

Zum *Nachleben* Winckelmanns in der ägyptologischen Kunstgeschichte in Deutschland

Julia Budka*

1. Einleitung: Ägyptologie und das Problem der Kunst

Forschungsgeschichte und Methodik des Faches Ägyptologie wurden jüngst vermehrt in den Fokus gestellt.¹ Große Übereinstimmung besteht im Fach, dass für die Ägyptologie eine “besondere Problematik ihrer starken Ausdifferenzierung in hochspezialisierte Teilgebiete”² zutreffe. Dies ist auch für die ägyptologische Kunstwissenschaft bzw. Kunstgeschichte der Fall.³ Studien zur generellen Frage von Kunst und ihrer Definition im antiken Ägypten und zur Problematik einer ägyptischen Kunstgeschichte sind nicht neu,⁴ wurden im letzten Jahrzehnt aber

* Für eine kritische Durchsicht einer frühen Form dieses Beitrags und viele wertvolle Hinweise danke ich Patrizia Heindl. Darüber hinaus geht mein Dank an die Teilnehmer_innen der Tagung in Wolfenbüttel und deren konstruktives Feedback bei der mündlichen Präsentation des Themas.

¹ Siehe z.B. Alexandra Verbovsek, Burkhard Backes und Catherine Jones, ed., *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie: Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften* (München: Wilhelm Fink, 2011); Susanne Bickel, Hans-Werner Fischer-Elfert, Antonio Loprieno und Sebastian Richter, ed., *Ägyptologen und Ägyptologien zwischen Kaiserreich und Gründung der beiden deutschen Staaten* (Berlin: Akademie Verlag, 2013); Thomas L. Gertzen, *Einführung in die Wissenschaftsgeschichte der Ägyptologie* (Berlin: LIT, 2017); Hana Navratilova, Thomas L. Gertzen, Aidan Dodson und Andrew Bednarski, ed., *Towards a history of Egyptology: Proceedings of the Egyptological section of the 8th ESHS Conference in London, 2018* (Münster: Zaphon, 2019).

² Alexandra Verbovsek, “Schlaglichter. Desiderata und Perspektiven der ägyptologischen Methodik und Didaktik”, in *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie*, ed. Verbovsek, Backes und Jones, 17–28, hier: 18.

³ Zur Problematik der teils synonymen Verwendung des Begriffs Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft siehe Alexandra Verbovsek, “Das Ende der Kunst?” Kulturwissenschaftliche Perspektivierungen der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, in *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie*, ed. Verbovsek, Backes und Jones, 359–401, hier: 366–71.

⁴ Siehe z.B. Friedrich Junge, “Versuch zu einer Ästhetik der ägyptischen Kunst”, in

deutlich stärker und mit neuen Ansätzen formuliert.⁵ Ein erster Paradigmenwechsel bezüglich ägyptischer Kunst geht auf Johann Joachim Winckelmann zurück.⁶ Das *Nachleben* der Winckelmannschen Paradigmen aus dem achtzehnten Jahrhundert soll im Folgenden skizziert werden. Dieser Beitrag versteht sich dabei als eine erste Skizze ohne Anspruch auf Vollständigkeit, deren roter Faden jedoch die spezifische Wertigkeit von Bildwerken und deren Bearbeitung innerhalb der deutschsprachigen Ägyptologie darstellt. So zeigt der Bezug bzw. Nicht-Bezug auf Winckelmann fachspezifische Aspekte auf, die auch für zukünftige Fragestellungen relevant sein könnten.

Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte, ed. Marianne Eaton-Krauss und Erhart Graefe (Hildesheim: Gerstenberg, 1990), 1–38; Dietrich Wildung, “Bilanz eines Defizits: Problemstellungen und Methoden in der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, in *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, ed. Eaton-Krauss und Graefe, 57–80. Cf. auch John Baines, “On the status and purposes of ancient Egyptian art”, in *Visual and Written culture in ancient Egypt*, ed. John Baines (Oxford: Oxford University Press, 2007), 298–337 (Erstpublikation 1994); Gay Robins, “Art”, in *The Egyptian World*, ed. Toby Wilkinson (London und New York: Routledge, 2007), 355–65.

⁵ Siehe z.B. Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 359–401; Maya Müller, “Sechs Thesen zu den Stichwörtern Bild und Ästhetik”, in *Bild: Ästhetik - Medium - Kommunikation. Beiträge des dritten Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 3), 7. bis 9.12.2012*, ed. Gregor Neunert, Alexandra Verbovsek und Kathrin Gabler (Wiesbaden: Harrassowitz, 2014), 17–33; Christina Riggs, “In the shadows: the study of ancient Egyptian art”, *Orientalistische Literaturzeitung* 112 (4–5) (2017): 293–300; Kai Widmaier, *Bilderwelten. Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst: Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie*, Probleme der Ägyptologie 35 (Leiden; Boston: Brill, 2017); Jack A. Josephson, “Art history: does it have a role in Egyptology?”, *Göttinger Miszellen* 258 (2019): 83–92. Siehe zuletzt auch Nadja S. Braun, *Bilder erzählen: visuelle Narrativität im alten Ägypten*, Ägyptologische Studien Leipzig 2 (Heidelberg: Propylaeum, 2020), 87–96 und passim.

⁶ Siehe hierzu Clemens Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, Magisterarbeit, (Göttingen: Georg-August-Universität Göttingen, 2001), 23–7. Ich danke dem Autor herzlich, dass er mir diese Arbeit zugänglich gemacht hat (http://clemensliedtke.de/texte/aegyptologie/liedtke_2000_begriffsbildung_kunstwissenschaft.pdf, Zugriff am 18.6.2020). Ein neuer Beitrag zu Winckelmann und der ägyptischen Kunst ist eben erst erschienen (ich danke John Baines für diesen Hinweis): Alexandra von Lieven, “Urteile über die Kunst der Ägypter – Platon und Winckelmann”, in: *Kunst und Freiheit, Eine Leitthese Winckelmanns und ihre Folgen*, ed. Adolf H. Borbein und Ernst Osterkamp (Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 2020), 203–18.

2. Winckelmanns Systematisierung und Wertung ägyptischer Kunst

Die Person und das Werk von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), Begründer der Klassischen Archäologie und “Vater” des deutschsprachigen Klassizismus und der modernen Kunstwissenschaft, sind gut erschlossen.⁷ Sein Hauptwerk, das 1764 erstmals erschienen ist, ist die *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in der er den Stil in der Kunst der Ägypter, Phönizier, Perser und Parther, Etrusker und anderer Völker beschreibt. Der Fokus von Winckelmann lag auf der griechischen Kunst, die er in vier Stile (älteren, hohen, schönen und Stil der Nachahmer) einteilte.⁸

Die erste Begegnung mit ägyptischer Kunst hatte Winckelmann in Rom bei der Bearbeitung eines Korpus an Gemmen.⁹ Reale Aegyptiaca sowie antike Nachahmungen in Rom prägten sein weiteres Verständnis, wobei es sich insbesondere um mehr als zwanzig Statuen und Reliefs handelte, die von ihm in der Villa Albani im Auftrag des Kardinals Albani bearbeitet wurden.¹⁰ Gute achtzig Jahre vor der Entzifferung der Hieroglyphen, verdanken wir Winckelmann eine erstmalige stilistische Analyse und systematische Herangehensweise an ägyptische Denkmäler – diese beiden Meilensteine hinsichtlich einer kunstgeschichtlichen Einordnung, die auch deshalb besonders bemerkenswert sind, da Winckelmann nur eine sehr eingeschränkte Quellenlage zur Verfügung stand, wurden aufgrund der allgemeinen Bewertung ägyptischer Kunst durch Winckelmann kaum als positive Entwicklungsschritte wahrgenommen. Vielmehr ist seine Einschätzung im Jahr 1760 angesichts der ägyptischen Gemmen sehr bekannt: “Von der

⁷ Siehe zuletzt Martin Disselkamp und Fausto Testa, ed., *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2017). Zur Winckelmann-Rezeption darin insbesondere die Kapitel 27–35. Cf. nun auch den Tagungsband *Kunst und Freiheit, Eine Leitthese Winckelmanns und ihre Folgen*, ed. Borbein und Osterkamp.

⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung, 1764).

⁹ Johann Joachim Winckelmann, *Description des Pierres gravées du feu Barou de Stosch* (Florenz: André Bonducci, 1760). Siehe dazu Max Kunze, “Von den ägyptischen Gemmen zur Kunstgeschichte”, in *Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert*, ed. Alfred Grimm und Sylvia Schoske (München: Karl M. Lipp Verlag, 2005), 104–21.

¹⁰ Siehe Alfred Grimm, “‘Komme und Siehe’ oder: ‘Erkennen heißt mit den Augen essen’. Johann Joachim Winckelmann als Begründer der Kunstgeschichte Ägyptens”, in *Winckelmann und Ägypten*, ed. Grimm und Schoske, 138–58, hier: 144–57.

Empfindung des Schönen [...] kann vorzüglich bei den griechischen Gravüren die Rede sein. Die Ägypter könnten schwerlich das Schöne darstellen, da ihr Klima es nicht hervorbrachte.”¹¹ Diese Wertung Winckelmanns wurde in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* noch weiter ausgeführt:

Die Geschichte der Kunst der Aegypter ist, nach Art des Landes derselben, wie eine große verödete Ebene, welche man aber von zween oder drey hohen Thürmen übersehen kann. Der ganze Umfang der alten Aegyptischen Kunst hat zween Perioden, und aus beyden sind uns schöne Stücke übrig, von welchen wir mit Grunde über die Kunst ihrer Zeit urtheilen können. Mit der Griechischen und Hetrurischen Kunst hingegen verhält es sich, wie mit ihrem Lande, welches voller Gebürge ist, und also nicht kann übersehen werden. Und daher glaube ich, daß in gegenwärtiger Abhandlung von der Aegyptischen Kunst, derselben das nöthige Licht gegeben worden.¹²

Winckelmanns Auffassung zufolge spiegelt die ägyptische Kunst eine Nachahmung der Natur und die Denkmäler besitzen, anders als die griechischen, einen mimetischen Charakter. Dass dies ein wesentlicher Aspekt des *Nachlebens* Winckelmanns werden wird, darauf hat erstmals Felix Wiedemann in Zusammenhang mit den rassenanthropologischen Deutungen ägyptischer Darstellungen im neunzehnten Jahrhundert hingewiesen.¹³

Unabhängig von seiner Minderung der ägyptischen gegenüber der griechischen Kunst – die v.a. in bewusster Abgrenzung zu den früheren Werken des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts mit ihrer Ägyptenbegeisterung erfolgte¹⁴ – war sich Winckelmann des großen Alters ägyptischer Denkmäler bewusst und sah darin auch bedeutende Leistungen:

¹¹ Kunze, “Von der «Verschiedenheit der Manier und des Styles» – Winckelmanns Entwurf einer ägyptischen Kunstgeschichte”, in *Winckelmann und Ägypten*, ed. Grimm und Schoske, 122–37, hier: 122.

¹² Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 68.

¹³ Felix Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus. Die rassenanthropologische Lektüre altägyptischer Menschendarstellungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert”, *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 43 (2020): 28–47, hier: 35–6.

¹⁴ Cf. Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 35. Siehe auch Alfred Grimm, “Antiquarische Studien und Hieroglyphenkunde der Renaissance und des Barock: Europäische Ägyptenimaginationen vor Johann Joachim Winckelmann”, in *Winckelmann und Ägypten*, ed. Grimm und Schoske, 83–95.

