit Enten und Kälbern) <sup>120)</sup> als Beleg für den besonders starken ägäischen Einfluss zur Zeit Echnatons anzusehen ist; ähnliche Motive (Laub, Efeu und Rehe) sind in El-Amarna, wie auch sonst in den Grabmälern der II. thebanischen Periode <sup>121)</sup> öfters anzutreffen. Doch mussten wir schon durch die vorhergehenden Ausführungen zum Schluss gelangen, dass gleiche Motive und Sujets in Ägypten und Kreta schon vor der Zeit Echnatons vorkommen. Wie ich bereits anführte, meint Schäfer, dass der ägäische Einfluss in der II. thebanischen Periode sich in der Lebendigkeit und Freiheit der Zeichnung verrate. Nun sind aber schon in der memphitischen Periode Denkmäler anzutreffen, denen genügend Leben und Bewegung eigen ist: zum Beispiel die Affen-Szene aus Sakkara in Kairo <sup>122)</sup> oder der Ruderkampf der Vogelfänger aus dem Grabe des Ptahhotep <sup>123)</sup>. Wenn manche Szene aus dem Tierleben aus diesem Grabmale <sup>124)</sup> oder aus dem Tempel des Ne-woser-Rê in Abusir <sup>125)</sup> tatsächlich eine Schläfrigkeit, wie etwa unter dem Eindruck der Sonnenglut bemerken lassen, so ist das wiederum nicht der Fall in anderen Zeichnungen, wie zum Beispiel im Grabmal Nr. 2 in Beni-Hassan aus der Zeit der 12. Dynastie (eine Ziegenherde) <sup>126)</sup>, oder beim Ziegenpaar welches das Laub eines Bäumchens abzupft und bei der einen Kanal überschreitende Ziegenherde <sup>127)</sup> im Grab Nr. 4 in El-Bersheh. In Beni-Hassan ist auch die Darstellung einer Ziege erhalten, die, wie in El-Amarna, im Laufe den Kopf rückwärts wendet <sup>128)</sup>. Palme, Akazie und die übrigen Niltalpflanzen finden gute Wiedergabe in Beni-Hassan <sup>129)</sup> und El-Bersheh <sup>130)</sup>, Weinstöcke und Grasbüschel in El-Bersheh <sup>131)</sup>, Grasbüschel bereits früher, in der memphitischen Periode in Médûm <sup>132)</sup> Prototypen der Enten von El-Amarna sind sowohl in Beni-Hasan und El-Bersheh <sup>133)</sup>, als auch in den Werken früherer ägyptischer Meister, wie, zum Beispiel, in Scheikh-Said <sup>134)</sup>, aus der memphitischen Periode, anzutreffen.

Doch will ich nicht behaupten, dass in El-Amarna immer absolute Wiederholung alt-ägyptischer Formen zu beobachten sei, denn damit wäre zugleich die ägyptische Kunst als tot und nicht entwicklungsfähig hingestellt. Wie auf Kreta den verschiedenen Entwicklungsperioden ägäischen Lebens verschiedene Stufen der Kunstentwicklung entsprechen, so führte auch in Ägypten der schöpferische Geist durch verschiedene Entwicklungsphasen zu den Meisterwerken von El-Amarna. Und an die Stelle dieser Meisterwerke trat sowohl in Ägypten, als auch auf Kreta in der III. spätminoischen Periode der gebundene Stil. Kreta und Ägypten konnten selbstständig zu gleichen Resultaten gelangen; der Entwicklungsgang beider Länder ging parallel; die kulturellen Errungenschaften beider befruchteten sich gegenseitig.

Es ist nicht anzunehmen, dass einer der ägyptischen Könige in der II. spätminoischen Periode kretische Künstler nach Ägypten berufen habe<sup>186</sup>). Wenn der ägyptische Künstler es verstand, Gipsabgüsse herzustellen und nach diesen Gipsabgüssen Bildnisse zu schaffen, so denke ich, war er auch imstande, Nilpflanzen und die Bewegungen der ägyptischen Tiere und Vögel wiederzugeben. Ich möchte darauf hinweisen, dass die Statue des „Dorfschulzen“ Kaaper ein tadelloses Porträt vorstellt, dass die ältesten ägyptischen Gipsabgüsse, die wir kennen, auf die Zeit des Königs Teti<sup>186</sup>) zu beziehen sind; mit anderen Worten: die ägyptischen Künstler benutzten Totenmasken schon in der memphitischen Periode, bestimmt aber zur Zeit der 6. Dynastie. Insbesondere die ägyptischen Kämpferstatuetten- und Zeichnungen waren immer reich an Bewegungen und Lebendigkeit<sup>187</sup>). Man müsste uns ein genaues Prototyp ägäischer Kunst nachweisen für die Pflanzen und die sich tummelnden Kälber in der Fussbodenmalerei des Palastes von El-Amarna, wenn dieses nur die Schöpfung eines fremdländischen Meisters oder die Nachbildung eines kretischen Modells sein sollte. Allgemeine Erwägungen, wie etwa „freie Art der malerischen Auffassung und in den Einzelheiten so natürliche Pflanzen- und Tierdarstellungen“, — vermögen nicht zu überzeugen, ebensowenig auch die Worte<sup>188</sup>): „in den Wandgemälden von Hagia Triada (Mont. Ant. XIII., Taf. 7.—9.) sind Darstellungen von Gebüsch, in denen sich Tiere tummeln, erhalten, so wie sie dem ägyptischen Künstler als Vorbild vorgeschwebt haben könnten, wenn sein Stil darum auch ägyptisch bleibt...“

Eine Beeinflussung des Stils („der Art der malerischen Auffassung“) zulassend, weist Fimmen dennoch darauf hin, dass in der Malerei von El-Amarna der ägyptische Stil gewahrt ist. Wie ich bereits darlegte, wären Ägypten und Kreta viele Sujets gemeinsam, und wenn die Nilandschaft der mykenischen Klingen uns keinen Anlass gibt dem ägäischen Künstler schöpferische Phantasie abzusprechen, so konnten sehr gut die Nilpflanzen auch von einem ägyptischen Künstler selbstständig gemalt sein.

Der Ursprung der El-Amarnakunst ist in Ägypten zu suchen; ich kann mich der Anschauung Schröders<sup>139)</sup> nicht verschliessen, wenn er sagt: „Die ägyptische Kunst des 14. Jahrhunderts wurzelt in der eignen Vergangenheit...“ Ebenso muss ich der Ansicht Roeders und Bissings beipflichten, dass „der Reliefstil Amenhotep des Vierten sich allmählich aus der älteren Darstellungsweise entwickelt hat“<sup>140)</sup>. Schröder und die anderen Forscher geben keine erschöpfenden Beweise für diese Behauptungen, doch sind solche, wie wir weiter sehen werden, leicht zu finden.

Rufen wir uns vor allem ins Gedächtnis, dass El-Amarna auf halbem Wege zwischen Theben und Memphis gelegen ist, also in Mittel-ägypten, in der Gegend von Hermopolis, wo sich in Hatnub seit uralter Zeit die Alabasterbrüche für die Kunstwerke der ägyptischen Meister befanden; das Vorhandensein dieses Materials konnte überaus günstig für die Entstehung einer Kunstschule sein. In der Nähe von El-Amarna befinden sich die berühmten Gräber von Beni-Hassan, El-Bersheh und Meir aus der I. thebanischen Periode, wie auch die Gräber von Sheikh-Saïd aus der memphitischen Periode; so konnten denn die besten Werke Ägyptens, wie zum Beispiel die Gemälde des Grabmals Nr. 3<sup>141)</sup> in Beni-Hassan, das feine Relief des Grabes des Thothotep<sup>142)</sup>, dessen Töchterbildnisse Bissing mit den besten Werken des Quattrocento<sup>143)</sup> vergleicht, wie auch die Sujets des reinsten Naturalismus in Meir<sup>144)</sup> den ägyptischen Künstlern nicht unbekannt bleiben. Bereits im Jahre 1898 hat Bissing<sup>145)</sup> darauf hingewiesen, dass im Grabmal Nr. 2. in El-Bersheh<sup>146)</sup>, welches in die 12. Dynastie gehört, Prototypen der auf dem Fussboden des Schlosses von El-Amarna abgebildeten Enten zu sehen sind, wobei es ausser Zweifel steht, dass diese wiederum mit den Bildern des Grabmals Werirni in Sheikh-Saïd aus der 5. Dynastie<sup>147)</sup> in Verbindung zu bringen sind. Diese Zusammenhänge sind verständlich, denn die Nomarchen, die Bauherren in der Gegend von Hermopolis, waren Verehrer des Altertums: die Nomarchen des Hasengaus Ihi und Thutnecht, der Sohn des Teti, aus der 11. Dynastie, beschäftigten sich mit der Restauration der Grabmäler ihrer Vorfahren in Sheikh-Saïd<sup>148)</sup>. Dieser Umstand konnte dazu beitragen, dass der Wiedehopf, die Ente, die Gans und die anderen Vertreter der Tierwelt aus Sheikh-Saïd, wie auch Fische<sup>149)</sup>, Hammel- und Eselherden, Schnitter<sup>150)</sup> und in den Pflug gespannte Ochsenpaare seitens der Schule von El-Bersheh<sup>151)</sup>, und die Vögel und Fische seitens der Künstler von Beni-Hassan<sup>152)</sup> nachgeahmt wurden.

