



SWISS EGYPTOLOGICAL STUDIES | SES | BAND 3

Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern

Rezeption und Verwendung figürlicher Darstellungen
im ägyptischen Neuen Reich

Frederik Rogner



Rezeption und Verwendung figürlicher Darstellungen im ägyptischen Neuen Reich

*Für meine Mutter,
die schon so lange auf ungläubliche Weise die Herkulesaufgabe
bewältigt, drei Söhne durch die Lehr- und Wanderjahre des Lebens
zu begleiten, und uns immer jede nur denkbare Unterstützung
hat zukommen lassen.*

SWISS EGYPTOLOGICAL STUDIES | SES | BAND 3

Frederik Rogner

Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern

Rezeption und Verwendung figürlicher Darstellungen
im ägyptischen Neuen Reich

LIBRUM Publishers & Editors LLC | Basel | Frankfurt a. M.

Swiss Egyptological Studies (SES), Band 3
© 2022, LIBRUM Publishers & Editors LLC | Basel | Frankfurt a. M.

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Diese Publikation wurde zudem gefördert von:
Dissertationenfonds der Universität Basel, Max Geldner-Fonds
und Netherlands Institute for the Near East.

Herausgeber: Prof. Dr. Susanne Bickel, Universität Basel, Prof. Dr. Hanna Jenni, Universität Basel,
Prof. Dr. Philippe Collombert, Université de Genève.
Lektorat: Rainer Vollmar und Henrik Halbleib, Frankfurt a. M.
Gestaltung und Satz: Katja von Ruville, Frankfurt a. M.
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

ISBN: 978-3-906897-63-9
DOI: 10.19218/3906897639



Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern by Frederik Rogner
is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.
www.creativecommons.org

Open-access bei



www.librumopen.com

Umschlag: Wandmalerei im thebanischen Grab des Roy (TT 255).

Inhalt

Danksagung	7	4	Ein Modell der Narrativität figürlicher Bilder	33
Formales	8	5	Das Flachbild des Neuen Reiches – Prämissen	38
Chronologie	9	5.1	Ägyptische Bilder – Gestalt und Verständnis	38
1 Einleitung	10	5.1.1	Die ägyptische Darstellungsweise	38
1.1 Bildliche Narrativität? – Emische und etische Blicke	10	5.1.2	Betrachtungs- und Verständnisweisen ägyptischer Bilder und ihrer Elemente	39
1.2 Vom ägyptologischen Umgang mit monumentalen Flachbildern	11	5.2	Bildproduktion und Bildproduzenten	42
1.2.1 Monumentale BILDER – MONUMENTALE Bilder – zwei Definitionen	11	5.2.1	Die handwerkliche Ausführung am Monument	42
1.2.2 Realwelt und Darstellungswelt	12	5.2.2	Die Planung – von der Idee zum Entwurf	43
1.2.3 Zur Rezeption von Text und Bild in Bild-Text-Kompositionen	13	5.2.3	Die Entstehung der Idee – Produzenten und Auftraggeber	44
1.2.4 Ägyptische oder ägyptologische Kunst?	13	5.3	Aspekthafte Sehen und Interkonizität ...	45
1.3 Einschränkende Faktoren	15	5.3.1	... in der Bildrezeption	46
1.3.1 Erhaltung	15	5.3.2	... in der Bildproduktion	48
1.3.2 Publikationslage	15	6	Bildliche Narrativität in Privatgräbern	50
2 Forschungsgeschichte	16	6.1	Ägyptische Privatgräber im Neuen Reich	50
2.1 Studien zur Narrativität des ägyptischen (Flach-)Bildes	16	6.2	Faktoren zur Steigerung und Reduktion der Narrativität	55
2.2 Probleme und Perspektiven	20	6.2.1	Einzelne Bildelemente: Gestalt – Korrelation – Kotext	57
3 Narrativität und Erzählung in Text- und Bildwissenschaften	23	6.2.1.1	Die figürliche Ausarbeitung einzelner Bildelemente	57
3.1 Literatur- und Textwissenschaften	23	6.2.1.2	Nebeneinander und Miteinander der Bildelemente	65
3.1.1 «Klassische» Narratologie	23	6.2.1.3	Der schriftliche Kotext einzelner Bildelemente – «Beischriften»	70
3.1.2 Mimesis und Referenz	25	6.2.2	Platzierung im Bildfeld – Verortung im Bildraum	74
3.1.3 Szenographie und effet de réel – die Rolle des Lesers	26	6.2.2.1	Das Format des Bildfeldes und die Platzierung der Bildelemente	74
3.2 Kunst- und Bildwissenschaften	27	6.2.2.2	Die räumliche und zeitliche Verortung im (virtuellen) Bildraum	85
3.2.1 Bilder als Illustration	27	6.2.2.3	Schrift im Bild-(Text-)Raum	97
3.2.2 Bildreihen und Bilder im Raum	28	6.2.3	Formen von Zeit und Zeitlichkeit in Bildern	103
3.2.3 Die immanente Narrativität des Einzelbildes	29	6.2.3.1	Die kontingente Gestalt	103

6.2.3.2	Der kinetische Darstellungsmodus	107	7.2.5	Bildliche Apostrophe – Ansprache und Involvierung der Betrachter	211
6.2.3.3	Die kinematographische Reihung	115			
6.2.3.4	Polychrone Bilder	118			
6.2.3.5	Die Bildreihe	131	8	Die Narrativität figürlicher Bilder und ihre Verwendung	215
6.2.4	Beziehungen im Raum: Monument – Landschaft – Welt	137	8.1	Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern	215
6.2.4.1	Monument: Das Zusammenspiel der Bilder und ihrer Rahmung	137	8.2	Verwendungsweisen bildlicher Narrativität	217
6.2.4.2	Landschaft: Das Monument in seiner räumlichen Umgebung	145	8.2.1	Steigerung und Reduktion bildlicher Narrativität – eine Frage der Zugänglichkeit	217
6.2.4.3	Welt: Die Orientierung im Kosmos	146	8.2.2	Inhalt und Form – das Erzählen mit Bildern	220
6.2.5	Bildliche Apostrophe – Ansprache und Involvierung der Betrachter	152	8.2.3	Diagrammatische Verwendungen von Bildern	223
6.2.5.1	Welche Betrachter?	152	8.2.4	Die Darstellung «historischer» und «mythischer» Ereignisse	225
6.2.5.2	Der betrachtende Grabherr	153	9	Ausweitungen und Perspektiven	228
6.2.5.3	Zur Sichtbarkeit und Verborgenheit der Bilder im Raum	156	10	Zusammenfassung – Summary – Résumé – ملخص الكتاب	230
6.2.5.4	Visual hooks, bildliche Begegnungen und die Lenkung der Betrachter	162	11	Abbildungsverzeichnis	238
6.2.5.5	Emotionen	171	12	Literaturverzeichnis	240
6.3	Fallbeispiele	174			
6.3.1	Was Userhats Sohn sieht	175			
6.3.2	Was Kenros Freunde sehen	181			
7	Bildliche Narrativität in Tempeln und Königgräbern	186			
7.1	Ägyptische Tempel und Königgräber im Neuen Reich	186			
7.2	Faktoren zur Steigerung und Reduktion der Narrativität	189			
7.2.1	Einzelne Bildelemente: Gestalt – Korrelation – Kontext	189			
7.2.2	Platzierung im Bildfeld – Verortung im Bildraum	192			
7.2.3	Formen von Zeit und Zeitlichkeit in Bildern	199			
7.2.4	Beziehungen im Raum: Monument – Landschaft – Welt	208			