In Aegypten blüthete die Kunst bereits in den ältesten Zeiten, und wenn Sesostriß mehr als dreyhundert Jahre vor dem Trojanischen Kriege gelebet hat, so waren in diesem Reiche die größten Obeliskten, die sich in Rom befinden, und Werke gemeldeten Königs sind, neben den größten Gebäuden zu Theben, bereits aufgeführt, da über die Kunst bey den Griechen annoch Dunkelheit und Finsterniß schwebeten.¹⁵

Das Zitat macht auch deutlich, wie stark Winckelmann durch antike Autoren sowie Rom als Standort der damals zugänglichen ägyptischen Denkmäler geprägt war.¹⁶ Jede Wertung und Einschätzung der Leistungen Winckelmanns müssen diesen Kontext und v.a. auch die sehr eingeschränkte Quellenlage während der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts berücksichtigen. Umso bemerkenswerter sind die Neuerkenntnisse Winckelmanns, die anderen entgangen waren und v.a. seine Stilbeschreibungen.

Winckelmann unterteilt die ägyptische Kunst in drei Stilepochen: den alten Stil (bis Kambyzes), den späteren Stil (unter der Perserherrschaft) und den Stil der Nachahmungen/Imitate in griechisch-römischer Zeit.¹⁷ Sein immer gültiger Vergleichsmaßstab, anhand dessen er diese Unterschiede festmacht, ist die griechische Plastik.¹⁸ Folgerichtig beschreibt er den alten ägyptischen Stil als steif, gezwungen und von einer Unbeweglichkeit geprägt; der spätere Stil sei jedoch etwas gelockert und stünde der griechischen Kunst näher. Innerhalb der Imitate unterscheidet Winckelmann zwei Gruppen: diejenigen im ägyptischen Stil und die im Mischstil.¹⁹

Beispielhaft für die Detailhaftigkeit der Beschreibungen von Winckelmann sei hier der Text zu einer Antinoos-Statue in Auszügen wiedergegeben, also die stilistische Beschreibung einer der Nachahmungen ägyptischer Kunst und konkret einer Statue im Mischstil:

¹⁵ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben* (Wien: Akademischer Verlag, 1776), 7; siehe Grimm, “Komme und Siehe”, 144.

¹⁶ Siehe Grimm, “Komme und Siehe”, 144 zu Sesostriß als Parade-Pharao bei Diodor und Herodot.

¹⁷ Siehe Kunze, “Von der ‘Verschiedenheit der Manier und des Styles’”, 123.

¹⁸ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 26.

¹⁹ Siehe Kunze, “Von der ‘Verschiedenheit der Manier und des Styles’”, 123–4.

Das Ganze hat eine Aegyptische Gestalt, aber die Theile haben nicht die Aegyptische Form. Die Brust, welche an den ältesten Männlichen Figuren platt lieget, ist hier mächtig und heldenmäßig erhaben: die Rippen unter der Brust, welche an jenen gar nicht sichtbar sind, erscheinen hier völlig angegeben [...]. Die größte Verschiedenheit aber lieget in dem Gesichte: welches weder auf Aegyptische Art gearbeitet, noch sonst ihren Köpfen ähnlich ist. Die Augen liegen nicht, wie in der Natur, und wie an den ältesten Aegyptischen Köpfen, fast in gleicher Fläche mit dem Augen-Knochen, sondern sie sind nach dem Systema der Griechischen Kunst tief gesenket, um den Augen-Knochen zu erheben, und Licht und Schatten zu erhalten. Die Form des Gesichts ist vielmehr Griechisch [...].²⁰

Die stilistische Unterscheidung der Nachahmungen von den Werken im alten und im späteren Stil ist in vieler Hinsicht hervorzuheben, wurden beispielsweise noch in der Renaissance vorwiegend Objekte aus der griechisch-römischen Zeit als ägyptisch benannt.²¹ Diese Unterscheidung bedeutete Riesenfortschritte gegenüber Winckelmanns unmittelbaren Vorgängern wie dem Grafen Caylus²² oder Athanasius Kircher.²³ Angesichts des damals virulenten sogenannten Rangstreits der Kulturen ist dies umso bemerkenswerter.²⁴ Hatte beispielsweise Montfaucon Ägypten nur aus chronologischen Gründen aufgenommen, aber gegen seinen ästhetischen Sinn,²⁵ so waren die Ägypter Caylus zufolge die Väter

²⁰ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 57.

²¹ Cf. Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 360.

²² Anne Claude Philippe de Caylus, *Recueil D’Antiquités, Egyptiennes, Etrusques, Grecques Et Romaines*, 7 Bände (Paris: Desaint & Saillant, 1752–1767).

²³ E.g. Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 Bände (Romae: Mascardus, 1652–54). Siehe zuletzt Wilhelm Schmidt-Biggemanns “Wissenschaftliche Einleitung” zum Nachdruck der Hauptwerke von Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, ed. Anne Eusterschulte, Wilhelm Schmidt-Biggemann und Olaf Breidbach (Hildesheim: Olms, 2013); Daniel Stolzenberg, *Athanasius Kircher and the Secrets of Antiquity* (Chicago: University of Chicago Press, 2013). Zu Kircher und Winckelmanns Kritik an demselben siehe auch Grimm, “Antiquarische Studien und Hieroglyphenkunde”, 86–8.

²⁴ Siehe Kunze, “Von der ‘Verschiedenheit der Manier und des Styles’”, 125–6.

²⁵ Siehe Wilfried Seipel, *Bilder für die Ewigkeit – 3000 Jahre ägyptische Kunst. Ausstellung Heidelberger Schloß 2. Juni bis 28. August 1983* (Konstanz: Stadler, 1983), 13. Zum Hauptwerk: Bernard de Montfaucon, *L’antiquité expliquée et représentée en figures / Antiquitas explanatiore et schematibus illustrata*, Bd. 1–5 (Paris: Florentin Delaulene et al., 1722–1724).

der Kunst.²⁶ Ein weiterer prominenter Zeitgenosse Winckelmanns, Giovanni Battista Piranesi, sprach sich für eine ungebrochene Kontinuität der Kunst bis Rom, eine Gleichberechtigung aller historischen Stile und eine besonderen Bedeutung von Rom aus.²⁷ Winckelmann hielt nun Caylus und Piranesi entgegen, dass ägyptische Kunst zwar “idealisch” aber nicht “schön” sei.²⁸ Nicht direkt im Zusammenhang mit dem Rangstreit der Kulturen, aber wohl in bewusster Abgrenzung zur Ägyptenschwärmerei des frühen achtzehnten Jahrhunderts, bezeichnete Winckelmann darüber hinaus die ägyptischen Künstler als Handwerker.²⁹

Methodisch ist bei Winckelmann besonders hervorzuheben, dass er die Beurteilung an originalen Kunstwerken als zwingend nötig ansah und deshalb auch nicht mit Kritik an Kircher und Montfaucon zurückhielt.³⁰ Deren Ansammlungen würden beliebig Stücke nebeneinanderstellen, ohne dass diese tatsächliche Kennzeichen eines ägyptischen Stils hätten und ohne dass antike Ergänzungen von Statuen als solche ausgewiesen worden wären.³¹

Zusammenfassend sind die Verdienste Winckelmanns auch für die ägyptische Kunst zahlreich und v.a. mit einem Paradigmenwechsel der Wahrnehmung ägyptischer Denkmäler außerhalb des Umfelds der Emblematisierung und Mystifizierung zu assoziieren.³² Aufgrund der mangelhaften Quellensituation und nicht vorhandener Sprachkenntnisse hat Winckelmann jedoch auch Falschzuordnungen

²⁶ Siehe Kunze, “Von der « Verschiedenheit der Manier und des Styles »”, 126.

²⁷ Fausto Testa, “11. Winckelmann, die Ursprungsmythen der Aufklärung und die Begründung der Kunst”, in *Winckelmann-Handbuch*, ed. Disselkamp und Testa, 88–99, hier: 97. Zur Rivalität zwischen Winckelmann und Piranesi siehe auch Dietrich Wildung, “Trotz Winckelmann: Altägypten in der Glyptothek Ludwigs I”, *MAAT – Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München* 9 (2018): 44–5.

²⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, in *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, ed. Joseph Eiselein (Donauöschingen: Verlag deutscher Classiker, 1825), 3: 169.

²⁹ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 64. Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 26 mit antiken Autoren wie Herodot und Diodor als möglichen Quellen.

³⁰ Siehe Grimm, “Antiquarische Studien und Hieroglyphenkunde”, 88.

³¹ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 43; siehe Grimm, “Komme und Siehe”, 141–2.

³² Cf. Grimm, “Komme und Siehe”, 142–4.

und -datierungen zu verzeichnen. Wie die Verdienste, aber auch die Versäumnisse des Begründers der Klassischen Archäologie und Kunstgeschichte innerhalb der Ägyptologie rezipiert wurden, wird im folgenden Abschnitt erörtert.

3. Die Forschungsgeschichte ägyptologischer Kunstwissenschaft in Deutschland

Eine umfassende Forschungsgeschichte der ägyptologischen Kunstwissenschaft wurde noch nicht geschrieben.³³ Es gibt einige sehr nützliche Zusammenstellungen und Reflexionen insbesondere in Bezug auf die Methodik.³⁴ Besonders empfehlenswert ist die Arbeit von Clemens Liedtke zur Begriffsbildung, in der auch Winckelmann und dem “Winckelmann Paradigma” Platz eingeräumt werden.³⁵ Im Folgenden sind bis auf wenige Ergänzungen aus dem internationalen Bereich Auszüge der deutschsprachigen Ägyptologie thematisiert.

3.1 Das *Nachleben* Winckelmanns?

Eingebettet in den deutschen Klassizismus aber auch darüber hinaus lässt sich sehr viel zu Winckelmann und seiner Rezeption sagen.³⁶ Diese ist vielschichtig und reicht von Kritik, diskursiver Rezeption bis zu Winckelmann-Verehrung und Biographik. Viel ist beispielsweise zu Goethe, seiner Bewunderung Winckelmanns einerseits und seinem besonderen, wenn auch zwiespältigen Interesse an Ägypten andererseits geschrieben worden. Laut Max Pieper ging

³³ Wildung, “Trotz Winckelmann”, 42.

³⁴ Cf. Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 359–401; Maya Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, *Göttinger Miscellen* 233 (2012), 115–28; Diane Bergman, “Historiography of Ancient Egyptian Art”, in *A Companion to Ancient Egyptian Art*, ed. Melinda Hartwig, (Chichester: Wiley Blackwell, 2015), 25–38. Zuletzt wurde eine umfassende Bibliographie zur ägyptischen Kunst online publiziert: Gay Robins, *Ancient Egyptian Art*, Art History – Oxford Bibliographies 2020, DOI: 10.1093/obo/9780199920105-0142.

³⁵ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, passim.

³⁶ Ludwig Uhlig, ed., *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland* (Tübingen: Günter Narr, 1988). Cf. Disselkamp und Testa, ed., *Winckelmann-Handbuch*, 258–344 mit zahlreichen Quellenangaben.

Goethes Würdigung der ägyptischen Kunst über diejenige von Winckelmann hinaus.³⁷ Vermutlich ist hier der Einfluss von Johann Gottfried Herder spürbar, der sich für eine kulturspezifische Betrachtung Altägyptens stark gemacht hat. Herder hatte grundsätzliche Differenzen bei gleichzeitigem Lob für Winckelmann.³⁸ So schreibt er selbst als Vorwurf an Winckelmann, dieser hätte alles nur “aus Griechenland und also mit bloß griechischem Auge”³⁹ betrachtet.⁴⁰ Bei jeder Studie zum *Nachleben* Winckelmans muss eine Kontextualisierung in den jeweiligen Zeitgeist erfolgen wobei besonders nachdrücklich auf die so unterschiedliche Kunstauffassung im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert hinzuweisen ist, der nicht zuletzt ein anderes Geschichtsbild zugrunde liegt.⁴¹

Blickt man auf die altertumswissenschaftliche und v.a. klassisch archäologische Rezeption Winckelmans, so ist das Nachwirken vor allem im neunzehnten Jahrhundert deutlich, auch wenn Winckelmans Antikenideal längst nicht mehr uneingeschränkt gültig war.⁴² Es äußert sich aber zum einen in einer lange andauernden Abwertung der römischen Kunst und zum anderen in einer akademischen Verbindung von Klassischer Archäologie und Klassischer Philologie.⁴³ Deutschlandspezifisch ist dabei eine “kunstgeschichtliche, stilgeschichtliche

³⁷ Max Pieper, “Ein Brief Goethes über Ägypten”, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 2 (1931), 127–43, bes. 132–4.