Zur Zeit der I. thebanischen und der memphitischen Periode besass die Gegend von Hermopolis Künstler, die es verstanden, Belebung und neue Ausgestaltung zu finden für Bilder, die in allen Gegenden Ägyptens üblich waren (ich meine damit die Szenen aus dem Tierleben<sup>153)</sup> und den Bau von Papyrusböten in Sheikh-Saïd,<sup>154)</sup> die Hirten und Holzhacker in Beni-Hassan<sup>155)</sup> und die Weinlese in El-Bersheh);<sup>156)</sup>

hier sind mit ganz ausserordentlicher Sorgfalt die typischen Bewegungen, Stellungen<sup>157)</sup> und die charakteristischen Merkmale der Gattung<sup>158)</sup> zum Ausdruck gebracht. Die Grabmäler des Ukhotep und des Senbi in Meir auf dem westlichen Ufer des Nils aus der 12. Dynastie wiederholen im wesentlichen die Bilder des östlichen Nilufers, ausserdem aber sind in ihnen einige Abbildungen von Sklaven erhalten, die in noch grösserem Masse, als die Vögel (nach Bissing's Ansicht), El-Amarna den übrigen Kunststätten von Hermopolis nahebringen. Ein rasch aussehrender, bärtiger, wohlbeleibter Mann mit einem Papyrusbündel,<sup>159)</sup> ein ebensolcher Hirt,<sup>160)</sup> ein Fischer<sup>161)</sup> und ein Greis,<sup>162)</sup> der den Bau der Papyrusböte beobachtet, wie auch ein äusserst magerer Hirt,<sup>163)</sup> fast ein Skelett mit eingefallener Brust und knickenden Beinen,<sup>164)</sup> sind nahezu Karikaturen, mit solcher Bestimmtheit unterstreicht der Künstler die beobachteten Merkmale. Wir werden auf eine besondere Kunstschule der Gegend von Hermopolis schliessen müssen: hier wurde liebevolle Naturbeobachtung in den Vordergrund gestellt, man verstand die Merkmale der einzelnen Pflanzen und Tiere mit der Sicherheit eines Naturforschers zur Geltung zu bringen und entzog sich auch nicht der Wiedergabe von unschönen und pathologischen Zügen der menschlichen Figur, wie von Fettleibigkeit und knochigen Schultern. Allerdings zeigen auch die Abbildungen der Enten auf dem Fussboden des Schlosses Amenhotep des Dritten in Medinet-Habu<sup>165)</sup> eine Natürlichkeit in der Wiedergabe, die an die Bilder auf dem Fussboden des Palastes von El-Amarna erinnert, doch stehen sie eigentlich den Gänsen von Medüm<sup>166)</sup> näher und ist auch die Ausführung eine andere. In Medinet Habu wand man die grösste Aufmerksamkeit den Einzelheiten zu, während in El-Amarna (wie in Hermopolis) die markigen freien Pinselstriche dominieren. Vogeldarstellungen wie Hermopolis haben tatsächlich nur die Künstler von El-Amarna,<sup>167)</sup> welche augenscheinlich mit Bildern, wie denen im Grabmal № 5 in El-Bersheh,<sup>168)</sup> gut bekannt waren. Es ist auch zu erwähnen, dass viele Statuetten von Knechten und Kriegeren aus der memphitischen und aus der herakleopolitanischen Periode in Meir und Siüt ihren Ursprung haben und bezeugen, dass die Rundplastik Mittelägyptens gleichfalls durch die oben angeführten Merkmale charakterisiert wird.<sup>169)</sup> Die Errungenschaften der Kunstschule von Hermopolis waren überaus reich, schon die Gründung der neuen Hauptstadt neben El-Bersheh und Sheikh-Said zwischen Bein-Hassan im Norden und Meir im Süden musste die Künstler dieser Stadt in nähere Verbindung mit den Errungenschaften von Hermopolis bringen.

Borchardt fand bereits während der Ausgrabungen des Jahres 1911/12 an einigen Stellen unterhalb der Schicht Amenhotep des Vierten Überreste früherer Bauten.<sup>170)</sup> Im Jahre 1915 stellte er die feste Bahauptung auf, dass Echnaton nicht als der Gründer der neuen Hauptstadt anzusehen ist, dass Denkmäler gefunden worden sind, die in die

Zeit Thutmes des Vierten gehören und in denen sich die religiöse Intoleranz der Zeit Echnatons nicht widerspiegelt; er nimmt dagegen an, dass Echnaton nur seine Residenz in eine andere, bereits früher existierende Stadt übergeführt hat.<sup>171)</sup> Falls Borchardts Ansichten der Wahrheit entsprächen, und El-Amarna eine ältere Stadt wäre, so rückte die Bedeutung der Künstlerschule von Hermopolis für die Entstehung der Kunst Echnatons und deren Fortentwicklung natürlich in den Vordergrund. Auch scheint Borchardts Meinung, dass El-Amarna schon seit der Zeit Thutmes des Vierten bestanden hat, mit den Angaben Spiegelbergs<sup>172)</sup> übereinzustimmen, dass die spezifischen Merkmale, welche den Statuen der Zeit Amenhotep des Vierten eigen sind, in der II. thebanischen Periode zum ersten Male zur Zeit Thutmes des Vierten und später zur Zeit Amenhotep des Dritten vorkommen. Doch weist Schäfer<sup>173)</sup> die Behauptungen Borchardts kategorisch zurück, da Amenhotep der Vierte die Stadt an solcher Stelle gegründet hat, die weder „einem Gotte noch einer Göttin, weder einem Fürsten, noch einer Fürstin“ gehörte: „keiner hatte das Recht sich deren Eigentümer zu nennen“ . . .<sup>174)</sup> Amenhotep der Vierte, der immer die „Wahrheit“ berücksichtigte, könne auch auf den Grenzstelen der neuen Gegend nur wahre Geschehnisse berichten. Die Statuen Thutmes des Vierten, Amenhotep des Dritten und dessen Gemahlin konnten, nach Schäfers Ansicht, in El-Amarna auch zur Zeit Echnatons aufgestellt worden sein.

Ich glaube, dass die Worte Echnatons auf den Grenzstelen nichts weiter bedeuten, als dass das Gebiet von El-Amarna keines Landesmagnaten Eigentum sei, und dass in dieser Gegend sich auch kein Tempel befinde; diese Gegend war augenscheinlich Eigentum des Pharaos (oder des Staates). Auch konnte die Gegend von El-Amarna keine ganz unbewohnte und unbearbeitete Wüste sein: die Stadt als solche existierte noch nicht, doch wohnten hier Leibeigene, Knechte des Königs und Handwerker in einzelnen Häusern oder Dörfern zerstreut. Amenhotep der Vierte gründete die Residenzstadt, dennoch förderten, wie wir bereits sahen, die Ausgrabungen Überreste älterer Bauten zu Tage; eines schließt das andere nicht aus. In El-Amarna wurden nächst einer Glasfabrik<sup>175)</sup> verschiedene Werkstätten ausgegraben, deren Tätigkeit auch nach dem Verfall der neuen Hauptstadt fort dauerte;<sup>176)</sup> es ist schwerlich anzunehmen, dass in der neuen Hauptstadt, im neuen staatlichen und religiösen Zentrum, Fabriken und Werkstätten gebaut worden sind, deren Erzeugnisse nicht für den örtlichen Bedarf von El-Amarna bestimmt waren, sondern die sich mit der Produktion von Exportwaren befassten. Königliche Fabriken und Werkstätten haben in der Gegend von El-Amarna, auf den Gütern des Königs, sicher schon vor Echnaton bestanden. Diese Erscheinung steht in keinem Widerspruch, sondern in vollkommenem Einklang mit den Königsworten auf den Grenzstelen und weist auf die Verbindung hin, welche zwischen den Künstlern und Handwerkern der El-Amarnazeit,



d. h. der Zeit Echnatons, mit den hermopolitanischen Meistern bestanden hat; die in El-Amarna gefundenen Überreste älterer Bauten bezeugen, dass die materielle Kultur von Achetaton und Hermopolis nah miteinander in Zusammenhang standen, auch wenn eine Stadt sich hier früher nicht befunden haben sollte. Das alte Hermopolis, Schmun, war ein Kultuszentrum des Gottes Thoth; könnte nicht auch der Künstler Thutmes hermopolitanischer Herkunft sein? Seine Schöpfungen erinnern an die Denkmäler von Meir, El-Bersheh und Beni-Hassan...

Schäfer<sup>177)</sup> nimmt an, dass bald nach Anfang der Regierung Amenhotep des Vierten am Hofe einem jungen und wenig bekannten Künstler die führende Rolle zugeteilt worden sei, dank dessen Tätigkeit eine früher wenig populäre Kunstrichtung führend wurde; es folgte die schnelle Entwicklung dieser Richtung, nahezu eine Umwälzung in der Kunst, als hätte die Kunst in 5 Jahren einen Weg gemacht wie von Phidias bis Skopas. Das erste Erscheinen dieser Kunstrichtung in Ägypten versetzt Schäfer in die Zeit Thutmes des Vierten und sogar Amenhotep des Zweiten,<sup>178)</sup> Bissing — Thutmes des Vierten oder Thutmes des Dritten.<sup>179)</sup> Die Merkmale der „neuen“ Richtung, die von Bissing in Zusammenhang mit der Abydosstele Thutmes des Vierten besprochen werden, — sind in El-Bersheh und Beni-Hassan leicht zu entdecken; Bissing selbst spricht überhaupt vom Anfang der I. thebanischen Periode. Liegt denn die Möglichkeit fern, dass beginnend mit der Zeit Thutmes des Vierten, gewisse Zusammenhänge zwischen Theben und den „Königsgütern“ in El-Amarna,<sup>180)</sup> d. i. überhaupt der ganzen Gegend von Hermopolis, bestanden haben?