Danksagung

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die in Teilen überarbeitete Fassung meiner im Rahmen einer Cotutelle de thèse an der Universität Basel und der École Pratique des Hautes Études – Université Paris Sciences et Lettres verfassten und im Jahr 2019 eingereichten Doktorarbeit mit dem Titel «Raum und Narrativität im Flachbild des ägyptischen Neuen Reiches» / «Espace et narrativité dans l’image bi-dimensionnelle du Nouvel Empire égyptien». Vielen, die mich in dieser Zeit begleitet und geleitet haben, sei an dieser Stelle gedankt: An erster Stelle natürlich Susanne Bickel, Andréas Stauder und Markus Klammer, die sich bereit erklärt haben, die Betreuung dieser Arbeit zu übernehmen, mich immer wieder bei der Überwindung ägyptologischer, bildwissenschaftlicher und administrativer Hürden unterstützten und mich ermunterten, neue Wege zu gehen, außerdem Alexandra Verbovsek und Antonio Loprieno, die sich als Gutachter zur Verfügung stellten. Für Gespräche, Diskussionen, Hinweise und Anregungen danke ich außerdem Lukas Bohnenkämper, Nadja Braun, Laurent Coulon, Lonneke Delpeut, Alexis Den Doncker, José Galán, Rita Gautschi, Matthias Grawehr, Sandy Gubler, Dimitri Laboury, Jonathan Maître, Lorenzo Medini, Maja Müller, Matthias Müller, Julianna Kitti Paksi, Gabi Pieke, Marina Sartori, Dina Serova, Ralf Simon, Klaus Speidel, Pascal Vernus, Daniel Werning, Jean Winand und den Mitgliedern der eikones Graduate School, ganz besonders Saskia Quené, Roman Seifert und Laura Valterio. Ein großes Dankeschön geht insbesondere auch an Veit Stürmer† für einen packenden und nachwirkenden Einblick in die Welt der ägäischen Wandmalerei, Hannah Sonbol für die Wiederbelebung des wissenschaftlichen Briefwechsels (in digitaler Form) und Hubertus Münch, der es immer wieder geschafft hat, mich aus den dunklen Tälern, in die man als «Jungakademiker» manchmal gerät, herauszuführen.

Den Verantwortlichen des Zentrums für die Geschichte und Theorie des Bildes – eikones (bis 2017 NFS eikones – Bildkritik) danke ich für die Aufnahme in die eikones Graduate School, die mir durch die interdisziplinäre bildwissenschaftliche Einbettung und ein dreijähriges Promotionsstipendium die Abfassung dieser Arbeit unter optimalen Bedingungen ermöglicht hat. Swiss-

universities danke ich für den Beitrag zur Unterstützung der Abfassung dieser Arbeit im Rahmen einer Cotutelle de thèse in Basel und Paris. Schließlich gilt mein Dank auch der École Doctorale 472 der École Pratique des Hautes Études – PSL, die mir durch eine Bourse de terrain einen zweiwöchigen Aufenthalt in Luxor ermöglicht hat, der mich vieles mit anderen Augen hat sehen lassen.

Für die Erlaubnis zur Nutzung einiger Fotos danke ich Joachim F. Quack und Eva Hofmann (Aufnahmen aus dem Heidelberger Ramessidenarchiv), Dimitri Laboury (Aufnahmen der Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine) sowie den Verantwortlichen des Oriental Institute of the University of Chicago und des Rijksmuseum van Oudheden in Leiden.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung, welche die Fertigstellung dieser Publikation möglich machte, danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds, dem Dissertationenfonds der Universität Basel, dem Max Geldner-Fonds und dem Netherlands Institute for the Near East. Ein großer Dank geht auch an Susanne Bickel, Hanna Jenni und Philippe Collombert für die Aufnahme meiner Studie in die Reihe Swiss Egyptological Studies (SES) sowie an das Team von LIBRUM Publishers & Editors, insbesondere an Herrn Dominique Oppler, für die gute Zusammenarbeit.

Einmal mehr danke ich schließlich auch von ganzem Herzen meinen Eltern, Großeltern und Brüdern. Ohne eure Unterstützung, derer ich mir immer gewiss sein konnte, wären diese Seiten nicht entstanden.

Formales

Zitate und Verweise

Zitate und Verweise erfolgen nach den Publikationsrichtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts. Einige Abweichungen davon werden am Anfang des Literaturverzeichnisses erläutert.

Nomenklatur der Beispiele

Um eine möglichst klare Lokalisierung besprochener Darstellungen in den entsprechenden Monumenten zu gewährleisten, wurde in den Anmerkungen sowie den Beischriften zu den Abbildungen ein einheitliches System verwendet. Die Verweise umfassen in den meisten Fällen folgende Angaben:

Ort^a (Name des Inhabers/Erbauers)-PM (Nummer)^b: Publikation.

a: Anstelle des ausgeschriebenen Ortes steht:

- bei thebanischen Privatgräbern: TT
- bei Gräbern im Tal der Könige: KV¹
- bei Gräbern im Tal der Königinnen: QV
- bei Gräbern in Tell el-Amarna/Achetaton: TA

b: Zur einfachen Lokalisierung enthält die Nomenklatur die Nummer, die den entsprechenden Szenen von Porter und Moss in ihrer *Topographical Bibliography* (PM) zugeordnet wurde. Um die Verweise übersichtlicher zu halten, wurden die Porter-Moss-Bandnummern nicht eingefügt. Die relevanten Werke sind:

- Thebanische Privatgräber: Porter – Moss 1960 [PM I.1]
- Thebanische Königs- und Königinnengräber: Porter – Moss 1964 [PM I.2]
- Thebanische Tempelanlagen: Porter – Moss 1972 [PM II]
- Gräber in Tell el-Amarna und Zawyet el-Sultan: Porter – Moss 1934 [PM IV]
- Gräber in ElKab: Porter – Moss 1962 [PM V]
- Tempel in Abydos: Porter – Moss 1991 [PM VI]

Verweise auf die *Topographical Bibliography* fehlen im Falle der Privatgräber in Saqqara, da diese erst in den letzten Jahren entdeckt bzw. aufgearbeitet wurden. In der Regel wird aus den Beschreibungen klar, welches Element der entsprechenden Szene für die Argumentation relevant ist; zuweilen sind präzisierende Angaben wie «Figuren im obersten Register» in [] hinzugefügt.

Verweise innerhalb der Arbeit

Die Angaben s. o./s. u. beziehen sich stets auf das Unterkapitel, in dem sie stehen. Alle anderen Verweise erfolgen als s. Kapitel X bzw. (ab zwei Stellen) als s. X.X.

Namen

Diese Untersuchung richtet sich ausdrücklich auch an die interdisziplinäre Kunst- und Bildwissenschaft, weshalb Unklarheiten für Personen, die nicht mit den ägyptischen (bzw. ägyptologischen) Schreibungen vertraut sind, gering gehalten werden sollten. Die Namen von Grabherren werden darum in der Regel in der Form zitiert, die auch in der jeweiligen Hauptpublikation verwendet wird. In Einzelfällen kommt es so dazu, dass derselbe ägyptische Name in zwei Formen auftritt, so etwa  in manchen Fällen als «Kel» und in anderen als «Kenro».

Chronologie

Für Fragen der Chronologie sei auf die Tabelle auf der folgenden Seite verwiesen, deren Fokus auf dem Neuen Reich liegt; im Text selbst werden keine absoluten Daten genannt.

¹ Die Abkürzung KV (Kings' Valley) wird auch für die Gräber im westlichen Seitenarm des Tals der Könige benutzt, die in manchen Arbeiten mit der Bezeichnung WV (Western Valley) versehen werden.

Chronologie² (alle Daten v. Chr.)