³⁸ Katherine Harloe, “276. Kritische Zeitgenossen: Lessing, Heyne, Herder”, in *Winckelmann-Handbuch*, ed. Disselkamp und Testa, 258–67, hier: 264–5.

³⁹ Johann Gottfried Herder, *Werke in zehn Bänden*, ed. Günter Arnold et al. (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2000), IV, 23; siehe Harloe, “276. Kritische Zeitgenossen”, 265.

⁴⁰ Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 28. Cf. Seipel, *Bilder für die Ewigkeit*, 14.

⁴¹ Siehe Elsa van Wezel, “Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 43, *Beiheft* (2001) [2003], 18 mit Literatur.

⁴² Siehe Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmans Antikenideal 1840–1945* (Berlin: Akademie-Verlag, 2004), 46–54 und passim; Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 34.

⁴³ Adolf H. Borbein, “35. Winckelmann in der Altertumskunde: Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsinstitutionen”, in *Winckelmann-Handbuch*, ed. Disselkamp und Testa, 339–45, hier: 340–1.

Orientierung”⁴⁴ des Faches Klassische Archäologie, die bis weit ins zwanzigste Jahrhundert prägend war und teilweise auch noch ist. Bemerkenswert ist auch die erneute Winckelmann-Renaissance nach dem Ersten Weltkrieg bzw. der sogenannte “Dritte Humanismus”.⁴⁵

Doch wie sieht nun das wissenschaftliche *Nachleben* Winckelmanns innerhalb der Ägyptologie aus? Hier können wir verschiedene Phasen vom neunzehnten Jahrhundert bis heute unterscheiden, von denen sich meiner Ansicht nach fünf Perioden deutlich voneinander abgrenzen lassen. Selbstverständlich sind diese Phasen im Zusammenhang und im Spiegel allgemeiner forschungsgeschichtlicher Entwicklungen zu sehen, zeigen aber dennoch auch fachspezifische Aspekte.

Phase 1: Frühe Studien bis in die 1910er Jahre

Im Folgenden soll systematisch betrachtet werden, inwieweit frühe Abhandlungen sich auf Winckelmann beziehen oder nicht. Ein Urteil von Friedrich Wilhelm von Bissing in seiner Kunstgeschichte von 1901 (siehe unten) ist hier interessant: “Der Entzifferer der Hieroglyphen, Champollion, hat in seinen noch heute mustergültigen Analysen ägyptischer Bildwerke, vor allem aus der Turiner Sammlung, den festen Grund gelegt.”⁴⁶ Bei Champollion ist wiederum bemerkenswert, dass er Winckelmann nicht explizit nennt, es für Kenner der Winckelmannschen Schriften jedoch eindeutige Hinweise gibt, dass ihm dessen Werk bekannt war. So bezeichnet er in einem Brief eine Statue der Turiner Sammlung, den sogenannten “Turiner Ramses”, als “mein ägyptischer Apollo vom Belvedere”.⁴⁷ Champollion wendet sich hiermit ganz konkret gegen den

⁴⁴ Borbein, “35. Winckelmann in der Altertumskunde”, 341.

⁴⁵ Borbein, “35. Winckelmann in der Altertumskunde”, 343.

⁴⁶ Friedrich Wilhelm von Bissing, *Die Kunst der alten Ägypter. Eine Einführung in ihre Geschichte von den ältesten Zeiten bis auf die Römer*, 2. unveränderte Auflage (Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1911), 1.

⁴⁷ Jean F. Champollion, *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps relatives au Musée Royal Égyptien de Turin. Première Lettre – Monuments historiques* (Paris: Didot, 1824), 69–71; Silvio Curto, “Champollions Italienische Reisen”, in *Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des alten Ägypten*, ed. Emmanuel Le Roy Ladurie und Dietrich Wildung (Strasbourg: Edition DNA, 1990), 119–33, hier: 126; siehe auch van Wezel, “Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu

graeco-zentristischen Ansatz und v.a. gegen den Schönheitsbegriff von Winckelmann.⁴⁸ Liedtke meint zu dieser beachtenswerten Äußerung Champollions:

Man darf allerdings davon ausgehen, daß auch der Philologe Champollion mit Winckelmanns “Geschichte der Kunst des Altertums”, die ja schon seit 1766 in einer französischen Übersetzung vorlag, vertraut war. [...] Um sich einen ägyptischen Apollo von Belvedere vorstellen zu können, bedarf es einer Loslösung vom traditionellen antiken Entwicklungsbild, das ägyptischen Kunstwerken zwar Monumentalität, aber nicht Schönheit beizumessen in der Lage ist.⁴⁹

Besonders in den Briefen Champollions wird klar, dass er die ägyptischen Statuen und sonstigen Kunstobjekte vor allem als historische Denkmäler sieht und als solche einordnen möchte.⁵⁰

In der Ägyptologie des neunzehnten Jahrhunderts bleibt Champollions Kommentar zur ägyptischen “Schönheit” unbeachtet; der Diskurs um ägyptische Kunst wird bis in die 1840er Jahre und teilweise darüber hinaus von klassischen Archäologen geprägt. Ein Beispiel dafür ist Karl Otfried Müller, einer der Begründer der modernen klassischen Archäologie, dessen Standardwerk zur Kunst 1830 erschien. Er steht in der Tradition Winckelmanns was den Kunstbegriff anbelangt,

wenn er den Ägyptern den griechischen Darstellungstrieb des Schönen und Erhebenden abspricht und vielmehr “äußerliche Zwecke” für das Wesen ihrer Kunst in Anspruch nimmt, etwa durch die Erkenntnis, daß dort Dokumentation, Schrift und Bild zusammengewachsen seien—eine Erkenntnis übrigens, die erst durch die Lesbarkeit von hieroglyphischen Texten und dem Zusammenhang dieser Texte mit Bildern möglich ist.⁵¹

Berlin”, 28 sowie Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 31.

⁴⁸ Zur distanzierten Haltung Champollions zu Winckelmann siehe auch Wildung, “Bilanz eines Defizits”, 66.

⁴⁹ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 31. Cf. auch Curto, “Champollions Italienische Reisen”, 126, der meint Champollion “will beweisen, daß Ägypten lange vor den Griechen edle Schönheit und Harmonie angestrebt hätte“.

⁵⁰ Curto, “Champollions Italienische Reisen”, 127.

⁵¹ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 33.

In diesem Zusammenhang ist es nicht unwesentlich, dass Karl Richard Lepsius in seinen frühen Göttinger Jahren von Müller geprägt wurde.⁵²

Karl Richard Lepsius gilt als der Begründer der deutschsprachigen Ägyptologie und kann als Scharnier zwischen der frühen Ägyptologie des neunzehnten Jahrhunderts und den “Goldenen Jahren” des Faches am Übergang zum zwanzigsten Jahrhundert angesehen werden.⁵³ Die Königlich-Preussische Expedition, die Lepsius von 1842–6 nach Ägypten und in den Sudan leitete, markiert einen Meilenstein für das Fach und sorgte für einen besseren Denkmälerbestand. Der Grundstock des Berliner Ägyptischen Museums wurde mit dieser wissenschaftlichen Expedition gelegt.⁵⁴

Innerhalb des Berliner Museums strebte Lepsius erstmals eine chronologische Anordnung von ägyptischen Kunstwerken an. Dies verdeutlicht den generellen Anspruch von Lepsius, ein tiefergehendes historisches Verständnis ägyptischer Kunst zu erwirken.⁵⁵ Damit steht er eindeutig in der Tradition von Champollion.⁵⁶

Die wichtigsten Arbeiten von Lepsius zur ägyptischen Kunst, insbesondere zu Kanon, Proportionen und der Verwendung eines Vorzeichenrasters im Flachbild, sind 1871 erschienen.⁵⁷ In diesen Studien zitiert Lepsius Winckelmann

⁵² Siehe Hartmut Mehlitz, *Richard Lepsius. Ägypten und die Ordnung der Wissenschaft* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2011), 18.

⁵³ Siehe e.g. Stephan Johannes Seidlmayer, “Karl Richard Lepsius. Pionier der Archäologie Ägyptens”, in *Karl Richard Lepsius: der Begründer der deutschen Ägyptologie*, ed. Verena M. Lepper und Ingelore Hafemann (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2012), 121–47.

⁵⁴ Die Literatur zu Lepsius und seiner Expedition ist zahlreich; siehe e.g. Elke Freier, Franziska Naether und Siegfried Wagner, ed., *Von Naumburg bis zum Blauen Nil: die Lepsius-Expedition nach Ägypten und Nubien*. Schriften des Stadtmuseums Naumburg (Naumburg: Stadtmuseum Naumburg, 2012); Lepper und Hafemann, ed., *Karl Richard Lepsius: der Begründer der deutschen Ägyptologie*.

⁵⁵ Cf. van Wezel, “Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin”, 14–144.

⁵⁶ Zu Champollions Beschreibung der Aegyptiaca im Musée Charles X siehe Champollion, *Notices descriptive des monuments égyptiens du musée Charles X*, ed. Sylvie Guichard (Paris: Édition Kheops, 2013).

⁵⁷ Carl Richard Lepsius, *Über einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwicklung*, Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1871 (1) (Berlin: Buchdruckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 1871); Richard Lepsius, “Des Sesostri-Herakles Körperlänge”, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 9 (1871), 52–6, hier: 56 zu den unterschiedlichen Proportionskanons in

nicht, dennoch wird seine humanistische Bildung und Versiertheit in der Klassischen Philologie im Text sehr deutlich. Auch in der generellen Deutung der griechischen Kunst als “höherstehende” – bei Lepsius “gebundene Kunst der Ägypter, wahrhaft freie Kunst der Griechen”⁵⁸ – folgt er Winckelmann.⁵⁹ Anders als dieser, aber gemäß des Herder-Paradigmas, betont er den Wert der ägyptischen Kunst und dass sie separat und eigenständig beschrieben werden solle.⁶⁰ Lepsius beschreibt neben einer starken Idealisierung eine Porträtähnlichkeit in anderen Darstellungen und betont die Abhängigkeit des Kunstschaffens vom Klima. Dies, wie auch die generelle Akzeptanz des Antikenideals Winckelmanns, findet sich dann auch bei seinen Nachfolgern – so wurde, wie Liedtke ausführlich darlegt, trotz der deutlich verbesserten Quellenlage “ägyptische Kunst nach wie vor im Lichte Griechenlands betrachtet.”⁶¹

Adolf Erman, der Nachfolger von Lepsius in Berlin und einer der schillerndsten Figuren der “Goldenen Jahren” der Ägyptologie, ist in Hinblick auf die ägyptische Kunst v.a. in terminologischer Hinsicht interessant.⁶² Auf ihn gehen Bezeichnungen wie “Naturalismus” und “Realismus” zurück,⁶³ die den angenommenen mimetischen Charakter ägyptischer Bilder hervorheben und in Bezug zur Gegenwartskunst setzen.⁶⁴ Konkret sieht Erman, wie bereits Lepsius, schon im frühen Alten Reich “neben der offiziellen, idealistischen Kunst, eine naturalistische Richtung,”⁶⁵ die sich dann auch im realistischen und porträtähnlichen Charakter mancher Statuen äußert.⁶⁶ So schreibt Erman im Zuge seiner

der ägyptischen Kunstgeschichte; cf. auch Bergman, “Historiography of Ancient Egyptian Art”, 30.

⁵⁸ Lepsius, *Über einige aegyptische Kunstformen*, 12

⁵⁹ Zur Problematik von Winckelmanns Vorstellung von nicht vorhandener Freiheit in der ägyptischen Kunst siehe zuletzt: von Lieven, “Urteile über die Kunst der Ägypter”, 203–18, bes. 205.