Doch kennt Liebleins Namenwörterbuch keinen einzigen Thutmes, der mit Hermopolis in Verbindung zu bringen wäre. Thutmes Stil konnten wir nur in der dritten und vierten Periode feststellen. Die Pflanzen und Enten von El-Amarna erinnern, wie wir sahen, nicht weniger an El-Bersheh und Beni-Hassan und waren früheren Datums. Bissing<sup>181)</sup> schreibt die Fussbodenmalerei im El-Amarnapalaste ägyptischen Meistern zu und bemerkt, wie bereits angeführt, dass derartige Bilder schon im Palaste Amenhotep des Dritten gefunden worden sind, deren Technik aber, seiner Meinung nach, weniger gewandt ist, als die in El-Amarna; die Malart ist hier dieselbe, wie in den thebanischen Grabmälern. Wir müssen zur Folgerung gelangen, dass seit der Zeit Thutmes des Vierten oder sogar früher die Werkstätten von Hermopolis, vielleicht gerade die der Königsgüter, Theben mit Denkmälern und Künstlern versorgten. Späterhin wurden die Künstler des Hofes Amenhotep des Vierten auf die königlichen Güter von El-Amarna geschickt, wo die örtlichen Meister nach ihren Skizzen arbeiteten. Die örtliche Malart, an die man sich bereits zu gewöhnen anfang, fand Anklang; als der Bau und die Ausschmückung der Paläste und Tempel beendet waren, begannen die besten Kräfte der örtlichen Schule Bestellungen des Königs und seiner Höflinge schon im Geiste des „neuen

(d. i. örtlichen hermopolitanischen) Stiles“ auszuführen. Der Geburtsort des Künstlers Thutmes mag sogar Theben gewesen sein; doch da in El-Amarna Königsgüter und Werkstätten waren, so kann er auch hier aufgewachsen sein. Endlich brauchte der Meister dieser „Werkstatt des Thutmes“ auch nicht gerade Thutmes zu heissen, ist doch dieser Name nur auf einem Bruchstück verzeichnet, das im Hofe der Werkstatt achtlos hingeworfen war.

Die „Werkstatt des Thutmes“ gibt uns einigen Einblick in das Schaffen des grossen Künstlers, den wir zu den Vertretern der hermopolitanischen Kunstschule zählen möchten. Die Werkstatt wurde von Borchardt im Jahre 1912 entdeckt.<sup>189)</sup> Bei der Durchforschung der sogenannten „Oberpriesterstrasse“ fand man rings um zwei nebeneinander liegende Höfe die Überreste einer ziemlich grossen Anzahl von Räumlichkeiten, die wahrscheinlich als Wohn- und Arbeitszimmer der Künstler dienten. Die Werkstatt des Hauptkünstlers, einzelne Wohnräume seiner Gehilfen und endlich eine Reihe kleiner Kammern für die Schüler und Arbeiter; dieses war das interessante Bild, das sich hier den Augen des Forschers bot. In beiden Höfen wurden Brunnen gefunden, wie auch Müllgruben für den Schutt und die Abfälle von den Bildhauerarbeiten. In einer dieser Müllgruben fand man das Bruchstück eines Elfenbeinfutterales mit der Aufschrift „Oberbildhauer Thutmes“, was Borchardt zur Annahme verleitete die Werkstatt und Kunstwerke des Thutmes vor sich zu haben. Die Wände waren ziemlich gut erhalten, so dass man sich ein klares Bild vom Charakter aller Bauten machen konnte. Auch die Bestimmung der einzelnen Räume liess sich feststellen. Mit Leichtigkeit lassen sich Schlafzimmer, Speisezimmer und besonders Werkstätten unterscheiden, um so mehr, als das Inventar zum Teil erhalten ist. In den Werkstätten sind Paletten, Bohrer, Meissel, Farbenstücke, Gips- und Steinmodelle und endlich Haufen von präpariertem Gips und anderem Material gefunden, welche von den das Haus verlassenden Künstlern zurückgelassen worden sind. Das Besitztum des Thutmes war bewohnt, so lange sich in El-Amarna der Hof des Pharaos befand; doch als im Jahre 1358 Echnaton starb, und Theben wieder Hauptstadt wurde, begann wahrscheinlich eine Verfolgung der Anhänger des königlichen Ketzers, und Thutmes, wie auch seine Gehilfen und Schüler verliessen ihre Wohnstätten. El-Amarna verödete. Thutmes arbeitete augenscheinlich bis zu den letzten Jahren Amenhotep des Vierten; davon zeugt das eilig verlassene Haus (der Schlüssel des Hauses war liegen gelassen), wie auch das erhaltene Inventar. Dasselbe lassen auch die gefundenen Kunstwerke erkennen. Die Büste Nr. 15319 im Louvre, welche den König kränklich und schwächlich darstellt, hat ein Pendant in einer anderen gleichfalls bemalten Kalksteinbüste Echnatons, welche in fünfzehn Teile zerschlagen in der Modellkammer des Thutmes gefunden worden ist. Der gleiche Helm, der gleiche Uräus, das gleiche Band

und der gleiche Rückenfeiler, auch Augen, Kinn und Hals haben die gleiche Wiedergabe gefunden. Sogar der Halskragen ist von gleicher Grösse und Zeichnung. Alles dieses beweist, erstens, dass die Büste des Louvre entweder in der Werkstatt des Thutmes oder nach dem Modell dieser Werkstatt gearbeitet ist, zweitens, dass in der Werkstatt des Thutmes auch in den letzten Regierungsjahren Echnatons gearbeitet worden ist. Es ist von nicht unerheblichem Interesse, dass das typische Profil, die Einzelheiten des Gesichts, besonders die Schläfen, der Mund, das Kinn, sowie der Hals und der Kropf sich in einem anderen Modell der Werkstatt des Thutmes wiederholen und zwar im Gipsabguss des Königskopfes (Berl. Museum, Nr. 21351), der gleichfalls von Thutmes geschaffen ist. Es lässt sich der Gedanke nicht abweisen, dass dieses Bildnis aus den letzten Lebensjahren Echnatons als eine Meister-schöpfung der „Werkstatt des Thutmes“ anzusehen ist.

Sehr interessant sind die Folgerungen über die Arbeitsmethoden des Thutmes, zu denen man auf Grund der Ausgrabungen gelangte. Zu seiner Verfügung stand vor allem eine Formwerkstatt, in der Gipsabgüsse verfertigt wurden. Die Gipsabgüsse ersetzen wahrscheinlich das Original in der Bildhauerwerkstatt, in der auch Steinmodelle, eine ganze Statue und einige Fragmente von Statuen, wie auch einzelne Köpfe, Hände und Füße gefunden worden sind. Thutmes hatte eine Vorliebe für polychrome Statuen aus verschiedenem Material, zum Beispiel: Arme, Beine und Köpfe aus rotem Sandstein, Gewänder aus weissem Alabaster und Haarlocken aus schwarzem Granit. Thutmes verstand auch sehr geschickt mit dem Pinsel umzugehen und dank seiner bewunderungswürdigen Beobachtungsgabe vermag er in seinen Werken nicht nur die charakteristischen Merkmale des Originals wiederzugeben, sondern auch die Gemütsstimmung und das Lebensvolle, — zum Beispiel, verstand Thutmes mit Hilfe der schwarzen Linie zwischen den Lippen Echnatons in wunderbarer Weise den Eindruck zu erwecken, als flüstere Echnaton ein Gebet oder schicke sich an zu reden<sup>188)</sup>.

Im Zimmer eines Schülers des Thutmes wurde die Gruppe „des küssenden Königs“ gefunden, welche zeigt, dass der Steinblock, auf dem der Meister selbst mit schwarzer Farbe die Konturen vorgezeichnet hatte, zunächst in die rohe Bearbeitung der Schüler gelangte. Thutmes kritisierte die ihn nicht befriedigenden Bildnisse mit aller Strenge. Das bezeugen zum Beispiel die Pinselstriche am Kopfe der Königin aus Kalkstein. Die entgültige Bearbeitung wurde wahrscheinlich immer von Thutmes selbst vorgenommen, und hierbei äusserte er das Bestreben nach Möglichkeit wahrheitsgetreu die Gebrechen der abgebildeten Personen, der Angehörigen der königlichen Familie, wie auch deren Gemütszustände, die, wie wir wissen, unbedingt eine Rolle in ihrem Leben spielten, zu voller Geltung zu bringen. Die Porträts des Königs und der Königin verraten des öfteren tiefen Kummer und Enttäuschung; ist ihnen auch physische Schwächlichkeit eigen, so verrät sich doch see-

liche Vollkommenheit und Vornehmheit. Die durchgeistigten Gesichtszüge machen trotz der unschönen Einzelheiten meist einen durchaus angenehmen Eindruck. Die einzige in der Werkstatt des Thutmes erhaltene Statue, welche in heilem Zustande vorgefunden wurde, ist ein Bildnis der Königin. Die Herrscherin ist in einem dünnen Gewande mit einem Uräusdiademe auf dem Haupte abgebildet. Die Statue war schon fertiggestellt, als sie dank einem unvorsichtigen Stosse unterhalb des Knies barst, wodurch das anmutige Kunstwerk verderben wurde. Ein eingesetzter Dübel reparierte den Schaden, doch konnte die Statue nicht mehr dem Besteller abgeliefert werden. Sie blieb in der Werkstatt und veranschaulicht uns heute die Fähigkeit des Künstlers Thutmes kaltem Stein Leben und Geist einzuhauchen. Langsam, fast schwebend schreitet die kleine ernste Nofretete, deren unschöne Gesichtszüge dennoch eines feinen Zaubers nicht entbehren.