Prädynastische Zeit		ca. 5300–2900	
Frühdynastische Zeit		2900–2545 ⁺²⁵	
Altes Reich		2543–2120 ⁺²⁵	
	4. Dynastie	2543–2436 ⁺²⁵	
	5. Dynastie	2435–2306 ⁺²⁵	
	6. Dynastie	2305–2118 ⁺²⁵	
«Erste Zwischenzeit»		2118–1980 ⁺²⁵	
Mittleres Reich		1980 ⁺¹⁶ –1760	
	11. Dynastie	2080–1940 ⁺¹⁶	
	12. Dynastie	1939 ⁺¹⁶ –1760	
«Zweite Zwischenzeit»		1759–1539	
Neues Reich		1539–1077	
	18. Dynastie		1539–1292
		Ahmose	1539–1515
		Amenhotep I.	1514–1494
		Thutmosis I.	1493–1483
		Thutmosis II.	1482–1480
		Hatschepsut	1479–1458
		Thutmosis III.	1479–1425
		Amenhotep II.	1425–1400
		Thutmosis IV.	1400–1390
		Amenhotep III.	1390–1353
		Amenhotep IV. / Echnaton	1353–1336
		Echnatons Nachfolger inkl. Tutanchamun	1336–1324
		Eje	1323–1320
		Haremhab	1319–1292

Neues Reich		1539–1077		
	19. Dynastie		1292–1191	
		Ramses I.	1292–1291	
		Sethos I.	1290–1279	
		Ramses II.	1279–1213	
		Merenptah	1213–1203	
		Sethos II.	1202–1198	
		Amenmesse	1202–1200	
		Siptah	1197–1193	
		Tausret	1192–1191	
		20. Dynastie		1190–1077
			Sethnacht	1190–1188
	Ramses III.		1187–1157	
	Ramses IV.		1156–1150	
	Ramses V.		1149–1146	
	Ramses VI.		1145–1139	
	Ramses VII.		1138–1131	
	Ramses VIII.		1130	
	Ramses IX.		1129–1111	
	Ramses X.		1110–1107	
	Ramses XI.	1106–1077		
	«Dritte Zwischenzeit»		1076–723	
	Spätzeit		722–332	
Alexander der Große		332–323		

2 Die Tabelle entspricht für die dynastische Zeit Hornung u. a. 2006, 490–495; in allen Zeiträumen können Abweichungen von einigen Jahren bestehen, sichere Daten sind erst ab 690 v. Chr. zu berechnen (ebd. 458). Die hochgestellten Zahlen geben den Rahmen größerer Abweichungen an. Für den Beginn der prädynastischen Zeit vgl. Shaw 2003, 481.

1 Einleitung

Die Reliefs und Wandmalereien, die wir auf den Wänden der Gräber und Tempel des ägyptischen Neuen Reiches erblicken, zeigen uns eine Welt, die von ihren Produzenten und deren Auftraggebern vor über dreitausend Jahren entworfen wurde. Die Erfahrungen und Realitäten ihrer heutigen Rezipienten unterscheiden sich auf vielfache Weise von denjenigen ihrer Schöpfer. Blicken wir Menschen des 21. Jhs. n. Chr. auf diese Bilder, können wir leicht übersehen, dass sie geschaffen wurden, um ihre Betrachter in eine belebte und handlungsgeladene Darstellungswelt hineinzuziehen, und manchmal sogar, um ihnen eine Geschichte zu erzählen. Zwar werden wir diese Bilder nie mit dem Blick der damaligen Betrachter sehen können. Doch im Zusammenwirken verschiedener Blickweisen auf diese Welt der Darstellungen und ihre Darstellungen der Welt lässt sich ein Verständnis der Bilder erreichen, das zumindest näher an der intendierten Wahrnehmung liegt. Hierzu soll diese Untersuchung einen Beitrag leisten.

1.1 Bildliche Narrativität? – Emische und etische Blicke

Der Blick auf die Forschungsliteratur zum ägyptischen Flachbild offenbart eine erstaunliche Dichotomie: In vielen Werken zur ägyptischen Kunstgeschichte wird ganz selbstverständlich vom narrativen Charakter vieler ägyptischer Darstellungen, der Lebendigkeit ihrer Komposition oder der dynamischen Wirkung ihrer Figuren gesprochen³. Dasselbe gilt für das alltägliche ägyptologische Gespräch über Bilder, von der Einführung in die Materie für Studierende bis zu Ausführungen im Rahmen eines Konferenz-

beitrages. Ganz selbstverständlich spricht man davon, dass sich Prozessionsteilnehmer in einem Relief «von Karnak nach Luxor bewegen», dass in einer Darstellung des Worfelns die Körner «fallen» und die Spreu «weggeweht wird» oder dass der Grabherr in einer Wandmalerei auf dem Streitwagen «hinter den fliehenden Wildtieren hereilt». Diese Wahrnehmung vieler Bilder als erzählend oder zumindest handlungsgeladen überrascht nicht, lässt sich doch durch alle Zeiten und Medien hindurch eine menschliche Neigung zum Erzählen beobachten⁴.

Dagegen kommen bisherige Studien, die sich gezielt mit dem Phänomen der sog. Narrativität ägyptischer Darstellungen auseinandersetzen, immer wieder zu einem anderen Ergebnis: Von bildlicher Narrativität könne im Alten Ägypten nur in wenigen Fällen, die somit die Ausnahme von der Regel darstellten, die Rede sein. Der bei vielen Rezipienten – einschließlich der betreffenden Autoren selbst – hervorgerufene narrative Eindruck wird somit nicht näher betrachtet, sondern stattdessen auf Grundlage vorgefasster Prämissen negiert. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, diese narrative Wirkung der Bilder ernst zu nehmen, ihre Entstehung zu erklären und ihre gezielte Anwendung durch ägyptische Bildproduzenten und ihre Auftraggeber aufzuzeigen. «Narrativität» wird dabei im Sinne der erwähnten Wirkung figürlicher Darstellungen und des dadurch bei ihren Betrachtern hervorgerufenen Eindrucks verstanden. Sie ist ein grundlegender Faktor in der Rezeption figürlicher Darstellungen und besteht unabhängig davon, ob mit einem Bild tatsächlich eine bestimmte Geschichte erzählt werden sollte. Beim Erzählen handelt es sich um eine besondere Verwendungsweise von Darstellungen, die unabhängig von deren Narrativität zu untersuchen ist (s. 8.2.2).

Die Frage lautet also, warum man bei der Betrachtung unbewegter, zweidimensionaler Darstellungen ablaufende Geschehnisse und Handlungen sieht, oder anders gesagt: «Warum nimmt man wahr, dass in einem Bild etwas passiert?» Diese Frage nach dem Grund für das Sehen von Handlungen und Abläufen in Dar-

3 Z. B. Curtius 1923, v. a. 94–114, 160–178; Capart 1943, 32–35; Lange 1952; Brack – Brack 1980, 87–90; Robins 1986, v. a. 38–41; Bárta 2011, 192–194; Petrie 2002, 48–61; Tiradritti 2002; Malek 2003, z. B. 159; Wildung 2006a; Wildung 2006b; Arnold 2012, 110–118; Pieke 2015, 1800; Vgl. auch die freilich literarische, aber gleichwohl aufschlussreiche Beschreibung der Lebendigkeit der Bilder bei Aafjes o. J., 39.

4 Z. B. Parkinson 2002; Nünning 2004; Mahne 2007, 9; Braun 2015; Braun 2020.

stellungen stellt sich prinzipiell für bildliche Kompositionen aller Zeiten und (visueller) Kulturen. In dieser Untersuchung wird diese Wirkung figürlicher Darstellungen zum ersten Mal in einem zusammenhängenden Modell erklärt und anhand einer spezifischen Materialgruppe genauer erläutert. Diese unterliegt dabei im Vergleich zur potentiell relevanten Menge aller (figürlichen) Bilder einer dreifachen Einschränkung: bezüglich der Gattung (Flachbild), bezüglich des kulturellen Kontextes (Altes Ägypten) und bezüglich des spezifischen Zeitraumes (Neues Reich). Das erarbeitete Modell der Narrativität figürlicher Bilder besitzt jedoch über das untersuchte ägyptologische Material hinaus Gültigkeit, was die Ergebnisse auch für andere bildwissenschaftlich und kunsthistorisch geprägte Forschungen interessant macht.