⁶⁰ Lepsius, *Über einige aegyptische Kunstformen*, 3.

⁶¹ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 41.

⁶² Zu Erman siehe Thomas L. Gertzen, *Jean Pierre Adolphe Erman: und die Begründung der Ägyptologie als Wissenschaft*, Jüdische Miniaturen 180 (Berlin: Hentrich & Hentrich, 2015).

⁶³ Adolf Erman, *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, Bd. 1 (Tübingen: Laupp, 1885), 535.

⁶⁴ Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 36.

⁶⁵ Erman, *Aegypten*, Bd. 1, 535.

⁶⁶ Erman, *Aegypten*, Bd. 1, 536–7.

Kulturgeschichte auch bezüglich der “Ägypter” als “Volk”: “Wie die Aegypter der alten Zeit körperlich gestaltet waren, mag der Leser aus den Bildern dieses Buches selbst ersehen.”⁶⁷

Erman diskutiert ferner den ägyptischen Künstler, das Kunstschaffen und kommt zum Schluss: “Und doch wäre es unrichtig, wenn man annähme, der Aegypter habe seine Kunst mit geringerem Stolze betrachtet als der Grieche.”⁶⁸

Winckelmann und seine Beschreibung der Kunst Ägyptens werden bei Erman nirgends erwähnt, wie generell Literaturangaben bis auf zahlreiche Quellenvermerke auf die Denkmäler von Lepsius (LD)⁶⁹ im Kapitel zur Kunst Mangelware sind. Eines der Werke, das Erman sicherlich kannte, jedoch nur bei Abbildungen zitiert, ist das 1884 auf Deutsch erschienene Buch von Georges Perrot und Charles Chipiez (1882 auf Französisch publiziert).⁷⁰ Es handelt sich um eine Kunstgeschichte Ägyptens aus der Perspektive der Klassischen Archäologie, in der Ägypten als “Prolog” zu Griechenland verstanden wird.⁷¹ Ähnlich wie bei Alois Hirt (siehe unten, Exkurs) wird Ägypten unter Berufung auf Platon und andere antike Schriftsteller als Vorbild Griechenlands mit einer selbständigen, genuinen Entwicklung charakterisiert.⁷²

Eine klare Positionierung gegen die generelle Möglichkeit des Verfassens einer ägyptischen Kunstgeschichte nimmt wenige Jahre nach Erman auch Heinrich Brugsch ein. Er argumentiert aus der philologischen Perspektive, dass die textlichen Quellen zu “Künstlern” im alten Ägypten nicht ausreichen und jede Abhandlung dazu zum Scheitern verurteilt sei: “Das Werk bleibt trotz der üblichen Ruhmredigkeit der Aegypter nach dieser Richtung hin stumm und die Niederschrift einer ägyptischen Kunstgeschichte ist schon aus diesem Grunde

⁶⁷ Erman, *Aegypten*, Bd. 1, 57.

⁶⁸ Erman, *Aegypten*, Bd. 1, 553.

⁶⁹ Carl Richard Lepsius, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, 12 Bände (Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1849–1859).

⁷⁰ Georges Perrot und Charles Chipiez, *Kunst im Althertum. Band I. Ägypten* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1884).

⁷¹ Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 36–40. Cf. auch Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 361.

⁷² Zu Platon und ägyptische Kunst siehe zuletzt: von Lieven, “Urteile über die Kunst der Ägypter”, bes. 205–8.

ein Unding.”⁷³ Hier wird in aller Deutlichkeit die sprachgeschichtliche Ausrichtung des noch jungen Faches deutlich.⁷⁴

Ein solches “Unding” produziert dennoch wenige Jahre später Freiherr Friedrich Wilhelm von Bissing.⁷⁵ Es handelt sich um ein frühes deutschsprachiges Standardwerk der ägyptologischen Kunstbetrachtungen, 1901 in Erstausgabe und 1911 in zweiter unveränderter Auflage erschienen, das den Bogen bis in die Römerzeit spannt.⁷⁶ Ähnlich wie bei Erman so wird auch bei von Bissing Lepsius nicht mit seinen Werken und Abhandlungen zur Kunst zitiert, wohl aber namentlich in der Einleitung mit anderen frühen Ägyptologen wie Maspero für ihre Zusammenstellung von Denkmälern bzw. Daten lobend erwähnt.⁷⁷ Wie bei Erman wird die Abhandlung von Perrot und Chipiez nur als Abbildungsverweis zitiert, was vielleicht auch als Absetzung gegenüber der französischen Tradition zu verstehen ist.

Der erste Satz des Buches, dem Diane Bergmann jüngst einen “highly systematic approach”⁷⁸ attestierte, lautet: “Zoegas und Winkelmanns [sic.] Namen stehen auch an der Spitze der ägyptischen Kunstgeschichte.”⁷⁹ Hier ist es meines Erachtens bemerkenswert, dass Zoëga vor Winckelmann genannt wird und dass auch keine weiteren Details oder zusätzliche Angaben gemacht werden. Beide werden im weiteren Verlauf des Buches nicht mehr erwähnt.

⁷³ Heinrich Brugsch, *Die Aegyptologie. Abriss der Entzifferungen und Forschungen auf dem Gebiete der ägyptischen Schrift, Sprache, Altertumskunde, Religion, Staatswesen, Wissenschaften und Künsten* (Leipzig: W. Friedrich, 1891), 415. Siehe auch Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 41.

⁷⁴ Cf. dazu auch den Fall von Hans Gerhard Evers, siehe unten und Fußnote 72. Ich danke Patrizia Heindl für diesen Hinweis.

⁷⁵ Allgemein zu von Bissing siehe Christian E. Loeben, “Friedrich Wilhelm von Bissing”, in *Bürgerschätze: Sammeln für Hannover / 125 Jahre Museum August Kestner*, ed. Wolfgang Schepers (Hannover: Museum August Kestner, 2013), 88–101; Peter Raulwing und Thomas L. Gertzen, “Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing im Blickpunkt ägyptologischer und zeithistorischer Forschungen: die Jahre 1914 bis 1926”, in *Egyptology from the First World War to the Third Reich: ideology, scholarship, and individual biographies*, ed. Thomas Schneider und Peter Raulwing, (Leiden: Brill, 2013), 34–119.

⁷⁶ von Bissing, *Die Kunst der alten Ägypter*.

⁷⁷ von Bissing, *Die Kunst der alten Ägypter*, 4.

⁷⁸ Bergman, “Historiography of Ancient Egyptian Art”, 27.

⁷⁹ von Bissing, *Die Kunst der alten Ägypter*, 1.

Exkurs: Zoëga und die ägyptische Kunst?

Anders als Winckelmann, wird Georg Zoëga, der deutlich später als der erstgenannte gelebt hat, nämlich von 1755 bis 1809, klassischerweise mit der frühen Erforschung von Hieroglyphen und der koptischen Sprache in Zusammenhang gebracht.⁸⁰ Beachtenswerte Schriften zur ägyptischen Kunst fehlen allerdings – lediglich die Abhandlung zu den Münzen und das Obeliskensbuch behandelt auch visuelle Zeugnisse. Umso erwähnenswerter ist es, dass Zoëga zwar auf Winckelmanns Studien aufbaute, aber eine sehr distanzierte Einstellung zu seinem berühmten Vorgänger hatte.⁸¹ Bekannt ist etwa ein Brief, in dem Zoëga polemisch gegen Winckelmanns antiquarischen Ansatz wettet und für einen Zugang über die Sprache plädiert.⁸² Beiden ist zwar die Einschätzung, die Entzifferung der Hieroglyphen wäre zum jetzigen Stand nicht möglich, gemeinsam.⁸³ Noch deutlicher als Winckelmann formulierte Zoëga aber den Umstand, dass für ein vollständiges Verständnis altägyptischer Kultur die Lesung der Schrift zwingend nötig sei.⁸⁴ Könnte dies die Erklärung sein, warum von Bissing zuerst Zoëga nennt, und das in einer Kunstgeschichte? Oder ist die Reihenfolge der Nennung der Namen “an der Spitze der ägyptischen Kunstgeschichte” rein zufällig? Ersteres scheint mir gerade angesichts der starken philologischen Prägung der deutschsprachigen Ägyptologie seit den 1880er Jahren doch um einiges wahrscheinlicher, v.a. weil direkt nach der Nennung von Zoëga und Winckelmann Champollion folgt (siehe oben).

Ein Weggefährte Zoëgas, der in Vorlesungen altägyptische Kunst thematisierte, ist Alois Hirt.⁸⁵ Hirt steht als Klassischer Archäologe in der Tradition von

⁸⁰ Siehe zuletzt Karen Ascani, Paola Buzi und Daniela Picchi, ed., *The forgotten scholar: Georg Zoëga (1755–1809): at the dawn of Egyptology and Coptic studies* (Leiden; Boston: Brill, 2015) mit weiterer Literatur.

⁸¹ Siehe Thomas Christiansen, “On the origins of an Egyptologist”, in *The forgotten scholar*, ed. Ascani, Buzi und Picchi, 123–31.

⁸² Alessandro Bausi, “Zoëga e la filologia”, in *The forgotten scholar*, ed. Ascani, Buzi und Picchi, 57–66, bes. 63–6.

⁸³ Paul John Frandsen, “A Concealed Attempt at Deciphering Hieroglyphs”, in *The forgotten scholar*, ed. Ascani, Buzi und Picchi, 160–73; Zoëga hat allerdings schon 1800 die Bedeutung des Steins von Rosetta erkannt.

⁸⁴ Frandsen, “A Concealed Attempt at Deciphering Hieroglyphs”, 160.

⁸⁵ Für den Kontakt zwischen den beiden siehe Frandsen, “A Concealed Attempt at Deciphering Hieroglyphs”, 162–3.

Lessing und war generell wenig affin für Winckelmann.⁸⁶ Liedtke hat die wichtigsten Aspekte zur Beschäftigung Hirts mit Ägypten, dessen Bild sehr stark durch griechische Autoren geprägt ist, zusammengefasst.⁸⁷

Gerade am Beispiel der Schriften und Vorlesungen Alois Hirts läßt sich veranschaulichen, wie sich ein nunmehr klassisch-archäologischer Zugriff auf Ägyptisches ausgestaltet wird. Zieht man etwa Hirt (1822) heran, läßt sich beobachten, wie am dort angegebenen Bildquellenmaterial bereits konkrete kulturgeschichtliche Aussagen getroffen werden, ohne daß man genuin ägyptische Textquellen hinzuziehen konnte.⁸⁸

Hirt beruft sich v.a. auf Herodot und rekonstruiert Entlehnungen der griechischen Götterwelt aus den ägyptischen Vorstellungen, sieht generell eine Lehrerfunktion der Ägypter für die Griechen, freilich ohne dass es in der ägyptischen Kunst zu “Schönheit” gereicht hätte.⁸⁹ Hirt ist einer der ersten, der die Dokumentation der Napoleonischen Expedition kommentiert und die neuen Denkmäler für Interpretationen heranzieht.

Ein weiteres, frühes ägyptologisches Werk zur Kunst stammt aus der Feder von Wilhelm Spiegelberg und wurde 1903 publiziert.⁹⁰ Bei Spiegelberg⁹¹ wird die Überlegenheit der Griechen und das allgemeine Schönheitsideal der Griechen deutlich anerkannt, er spricht aber zudem vom “kongenialen Realismus”⁹² der ägyptischen Kunst, die einen mimetischen Charakter besäße.⁹³ Wie Erman unterscheidet Spiegelberg den formalisierten “Hofstil” und den freieren “Volks-

⁸⁶ Harloe, “276. Kritische Zeitgenossen”, 276.

⁸⁷ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 29–31.

⁸⁸ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 30.

⁸⁹ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 30–1.

⁹⁰ Wilhelm Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst* (Leipzig: J.C. Hinrichs, 1903).