Thutmes ist einer der grössten Künstler und Psychologen Ägyptens; in seinen Werken ist neben betonter stilisierter Kränklichkeit — eine ausserordentliche Durchgeistigung zu finden.

Ich erwähnte bereits die Gipsformerei des Thutmes. Thutmes verfertigte mit Hilfe von Gips<sup>184</sup>) Abgüsse sowohl von lebenden Menschen, wie auch von Leichnamen und Statuen<sup>185</sup>). Nr. 21356 im Berliner Museum ist augenscheinlich eine Maske Amenhotep des Dritten<sup>186</sup>), Nr. 21261, 21357, 21262 u. 21228 sind Masken lebender Individuen. Besonders interessant ist der Abguss des Greises: seine Züge verraten qualvolle Atemlosigkeit, vielleicht sogar Schmerz unter der Gipsdecke; Nr. 21236 ist der Abguss eines Fusses. Das Gesicht des Modells wurde entweder mit einem feinen Gewebe oder mit Papyrus bedeckt, die mit Wasser oder Öl getränkt worden waren, manchmal auch nur mit Öl, Fett oder Wachs überdeckt<sup>187</sup>); die Form setzte sich aus 3—4 Bestandteilen zusammen. Die abgegossene Kopie wurde verbessert und nachgearbeitet, ehe sie als Modell in die Werkstatt gelangte.

Doch gebrauchten die Künstler von El-Amarna auch Modelle aus Wachs und Harz mit Nilschlammbeimischung, zum Beispiel ist uns ein Paviankopf erhalten. Eine flüssige Harzmischung (Oliban, Bdellium), die leicht hart wurde, konnte mit Erfolg für den Abguss der Kopien von Statuen und Reliefs angewandt werden.<sup>188</sup>) In den Werkstätten des Thutmes, wie auch des Upu wurd ferner eine ziemlich grosse Anzahl von Instrumenten gefunden, darunter gute Bohrer aus Kupfer, Meissel und Sägen. Auf für die Arbeit hergerichteten oder zum Teil bearbeiteten Steinblöcken (Alabaster, Sand- und Kalkstein) sind rote und schwarze Zeichen<sup>189</sup>) anzutreffen, die auf wohlbedachte und aufmerksame Arbeitsmethoden schliessen lassen. Die Oberfläche der Wände, für die Reliefschmuck bestimmt war, wurde, wie früher, zuerst mit einem Quadratnetz bedeckt, das die richtige Reproduktion sichern sollte:<sup>190</sup>) nach Schäfer<sup>191</sup>) konnte der ägyptische Künstler das Original

technisch richtig reproduzieren; wenn er dieses nicht tat, so beweist das nur, dass er sich mutwillig von dem Kopieren der Natur enthält.

Die Künstler von Meïr, Beni-Hassan und El-Bersheh begeisterten sich für die schönen Formen der Natur, an der sie mit ganzer Liebe hingen; nachdem sie eine charakteristische Eigenschaft beobachtet hatten, suchten sie dieselbe in ihren Werken auszudrücken. Thutmes war wohl imstande ein absolutes Ebenbild zu geben, doch zog er es vor, Bildnisse ähnlich denen von Meïr zu gestalten, wo ebenso wie bei den Echnatonstatuen und -reliefs die pathologischen Züge unterstrichen sind. Das unschöne Element nimmt dennoch in den Statuen des Thutmes nicht überhand: seine Schöpfungen sprengen das Äussere durch reichen schönen Inhalt und gelangen zu angenehmer Wirkung; sie sind, wenn auch nicht schön, so doch nie hässlich. Wenn es galt, gerade die hässlichen Züge wiederzugeben, half dem Meister auch hierin die Stilisation, der Künstler sank nie zum Photographen herab. Denselben Eindruck machen auch die älteren hermopolitanischen Kunstwerke, Vertreter dieser Schule muss Thutmes oder ein anderer Künstler, welcher Inhaber der „Werkstatt des Thutmes“ war, — gewesen sein.

Doch mit den hermopolitanischen Traditionen sind die Einflüsse, welche der Kunst Echnatons zuteil wurden, nicht erschöpft. Abgesehen von der I. Kunstperiode der Zeit Echnatons, der thebanischen, ist es durchaus natürlich, dass thebanische Einflüsse auch noch den späteren Schöpfungen von El-Amarna Lebensäfte zuführten.<sup>192)</sup> Und es unterliegt keinem Zweifel, dass gerade zur Zeit der 18. Dynastie, besonders aber am Ende dieser Periode, sich auch memphitische Einflüsse verstärken mussten.

Schäfer weist darauf hin, dass einige Statuen der I. thebanischen Periode<sup>193)</sup> Merkmale an sich tragen, welche die Anwendung von Gipsabgüssen bestätigen.<sup>194)</sup> Dennoch ist es kaum anzunehmen, dass die hermopolitanische Schule die Kunst Abgüsse herzustellen von der thebanischen Schule übernommen hat, da die Form einer Totenmaske im Steingeröll an der Pyramide des Teti (6. Dynastie) in Sakkara, im memphitischen Gebiet, aufgefunden worden ist, die gleich den amarnischen deutlich beweist, dass Gesicht und Haar mit einem dünnen feuchten Gewebe bedeckt worden waren.<sup>195)</sup> Das scheint ein für ganz Ägypten allgemein üblicher Brauch, der sich in gleicher Weise in Memphis, Theben und anderen Provinzen findet. Nach Hermopolis haben ihn wahrscheinlich schon diejenigen memphitischen Meister gebracht, die in den ältesten Zeiten (in der memphitischen Periode) hierher nach hatnubischem Alabaster kamen.

Doch glaube ich, hat Spiegelberg<sup>196)</sup> Recht, wenn er die Echnatonstatue im Louvre mit der kairensen Statue des Amenemhet III. vergleicht: wir finden hier ausgesprochen ähnliche Züge, eine gleiche Behandlung einzelner Details des Gesichts, wenn auch der amarnische Künstler mehr den physich schwachen Schwärmer, der thebanische — den energischen Krieger und Herrscher darstellen will.

Die Echnatonstatue im Louvre und das Berliner Köpfchen aus Ebenholz der Königin Teje verraten gewiss thebanischen Einfluss, jedoch machen sich in gleicher Weise auch andere Züge geltend. Sie haben höheren künstlerischen Wert, als das assuanische Relief Mens. Borhardt nimmt an, dass das Köpfchen der Teje ein Werk des Künstlers Juti ist.

Das Porträt und die Namensaufschrift „des Oberbildhauers der Königin Teje — Juti“ ist uns in der amarnischen Grabstätte des Hewi-Ptahmes<sup>197)</sup> erhalten. Bissing<sup>198)</sup> beweist, dass bei der in Ägypten üblichen Namenübertragung wir in diesem Juti den Enkel eines anderen Juti zu sehen haben, der zur Zeit Amenhotep des Dritten gelebt und dass Amt eines „Kammerherrn“ des königlichen Hofes bekleidet hat. Dessen Sohn war Amenhotep, ebenfalls Kammerherr und Vorsteher der Handwerker Amons. Dieser Amenhotep hatte eine Schwester Teje, worin Bissing eine Bestätigung der nahen Beziehungen des Geschlechts der Juti-Amenhotep-Juti zum königlichen Hofe zu finden glaubt; dass Juti junior zum Hofbildhauer Tejes erhoben wurde, spreche ebenfalls dafür.

Der langjährige Aufenthalt Jutis in Theben führte natürlich dazu, dass er in die thebanischen Werkstätten eingeführt wurde, doch trifft man den Namen Juti auch im Gebiete von Memphis, wie das aus Liebleins Wörterbuch<sup>199)</sup> zu ersehen ist. Auch ist das Relief mit dem Bildnis Jutis im Grabmal eines Würdenträgers gefunden, dessen Name (Ptahmes) ebenfalls nach Memphis weist. Zu allem dem stammte die Königin Teje, die Schutzherrin des Juti und Ptahmes aus Unterägypten. Von hier, aus Memphis kamen nach Theben der „Hofmarschall“ Hewi-Ptahmes und der Vorsteher der Handwerker Juti. Da in Ägypten das Handwerk des Vaters auf den Sohn überging, eignete sich Juti die traditionellen Züge und Kunstgriffe der Kunstschule von Memphis an, später, in Theben lebend, die der dortigen Kunstschule und in El-Amarna die der hermopolitanischen.

Vergleicht man die amarnischen Kunstwerke der II. Periode und auch der strengeren Richtung der III. und IV. Periode mit den alten Statuen von Memphis, z. B. Kaapers<sup>200)</sup> („des Dorfschulzen“) und der Gruppe des Mikerinos und seiner Gemahlin (in New-York), so muss man Bissing beistimmen, dass die Kunst von El-Amarna auch unter dem Einflusse von Memphis stand.

Die Echnatonstatue im Louvre,<sup>201)</sup> das Köpfchen der Teje,<sup>202)</sup> das Berliner Köpfchen einer Prinzessin<sup>203)</sup> stehen stilistisch den Kunstwerken von Memphis so nahe, dass wir in El-Amarna neben den hermopolitanischen Zügen eines lebendigen Naturalismus und den trockenen, aber kraftstrotzenden thebanischen Formen auch den memphitischen Realismus wahrnehmen können, der nach genauester Porträtierung strebt, aber auch gern individuelle Züge verschönt.

Dieselben Schlussfolgerungen ergeben sich aus dem Studium der Arbeit und Herkunft eines anderen amarnischen Künstlers — „des Oberbildhauers“ Bek. In der thebanischen Werkstatt seines Vaters ausgebildet, leitete er, wie es scheint, verschiedene Arbeiten der örtlichen Künstler in El-Amarna. Seine Mutter Reininu ist wahrscheinlich aus Heliopolis<sup>204)</sup> gebürtig, woher auch, wie wir wissen, die Anfänge der Religionsreform Echnatons stammen.