Aus Gründen, die in Kapitel 8 besprochen werden, stammt der größte Teil der Bilder des untersuchten Zeitraums, die eine stärkere narrative Wirkung aufweisen, aus den Kapellen von Privatgräbern. Darum werden die Faktoren zur Steigerung und Reduktion bildlicher Narrativität in systematischer Form v. a. an diesem Bildmaterial dargelegt (Kapitel 6). Anschließend erfolgt ein Vergleich mit Darstellungen aus Tempeln und Königsgräbern (Kapitel 7). Das Ziel besteht darin, anhand prägnanter Beispiele ein möglichst umfassendes Bild der Möglichkeiten zur Regulierung bildlicher Narrativität im ägyptischen Neuen Reich zu gewinnen. Eine erschöpfende Besprechung sämtlicher erhaltener Monumente ist unmöglich. Die Materialanalyse vereint eine formale Beschreibung bildimmanenter Gestaltungsmechanismen mit einer rezeptionsästhetischen (Re-)Kontextualisierung. Denn einerseits wird der von Bildern hervorgerufene Eindruck wesentlich dadurch bestimmt, wie Bildraum und Bildelemente gestaltet werden. Andererseits prägen die Umstände der Bildrezeption die Wahrnehmung wesentlich mit. Auch der funktionale Kontext der Bilder ebenso wie die Praktiken, in deren Rahmen ihre Rezeption durch verschiedene Akteure erfolgte, sind darum zu berücksichtigen.

Diese Untersuchung soll den Weg zu einem besseren Verständnis der Wirkungen ebnet, welche die Bilder auf heutige und frühere Rezipienten haben und hatten. Sie gehört damit der in den letzten Jahren (wieder) erstarkenden kunst- bzw. bildwissenschaftlichen Ägyptologie an⁵. Die entwickelte Methode soll dabei keineswegs bisherige hermeneutische Vorgehensweisen ersetzen. Vielmehr ermöglichen es die neu erarbeiteten Sichtweisen auf altägyptische Bildzeugnisse gerade im Zusammenwirken mit anderen Ansätzen, sich der ursprünglichen *emischen* Perspektive weiter anzunähern. Das im Laufe der Untersuchung mit Blick auf diverse Phänomene auftretende Begriffspaar der *emischen* und der *etischen* Perspektive bezeichnet die Blick- und Verständnisweisen von Angehörigen der jeweiligen Kultur (*emisch*) und kulturexternen Betrachtern (*etisch*). Im Gegensatz zu Ansätzen, die davon sprechen, mithilfe *emischer* Begrifflichkeiten o. Ä. zu ana-

lysisieren, wird hier davon ausgegangen, dass heutigen Rezipienten ein *emischer* Blick auf das altägyptische Material prinzipiell unmöglich ist. Man kann sich ihm jedoch annähern, indem man das untersuchte Material innerhalb historischer Praktiken (re-)kontextualisiert und versucht, die ursprünglichen Verständnis- und Verwendungsweisen in die Betrachtung einzubeziehen⁶.

Völlig unabhängig ist die Untersuchung der bildlichen Narrativität davon, inwiefern die betrachteten Bilder Teil größerer sog. «Metanarrative» sind. Mit der Bezeichnung sinnstiftender Erzählungen menschlicher Gemeinschaften als «Narrativ» liegt allein eine äußerliche Nähe der verwendeten Begriffe vor. Das jeweils Gemeinte ist von grundsätzlich verschiedener Art⁷. Ebenso werden die Mechanismen rein textimmanenter Narrativität in dieser Untersuchung nicht behandelt. Dasselbe gilt für die visuelle Hervorhebung von Inhalten durch die Formatierung von Texten im monumentalen Raum, die sich mit manchen Schlussfolgerungen der vorliegenden Arbeit verbinden ließe⁸. Texte in und neben Bildern werden aber sehr wohl hinsichtlich ihres Einflusses auf die Wahrnehmung des Bild-(Text-)Raumes und ihrer bestimmenden Wirkung auf Bildelemente berücksichtigt.

1.2 Vom ägyptologischen Umgang mit monumentalen Flachbildern

Bevor in Kapitel 2 die ägyptologische Forschung zur bildlichen Narrativität besprochen wird, seien einige Feststellungen zum ägyptologischen Verständnis ägyptischer Bildwerke dargelegt, die im Laufe der Untersuchung immer wieder von Bedeutung sind.

1.2.1 Monumentale BILDER – MONUMENTALE Bilder – zwei Definitionen

Immer wieder wird in dieser Untersuchung von *Bildern* verschiedener Art bzw. von *monumentalen* Kontexten, Diskursen – und eben auch Bildern – die Rede sein. Mit der Frage, was im Folgenden als Bild angesprochen wird, ist natürlich nicht die emphati-

5 Z. B. Verbovsek 2011; Verbovsek 2014; Pieke 2017a; van Walsem 2017a; Widmaier 2017. Für Entwicklungen in Altorientalistik und Theologie, vgl. Bonfiglio 2016.

6 Vgl. van Walsem 2005, 49.

7 Diese Verwendung des Terminus «Narrativ» kommt derjenigen des Diskursbegriffes im Foucault'schen Sinne nahe, auch wenn er mit diesem nicht identisch ist (Foucault 1971; Landwehr 2018). Ein sinnstiftendes «Narrativ» dieser Art wird in Meyers' Studie zur Einbringung der sog. «Amarna-Ideologie» in die Privatgräber von Achetaton untersucht (Meyers 1985). Eine zu offene Verwendung des Terminus «narrative» liegt in Babcock 2017 vor; Ähnliches gilt für David 2021, 173–179. 218–220, wo unter den Stichworten «visual narrative» und «story» Eigenschaften der Darstellungen in den Privatgräbern von Tell el-Amarna verhandelt werden, die auf ganz verschiedenen analytischen und kommunikativen Ebenen liegen. Zur oft unscharfen Verwendung des Begriffes des «Narrativs» in der deutschsprachigen Forschung vgl. Braun 2019, 29–31.

8 Vgl. hierzu die Textanalysen in Stauder-Porchet 2017.

sche, ontologische Fragestellung der Bildwissenschaft gemeint, «was denn ein Bild sei»⁹. Vielmehr geht es um die pragmatische Definition der Einheit innerhalb dekoriertes architektonischer Komplexe, die als «ein Bild» – oder auch «ein Bildfeld» – angesprochen wird¹⁰. Im Gegensatz zum westlichen Tableau, das durch einen Bilderrahmen von der Umwelt ebenso wie von anderen Bildern abgegrenzt wird, ist eine solche Grenzziehung im Fall durchgehend dekoriertes Räume schwieriger. Eine ähnliche demarkierende Funktion wie der Rahmen haben in vielen Fällen die aus den Friesen, den Sockeln und den sog. Farbleitern bestehenden Rahmungen. Orientiert man sich bei der Suche nach einer Einheitsheit an ihnen, hat dies den Vorteil, dass die beobachtete Gliederung im Material selbst angelegt ist. Es handelt sich damit um ein emisches Element der Klassifizierung von Bildfeldern. Demgegenüber ist etwa die Orientierung an sog. «Szenen» o. Ä. zwar verbreitet, die Problematik dieses Vorgehens offenbart sich aber schon darin, dass mehrere Bearbeiter in der Regel zu unterschiedlichen Einteilungen kommen.

Oft erstrecken sich auf diese Weise durch Friese und Farbleitern begrenzte Bildfelder über eine ganze Wand. Es können sich aber auch mehrere voneinander getrennte Bildfelder auf einer Wandfläche befinden. Dass sich vereinzelt Figuren in so definierten Bildfeldern in direkter Interaktion befinden, ist kein Argument gegen eine Orientierung an den genannten Gliederungselementen. Vielmehr handelt es sich bei solchen Fällen um die Folgen eines Spiels mit der Rahmung, die zu einer teilweisen Auflösung bzw. Neustrukturierung der Gliederungselemente führte, die im Hauptteil der Arbeit betrachtet wird. Diese erste Bestimmung kann freilich nur provisorischen Charakter haben und wird in der Diskussion der Gliederung des Bildfeldes und der Gestaltung des Bildraumes verfeinert (s. 6.2.2.1). In ihren grundlegenden Zügen bewahrt sie aber ihre Gültigkeit.