⁹¹ Allgemein zu Spiegelberg als Forscher siehe Thomas L. Gertzen, *Wilhelm Leiser Spiegelberg (1870–1930): der Ägyptologe hinter den Josephsromanen* (Vaterstetten: Patrick Brose, 2017); Richard Spiegelberg, “Ein ‘Gigant der Ägyptologie’ aus Hannover: Wilhelm Spiegelberg (1870–1930)”, in Janne Arp-Neumann und Thomas L. Gertzen, ed., *“Steininschrift und Bibehwort”: Ägyptologen und Koptologen Niedersachsens* (Rahden/Westf.: Marie Leidorf, 2019), 51–7.

⁹² Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, 26.

⁹³ Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 36.

stil”⁹⁴, wobei es bei letzterem v.a. um die Erfassung des Charakteristischen und Typischen ging.⁹⁵ In der Abhandlung von Spiegelberg finden sich fast die identischen Literaturvermerke wie bei von Bissing, allerdings wird hier auch konkret unter “Wichtigste Literatur” auf die französischen und deutschen Ausgaben der Kunstgeschichte von Perrot und Chipiez hingewiesen. Bei Spiegelberg fehlt jegliche Erwähnung von Winckelmann.

Eines der Werke, das Spiegelberg anführt und das hier kurz besprochen werden soll, ist die Erstausgabe von Klaus Woermann, Klassischer Archäologe und Kunsthistoriker.⁹⁶ Dieses einflussreiche Werk betont den mimetischen Charakter der ägyptischen Kunst und hebt den Einfluss von Natur und Klima hervor, wobei auf bereits bestehende Kritik an diesem Ansatz Bezug genommen wird:

Die Gegner der Ansicht, daß die Bodenbeschaffenheit, die landschaftliche Natur und das Klima die Kunst eines Landes beeinflussen, müßten jedenfalls für Ägypten eine Ausnahme zugestehen; denn daß gerade die Natur Ägyptens sich überall in seiner Kunst widerspiegelt, könnte nur ein Blinder leugnen. Die Natur und die Kunst des Landes stehen gerade hier in lebendiger Wechselwirkung.⁹⁷

Woermann attestiert den ägyptischen Bildschöpfern gute Kenntnis des menschlichen Körpers und meint “das heiße Klima Ägyptens, das nur die leichteste Kleidung gestattete, förderte die Kenntnis des Nackten.”⁹⁸ Hier ist es sehr wahrscheinlich, dass Woermann direkt auf die Unterstellung Winckelmanns Bezug nimmt, die ägyptischen Künstlern hätten einen Mangel an anatomischen Kenntnissen aufgrund ihrer Wiedergabe von Muskelstrukturen und Proportionen.⁹⁹

Auch die folgende Beobachtung Woermanns “In der Rundplastik der ptolemäischen Zeit wird man die Werke, die trotz griechischer Anfänge dem ägyptischen

⁹⁴ Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, 22–3; siehe Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 37.

⁹⁵ Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst*, 20; Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 37.

⁹⁶ Karl Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Erster Band. Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer*, Neudruck der zweiten Ausgabe (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1929) [Erstausgabe: Leipzig und Wien 1900].

⁹⁷ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Erster Band, 50.

⁹⁸ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Erster Band, 57.

⁹⁹ Winckelmann, in Eiselein, ed., *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*, Bd. 3, 161–2. Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 26.

Stil treu bleiben, von den hellenistischen Schöpfungen mit nur leichtem ägyptischen Anfluge unterscheiden”¹⁰⁰ bleibt ohne Nennung oder Verweis auf Winckelmann und seine Feststellung dieser stilistischen Unterschiede; Woermann führt hingegen zahlreiche Ägyptologen des neunzehnten Jahrhunderts an.

Dass Studien zur ägyptischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert generell von Klassischen Archäologen und Ägyptologen aus sehr unterschiedlichen Perspektiven verfasst wurden, hat Liedtke treffend zusammengefasst:

Damit ist zumindest die Beobachtung etwas verdeutlicht, daß Kunstgeschichtliches in diesem Zeitabschnitt immer noch in den Bereich der “Spezialisten” in Sachen Kunst, der klassischen Archäologie, fällt, solange es um historische Grundlegungen geht; dahingegen sind ägyptologische Abhandlungen wie Maspero (1887) und deren spätere Übersetzungen Maspero (1911) deutlich an einer archäologisch–stilistischen Reihung parallel zur ägyptischen Chronologie orientiert; das heißt, sie führen vor, in welcher Zeitperiode welche Artefakte archäologisch belegt sind.¹⁰¹

Durch diese künstlich konstruierte Trennung wird auch klar, warum in den ägyptologischen Schriften nichts zu den stilistischen Beobachtungen Winckelmanns zu finden ist – es geht in erster Linie um die chronologische Einordnung von Denkmälern auf der Basis von Texten. Darüber hinaus galt die Ansicht, aus ägyptologischer = philologischer Sicht sei wenig in Richtung Kunstgeschichte machbar (siehe das obige Zitat von Brugsch), weshalb dieses Feld den Klassischen Archäologen überlassen wurde.¹⁰²

Dass für Abhandlungen zur ägyptischen Kunst generell Archäologen und Kunsthistoriker tonangebend waren¹⁰³ und v.a. in methodischer Hinsicht eine starke Beeinflussung¹⁰⁴ ausübten, lässt sich auch am Beispiel des Klassischen

¹⁰⁰ Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Erster Band, 108.

¹⁰¹ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 41.

¹⁰² Kritisch zur Beschäftigung von Klassischen Archäologen mit ägyptischer Plastik siehe z.B. Hans Gerhard Evers, *Staat aus dem Stein: Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs*, Bd. 2 (München: Bruckmann, 1929), 125 und passim.

¹⁰³ Siehe hier den guten Überblick bei Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 27–42.

¹⁰⁴ Siehe Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 115–28.

Archäologen Ludwig Curtius (1874–1954) zeigen. In seinem Hauptwerk *Die Antike Kunst I. Ägypten und Vorderasien*, Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1913 bzw. 1923 zitiert er von Seiten der Ägyptologie v.a. von Bissing in der Ausgabe von 1911. Curtius sieht eine Eigenständigkeit der ägyptischen Kunst, charakterisiert sie zugleich aber als Vorläufer der griechischen und generell der abendländischen: “Ohne die ägyptische Kunst ist die ganze Entwicklung der abendländischen Kunst undenkbar.”¹⁰⁵ Damit ist er deutlich auf Distanz zu Winckelmann, was sich in den generellen Zeitgeist des frühen zwanzigsten Jahrhunderts einfügt, zugleich aber auf den klassisch-archäologischen und philologischen Ansatz des neunzehnten Jahrhunderts zurückgeht, der sich von Hirt über Personen wie George Perrot und dessen *Geschichte der Kunst im Altertum* (1884) bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert verfolgen lässt und insbesondere auf der Lesung griechischer Autoren wie Herodot basiert.¹⁰⁶

Phase 2: Neubewertungen aus ägyptologischer Sicht in den 1920er Jahren

Die “erste ausführliche theoretisch-methodische Diskussion des nicht-perspektivischen Charakters der ägyptischen Kunst”¹⁰⁷ wurde mit *Von ägyptischer Kunst* von Heinrich Schäfer 1919 vorgelegt.¹⁰⁸ Schäfer formulierte eindeutige Thesen, warum und wodurch welche Gestaltungsmittel der ägyptischen Kunst grundsätzlich anders und von eigenem Wert seien.¹⁰⁹ Als Grundlagen dazu dienen ihm unter anderem Konzepte der Wahrnehmungspsychologie und die Erinnerungs-

¹⁰⁵ Ludwig Curtius, *Die Antike Kunst. I. Ägypten und Vorderasien* (Berlin: Olms, 1923), 218.

¹⁰⁶ Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 36–40.

¹⁰⁷ Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 116. Cf. auch die ähnliche Wertung bei Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 362.

¹⁰⁸ Zu Schäfer und seinem allgemeinen Werk siehe Klaus Finneiser, “Heinrich Schäfer: ein Leben für das Ägyptische Museum (29. Oktober 1868–6. April 1957)”, *Kemet* 2007 (3), 80–82; wichtig ist auch eine neuere Studie in der Schäfers Stellung zum Nationalsozialismus thematisiert wird: Sylvia Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst* und zu Hedwig Fechheimers *Plastik der Aegypter*”, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 144 (1) (2017), 108–38.

¹⁰⁹ Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*, 2 Bände (Leipzig: J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung, 1919); Heinrich Schäfer, *Die Leistung der ägyptischen Kunst*, *Der Alte Orient* 28 (Leipzig: J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung, 1929); Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage* (Leipzig: J. C. Hinrichs’sche Buchhandlung, 1930).

bildtheorie von Emanuel Loewy, er ist also sehr stark in den aktuellen Diskurs von Kunsthistorikern eingebunden und berücksichtigt auch Ansätze zur Gegenwartskunst.¹¹⁰ Sein Buch wurde rasch als wichtigster früher ägyptologischer Beitrag gewürdigt und leitete eine neue Richtung der ägyptologischen Kunstbetrachtung ein.¹¹¹

Bei Schäfer findet sich in den ersten drei Auflagen nur eine Erwähnung von Winckelmann: Allein der Verdienst Winckelmanns für die griechische Kunst wird genannt, es gibt keinen Verweis auf Winckelmanns stilistische Beobachtungen anhand ägyptischer Statuen. In diesem Zusammenhang ist es besonders wichtig, dass Schäfer als erster Ägyptologe dezidiert den “nicht-mimetischen Charakter”¹¹² ägyptischer Kunst betonte, sich also gegen das Narrativ des neunzehnten Jahrhunderts wendet.¹¹³ Zumindest in diesem Kontext wäre eine “Korrektur” des Winckelmannschen Ansatzes, der in dieser Annahme ja fortbestanden hat, durchaus angebracht gewesen. So ist es zudem auffällig, dass in der vierten, posthum erschienenen Neuauflage des Standardwerks Schäfers festgehalten wird, auch bei der Betrachtung ägyptischer Kunst ginge es um das Einfühlen in die ägyptische Welt gemäß einer “inneren Schau”.¹¹⁴ In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, dass in dieser Auflage *Von ägyptischer Kunst* nun auch ein Winckelmann-Zitat auftaucht. Schäfer positioniert es vor ein Goethe-Zitat rund um “Wesen” und “Erscheinung” in seiner Einleitung und es lautet: “Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch *ist*, nicht wie er uns *erscheint*, dessen Umkreis, nicht dessen

¹¹⁰ Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 42.

¹¹¹ Siehe John Baines, “Theories and universals of representation: Heinrich Schäfer and Egyptian art”, in John Baines, *Visual and written culture in ancient Egypt* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 207–35; John Baines, “Schäfer’s mottoes and the understanding of representation”, in Baines, *Visual and written culture in ancient Egypt*, 236–9. Cf. auch Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 42. Kritisch zur ägyptologischen Rezeption von Schäfers Thesen siehe Riggs, “In the shadows: the study of ancient Egyptian art”, 299–300.

¹¹² Wiedemann, “Zwischen Mimesis und Typus”, 41.

¹¹³ Ausführlich zu Schäfer, seinen Thesen und Grundlagen siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 51–68.

¹¹⁴ Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, ed. Emma Brunner-Traut (Wiesbaden: Harrassowitz, 1963), 46–7.