Wir kommen zum Schluss, dass die Kunst von El-Amarna nicht aus fremden Kunsteinflüssen hervorgegangen ist, sie wurzelt in heimischem Boden, in den Schulen von Hermopolis, Memphis und Theben. Sie ist auch nicht mit einem Male entstanden, sondern entwickelte sich allmählich aus der Kunst der II. thebanischen Periode, indem sie sich vielleicht schon in der Zeit Thutmes des Vierten mit genügender Deutlichkeit erkennen lässt.

Ich wiederhole: Ägypten und Kreta entwickelten sich auf gleicher ökonomischer Basis, als Landwirtschaft, Viehzucht, Handel und Schifffahrt treibende Länder mit vielen Fabriken und Werkstätten, deren Erzeugnisse exportiert wurden. Der rege gegenseitige Verkehr führte dazu, dass ein Austausch der Kulturrungenschaften stattfand, wobei die beiden verkehrenden Völker Kunstmotive und die Kunsttechnik voneinander entlehnten, jedoch bildeten sie gleichzeitig durchaus selbständige Kulturzentren, und nie ist eins der beiden Länder eine Kulturkolonie des anderen geworden.

Eine blinde Nachahmung fand nicht statt. Ägypten und Kreta währten in gleichem Masse ihr örtliches Kolorit und ihre örtlichen Nüancen. Die starken und gesunden Wurzeln der heimischen Kultur ruhten im heimischen Boden, dem sie die Kraft zu grosser kultureller Entwicklung entnahmen.

Die El-Amarnakunst ist nicht das Ergebnis ägäischen Einflusses, sondern stellt in Stil, Technik und Sujets durchaus ägyptische Kultur dar.

- 1) Lichtenberg, Einflüsse der ägäischen Kunst auf Ägypten und Palästina. Berlin, 1911.
- 2) Баллод, Егип. иск. врем. А. IV, S. 2—3.
- 3) Kümmel, Äg. u. Myk. Pflanzenornamentik, Freiburg, 1901, S. 47.
- 4) Bissing, Anteil der ägypt. Kunst am Kunstleben der Völker, München, 1912, S. 6 ff.
- 5) Schäfer, Von ägypt. Kunst, S. 13.
- 6) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 14 u. 15.
- 7) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 27 u. 28, Abb. 4.
- 8) Bossert, Alt Kreta, S. 67, 70, 265.
- 9) Evans, Essai de classification des époques de la civilis. Minoenne, S. 11; Fimmen, Zeit und Dauer, S. 52, 54; vgl. Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 26—30.
- 10) Fimmen, Zeit und Dauer, S. 64, 65, 66.
- 11) Fimmen, Zeit und Dauer, S. 40 ff, 58 ff.
- 12) Evans, The Palace of Minos, vol. I, London, 1921, S. 283, Abb. 215.

- 13) Naville, Deir el Bahari, London, 1894, Taf. 7.
- 14) De Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte, I, S. 164.
- 15) Evans, Palace of Minos, vol. I, S. 66, Abb. 31 ff.
- 16) Evans, Palace of Minos, S. 526, Abb. 383; S. 312, Abb. 231.
- 17) Dussaud, Civilisations, S. 155.
- 18) Evans, Palace of Minos, I, S. 84, Abb. 52.
- 19) Evans, Palace of Minos, I, S. 199, 200, 201, Abb. bes. 150.
- 20) Evans, Palace of Minos, S. 513.
- 21) Dussaud, Civilisations préhelleniques dans le bassin de la Mer Égée, Paris, 1909, S. 1, Abb. A; S. 64, Abb. 43.
- 22) Dussaud, Civilisations, S. 74, Abb. 72.
- 23) Тураев, Ист. древн. вост., S. 282; Breasted, Anc. Records, II, 264.
- 24) Wilkinson, Manners and customs, I, S. 38, II, Taf. A.
- 25) Dussaud, Civilisations, S. 287.
- 26) Meyer, Gesch. des Altertums, I, 2<sup>e</sup>, S. 60, 154 u. a.
- 27) Müller, Asien u. Europa, S. 108.
- 28) Ayrton and Loat, Predynastic cemetery at El-Mahasha, Taf. XXV, 5; Petrie, Diospolis Parva, frontispiece.
- 29) Jéquier, Décoration égyptienne, Taf. 21—24; S. 17, Abb. 7, 8.
- 30) Petrie, Egyptian decorative art, S. 18 u. 19; Petrie, History of Egypt., I, S. 79 u. 103.
- 31) Petrie, Diospolis, Taf. 27; Petrie, Decor. art, S. 21 ff.; Wilkinson, Manners, I, Taf. 8.
- 32) Evans, Palace of Minos, Abb. 21.—22, (S. 61).
- 33) Hall, Decor. art of Crete in the bronze age, Philadelphia, 1907, S. 7, Abb. 6; Evans, Palace of Minos, S. 109, Abb. 76; S. 117, Abb. 86; S. 110, Abb. 77.
- 34) Hall, Decor. art, S. 11, Abb. 10; S. 12, Abb. 12, (I mittelm.); S. 13, Abb. 14, II mittelm.); S. 23, Abb. 32 (III mittelm.); siehe Evans, Palace of Minos, S. 376, Abb. 272; S. 372, Abb. 270.
- 35) Ridgeway, The early age of Grece, Cambridge, 1901, Vol. I, S. 8 u. 9; Abb. 3 u. 4; Dussaud, Civilisations, S. 150.
- 36) Ridgeway, Early age of Grece, Vol. I, S. 6, Abb. 1.
- 37) Dussaud, Civil., S. 165, Abb. 123; vgl. Petrie, Decor. art, S. 39, Abb. 290.
- 38) Jéquier, Décoration, S. 17, Abb. 7.
- 39) Narmers Schieferpalette: Maspéro, Gesch. der äg. Kunst, S. 23, Abb. 33 u. 39.
- 40) Захаров, Эгейский мир, S. 110.
- 41) Evans, Palace of Minos, S. 201, Abb. 150.
- 42) Hall, Dec. art, S. 13, Abb. 14; Evans, Palace of Minos, S. 262, Abb. 194; S. 241, Taf. 2.
- 43) Баллод, Егип. иск. врем. А. IV, S. 3.
- 44) Petrie, Royal tombs, I, Taf. 2 u. 5 (Diadem des Königs).
- 45) Maspéro, Gesch. d. Kunst in Äg., frontispiece: Nofret (Rosette auf dem Diadem).
- 46) Petrie, Dec. art, S. 57 ff.
- 47) Petrie, Diospolis parva, Taf. 25; vgl.: Evans, Palace of Minos, S. 358, Abb. 260.
- 48) Evans, Palace of Minos, S. 357, Abb. 256.
- 49) Evans, Palace of Minos, S. 549, Abb. 400.
- 50) Evans, Palace of Minos, S. 551; vgl. Wilkinson, Manners, III, S. 312, Abb. 578; vgl. Greif im Grabmal Nr. 5, zu El-Bersheh: Newberry, El-Bersheh, II, Taf. 16.
- 51) Tsountas and Manatt, The Mycenaean age, London, 1897, Taf. I.
- 52) Захаров, Эгейский мир, S. 47, Abb. 3.
- 53) Petrie, Dec. art, S. 113, Abb. 207 u. 208.
- 54) Newberry, El-Bersheh, Vol. I, Taf. 4.
- 55) Evans, Palace of Minos, S. 345, Abb. 249 (Fuss der Lampe).



- 56) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 10.  
 57) Davies, El-Amarna, I, Taf. 10.  
 58) Davies, El-Amarna, I, Taf. 39; VI, Taf. 23; hier auch kreuzförmige Rosetten.  
 59) Petrie, Tell-el-Amarna, I, Taf. 12 (Teppich); Davies, El-Amarna, I, Taf. 7 (Das Kissen auf dem Balkon.).  
 60) Davies, El-Amarna, III, Taf. 19.  
 61) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 10.  
 62) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XV, 156.  
 63) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 10.  
 64) Davies, El-Amarna, I, Taf. 16.  
 65) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 18.  
 66) Davies, El-Amarna, I, Taf. 39.  
 67) Davies, El-Amarna, VI, Taf. 23.  
 68) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 18.  
 69) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XVI, 214, 215, 217, 218.  
 70) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XVI, 219, 220.  
 71) Davies, El-Amarna, III, Taf. 17.  
 72) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 19.  
 73) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XVI, 197—210; Taf. XVIII.  
 74) Davies, El-Amarna, I, Taf. 7; vgl. Hall, Decor. art, S. 21, Abb. 29 (Middle Minoan III).  
 75) Davies, El-Amarna, I, Taf. 40; Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 2 (Fussboden des Schlosses).  
 76) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 7.  
 77) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 16.  
 78) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XVII, 295.  
 79) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 2; Davies, V, frontispiece.  
 80) Davies, El-Amarna, I, Taf. 30; III, Taf. 19.  
 81) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XV, 133.  
 82) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. XV, 154.  
 83) z. B. Davies, El-Amarna, II, Taf. 4.  
 84) Hall, Decor. art, Abb. 35, 49, 53, 62, 63, 66, 67.  
 85) Hall, Decor. art, Spirale: Abb. 6, 10, 12, 14, 32; Rosette: Abb. 14, 25, 34  
 86) Hall, Decor. art, S. 21, Abb. 29.  
 87) Kümmerl, Pflanzenornamente, S. 50.  
 88) Evans, Palace of Minos, S. 526, Abb. 383.  
 89) Захаров, Эгейский мир. S. 67, Abb. 1 u. 2 u. a.  
 90) Äg. Zeitschr., Bnd. 52, Schäfer, Kunstwerke, S. 76.  
 91) Evans, Palace of Minos, S. 265, Taf. 4.  
 92) Griffith, Deshasheh, Taf. 16.  
 93) Newberry, El-Bersheh, I, Taf. 26.  
 94) Ridgeway, S. 300, Abb. 54.  
 95) Newberry, Beni Hasan, I, Taf. 14; II, Taf. 15.  
 96) Griffith, Deshasheh, Taf. 4.  
 97) Bissing, Einführung, Taf. 18.  
 98) Bissing, Denkmäler, Taf. 93, 93 A.  
 99) Maspéro, Gesch. d. Kunst in Äg., S. 175, Abb. 239; Bissing, Denkmäler Taf. 86 u. 87.  
 100) Dussaud, Civilisations, S. 154, Abb. 116.  
 101) Fimmen, Zeit u. Dauer, S. 91.  
 102) Dussaud, Civil., S. 76, Abb. 54; cf. Evans, Palace of Minos, S. 538, Abb. 391; Fimmen, Zeit u. Dauer, S. 18.  
 103) Evans, Palace, S. 540, Abb. 392.  
 104) Newberry, Beni Hasan, I, Taf. 32 u. 34.  
 105) Newberry, Beni Hasan, IV, Taf. 6.  
 106) Newberry, Beni Hasan, IV, Taf. 5.