Wenn im Folgenden von «monumentalen» Bildern die Rede ist, so wird damit nicht primär auf die Größe der entsprechenden Darstellungen verwiesen – oftmals besitzen sie tatsächlich auch im Wortsinn «monumentale» Ausmaße –, sondern auf ihre intendierte Beständigkeit. Die untersuchten Bildwerke befinden sich in Bauten bzw. Monumenten, die nach ägyptischem Denken für die Ewigkeit bestehen (sollten)¹¹. Dasselbe gilt auch für die Reliefs und Wandmalereien, die sie schmücken. Sowohl die untersuchten Kapseln von Privatgräbern der Oberschicht als auch die Tempel und Königsgräber wurden zur Zeit des Neuen Reiches aus Stein errichtet. Damit unterscheiden sie sich von weltlichen Strukturen wie Häusern und Palästen, die aus vergänglichen Lehmziegeln erbaut wurden. Ebenso sind die Darstellungen in ihrem Inneren von Bil-

dern auf kleineren und v. a. mobilen Bildträgern wie Stelen oder Ostraka abzusetzen¹². Denn die Inhalte werden durch ihre Monumentalisierung nicht nur in ihrer Bedeutung hervorgehoben, sondern gleichzeitig an einem bestimmten Ort in der Welt eingeschrieben und eben dadurch für die Ewigkeit verstetigt. In Bezug auf die Anbringungsorte bzw. die Inhalte dieser monumentalen Bilder wird dementsprechend von «monumentalen Kontexten» und «monumentalen Diskursen» gesprochen.

1.2.2 Realwelt und Darstellungswelt

Vielfach werden altägyptische Bilder als Quellen zur Beantwortung von Fragen nach historischen Geschehnissen und kulturgeschichtlichen Gegebenheiten herangezogen¹³. Entsprechende Untersuchungen beruhen in der Regel auf der problematischen Annahme einer unmittelbaren und universalen Verständlichkeit von Bildern¹⁴ sowie der Vorstellung, man könne die Darstellungen als direkte Abbilder der ägyptischen Realität verstehen. Tatsächlich zeigen die Bilder aber eine von der *Realwelt* (oder *Realität*) der Ägypter zu unterscheidende *Darstellungswelt*¹⁵. Bei dieser Darstellungswelt handelt es sich um eine gezielte (Re-)Präsentation (auf Grundlage) des Wissens um die Gesamtheit der Realwelt, welche die alltägliche Umwelt ebenso einschließt wie etwa den jenseitigen Ort der Verstorbenen oder «unterweltliche» Wesen (Kapitel 4). Schon aus Gründen der Lesbarkeit soll freilich nicht in der Beschreibung jedes Bildes erneut darauf hingewiesen werden, dass es «zeige, wie man das Ernten von Getreide *darstellte*» – man kann auch schlicht sagen, dass es «das Ernten von Getreide zeige». Es ist aber wichtig, sich dieser Unterscheidung bewusst zu sein¹⁶, die in jüngerer Zeit auch durch das Aufzeigen eindeutiger Divergenzen zwischen der Darstellungswelt und (etwa archäologisch erschlossenen) Elementen der Realwelt bestätigt wurde¹⁷.

9 Vgl. Boehm 2001.

10 Um diesem Missverständnis in einer Arbeit vorzubeugen, die sich auch an die Bildwissenschaft richtet, wird ein Sprechen von «Bildfeldern» (vgl. 6.2.2) oder «Darstellungen» an vielen Stellen dem Sprechen von «Bildern» vorgezogen.

11 Daher wohl der ägyptische Ausdruck für «Monument»/«Denkmal»: *mnw*, von *mn* – dauern, beständig sein (Taufik 1971, 228).

12 Assmann 1991b, 17–24; Assmann 1987c; Vernus 1989; Vernus 1990.

13 Die Zahl der betreffenden Werke ist beinahe grenzenlos. Darunter finden sich Studien zu bestimmten Themen wie z. B. Rommelaere 1991; Vogelsang-Eastwood 1993; van Elsbergen 1997; Peters-Destéract 2005, aber auch Überblicke, die viele Bereiche der ägyptischen Kultur abdecken möchten, z. B. Klebs 1915; Klebs 1922; Klebs 1934; Montet 1925; McFarlane – Mourad 2012. Auch in diesen Werken wird im Übrigen vielfach davon gesprochen, dass die untersuchten Vorgänge durch die Bilder «erzählt» werden.

14 Problematisiert durch Tefnin 1979; Morenz 2014a; Widmaier 2017, 480–482.

15 Den Doncker 2017, 333 zum Begriff des *monde en représentation*; vgl. auch Seidlmayer 2003, 36; Ahrens 2016, v. a. 28. Vgl. außerdem Genettes Sprechen vom «univers diégétique», in dem sich die Ereignisse der Erzählung abspielten (Genette 2007, 301).

16 So schon etwa Wachsmann 1987, 4.

17 Z. B. Moreno García 2003.

1.2.3 Zur Rezeption von Text und Bild in Bild-Text-Kompositionen

In der ägyptologischen Betrachtung monumentaler Bild-Text-Kompositionen¹⁸ liegt das Augenmerk oft auf deren textlichen bzw. schriftlichen Anteilen. Zwar wurde schon lange festgestellt, dass in Ägypten viele Inhalte primär in Bildern ausdifferenziert wurden¹⁹. Doch dies ändert wenig daran, dass im Falle von Bild-Text-Kompositionen den bildlichen Anteilen gleichwohl – oftmals implizit – ein sekundär-illustrativer Charakter zugesprochen wird²⁰. Bezüglich der Rezeption gerade altägyptischer Bild-Text-Kompositionen ist an dieser Stelle aber festzuhalten, dass auch ideale, lesekundige, emische Betrachter²¹ aufgrund der medialen Eigenschaften von Bild und Text auf den ersten Blick primär das Bild erfassten. Natürlich *sahen* sie im selben Moment, dass auch «Schrift» enthalten war. Der darin ausgedrückte Inhalt erschloss sich aber erst im Zuge des gezielten *Lesens* des Textes²². Bevor Rezipienten also durch den Text erfuhren, dass eine dargestellte Person «geht», «opfert» o. Ä., nahmen sie bereits die Handlung im bildlichen Teil der Komposition wahr – die dem schriftlichen Ausdruck entsprechen kann, aber nicht muss.

Dies ist an sich kein Merkmal altägyptischer Bild-Text-Kompositionen. Auch bei der Betrachtung heutiger Beispiele haben die jeweiligen Eigenschaften der beiden Medien zur Folge, dass die bildlichen Anteile – zumindest oberflächlich – erfasst werden, bevor man den Text gelesen hat. Mit Blick auf ägyptische Zeugnisse kommt aber hinzu, dass in der Analyse die «Dichte» des hieroglyphischen Schriftsystems oftmals vernachlässigt wird. Diese liegt v. a. in der figürlichen Form ihrer Zeichen begründet und sorgt für eine gewisse «Widerspenstigkeit» gegenüber dem Lesenden²³. Ein in Hieroglyphen geschriebener Text war auch für lesekundige emische Rezipienten keinesfalls in derselben flüssigen, unmittelbaren Weise zu lesen wie ein Text in lateinischer Schrift und modernem Satz²⁴ für französisch- oder deutschsprachige

Rezipienten²⁵. Durch die retrograde Anordnung wie durch die Verwendung polychromer, stärker bildlich ausgearbeiteter Zeichen konnte die Dichte hieroglyphischer Texte und damit die zur Lektüre notwendige Aufmerksamkeit und Anstrengung zusätzlich gesteigert werden²⁶. Die Bedeutung dieser Eigenschaften der ägyptischen Schrift für die Gestaltung des Text-Bild-Raumes wird an späterer Stelle genauer erläutert (s. 6.2.2.3). Gut repliziert wird dieser Eindruck in den Werken, in denen Marc Babej die ägyptische Darstellungstradition in einem spielerisch-künstlerischen Vorhaben aufgreift. Durch die Wahl eines ungewohnten Schriftfonts erreicht er, dass die Schriftfelder innerhalb von Darstellungen ähnlich dicht wirken wie hieroglyphische Beischriften und der Text nicht in gewohnter Einfachheit zu lesen ist. Damit werden die Bilder auch durch heutige Rezipienten weniger automatisch dem Text untergeordnet, was zu einer ganzheitlicheren Wahrnehmung der Bild-Text-Komposition führt²⁷.