Ansicht [Hervorhebung Schäfer]”.¹¹⁵ Damit bezieht Schäfer bewusst zwei Zitate des deutschen Klassizismus zur Kunstauffassung in seine Abhandlung ein. Ich folge der Analyse von Sylvia Peuckert, die zu folgendem Ergebnis kommt:

Es scheint, als ob Schäfer dem Schönheitsideal des Klassizismus letztlich doch so stark verpflichtet war, dass dieses Ideal sich trotz allem behaupten konnte, wenn es galt die ästhetische Seite (also die “Ausdrucksschicht”) der “geradansichtig-vorstelligen” Kunst der Ägypter zu würdigen.¹¹⁶

Einen weiteren wichtigen Aspekt der deutschen ägyptologischen Kunstgeschichte neben Schäfer stellt das Hauptwerk von Hedwig Fehheimer (1871–1942) dar, die seit 1905 in einem engen Verhältnis zu Schäfer stand und von ihm gefördert wurde. Fehheimer hatte vor dem Ägyptologie-Studium Philosophie und Kunstgeschichte studiert.¹¹⁷ Mit ihrer 1914 publizierten Dissertation *Plastik der Aegypter*¹¹⁸ hat Fehheimer zugleich das erste Werk einer Wissenschaftlerin zum Thema verfasst, das allerdings in der Ägyptologie nur wenig rezipiert wurde. Sylvia Peuckert konnte jüngst durch Archivarbeiten nachweisen, dass Schäfer diese Studie zum Rundbild angestoßen hatte.¹¹⁹ Fehheimer hatte selbst eine deutliche Abneigung gegen griechische Kunst, was aber insbesondere in ihrer ausgeprägten Klassizismus-Kritik begründet ist. Im Verlauf ihrer Studien entfernte sie sich immer mehr von den Ansätzen Schäfers. Sie versucht eine Parallelisierung von moderner und ägyptischer Kunst, insbesondere von Grundaspekten des Kubismus und ägyptischen Darstellungsweisen, war dabei in engem Kontakt und Austausch mit dem Kunsttheoretiker Carl Einstein. Dessen Buch *Negerplastik* (1915) hat Fehheimer nachweislich beeinflusst.¹²⁰

Winckelmann wird in Fehheimers Studie in der Einleitung und der allgemeinen Klassizismus-Kritik erwähnt.¹²¹ Ihre Thesen widersprachen dem klassisch

¹¹⁵ Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, ed. Emma Brunner-Traut, VI. Siehe Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 125.

¹¹⁶ Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 125.

¹¹⁷ Siehe Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 108.

¹¹⁸ Siehe Sylvia Peuckert, *Hedwig Fehheimer und die ägyptische Kunst. Leben und Werk einer jüdischen Kunstwissenschaftlerin in Deutschland*, Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumswissenschaft. Beihefte, Band 2 (Berlin: De Gruyter, 2014).

¹¹⁹ Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 108.

¹²⁰ Peuckert, *Hedwig Fehheimer und die ägyptische Kunst*, 71–86 und passim.

¹²¹ Hedwig Fehheimer, *Die Plastik der Aegypter* (Berlin: Bruno Cassirer, 1914), 1–2.

geprägten Kunstempfinden der Ägyptologie, wie es auch Schäfer widerspiegelt, und resultierten darin, dass Fechheimer “für die ägyptischen Kunstgeschichte eine Außenseiterin geblieben ist.”¹²²

Hinsichtlich der Forschungsgeschichte zur ägyptischen Kunst ist jedoch ein gemeinsamer Ansatz von Fechheimer und Schäfer bei allen Unterschieden zu betonen:¹²³ beide stehen für die Etablierung eines neuen, anderen Ägyptenbilds bezüglich des Kunstcharakters – beide sprechen von Kunst und von dem ägyptischen Künstler als Künstler und nicht als Handwerker oder Wissenschaftler.¹²⁴

Eine weitere wichtige Person der Neubewertung ägyptischer Kunst in dieser Phase ist Hans Gerhard Evers.¹²⁵ Er war unter anderem ein Schüler von Ludwig Curtius und promovierte 1924 mit einer Arbeit zu *Winckelmann und Lessing im Kampf um die Erziehung zur Kunst*, die den Beginn seiner Studien zur Kunstgeschichte markiert. Im direkten Anschluss wurde er Assistent am kunsthistorischen Seminar der Universität Heidelberg, bevor er zur dortigen Ägyptologie unter Hermann Ranke wechselte. In dieser Zeit entstand sein zweibändiges Werk *Staat aus dem Stein*, in dem er sich der ägyptischen Plastik des Mittleren Reiches widmete.¹²⁶ Er stellt dabei u.a. als Grundsatz fest: “Das Wesen der Plastik und die Geschichte der Plastik ist zweierlei.”¹²⁷ Im Folgenden entwickelt er mit der “Parametrisierung” eine neue, kulturspezifische Stilanalyse und deutete den Sinn von Statuen, auch von inschriftlosen Stücken.¹²⁸ Dass diese Arbeit und ihre Methodik konträr zu den Vorstellungen Rankes vollendet wurde, spricht der Autor in seinem Vorwort deutlich an: “Es ist nicht ratsam, mit einer Arbeit danken zu wollen, und bitter, wenn das mit Liebe Ersonnen dem Lehrer nur Enttäuschung bereitet, wie ich es wohl erlebt habe.”¹²⁹ Evers verließ Heidelberg und beendete 1932 offiziell seine Mehrfachausrichtung als Archäologe/Kunsthistoriker und Ägyptologe und widmete sich nach seiner Habilitation

¹²² Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 135.

¹²³ Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 108–38.

¹²⁴ Siehe Peuckert, “Überlegungen zu Heinrich Schäfers *Von ägyptischer Kunst*”, 109.

¹²⁵ Morris L. Bierbrier, *Who was Who in Egyptology*, 4. erw. Auflage (London: Egypt Exploration Society, 2012), 184.

¹²⁶ Evers, *Staat aus dem Stein*, Bd. 1–2 (München: Bruckmann, 1929).

¹²⁷ Evers, *Staat aus dem Stein*, Bd. 2, 5.

¹²⁸ Siehe Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 116.

¹²⁹ Evers, *Staat aus dem Stein*, Bd. 2, 2.

nur noch der Kunstgeschichte durch entsprechende Lehrtätigkeit in München. Er könnte als die personalisierte Kluft der damaligen Zeit zwischen Kunstgeschichte (Archäologie) und Ägyptologie (Philologie) bezeichnet werden – die damals unüberwindbar schien, auch wenn nun kunstgeschichtliche Methoden auf den Sonderfall Ägypten adaptiert wurden.¹³⁰

Zusammenfassend setzte in dieser Phase der ägyptologischen Neudefinition des ägyptischen Kunstcharakters nun ein neues Problembewusstsein ein, das insbesondere die nächsten Jahrzehnte prägen wird. Mit Fehheimer und Evers liegen erstmals reale Kunstgeschichten vor, also der Versuch, Ereignisse mit ägyptischen Kunstwerken in Einklang zu bringen. Beide Versuche wurden innerhalb der klassisch-philologischen Ägyptologie nicht wohlwollend zur Kenntnis genommen.

Phase 3: Studien der 1930er bis 1970er Jahre

Diese Phase in der Forschung zur ägyptischen Kunst ist zum einen weiterhin von Kunsthistorikern wie etwa Herbert Senk geprägt, der sich in den 1930er Jahre wiederholt mit Kritik zu Schäfer und zur Frage des “perspektivischen Gehalts” äußerte,¹³¹ zum anderen von Walther Wolf, der als Ägyptologe insbesondere auf Arbeiten der Strukturforschung von Kunsthistorikern wie Bernhard Schweitzer, Edgar Wind und Ludwig Coellen aufbaut und ebenfalls im kritischen Austausch mit Senk stand.¹³² Die Winckelmann-Rezeption dieser

¹³⁰ Ich danke Patrizia Heindl für ihren Input zu dieser Thematik.

¹³¹ Siehe Herbert Senk, “Vom perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbildnerie”, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 69 (1933), 78–94; Herbert Senk, “Von der Beziehung zwischen “Geradvorstelligkeit” und “perspektivischem Gehalt”, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 74 (1938), 125–32; Herbert Senk, “Zu H. Schäfers Lehre von den zwei Schichten des ägyptischen Kunstwerks”, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 75 (1939), 106–12. Siehe zusammenfassend Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 61–8; cf. auch Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 362, Anm. 31.

¹³² Siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 75. Zu den relevanten späteren Arbeiten von Senk gehören v.a. Herbert Senk, “Gestalt und Geschichte der altägyptischen Kunst”, *Orientalistische Literaturzeitung* 54 (1959), März/April, 118–31; Herbert Senk, “Ägyptische Kunstgeschichte, zur Problematik ihrer Erforschung”, *Orientalistische Literaturzeitung* 58 (1963), Januar/Februar, 5–13.

Zeit ist generell divers und trotz des neuen Antikenparadigmas im “Dritten Humanismus” fehlen in vielen Bereichen konkrete Bezüge auf Winckelmann.¹³³

Wolfs *Die Kunst Ägyptens, Gestalt und Geschichte* aus dem Jahr 1957 ist eine Studie “die nicht nur einen Überblick über die wichtigsten Denkmälergattungen in der chronologischen Betrachtung liefert, sondern vor allem die kunstgeschichtliche Betrachtung durchgreifend vor einen geistesgeschichtlichen Hintergrund stellt.”¹³⁴ Im gesamten Buch findet sich keine Erwähnung Winckelmanns, obwohl z.B. recht ausführlich auf die Auswirkungen der Landschaft auf das Kunstschaffen Bezug genommen wird.¹³⁵ Wolf kreiert für die allgemeine kunstgeschichtliche Einordnung die Abfolge Ägypten – Antike – Abendland, wobei unterschiedliche Weltanschauungen von Relevanz seien. Hier steht er durchaus in einer Tradition mit Lepsius und den bereits genannten Klassischen Archäologen wie Curtius. Anders als diese zitiert er wiederholt Oswald Spengler. Er folgt diesem, einen Nicht-Ägyptologen, im Konzept des “Untergangs” des Pharaonenreichs am Ende des Neuen Reiches.¹³⁶ So ist es auch zu verstehen, wenn Wolf ein einziges Mal in seinem Werk den Terminus “Klassizismus” verwendet – nicht in Bezug zu Winckelmann oder dem Antikenideal, sondern als Begriff für die Kunst der 18. Dynastie als Wiederaufnahme der Klassik der 12. Dynastie.¹³⁷

Ein weiteres ägyptologisches Werk der Phase 3 stellt Irmgard Wolderings Buch *Ägypten. Die Kunst der Pharaonen*, erschienen in Baden-Baden 1962, dar. Hier treffen wir bekannte Aussagen wie zum Beispiel, dass die Erforschung der Kunst im alten Ägypten erst mit der Napoleonischen Expedition begann.¹³⁸ Winckelmann wird, wie bei Wolf, namentlich an keiner Stelle erwähnt, doch bezieht sich dieser Absatz im Vorwort auf seine Wertung:

¹³³ Siehe umfassend Sünderhauf, *Griechensebnsucht und Kulturkritik*, passim.

¹³⁴ Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 79. Zu Wolfs Ansätzen siehe auch Widmaier, *Bilderwelten*, 9–11.

¹³⁵ Walther Wolf, *Die Kunst Ägyptens, Gestalt und Geschichte* (Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1957), 24.

¹³⁶ Zum Ideologischen im Werk Wolfs siehe auch Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 363.

¹³⁷ Wolf, *Die Kunst Ägyptens*, 423

¹³⁸ Irmgard Woldering, *Ägypten. Die Kunst der Pharaonen* (Baden-Baden: Holle Verlag, 1962), 5.

Dem an der Kunst der griechischen Antike geschulten Auge mußte die ägyptische Formensprache steif und primitiv erscheinen. Man sah in ihr die Ungelenkheit einer frühen Entwicklungsstufe, der die Darstellung der sichtbaren Welt in ihrer organischen Belebtheit noch nicht gelang.¹³⁹

Bei Woldering findet sich, wie in nahezu allen ägyptologischen Kunstgeschichten, auch eine ausführliche Beschreibung der geographischen Bedingungen.¹⁴⁰

Dass die Autorin wohl mit Winckelmanns Schriften vertraut war, ist durch Abschnitte zur Ptolemäerzeit und Formulierungen wie “nur allmählich dringt in das überlieferte Schema ein neuer Geist ein, der zu einer Auflockerung und natürlichen Rundung der Formen führt” und “beleben sich die Gesichter im Sinne des griechischen Schönheitsideals”¹⁴¹ zu vermuten. Ein entsprechendes Zitat fehlt jedoch.