- 107) Fimmen, Zeit u. Dauer, S. 19; Захаров, Эр. м., S. 114 und 115. (cf. Evans, Palace of Minos, S. 545, Abb. 397).
- 108) Dussaud, S. 79, Abb. 56.
- 109) Maspéro; Gesch. d. Kunst in Äg., Abb. 286, 287, 289.
- 110) Perrot und Chipiez, Gesch. d. Kunst im Alt., Äg., S. 731.
- 111) Lepsius, Denkmäler, Abt. III, Taf. 42.
- 112) Steindorff, Blütezeit, S. 127, Abb. 107.
- 113) Newberry, El-Bersheh, I, frontispiece.
- 114) Evans, Palace of Minos, S. 506, Abb. 364; Hall, Dec. art, S. 21, Abb. 29.
- 115) Petrie, Decor. art, S. 66, 67.
- 116) Bissing, Denkmäler, Taf. 92.
- 117) Tsountas and Mannat, Taf. 19; Dussaud, S. 66, Abb. 45.
- 118) Bissing, Bronzeschale, Jahrb. d. Arch. Inst., XIII, 1898, I. Heft, S. 33, Taf. 2; vgl. Steindorff, Blütezeit, S. 131, Abb. 111.
- 119) Dussaud, Civilisations, S. 287.
- 120) Timme, Tell-el-Amarna, S. 18, Abb. 15; S. 23, Abb. 24; Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 2 ff.
- 121) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf. 8, 9.
- 122) Maspéro, Musée égyptien, II, Taf. 11; Maspéro, Gesch. d. Kunst in Äg., S. 65, Abb. 110.
- 123) Davies, Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, Vol. I, Taf. 25, 26.
- 124) Davies, Mastaba of Ptahhetep, I, Taf. 22.
- 125) Meyer, Zeit der Pyramidenbauer, Taf. 10.
- 126) Newberry, El-Bersheh, II, Taf. XI, 7.
- 127) Newberry, Beni-Hasan, vol. I, Taf. 12.
- 128) Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 13.
- 129) Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 29., 12., 32., vol. IV., frontispiece.
- 130) Newberry, El-Bersheh, II, Taf. 15. u. 16.
- 131) Newberry, El-Bersheh, I, Taf. 26, 25.
- 132) Grébaut, Musée égyptien, I, Taf. 29.
- 133) Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 10., 33.; El-Bersheh, Taf. 21.
- 134) Davies, Rock tombs of Sheikh Saïd, Taf. 11., 12.
- 135) Захаров, Эгейский мир, S. 117
- 136) Rähgen, Altäg, Bildhauerwerkstätten, Berlin, 1914, S. 15.
- 137) Newberry, Beni-Hasan I, Taf. 14.; Баллол, Очерки истории древнеегип. искусства, Abb. 33.
- 138) Fimmen, Zeit u. Dauer, S. 95.
- 139) Schröder, Bildhaueratelier, Gegenwart 1913, 42. Jahrg., Nr. 51, S. 808.
- 140) Röder, Ägyptologie, Zeitschrift d. deutsch. Morgenländ. Gesellschaft, Bd. 69, Leipzig, 1915, S. 219.; Bissing, Sitzungsberichte Akad. München, phil.-hist. Kl., 1914, III, S. 19.
- 141) Newberry, Beni-Hasan, IV, Taf. 1 ff.
- 142) Newberry, El-Bersheh, I, frontispiece.
- 143) Bissing, Denkmäler, Taf. 35. Text.
- 144) Blackman, Rock tombs of Meir, Vol. I., Taf. 3., 10., 27., 29., 9., 25., 10., 31.; Vol. II, Taf. 3, 25, 4, 26, 6, 29, 30.
- 145) Bissing, Bronzeschale myk. Zeit, Jahrbuch. d. deutsch. Arch. Inst., Bd. XIII, 1898, H. 1., S. 33.
- 146) Newberry, El-Bersheh, I, Taf. 21.
- 147) Davies, Rock tombs of Sheikh-Saïd, Taf. 11., 12.
- 148) Davies, Sheikh-Saïd, Taf. 29.; Newberry, El-Bersheh, II, S. 10. u. 57.
- 149) Davies, Sheikh-Saïd, Taf. 12.
- 150) Davies, Sheikh-Saïd, Taf. 16.
- 151) Newberry, El-Bersheh, I, Taf. 21, 25, 31, 22.
- 152) Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 32, 33, 34; IV, frontispiece u. 6. Taf. ff.
- 153) Newberry, El-Bersheh, II, XI, Taf. 7.
- 154) Davies, Sheikh-Saïd, Taf. 12.

- 155) Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 30, 27, 29.  
 156) Newberry, El-Bersheh, Taf. 26.  
 157) Siehe bes. Newberry, Beni-Hasan, I, Taf. 27.  
 158) Siehe bes. Newberry, Beni-Hasan, IV, frontispiece u. 1. Taf. ff.  
 159) Blackman, Rock tombs of Meir, II, Taf. 3. u. 25.  
 160) Blackman, Rock tombs of Meir, I, Taf. 10, 17, 29.  
 161) Blackman, Rock tombs of Meir, I, Taf. 3.  
 162) Blackman, Rock tombs of Meir, II, Taf. 4. u. 27.  
 163) Blackman, Rock tombs of Meir, II, Taf. 6, 29, 30 u. I, Taf. 9, 25, 31, 10, 25, 31.  
 164) Blackman, Rock tombs of Meir, I, Taf. 9, 25, 31.  
 165) Maspero, Gesch. d. K. in Äg., S. 118, Abb. 278.  
 166) Grébaut, Musée égyptien, I, Taf. 29.  
 167) Petrie, Tell-el-Amarna, Taf 2; Timme, Tell-el-Amarna v. d. deutsch. Ausgrab. im Jahre 1911, Leipzig 1917, S. 18, Abb. 15; S. 23, Abb. 24; Wooley, Excavations, Taf. 13.  
 168) Newberry, El-Bersheh, II, Taf. 15, 16.  
 169) Grébaut, Musée égypt., I, Taf. 33, 34, 35, 36, 38.  
 170) Mitteil. d. D.O.G., Nr. 50, Borchardt, Ausgrab., S. 9.  
 171) Klio, 1915, Bd. XIV, Heft 4, L. Borchardt, Die diesjährigen deutsch. Grab. in Äg., S. 478.  
 172) Spiegelberg, Gesch. der äg. Kunst, S. 69.  
 173) Schäfer, Altes u. Neues, Äg. Z., Bd. 55, S. 31 ff.  
 174) Davies, El-Amarna, V, S. 21, 29 ff.  
 174) Petrie, Arts et métiers, S. 145.  
 175) Steindorff, Blütezeit, S. 156.  
 176) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 47.  
 177) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 47, Anm. 6.  
 178) Bissing, Denkmäler, Taf. 78 u. 83, Text.  
 179) Davies, El-Amarna, V, Taf. 32, S. 31, wie auch S. 9, Anm. 2.  
 180) Bissing, Bronzeschale, Jahrb. d. d. Arch. Inst., XIII, 1898, H. I, S. 33.  
 182) Mitteilungen der D.O.G., Nr. 52, Ludwig Borchardt, Ausgrabungen, S. 30 ff.  
 183) Mitteilungen d. D.O.G., Nr. 52, S. 42.  
 184) Vgl. Rähgen, Altäg. Bildhauerwerkstätten, Berlin, 1914, S. 12.  
 185) Mitt. N., 52, S. 33; vgl. Schäfer, Von äg. Kunst, S. 38.  
 186) Mitt. Nr. 57, Borchardt, Aus der Arbeit, S. 14, vgl. Brit. Mus. Nr. 416 und 412, Berliner Mus. Nr. 14503 und 14442.  
 187) Rähgen, Bildhauerwerkstätten, S. 9, 10, 11; Borchardt, Aus der Arbeit, Mitt. Nr. 57, S. 3, 4; Nr. 52, Borchardt, Ausgrab., S. 35 ff.  
 188) Borchardt, Aus der Arbeit, Nr. 57, S. 2; Borchardt, Diesj. deutsch. Grab., Klio 1915, Bd. 14, H. 4, S. 480; Mitt. Nr. 55, Borchardt, Ausgr., S. 27, 28. Mitt. Nr. 50, Borchardt, Ausgr., S. 29; Mitt. Nr. 52, Borchardt, Ausgr., S. 44.  
 189) Kunst u. Künstler, 1910, Borchardt, Studien und Entwürfe, S. 41.  
 191) Äg. Zeitschr. Nr. 52, Schäfer, Kunstwerke, S. 87.  
 192) Bissing, Denkmäler, Taf. 81, Text.  
 193) Petrie, Abydos, III, Taf. XII, 5.  
 194) Äg. Z. 52, Schäfer, Kunstwerke, S. 87.  
 195) Rähgen, Bildhauerwerkstätten, S. 15.  
 196) Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst, S. 69.  
 197) Davies, El-Amarna, III, Taf. 17.  
 198) Bissing, Denkmäler, Taf. 45, Text, Anm. 9.  
 199) Lieblein, Wörterbuch, 1168.  
 200) Bissing, Denkmäler, Taf. 11.  
 201) Bissing, Denkmäler, Taf. 45.  
 202) Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, Taf 2 ff.  
 203) Bissing, Denkmäler, Taf 45 A.  
 204) Bissing, Denkmäler zur Gesch., S. 6; Denkmäler, Taf. 45 A, Text.