1.2.4 Ägyptische oder ägyptologische Kunst?

Die Debatte um das häufige Sprechen von «ägyptischer Kunst» wurde vor kurzem einmal mehr aufgegriffen²⁸. Da eine explizite ägyptische Metadiskussion zum u. a. ontologischen und ästhetischen Status des Bildes größtenteils²⁹ inexistent ist, läuft diese Diskussion am Ende stets auf heutige Definitionen hinaus³⁰. Zudem verharret sie im Grunde auf der Ebene des verwendeten Begriffes. Weiterführen kann nur eine Betrachtung der verschiedenen Wirkungs- und Verwendungsweisen der Bildwerke in ihren

18 Die Wortfolge drückt keine Wertung aus; ebenso könnte von Text-Bild-Kompositionen gesprochen werden.

19 Keel 1992; vgl. Bickel u. a. 2007; Hornung 1979; Hornung 2001a; Hornung 2005a.

20 Zu den Ursprüngen solcher Auffassungen in der westlichen Wissenschaftsgeschichte, vgl. Squire 2009. Erst in jüngerer Zeit setzte eine Aufwertung des Bildes und damit eine vertiefte Beschäftigung mit diesem Medium ein (Boehm 2015).

21 Es geht hier um die Wahrnehmung der Bild-Text-Komposition durch Rezipienten, die den Text verstehen konnten, vgl. Baines 2007, 33–94. Zum Phänomen der teilweisen Schreib- und Lesefähigkeit im Alten Ägypten, vgl. Haring 2018; Der Manuelian 1999. Allgemein kritisch zu sehen sind Ansätze, die von gezielt (stark) divergierenden Botschaften an Personen mit und ohne Lesefähigkeit ausgehen, z. B. Bryan 1996; vgl. Popko 2006, 81–83.

22 Fitzenreiter 2017b; vgl. Popko 2006, 81–83; Moje 2015, 138 f.

23 Dieses Sprechen von «Dichte» im Sinne einer gewissen «Widerspenstigkeit» gegenüber dem Leser ist nicht zu verwechseln mit der «Dichte» des Layouts hieroglyphischer Texte, d. h. ihrer Gruppierung mit dem Ziel, möglichst wenig «Leerräume» übrig zu lassen (Polis 2018, 314). Letztere Tendenz kann aber die «Dichte» im ersten Sinne weiter verstärken.

24 Auch die Lesung eines Textes in einer alphabetischen Schrift erfolgt weitaus weniger unmittelbar, wenn Worttrennung, Satzzeichen und Groß- und Kleinschreibung fehlen (Muth – Petrovic 2012).

25 Vgl. Fitzenreiter 2017b; Loprieno 2011. Die originale Rezeption einer ägyptischen Bild-Text-Komposition kann also nicht mit dem Eindruck verglichen werden, den ägyptologische Versuche hervorrufen, die Übersetzung von Beischriften direkt in die Umzeichnung zu setzen (z. B. Assmann 1991b, 82–85).

26 Z. B. Fischer 1986, 105–130; Simpson 2017.

27 Babej – Müller 2017; Fitzenreiter 2017b.

28 Widmaier 2017. Auf diese Studie verweist auch die Überschrift dieses Unterkapitels; s. dort und Verbovsek 2006 für einen Überblick über die ägyptologische Debatte. Widmaiers Ablehnung des Sprechens von «ägyptischer Kunst» ist primär darum problematisch, weil sie zu großen Teilen auf einer unzulässigen Verabsolutierung von Beltings These der Entstehung (musealer) Kunst mit der Reformation beruht und in der Folge postuliert, ästhetische Überlegungen seien in der Produktion von Bildwerken in Ägypten irrelevant gewesen (Widmaier 2017, 9–20 und v. a. 145; vgl. Baines 2007, 29 f.).

29 Auch wenn dies oft behauptet wird, fehlt sie keineswegs völlig. Als Ansätze einer Metadiskussion seien hier nur die bekannte Szene im Grab des Paser (TT 106), in der die Ausführung einer Statue bewertet wird (Assmann 1992), und die Anforderungen zum Betrachten und Kopieren von Bildern in Gräbern genannt (Den Doncker 2012, 23; Kuhlmann 1973). Weitere Beispiele finden sich bei Barta 1970; Bryan 2017a; Kurth 1994; Bahrani 2013; Laboury 2013c; Stauder 2018.

30 So etwa in der beiläufigen Aussage, Kunst gelte «landläufig als funktionslos» (Widmaier 2017, 1; vgl. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 145 f.). Auch das immer wieder vorgebrachte, ohnehin fragliche Argument, die ägyptische Sprache kenne kein Wort für «Kunst», kann so nicht aufrechterhalten werden. Schließlich wird das oftmals nur als «Handwerk» übersetzte *ḥmw.t* eben auch in einem übertragenen Sinne der «Kunstfertigkeit» u. Ä. eingesetzt (Laboury 2016; vgl. Baines 2007, 29 f. 299–302). Widmaiers Kritik scheint dieses Verständnis von *ḥmw.t* sogar zu unterstützen: Widmaier 2017, 49).

ursprünglichen lokalen und funktionalen Kontexten³¹. Die folgenden Feststellungen beziehen sich dabei primär auf das hier behandelte Material, d. h. monumentale Bilder aus privaten und königlichen Grabanlagen sowie Tempeln.

Dass es bei der Dekoration monumentaler Bauten um mehr ging als bloße funktionale Effizienz, belegen die Reaktionen auf das Material in Form zeitnaher oder späterer³² Kopien bestimmter Elemente und in Gestalt von Graffiti (s. 5.2.3), welche die Dekoration eines Bauwerkes als *nfr* loben. Das semantische Feld dieses komplexen Begriffes reicht von «schön» bis «gut», «vollendet» u. Ä.³³. Besonders deutlich zeigt sich diese – freilich konventionalisierte – Wertschätzung, wenn Graffiti sich nicht auf ein ganzes Monument, sondern auf ein bestimmtes Element beziehen³⁴. Selbst in der Erzählung des Sinuhe scheint sich ein Hinweis auf die Bedeutung qualitativ hochstehender Grabdekoration zu finden³⁵. Der auf einem Ostrakon aus Deir el-Medina dokumentierte Streit zwischen einem Bildhauer und seinem Kunden über die Qualität einer in Auftrag gegebenen Statue liefert einen weiteren Beleg für die Bedeutsamkeit künstlerischer Qualität auch im Falle (rituell) funktionaler Objekte³⁶. In einem weiteren Sinne macht schließlich die Korrespondenz zwischen den Höfen deutlich, dass begabte Handwerker auch ein gefragtes «Gut» im Gabentausch zwischen den Herrschern des östlichen Mittelmeerraumes in der späten Bronzezeit waren³⁷.

Vor allem belegen aber die Dekorationsprogramme monumentaler Bauten selbst in der hohen Qualität ihrer handwerklichen Ausführung³⁸ und ihrem gestalterischen Reichtum, dass sich ihre Bedeutung nicht in ihrer Funktionalität erschöpfte³⁹. So ist etwa der wesentliche Kern des ägyptischen Grabes ein Ort, an dem ein

Verstorbener mit einigen Gaben beigesetzt werden und Opfer empfangen kann. Was sich in der Monumentalisierung der Gräber einer kleinen Elite seit frühester Zeit zeigt, ist primär eine zunehmende soziale Stratifizierung der Gesellschaft und die selbstbewusste Repräsentation der Oberschicht in Zeugnissen der *high culture* – und nicht etwa eine Steigerung der funeren Funktionalität des Bestattungsortes⁴⁰. Auch die im monumentalen Kontext zu beobachtenden Korrekturen kleinster Details – z. B. in der Ausführung einer Pose oder der Konturlinie eines Gesichtes – sind in der rein funktionalen Auffassung der Bilder nicht zu erklären⁴¹.