Andere Fachdisziplinen gehen in dieser Phase deutlicher auf Winckelmann und Ägypten ein – so ist beispielsweise die Studie eines Klassischen Philologen zu nennen, die 1969 in einer ägyptologischen Zeitschrift publiziert wurde. Johannes Irmscher hat eine englischsprachige Beschreibung der Systematik Winckelmanns zur ägyptischen Kunst und hier konkret in Bezug zu seiner Wertung der griechischen Kunst verfasst.¹⁴² Nicht unwesentlich ist dabei, dass sich Irmscher als Altphilologe langjährig der Winckelmann-Rezeption gewidmet hat und von 1968 bis 1990 Vorsitzender der Winckelmann-Gesellschaft in Stendal war.

Innerhalb der ägyptologischen Werke erscheint es mir als besonders aussagekräftig, dass Winckelmann in dieser Phase nicht in den deutschen Standardwerken zur ägyptischen Kunst erwähnt wird, sondern hingegen in der einzigen deutschsprachigen Abhandlung zur Ägyptenrezeption. Siegfried Morenz geht in seinem 1968 publizierten Werk *Die Begegnung Europas mit Ägypten* recht ausführlich auf Winckelmann ein.¹⁴³ So heißt es “Was Winckelmann für die Methode einer stilgeschichtlichen, das Lebensganze berücksichtigenden Kunstforschung geleistet

¹³⁹ Woldering, *Ägypten*, 5.

¹⁴⁰ Woldering, *Ägypten*, 7.

¹⁴¹ Woldering, *Ägypten*, 221.

¹⁴² Johannes Irmscher, “Winckelmann and Egypt”, *Bulletin de l'Institut d'Égypte* 50 (1968–1969), 5–10.

¹⁴³ Siegfried Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten* (Berlin: Akademie-Verlag, 1968).

hat, macht vor den ägyptischen Dingen nicht halt,” sowie “Ägypten ist ihm kaum mehr als eine Folie für Hellas”.¹⁴⁴

Nach von Bissing ist Morenz der einzige, der Winckelmann eine bedeutende Rolle innerhalb der ägyptischen Kunstgeschichte zugesteht:

Einem Januskopf gleich schaut er in das jahrhundertealte System der antiken Vierheit zurück und hält Ägypten darin geborgen so gut wie gefangen. Er blickt aber im selben Moment vorwärts und erspät dort die bis heute verbindliche stilgeschichtliche Ordnung der Kunstwerke, an der er Ägypten wie selbstverständlich partizipieren lässt. Ist Herder zum geistigen Ahnherrn der Ägyptologie als historische Wissenschaft im ganzen geworden, so steht Winckelmann an hervorragender Stelle in der Ahnenreihe der Geschichte ägyptischer Kunst.¹⁴⁵

Eine solche Wertung scheint in der deutschsprachigen Ägyptologie in den 1960er Jahren nur dann möglich, wenn der Rahmen die Ägyptenrezeption ist. In “Begegnungen mit Ägypten” wird Winckelmann deshalb eingeordnet, da er vor der Entzifferung der Hieroglyphen gewirkt hat. Winckelmann und seine folgenden Bemerkungen zu den Hieroglyphen scheinen eine wichtige Rolle für seine Wahrnehmung innerhalb der Ägyptologie gespielt zu haben: “Die Erklärung der Hieroglyphen ist zu unseren Zeiten ein vergebener Versuch, und ein Mittel lächerlich zu werden. Kircher lehrt uns in seinem aegyptischen Oedipus, voll von tiefer Gelehrsamkeit, fast nichts was zur Sache gehöret, *et hunc tota armenta sequuntur.*”¹⁴⁶

Die Bedeutung der Kenntnis der Hieroglyphenschrift auch für das Verständnis der Kunst wird von weiteren deutschsprachigen Werken dieser Phase durchwegs hervorgehoben, so beispielsweise auch von Hans Wolfgang Müller.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, 159.

¹⁴⁵ Morenz, *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, 160.

¹⁴⁶ Johann Joachim Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, bes. für die Kunst* (Leipzig: Waltherische-Hofbuchhandlung, 1766). Cf. auch Grimm, “Antiquarische Studien und Hieroglyphenkunde”, 87. Zu einer Neuinterpretation dieser Stelle siehe Thomas Glück, “Zur Korrelation von (Kunst-)Chronologie und Hieroglyphen bei Johann Joachim Winckelmann”, *Chronique d'Égypte* 81 (161–162) (2006), 136–41.

¹⁴⁷ Siehe z.B. Hans-Wolfgang Müller, *Ägyptische Kunst* (Frankfurt am Main: Umschau Verlag, 1970), V.

Phase 4: Neue Studien zur ägyptischen Kunst von den 1980er Jahren bis zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts

Generell ist in den 1980er Jahren eine Neuorientierung der ägyptologischen Kunstgeschichte und eine neuen Methoden- und Themavielfalt festzustellen.¹⁴⁸ Unter anderem kommt es zu einer schrittweisen Emanzipierung von Methoden und Ansichten, die aus der Klassischen Archäologie übernommen wurden.¹⁴⁹ Ausführliche Auseinandersetzungen mit Winckelmann und seinen Thesen liegen nicht vor.

Anders als in den 1960er Jahren, wird in dieser Phase Winckelmann aber zum Teil in kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungskatalogen genannt. Ein Beispiel dafür ist Wilfried Seipel in einem Ausstellungskatalog von 1983, der in der forschungsgeschichtlichen Einleitung festhält: “Eine endgültige, für lange Zeit ausschlaggebende Abwertung, wenn auch keine direkte Verurteilung, sollte die ägyptische Kunst schließlich durch J. J. Winckelmann (1717–1768) erfahren.”¹⁵⁰ “Für lange Zeit” wird hier nicht näher definiert und insgesamt scheint das Zitat noch in der Tradition der Phase 3 zu stehen – dass Winckelmann nämlich implizit mitgedacht wird und als der Behandlung der ägyptischen Kunst im Wege stehend wahrgenommen wird.

In dieser Phase wird auch der Status der Kunstgeschichte thematisiert,¹⁵¹ hervorzuheben sind dabei Fragen zur Ästhetik der ägyptischen Kunst, wobei im deutschsprachigen Raum v.a. Friedrich Junge zu nennen ist.¹⁵² Junge assoziiert den Begriff der Schönheit im Ägyptischen (*nfr.w*) mit der göttlichen Sphäre. Interessanterweise folgt in einem Appendix seiner Arbeit ein Vergleich mit moderner und klassischer Skulptur – um die Eigenständigkeit der ägyptischen Plastik hervorzuheben. An anderer Stelle hat sich Junge, anknüpfend an Wolf, mit Unterscheidungsmöglichkeiten von “Daseinsform” und “Wirkungsform” auseinandergesetzt.¹⁵³

¹⁴⁸ Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 119–21.

¹⁴⁹ Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 121.

¹⁵⁰ Seipel, *Bilder für die Ewigkeit*, 13.

¹⁵¹ Siehe e.g. Eaton-Krauss und Graefe, ed., *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, passim.

¹⁵² Junge, “Versuch zu einer Ästhetik der ägyptischen Kunst”, 1–38.

¹⁵³ Friedrich Junge, “Vom Sinn der ägyptischen Kunst: Am Beispiel des Alten Reichs”,

Als weiteres Thema wird in dieser Phase beispielsweise die Frage der ägyptischen Künstler neu entdeckt und v.a. gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts verschiedentlich thematisiert. Gesellschaftliche Stellung und Ausdrucksfähigkeit werden ebenso erforscht wie die Frage nach Auftraggebern.¹⁵⁴

Phase 5: Ägyptologische Wiederentdeckung Winckelmanns in den 2000er Jahren

Generell ist in den 2000er Jahren ein neues Interesse an Winckelmann zu bemerken, so werden zum Beispiel 2005 und 2006 neue Übersetzungen seines Hauptwerks ins Französische und Englische publiziert.¹⁵⁵ Neue Impulse sind wohl auf den Zeitgeist zurückzuführen, denn so wird Winckelmann beispielsweise in den Jubiläumsjahren 2017 und 2018 als schwule Ikone entdeckt. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang zwei Veranstaltungen, die Ausstellung “Winckelmann – Das göttliche Geschlecht” im Schwulen Museum in Berlin (2017)¹⁵⁶ und die Tagung “Winckelmann and His Passionate Followers” zum 250. Todestag Winckelmanns am 9. Juni 2018 in Hannover im August Kestner Museum.¹⁵⁷

Bei allem neuen Interesse an Winckelmann, meine ich dennoch, dass die nun einsetzende ägyptologische Wiederentdeckung Winckelmanns in erster Linie mit der Fachtradition zusammenhängt und mit der thematischen Expansion der ägyptischen Kunstwissenschaft als Subdisziplin der Ägyptologie in Verbindung zu bringen ist. Noch wesentlicher ist allerdings, dass die “Wiederentdeckung” Winckelmanns durch die Ägyptologie im Rahmen einer rezeptionsgeschichtlichen Ausstellung und dem begleitenden Katalog in den Jahren 2004–6 gelang. Also nicht im Rahmen einer neuen Forschungsgeschichte zur ägyptischen

in *5000 Jahre Ägypten: Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, ed. Jan Assmann und Günter Burkard (Nußloch: IS-Edition, 1983), 43–60; siehe Liedtke, *Begriffsbildung in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, 82.

¹⁵⁴ Siehe Müller, “Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft”, 119 mit entsprechender Literatur.

¹⁵⁵ Siehe Borbein, “35. Winckelmann in der Altertumskunde”, 343.

¹⁵⁶ Ein Katalog ist ebenfalls erschienen: Wolfgang Cortjaens, ed., *Winckelmann – Das göttliche Geschlecht* (Berlin: Michael Imhof Verlag, 2017).

¹⁵⁷ https://queer-archaeology.de/wp-content/uploads/2018/05/20180506_A4_Call_for_papers_DE.pdf (Zugriff 4. 6. 2020). Der Tagungsband befindet sich in Druckvorbereitung und wird noch 2020 erscheinen (freundliche Mitteilung von Christian E. Loeben).

Kunst, eines neuen Kunsthandbuchs, sondern in einer erstmaligen Zusammenführung der von Winckelmann beschriebenen ägyptischen Stücke. Statuen, Objekte der Kleinkunst und Gemmen¹⁵⁸ aus Paris und Rom (Villa Albani, heute München), Dresden und Berlin wurden zusammen ausgestellt. Ergänzt wurde die in München, Stendal, Ligornetto, Hildesheim und Wien gezeigte Ausstellung um zeitgenössische Publikationen und Illustrationen mit einem starken Rom-Bezug. Dass der dazugehörige Katalog auch in der Ägyptologie wahrgenommen wurde und in Abhandlungen zur Kunstgeschichte zitiert wird, macht ein 2015 auf Englisch erschienenen Beitrag in einem Handbuch deutlich (siehe 4.1).¹⁵⁹

Als “Begründer der Kunstgeschichte (Alt-)Ägyptens”¹⁶⁰ wird Winckelmann im Münchner-Katalog gewürdigt – wobei in Bezug auf die so facettenreiche kunstgeschichtliche Methodik der Ägyptologie eine Passage irritiert, wenn Alfred Grimm konstatiert, dass

die Kunstgeschichte Ägyptens, welche die Winckelmannschen ikonographischen, stilistischen und chronologischen Kriterien basierend auf dem seit Winckelmanns Zeit immensen Materialzuwachs zwar verfeinert hat, in der grundsätzlichen Behandlung von Denkmälern jedoch bis heute nicht über Winckelmann hinausgekommen ist.¹⁶¹

Hier ist nicht der Ort, um auf eine genaue Analyse dessen einzugehen, was Grimm hier offenbar mit “Behandlung von Denkmälern” meint. Die methodischen und inhaltlichen Fortschritte der ägyptologischen Kunstwissenschaft wurden bereits ausführlich an anderen Stellen dargelegt.¹⁶² Interessant bleibt an Grimms Zitat (das an die Wertung von Morenz anknüpft), dass die Winckelmannschen Kriterien dann ja integraler Bestandteil der ägyptischen Kunstgeschichte sein müssten – allerdings ohne klare Spuren in den Schriften hinterlassen zu haben, wie hier anhand der Beispiele aus den Phasen 1–4 gezeigt wurde.