## SCHLUSSWORT.

Schäfer äussert sich in seinem Buche „Von ägyptischer Kunst“<sup>1)</sup> folgendermassen: „Die Einschnitte der ägyptischen Kunst sind abhängig von den Schicksalen des Staates“. Meiner Meinung nach kann die Kunst zur Zeit Amenhotep des Vierten diese Behauptung nur bestätigen.

Man kann sagen, dass Amenhotep des Vierten Abkehr vom Althergebrachten auf dem Gebiete der ägyptischen Sprache im wahren Sinne dieses Wortes — eine Revolution<sup>2)</sup> hervorgerufen hat: einen Verzicht auf die klassische Sprache der alten Zeit und den Übergang zur Umgangssprache nicht nur in der Belletristik, sondern auch in den Hymnen Atons. Auch die schwachen Bestrebungen, die Fesseln der Tradition auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu sprengen, die sich während der ersten Hälfte der 18. Dynastie beobachten lassen, wurden zur Zeit Echnatons stärker, und die Entwicklung der Kunst in El-Amarna ging Hand in Hand mit der Durchführung der Religionsreform Echnatons.

Das ägyptische Leben musste, so war die Weltanschauung Amenhotep des Vierten, sich folgerichtig aufbauen auf dem Prinzip der „Wahrheit“ und Gerechtigkeit. Daher bedeutete auch die Kunst der Zeit Amenhotep des Vierten in ihrem Streben zum Naturalismus, zum harmonischen Zusammenschlusse von Inhalt und Form — einen Kampf für die „Wahrheit“, einen Protest gegen den thebanischen offiziellen Formalismus, von dem sie sich entschlossen abkehrte<sup>3)</sup>. Es gibt kein Denkmal aus der Zeit Amenhotep des Vierten, das nicht deutlich auf diesen Kampf hinweist<sup>4)</sup>. In ihrer Beschreibung der Statue Amenhotep des Vierten verweilt Fechheimer<sup>5)</sup> ausführlich bei der Tönung der Statue und denjenigen Merkmalen, die sie von den alten Schöpfungen unterscheiden. Sie sagt: „Den Kopf... unterscheidet von den älteren ägyptischen Plastiken die der früheren Rundskulptur fremde differenziertere Modellierung. Die Brauen, Augenglieder, Lippen sind flächig und kantig gearbeitet in streng ägyptischem Stil, Kinn und Wangen dagegen immer wieder übergangen dass die Rundungen ineinander fliessen und die Schatten unbestimmt werden. Die Haut erscheint in dem zerstreuten Licht wie lebend, unter den Augen fast durchsichtig zart, während auf Lidern und Lippen das Licht sich zu breiten, von Schattenlinien unter-

strichenen Bändern sammelt...“ In der Statue ersteht die lebendige Gestalt Echnatons, des Idealisten und Schwärmers, einer physisch schwachen, jedoch geistig entwickelten Persönlichkeit. Nie ist früher ein Pharao so weibisch und physisch schwächlich dargestellt worden. Die neue Kunst kannte keine irdischen Götter und stellt wahrheitsgetreue Menschen dar. Dieses Bestreben vom Himmel herabzuziehen und alle (die Glieder der königlichen Familie nicht ausgeschlossen) in gleiche Geschöpfe Atons zu verwandeln, lässt sich in noch höherem Masse an der Statue der Königin aus der Werkstatt des Thutmes nachweisen; nicht göttlich schön ist Nofretète: ihr hervorstehender Leib<sup>6)</sup> (gleich den mittelalterlichen deutschen Statuen) bekundet, dass sie gleich anderen Ägypterinnen ist, dass sie Mutter gewesen ist, die dem Echnaton 6 Kinder geboren hat, und doch ist sie dargestellt als ein denkendes, die Träume und Pläne ihres Gemahls teilendes Wesen... Mit Echnaton zusammen preist sie Aton...<sup>7)</sup> Nofretète ist die liebende Mutter und das liebende Weib<sup>8)</sup>. In seiner Schilderung Amenhotep des Vierten hebt Schäfer<sup>9)</sup> dessen entwickelten und lebhaften Sinn für das Ästhetische hervor; Amenhotep IV. scheinere einen Künstler gefunden zu haben, der es glänzend verstanden hat, seine Weisungen auszuführen: die Schöpfungen der neuen Kunst geben gleichsam die Stimmungen und Gedanken Echnatons wieder, in ihr prägen sich feines Verständnis und grosse Naturliebe aus, vereinigt mit edler Unmittelbarkeit, welche jedoch mit einem leichten Zuge ins Krankenhafte verbunden ist.

Schäfer<sup>10)</sup> findet in der Kunst Echnatons so viel Eigenartiges und Persönliches (obwohl sie durchaus national-ägyptisch ist), dass er sich berechtigt fühlt, von einem „Stile Echnatons“ zu sprechen... Gewiss hat Amenhotep IV. in der Entwicklung der Kunst von El-Amarna eine bedeutende Rolle gespielt; er gilt als der Verfasser der Atonhymne und dennoch will mir scheinen, dass Schäfer hier zu weit geht. Die Kunstreform der Zeit Amenhotep des Vierten ist ja nur der Ausdruck der höherren Bestrebungen in Ägypten, die auch zur religiösen Reformation geführt haben. Und wir haben gesehen, welche eine bedeutende Rolle in der Entwicklung „des neuen Stils“ die neue Stadt gespielt hat und auch jene frische Provinzialkunst, die zur Kunst der Hauptstadt werden sollte. Andererseits darf diese Umwälzung in der Kunst auch nicht nur einem der in Hermopolis tätigen Künstler, der an Pharaos Hof gezogen war, zugeschrieben werden, sondern das Zusammenwirken verschiedener Einflüsse, der alten und neuen Kunstströmungen in ihrer Allgemeinheit haben die Kunst von El-Amarna entstehen lassen. Wollen wir nicht ausser acht lassen, dass die letztere einen gewissen Einschlag thebanischer Einflüsse, gewisse alte Traditionen des formalen Stils aufzuweisen hat, trotzdem sie durch Unmittelbarkeit und Wahrheitstreue durchaus „sezessionistisch“ erscheint und, Schröders Meinung nach, bei den alten Ägyptern als „übertrieben modern“<sup>11)</sup> gegolten haben mag. Sie hat nichts nur Persönliches von Amenhotep IV. an sich, hat nichts

Zufälliges, sie ist eine echt ägyptische Kunst, entsprossen dem heimischen Boden. — Bei all ihrer „fanatischen Wahrheitsgetreue“, bei all ihren stark hervortretenden Gefühlsmomenten, sogar einer gewissen Sentimentalität, bei all ihrem energischen Abrücken von allem, was „leere Form“<sup>12)</sup> geworden ist, bewahrt doch die Kunst von El-Amarna „die Schönheit der Linie“. Und gerade dieses Zusammenwirken des Provinzialen und Grosstädtischen, des Frischen und Traditionellen in der amarnischen Kunst übt einen eigenartigen Reiz aus, und sie ist gleichzeitig der beste und alleinige Ausdruck der Grundidee der Zeit Amenhotep des Vierten — „ägyptisch sein, das Beste der ägyptischen Volksseele entnehmen, die Gleichheit von hoch und niedrig erstreben, den Halbgott mit dem Menschen vereinigen, an die „Wahrheit“ glauben, der Natur nahekommen und natürlichere Lebensbedingungen schaffen“. Die Kunst von El-Amarna gilt als „nervös“ und entspreche fast den Stimmungen unserer Zeit. Schröder hat jedoch Recht: die Verwandtschaft mit unserer Zeit liegt weniger in der Stimmung, sondern beruht eher „auf der zarten Oberflächenbehandlung des rauhen unpoliert gelassenen Materials, auf den weichen Übergängen und dem feinfühlig wiedergegebenen geistigen Wesen der dargestellten Personen“<sup>13)</sup>. Die Kunst El-Amarnas ist nicht die formale Kunst der alten Zeit, sie lässt sich auch nicht von einem stumpfen Streben nach Porträtierung leiten; mit der Anspannung höchster Kraft hat die schöpferische Volksseele eine neue Kunst geschaffen, die dank ihrer Vollkommenheit an die Kunst unserer Zeit heranreicht, da sie in vollendeter Form charakteristischen Inhalt, die Seele des Menschen, wiederzugeben versteht.