Der hier vertretene Ansatz soll die scheinbare Dichotomie überwinden, die in der bisherigen Forschung dadurch geprägt wurde, dass man den ägyptischen Bildern entweder einen musealen Kunststatus zusprach⁴² oder aber sämtliche über den rein funktionalen Zweck hinausgehenden Aspekte der Werke verwarf⁴³. Der funktionale Zweck von Bildern schließt nämlich ihre qualitative bzw. ästhetische Wertschätzung nicht aus⁴⁴. Das bedeutet auch, dass in der Analyse funktionaler Bildwerke selbstverständlich auf die theoretischen Grundlagen und das methodische Instrumentarium, das in kunst- bzw. bildwissenschaftlichen Überlegungen⁴⁵ entwickelt wurde, zurückzugreifen ist. Deren Ablehnung stellt letztlich nichts anderes dar als die Fortschreibung der Idee einer vermeintlichen Andersartigkeit und damit Unvergleichbarkeit der ägyptischen Kultur⁴⁶. Die Verwendung des Terminus «Kunst» ist am Ende oftmals schlicht nicht notwendig. Demgemäß ist auch in der vorliegenden Arbeit eher von «Bildern», «Darstellungen» oder «Kompositionen» die Rede. Ebenso wird meist der Terminus des «Bildproduzenten» verwendet, da die Verwendung der Begriffe «Künstler» und «Handwerker» zwangsweise eine durch heutige Diskurse geprägte Wertung erzeugt. Damit soll der Akt des Produzierens/Herstellens in den Mittelpunkt gestellt werden, ohne bereits eine Bewertung des Produktes vorzunehmen⁴⁷. Wird

31 Verbovsek 2005, 146; Verbovsek 2011, v. a. 381–393.

32 Zu denken ist v. a. an das Phänomen der Kopie von Einzelmotiven in der Spätzeit (Der Manuelian 1983).

33 Stock 1951; vgl. Lazaridis 2013.

34 So z. B. ein Graffito aus der 20. Dynastie in KV 34 (*Thutmosis III.*): Romer 1975, 349.

35 Die Textzeugen divergieren an dieser Stelle, aber einiges deutet darauf hin, dass zumindest in einer Version der Erzählung Sinuhes Grab nicht etwa von irgendwelchen Vorzeichnern und Bildhauern entworfen und ausgearbeitet wird, sondern von einem *jmj-rʿ sš-qdw.t* und einem *jmj-rʿ qstj.w*, also Meistern (wörtl. «Vorstehern») ihrer Zunft (Koch 1990, 80; Gardiner 1916, 114 f.).

36 Meskell 2004, 103 f.

37 Bahrani 2014, 150 f.

38 Die große Bedeutung der handwerklichen Qualität der Ausführung ist ein Merkmal von Bildtraditionen, in denen die Hervorbringung neuer Werke auf den klassischen Mechanismen der *inventio* beruht (*imitatio, translatio, interpretatio* und *aemulatio*) (vgl. 5.2.3 und Laboury 2017, 252). In der modernen Kunst bzw. ihrer Diskussion wurde dagegen v. a. das hervorgerufene Interesse zum Gradmesser für ein gelungenes Werk (Fried 1998, v. a. 38 f. 43 f. 98 f.). Idealerweise würde man den Terminus der «Qualität» durch einen ägyptischen Begriff wie etwa den der *hmw.t* (in der Bedeutung «Kunstfertigkeit», s. Laboury 2016) oder auch der *mnh.t* («Vortrefflichkeit» u. Ä.) ersetzen. Hierfür wäre aber eine eingehendere Untersuchung ägyptischer Bild- und Kunstdiskurse notwendig.

39 V. a. Baines 2007, 298–337; Baines 2009–2010; 298–337; Baines 2015. Vgl. Capart – Werbrouck 1930, 247–272; Capart 1943, 36–48; Lesko 1986; Päch 1977, 292–294; Summers 2003, 58–60; van Walsem 2005, 1–4; van Walsem 2013; Bahrani 2014, 15–48; Sonik 2014, 267 f.; Bács 2017, 307. So schon bei den frühesten Schminkpalletten (Davis 1976, 405).

40 Fitzenreiter 2008; Baines 2009–2010. Dies stellt auch Widmaier fest, leitet davon aber ab, dass für die Ägypter die Unterschiede in der Ausführung irrelevant gewesen seien (Widmaier 2017 *passim*, explizit etwa S. XXIII). Auch seine Argumentation gegen das Konzept der *high culture* bleibt letztlich unabgeschlossen (Widmaier 2017, 34–62).

41 Beispiele hierfür finden sich in unendlicher Fülle. Vgl. etwa García-Moreno u. a. 2013, 103 f. mit Abb. 3.11 und v. a. 3.12; Schwaller de Lubicz 1982, Taf. Abb. 23. 28.

42 Widmaier 2017, 80–121.

43 Z. B. Widmaier 2017, 53–55.

44 Widmaier 2017, 53–55 löst die von Baines betonte Wahrnehmung funktionaler ebenso wie qualitativer Merkmale derselben Objekte fälschlicherweise in ein situationsabhängiges *Entweder-oder* auf. Zur qualitativen Wertschätzung funktionaler Bilder vgl. auch Chapin 2004.

45 Kunst- und Bildwissenschaften sind keineswegs Antagonisten, wie man nach Widmaier 2017, z. B. 74. 479 f. 528–538 glauben könnte. Vielmehr stellen bildwissenschaftliche Ansätze in gewisser Weise eine Ausweitung kunstwissenschaftlicher Überlegungen über den Bereich dessen hinaus dar, was im neuzeitlichen westlichen Diskurs als «Kunst» bezeichnet wird. Sie befassen sich auch mit alltäglichen Bildern, von der Reklametafel über das Verkehrsschild bis zum Internetvideo (Bredenkamp 2011; Rimmelme u. a. 2014).

46 Vgl. Moreno García 2015.

47 Dies geschieht im Bewusstsein, dass auch der Begriff des «Produzenten» nicht wertfrei ist und die Konnotation der handwerklich-repetitiven Aktion mit sich bringen kann, worauf mich Antonio Loprieno zu Recht hinwies.

ab und zu trotzdem von «Künstlern» gesprochen, so sind damit in pragmatischer Weise Personen gemeint, die in der Lage waren, die Darstellungen in der erwähnten Qualität und dem erwähnten gestalterischen Reichtum herzustellen.

1.3 Einschränkende Faktoren

Abschließend sei auf die beiden Faktoren der Erhaltung und der Publikationslage hingewiesen, welche die Auswahl des behandelten Bildmaterials und die Möglichkeiten seiner Analyse beeinflusst haben.

1.3.1 Erhaltung

Nur wenige ägyptische Grabanlagen und Tempel sind in annähernd vollständiger Form erhalten. In der Regel stehen heutige Besucher vor manchmal mehr, manchmal weniger fragmentierten Resten der ursprünglichen Bauten und ihrer Dekoration. Auch fragmentarisch erhaltene Monumente erlauben aber Aussagen über manche der in 6.2 und 7.2 besprochenen Mechanismen, wie etwa die Spezifizierung einzelner Bildelemente. Gerade bei der Zusammenstellung der untersuchten Privatgräber wurden darum auch in großen Teilen zerstörte Bauten berücksichtigt. Ansonsten liefe man Gefahr, Phänomene zu übersehen, die in vollständiger erhaltenen Monumenten zufällig nicht auftreten. Nur die letzteren bieten dagegen die Möglichkeit, Mechanismen zu untersuchen, die auf dem Zusammenspiel der Bilder im Raum beruhen.