¹⁵⁸ Zuletzt: Jörn Lang, “22. ‘Description des pierres gravées du feu Braron de Stoch’”, 199–210.

¹⁵⁹ Bergman, “Historiography of Ancient Egyptian Art”, 32.

¹⁶⁰ Grimm, “Komme und Siehe”, 143.

¹⁶¹ Grimm, “Antiquarische Studien und Hieroglyphenkunde”, 89.

¹⁶² Siehe z.B. Verbovsek, “Das Ende der Kunst?”, 360–1, die auch auf den Ansatz von Winckelmann eingeht.

4. Abschließende Bemerkungen zur Bedeutung von Winckelmann für die Ägyptologie

4.1 Wertung

In einem der jüngsten Überblicke zur Forschungsgeschichte ägyptologischer Kunstgeschichte heißt es

Winckelmann's treatment of Egyptian art (1764, 2006) is interesting because it is early, but his comments are not sufficiently enlightening for close attention. It is better to start with the scholars of the early nineteenth century like Lepsius (1849-1856 and 1871), Rosellini (1832-1844), Prisse D'Avennes (1847) and Champollion (1844-1889) who turned the full weight of their attention on Egypt by visiting, recording, and publishing sites, and making observations based on their vast experience with objects.¹⁶³

Hier wird bereits die generelle Nicht-Berücksichtigung von Winckelmanns Beobachtungen in den meisten ägyptologischen Werken deutlich – erst mit den Expeditionen von Napoleon und Lepsius und v.a. der Schriftentzifferung durch Champollion (1822) findet demnach der Übergang zur wissenschaftlichen Ägyptologie und auch der entsprechenden Analyse von Denkmälern statt, wie in Abschnitt 3 dargelegt wurde.¹⁶⁴ Diese gegenüber Winckelmanns Zeit verbesserte Materiallage und die Kenntnis der Sprache gestatten einen in der generellen ägyptologischen Sicht korrekten Umgang mit Kunst, also einen Zugang über Textzeugnisse.

Besonders diese starke Fokussierung der deutschsprachigen Ägyptologie auf Sprache bewirkte eine Wahrnehmung von Winckelmann als eines der frühen Beispiele aus der Phase der "vorwissenschaftlichen" Ägyptenrezeption. Folgerichtig finden sich auch nur in rezeptionsgeschichtlichen Werken wie im bereits mehrfach zitierten Ausstellungskatalog von Alfred Grimm und Sylvia Schoske oder bei Siegfried Morenz ausführliche Würdigungen.¹⁶⁵

¹⁶³ Bergman, "Historiography of Ancient Egyptian Art", 32.

¹⁶⁴ Einem Rezensenten von Bergmans Beitrag ist aufgefallen, dass Winckelmanns Name im Index des Buches fehlt, siehe René van Walsem, "Ancient Egyptian art as a dynamic, multi-dimensional, innovative information system: Egyptological facts and fallacies – pride and prejudice", *Bibliotheca Orientalis* 74 (3–4) (2017), 231–74, hier: 234.

¹⁶⁵ Neu kommt nun der Beitrag zu Winckelmanns Verständnis von Kunst und Freiheit im alten Ägypten hinzu: von Lieven, "Urteile über die Kunst der Ägypter", 203–18.

Dietrich Wildung benutzt den München-Bezug Winckelmanns rund um die altägyptische Sammlung Ludwigs I. in der Glyptothek, die nun im Staatlichen Museum für ägyptische Kunst zu sehen ist, um ihn “Vater der Kunstgeschichte Ägyptens”¹⁶⁶ zu nennen, aufbauend auf den Arbeiten rund um die Ausstellung von 2004. Eine Wertung, die sich in nicht-deutschsprachigen Werken so jedoch (noch) nicht findet und m.E. eben einen starken Lokalbezug aufweist.

4.2 Spiegelung impliziter Ansätze der ägyptologischen Kunstwissenschaft – erste Versuche einer “Wirkungsgeschichte”

“Die erst durch die Entzifferung der Schrift möglich gewordene Entmystifizierung auch der ägyptischen Kunst”¹⁶⁷ hatte einen direkten Einfluss auf die Wertung der Leistung von Winckelmann, die bis vor kurzem nicht kontextualisiert wurde, sondern als forschungsgeschichtliche Anekdote aus der vorwissenschaftlichen Ägyptologie wahrgenommen wurde. Wildung ist einer der Wenigen, der “die alleinige Vaterschaft Champollions”¹⁶⁸ für die Ägyptologie in Frage stellt – eben aufgrund der Verdienste Winckelmanns mehr als ein halbes Jahrhundert vor der Schriftentzifferung.

Daran könnte man einige Gedankenspiele bezüglich des heutigen Standes der ägyptologischen Kunstwissenschaft ohne Winckelmann anschließen. Würden Datierungen ausschließlich durch Inschriften/Texte erfolgen und die Statuen als reine Textträger wahrgenommen werden? Wäre die Ägyptologie noch weniger sensibel für Stilistik?¹⁶⁹

Auch dieser Artikel ist kein kunstgeschichtlicher Beitrag, sondern stellt die Rezeption und Geistesgeschichte in den Vordergrund.

¹⁶⁶ Wildung, “Trotz Winckelmann”, 42–7. Bei der Eröffnung der Glyptothek 1830 wurde auf Betreiben von Leo Klenze ägyptische Kunst als “Hauptgrundlage der griechischen Plastik“ ausgestellt – er stellte sich also bewusst gegen Winckelmann, basierend auf der erweiterten Materialgrundlage des 19. Jahrhunderts, siehe Wildung, “Trotz Winckelmann”, 45–6. Dass es sich dabei v.a. um die Albanischen Werke handelt, die Winckelmann selbst beschrieben hat, ist laut Wildung eine “gewisse(n) Delikatesse“ (46).

¹⁶⁷ Seipel, *Bilder für die Ewigkeit*, 15.

¹⁶⁸ Wildung, “Trotz Winckelmann”, 42.

¹⁶⁹ Cf. aber auch jüngere Kritik an stilistischen Datierungen bzw. zur ägyptologischen Stilforschung, siehe Widmaier, *Bildwelten*, 397–449 und passim.

Doch wie stünde es umgekehrt um den Status der ägyptologischen Kunstwissenschaft, wäre Winckelmann aktiv besprochen worden und seine brillanten Beobachtungen stilistischer Natur von Beginn an weiter ausgeführt worden? Hätte die Ägyptologie vergleichbar wie die Klassische Archäologie gar schon früh eine bildwissenschaftliche Ausrichtung erlangen können? Dies ist wenig wahrscheinlich und doch ist der aktuelle Stand der Kunstwissenschaft innerhalb der Ägyptologie auch ein Aspekt der hier geschilderten Winckelmann-Rezeption, die, wie ich meine, als ein Ausdruck des Selbstverständnisses des Faches zu lesen ist. So ist es auffallend, dass erst mit dem ersten substantiellen ägyptologischen Beitrag in Bezug auf Methodik und Theorie durch Schäfer mit implizit fortgeführten Deutungen Winckelmanns wie dem mimetischen Charakter der ägyptischen Kunst gebrochen wird – und das, obwohl Schäfer insgesamt ein Anhänger des deutschen Klassizismus war. Dank der jüngsten Wiederentdeckung Winckelmanns wird sein *Nachleben* in der Ägyptologie nun zwar greifbar, allerdings noch nicht im vollen Umfang. Hier besteht noch die Notwendigkeit der weiteren Kontextualisierung und Erstellung einer “Wirkungsgeschichte”, die über diesen Beitrag hinausgehen.

Eine grundsätzliche Debatte, die für die Bewertung von Winckelmanns Verdiensten für die Ägyptologie essentiell ist, stellt die “Lesbarkeit” ägyptischer Kunst dar. Eine lange, seit Champollion, Lepsius und Erman ausgeprägte Ansicht lautet: “How much of the meaning of any piece of ancient Egyptian art is read will depend on the knowledge of the viewer.”¹⁷⁰ Dazu finden sich viele befürwortende Argumente, aber natürlich auch kritische Aspekte.¹⁷¹ Ohne Lesekenntnisse der Hieroglyphenschrift war die altägyptische Kultur selbstverständlich nicht in vollem Umfang fassbar, aber stilistische Beobachtungen und Ausführungen zu Objekten sind dennoch legitim und zielführend. Abhandlungen zur materiellen Kultur, zwei- und dreidimensionalen Darstellungen funktioniert selbstverständlich auch losgelöst von Text und Kontext.¹⁷²

¹⁷⁰ Robins, “Art”, 365.

¹⁷¹ Widmaier, *Bildwelten*, 482–3 und passim.

¹⁷² Cf. hier etwa schon Evers, *Staat aus dem Stein*, Bd. 2, 123: “Daher ist nicht, für die Denkmäler, nach einem erklärenden und beweisenden Text zu suchen, sondern von den Denkmälern her ist die weit lückenhaftere Überlieferung der Texte zu beurteilen und zu werten. Wo Text und Plastik sich zu widersprechen scheinen, ist unbedingt der

Wichtiger ist aber in Zusammenhang mit Winckelmann die Frage der wissenschaftlichen Bewertung – war Winckelmann nun zwar vor der Ägyptologie, aber dennoch Ahnherr der ägyptologischen Kunstwissenschaft? Kann man ihn, wie es von Bissing getan hat, mit Zoëga vergleichen? Vieles spricht tatsächlich dafür, so haben beispielsweise auch beide einen Eintrag im “Who was Who in Egyptology” vorzuweisen.¹⁷³ Als Konsequenz sollte dann aber weniger von einer “Geburt” inklusive “Geburtsurkunde” des Faches ausgegangen werden, sondern von einem längeren Prozess der eben auch mehrere Väter (Winckelmann, Zoëga, Herder, Champollion und Lepsius, um nur die wichtigsten zu nennen) hatte.

Winckelmann ist darüber hinaus, so die These, ein Indikator des Fachverständnisses der Ägyptologie – und gerade in einer Phase der zunehmenden Spezialisierung des Faches wurde es möglich, ihn als “Vater der ägyptologischen Kunstgeschichte” zu bezeichnen.

Abschließend und als Ausblick möchte ich mich der Wertung von Adolf Borbein, die dieser in Zusammenhang mit einer ernsthaften Beschäftigung mit dem Werk von Winckelmann für die Altertumswissenschaft formuliert hat, anschließen:

Sie [die Beschäftigung] hilft, tradierte Interpretationsmuster besser zu verstehen und kritisch zu beurteilen, zeigt Wege zu Forschungsansätzen, die wieder zu beleben sich lohnt, und sie fordert auf, die Frage nach dem Warum des eigenen Tuns nicht zu verdrängen.¹⁷⁴

In ägyptologischer Hinsicht ist dies insbesondere das Nicht-Nennen von Winckelmann bei einer implizierten Bezugnahme auf sein Werk und Fortführung des antiken Schönheitsideals bzw. speziell durch Übernahmen und Ausdeutungen seiner Ansätze rund um den mimetischen Charakter der ägyptischen Kunst. Darin sind in der Tat noch viele offene Fragen unseren aktuellen ägyptologischen Tuns enthalten.

Plastik zu glauben.“

¹⁷³ Bierbrier, *Who was Who in Egyptology*, 584 (Winckelmann) und 599 (Zoëga).

¹⁷⁴ Borbein, “35. Winckelmann in der Altertumskunde”, 344.