In der Einleitung sind bereits die Ansichten Spiegelbergs über die „Sonderkunst“ und die Lichtenbergs und anderer über starke ausländische Beeinflussung erwähnt worden. Jetzt müssen wir, nachdem das einschlägige Material gesichtet ist, nochmals betonen: die Zeit Echnatons ist in der Geschichte Ägyptens eine Periode bedeutender geistiger Strömungen; die ägyptische Kultur erreicht, ihre Volkstümlichkeit während, eine ungeahnte Höhe. Die ägyptische Kunst der Zeit Echnatons ist keine „Sonderkunst“, die ausser Landes geht und sich fremde Formen aneignet: in ihr prägen sich deutlich alle Eigenheiten ihrer eigenen Zeit und Volkes aus. Und wenn wir überhaupt in der ägyptischen Kunst eine grosse Entwicklungsmöglichkeit wahrnehmen, sowie feststellen können, dass sie ihren eigenen Entwicklungsweg gegangen ist, so hätten wir das Recht nicht nur die Kunst Echnatons, sondern auch die memphitische, thebanische und die von Saïsa als „Sonderkunst“ anzusprechen, da auch diese eine jede dem Geiste ihrer Zeit entsprechen. Die Sphinx von Tanis wurden lange Zeit für Kunsterzeugnisse der Hyksoskünstler angesehen, was uns ganz besonders interessieren muss, weil, wie bereits erwähnt, von den Künstlern der Schule der tanitischen Sphinx und anderer Porträtstatuen der ersten thebanischen Periode augenscheinlich Gipsabgüsse angewandt

wurden, wie in den amarnischen Werkstätten. Mit Recht behauptet Schäfer,<sup>14)</sup> das fremdländische Einflüsse, die imstande waren den selbständigen Entwicklungsprozess zu stören oder abzulenken, in den Blütezeiten Ägyptens nicht wahrzunehmen sind. Aber durch diese unsere Behauptung entäussern wir uns nicht des Rechtes Winckler<sup>15)</sup> durchaus beizustimmen, wenn er meint, dass die alte Orientkultur, trotz der nationalen Eigentümlichkeiten in den einzelnen Ländern, nach Form und Inhalt doch eine kulturelle Einheit darstellt, gleich der antiken, der mittelalterlichen in West-Europa und der des Islams. Winckler ist geneigt die ganze Gelehrtenwelt des alten Orients als eine internationale anzusehen, da es möglich war, wie es die Ausgrabungen in El-Amarna und Boghazkeoi bekunden, sich der Sprache des internationalen Verkehrs zu bedienen — des Babylonischen. Aber daraus folgt nicht, dass der Inhalt der Echnatonhymne fremdländischen Ursprungs sei, und dass die Kunstreformen des Echnatonzeitalters, die die treibenden Ideen des ägyptischen Volkes widerspiegeln, einer fremden Kultur entlehnt worden sind. Vergessen wir nicht, dass in dem Palaste Amenhotep des Dritten in der Nähe Thebens, in Medinet-Habu Einzelheiten zu beobachten sind, die an El-Amarna erinnern,<sup>16)</sup> dass sogar die amarnische schlicht bürgerliche Darstellung der königlichen Familie dem Bildnis Thutmes des Vierten (en face)<sup>17)</sup> entspricht oder dem eines anderen Königs mit Schnurrbart und Bart.<sup>18)</sup> Auf heimischem Boden gewachsen, spiegelt die Kunst des Zeitalters Amenhotep des Vierten natürlich auch den Misserfolg der Reform des Königs wider, die extremen Äusserungen der amarnischen Bewegung, den Fanatismus im Suchen nach „Wahrheit“, die Erbitterung gegen das Demagogentum der Priester, — das alles schwand dahin mit dem Ende der Vorherrschaft Achetatons, aber wie die Ideen des Echnatonhymnus, freiwillig oder unfreiwillig, in die Lobpreisungen zu Ehren Amons<sup>19)</sup> aufgenommen wurden, so hat auch auf dem Gebiete der Kunst das Zeitalter Echnatons einen Stil geschaffen, der auch auf die späteren Schöpfungen seine Einwirkung nicht verfehlte.<sup>20)</sup> So spricht aus der Turiner Statue Ramses des Zweiten entschieden der Geist von El-Amarna, und Schäfer hat Recht mit seiner Ansicht, dass nach den Berliner amarnischen Köpfchen von Prinzessinnen man in dem sogenannten Berliner grünen Kopf nicht mehr eine Schöpfung zu sehen braucht, die unter griechischem Einflusse entstanden ist.<sup>21)</sup> Auch abgesehen von den Denkmälern im Grabmale Tutanchamons, könnte man hierzu noch viele Beispiele anführen.

Natürlich glich in den Augen der gottesfürchtigen thebanischen Meister und der konservativen Priesterschaft alles, was El-Amarna hervorbrachte, einer „Ohrfeige“. <sup>22)</sup> So sollte es auch sein, doch daraus folgt nicht, dass die Motive der neuen Kunstrichtung nicht aus der ägyptischen Schatzkammer genommen worden seien, dass nach der Wiederkehr der alten Macht Thebens und Amons alle Errungenschaf-

ten El-Amarnas aus dem ägyptischen Leben mit einem Federstriche vernichtet werden konnten. Der Name Echnatons wurde in den Königslisten ausgemerzt, seine Bildnisse wurden zerstört, aber es fanden sich doch Leute, die in den Höhlen der „Königsschlucht“ die Grabutensilien aus dem Grabmale Echnatons, Nofretêtes und Tejes verbargen, und Tutanchamon, der sich zur Rückkehr zu Amon genötigt sah, ist dennoch inmitten von Gegenständen zu ewiger Ruh gebettet, die ihrer Form nach durchaus an die Schöpfungen der Meister von Achetaton erinnern: sein Thronsessel spricht deutlich von der Umwälzung in Kunst und Religion zur Zeit seines Vorgängers.

Borchardt<sup>23)</sup> stellt mit Recht eine ganze Reihe von Höhepunkten in der Entwicklung der ägyptischen Kunst fest: die älteste Zeit, das alte Reich, das mittlere Reich und das neue Reich, die Zeit der letzten national-ägyptischen Dynastie und die Zeit der Ptolomäer. Aber er geht fehl, wenn er in der Kunst von El-Amarna den Anfang des Niederganges<sup>24)</sup> sieht. Die Kunstreform Echnatons ist aus den Bestrebungen der Meister früherer Zeiten erwachsen und brachte die Hoffnungen und Stimmungen der Idealisten zum Ausdruck, sie ist ein durchaus ägyptisches Streben nach „Wahrheit“: Natürlichkeit und Naturalismus verknüpfen sich in ihr mit formaler Zeichnung und Karikatur: Hermopolis, Memphis und Theben, durch das fast märchenhafte Achetaton verbunden, haben ihre besten Bestrebungen und ihr bestes Können in der Kunst von El-Amarna zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt.

Die ägyptische Kunst der Zeit Echnatons bildet die höchste Erregungenschaft der Meister der „beiden Länder“, d. h. Ägyptens, sie ist der vollendetste Ausdruck des Kunstgedankens in der materiellen Kultur der Ägypter. Mehr als jede andere Epoche in der Geschichte Ägyptens, beweist uns die Zeit El-Amarnas, dass es in der alten Welt wohl kaum ein anderes Volk (abgesehen von den Griechen) gegeben hat, welches in so hohem Masse ein Volk der Künstler war, wie das ägyptische<sup>25)</sup>.

- 1) Leipzig, 1922, S. 10.
- 2) Erman, Literatur der Ägypter, S. 4.
- 3) Borchardt, A. d. Arbeit (Mitt. 57), S. 23.
- 4) Schäfer, Kunstwerke, S. 75 (A. Z. 52).
- 5) Fechheimer, Eine äg. Königsstatue, Kunst und Künstler, XI, H. 7, S. 374.
- 6) Schäfer, Kunstwerke, S. 83.
- 7) Баллод, Египт нек. врем. Ам. IV, S. 10, Abb. 6.
- 8) Mitt. d. D.O.G., Nr. 50, Borch., Ausgr. 1911/12, S. 28; Abb. 19; Mitt. 57, Borch., Aus der Arbeit, S. 4; Mitt. Nr. 52, Abb. 9.
- 9) Schäfer, Kunstwerke, S. 75 (A. Z., 52).
- 10) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 47.
- 11) Schröder, Bildhaueratelier, Gegenwart 1913, 42. Jahrg., Nr. 51, S. 806.
- 12) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 15.
- 13) Schröder, Bildhaueratelier Gegenwart 1919, 42. 7. Jahrg. Nr. 51, S. 806.
- 14) Schäfer, Von. äg. Kunst, S. 3.



- 15) Winckler, Vorderasien im zweiten Jahrtausend, S. 14.
- 16) Bissing, Bronzeschale, S. 33.
- 17) Davies, Tomb of Thutmoses, IV, Westminster, 1904.
- 18) Lepsius, Denkmäler, Abt. III, Bl. 234-a.
- 19) Франц-Каменецкий, Памятники, II, S. 15.
- 20) Fechheimer, Eine äg. Königsbüste, S. 374; Vgl. Borchardt, Aus der Arbeit, S. 24.
- 21) Schäfer, Kunstwerke, S. 86.
- 22) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 42.
- 23) Kunst und Künstler, VIII Jahrg., 1910, Borchardt, Studien und Entwürfe altäg. Künstler, S. 35.
- 24) Borchardt, Aus d. Arbeit, S. 22.
- 25) Schäfer, Von äg. Kunst, S. 40.