Prinzipiell wurden Monumente aus ganz Ägypten berücksichtigt. Die historischen Gegebenheiten ebenso wie die Forschungs- und Publikationsgeschichte sorgen in der Behandlung der Privatgräber jedoch für einen deutlichen Schwerpunkt auf Theben und Tell el-Amarna sowie in geringerem Maße Saqqara. Die ursprünglich v. a. in den Tempeln, aber auch den Privat- und Königsgräbern vorhandenen Statuen diverser Größenordnung konnten nicht berücksichtigt werden, da sie in der Regel nicht *in situ* aufgefunden wurden. In der Untersuchung spielen sie nur insofern eine Rolle, als etwa kultische Handlungen an Stellen angenommen werden, an denen ursprünglich wohl Statuen standen. Gut denkbare ursprüngliche Bezüge etwa zwischen der äußerlichen Ausarbeitung einer Statue und einer Figur in einem benachbarten Flachbild können dagegen nicht mehr untersucht werden.

1.3.2 Publikationslage

Eines der größten Probleme der ägyptologischen Arbeit mit monumentalen Bildern stellt die Art dar, in der diese oftmals bis heute publiziert werden. Einmal ist hierunter die Zerstückelung monumentaler Darstellungen in Detailaufnahmen zu verstehen,

die eine Wahrnehmung zur Folge hat, die nicht mit dem Sehen der Bilder im monumentalen Raum zu vergleichen ist⁴⁸. Vor allem wurden die Wandmalereien und Reliefs in Gräbern und Tempeln aber lange Zeit beinahe ausschließlich in Form linearer Umzeichnungen publiziert⁴⁹. In diesen gehen nicht nur Informationen über Farben und das Volumen von Reliefs verloren. Die Umzeichnungen gaukeln darüber hinaus auch eine klare Erkennbarkeit der kleinsten Bildelemente selbst dort vor, wo diese bei der Betrachtung von Malereien im Raum aufgrund der Lichtverhältnisse, aber auch der Malweise gar nicht gegeben ist⁵⁰. Auch die in jüngeren Publikationen anzutreffenden entzerrten Fotos⁵¹ geben natürlich nicht wieder, was man von einer bestimmten Stelle im monumentalen Raum aus sehen kann. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um maßstäblich verkleinerte Reproduktionen der wiedergegebenen Oberflächen⁵². Diese Arten der Reproduktion der Darstellung haben ihren Platz dort, wo es um eine möglichst umfassende Aufnahme und Publikation von Monumenten geht. Untersucht man dagegen Fragen der Bildrezeption innerhalb bestimmter Praktiken – was im Fall monumentaler Bilder stets ihre Situierung in einem architektonischen Rahmen einschließt –, so sind sie nur mit großer Zurückhaltung zu verwenden. In dieser Studie wird darum nur dort auf Umzeichnungen oder entzerrte Fotos (Abb. 14, 21, 22, 57, 205, 214) zurückgegriffen, wo dies zu einem besseren Verständnis der Darstellung führt bzw. den Seheindruck im Monument nicht verfälscht.

Noch immer ist ein Großteil des hier untersuchten Materials in der jeweiligen Primärpublikation, auf die stets verwiesen wird, nur in Umzeichnungen bzw. in Schwarz-Weiß-Fotos publiziert. Wenn mitunter Aussagen getroffen werden, die etwa auf die Farbgebung einer Szene Bezug nehmen, so beruhen sie auf vor Ort gemachten Beobachtungen oder auf der Veröffentlichung des entsprechenden Details in Farbe an anderer Stelle. Neben Einzelaufnahmen in diversen Publikationen handelt es sich dabei v. a. um Dias aus der Reihe *Tombes et Mastabas de l’Ancienne Égypte*⁵³ und die Website *Osirisnet*⁵⁴.

48 Tefnin 1984, 57; Tefnin 1991, 60–62.

49 Eine solche Beschränkung auf die reine Form stellt in kunsthistorischer Perspektive allenfalls ein Mittel zur diagrammatischen Verdeutlichung formaler Aspekte von Werken dar (Davis 2011, 54 f.). Werden sie zusätzlich zu einer fotografischen Dokumentation verwendet, sind sie ein gutes Mittel zur Visualisierung unterschiedlicher Erhaltungsbedingungen und Dekorationsphasen (Laboury – Tavier 2010, 93 f.; Strudwick 2015).

50 Hierdurch wird auch ein Verständnis der Bildelemente als distinkte Schriftzeichen verstärkt (Laboury 2012, 203; vgl. 5.1.2).

51 Z. B. in Hartwig 2013a.

52 In ihrer Anlage, die darauf beruht, dass im Grund jede Stelle in einer Aufsicht im rechten Winkel zu sehen ist, verfestigen sie auch teilweise überholte Thesen zur ägyptischen Darstellungsweise (Davis 2017b, 152).

53 Diese standen mir in digitalisierter Form in der Bilddatenbank der Basler Altertumswissenschaften und des Kunsthistorischen Seminars (EasyDB) zur Verfügung.

54 <https://www.osirisnet.net/e_centrale.htm> (27.10.2018).

2 Forschungsgeschichte

Im Folgenden werden die zentralen Thesen früherer Arbeiten zur Narrativität ägyptischer Darstellungen zusammengefasst. Darunter finden sich auch Studien, die zwar für die Forschung zur bildlichen Narrativität in Ägypten von Bedeutung waren, deren Fokus aber auf anderen Fragestellungen lag. In diesen Fällen werden die diejenigen Punkte, auf die spätere Arbeiten zur Narrativität ägyptischer Bilder Bezug nahmen, in der Besprechung hervorgehoben.

2.1 Studien zur Narrativität des ägyptischen (Flach-)Bildes

H. A. Groenewegen-Frankfort 1951/1970: In *Arrest and Movement*⁵⁵ möchte Groenewegen-Frankfort nach eigener Aussage primär die Umstände herausarbeiten, die hinter der Darstellungsweise von Raum und Figuren in den sog. «vorgriechischen»⁵⁶ Bildkulturen Ägyptens, Kretas und Mesopotamiens stehen⁵⁷, die von ihr als «non-functional» bezeichnet wird. Das Attribut «functional» bezieht sich hierbei auf die «functional relation between object and observer» und ist tatsächlich im Sinne einer regelhaften, mathematischen Funktion zu verstehen. Gemeint ist, dass im «functional rendering» ein Objekt so dargestellt ist, wie es einem Betrachter zu einer bestimmten Zeit und von einem bestimmten Ort aus gesehen erscheint. Im «non-functional rendering» bleiben Zeitlichkeit und Räumlichkeit demnach offen. Eine andere Wahrnehmung der Welt durch die antiken Produzenten wird als

Ursache hierfür von Groenewegen-Frankfort explizit verneint⁵⁸. Des Weiteren führt sie den Begriff der «actuality» ein, der die «spatial and temporal definition [...] of the scene»⁵⁹ bezeichnet. Schließlich stellt Groenewegen-Frankfort wiederholt die Frage nach der «monumentality» von Bildern und Bildgruppen, wobei mit der Bedingung der Vereinigung von «concrete event» und «transcendent significance» in «monumental tension» eine sehr spezifische Definition von «monumental art» – im Gegensatz zu «episodic art» – als Grundlage dient⁶⁰.

Bei der Betrachtung der in *Arrest and Movement* nur am Rande berücksichtigten bildlichen «Narrativität» wird zwar auch die kompositorische Verknüpfung von Figuren und anderen Bildelementen einbezogen⁶¹. Als primäres Kriterium von «narrative art» dient aber die Darstellung singulärer «transient events» im Gegensatz zu «typical situations»⁶². Hierauf ist die Bewertung der meisten ägyptischen Bilder, die nach der Etablierung der kanonischen Darstellungsweise um 3000 v. Chr. entstanden⁶³, als nicht narrativ zurückzuführen. Abgesehen von wenigen frühen Beispielen wie etwa den kriegerischen Darstellungen vom Ende des Alten Reiches in Deshasha und Saqqara, werde bildliche Nar-

55 Groenewegen-Frankfort 1951. Wichtige Rezensionen, die u. a. Kritik an hier nicht besprochenen Punkten äußern: Baines 1974, Davies 1952, Simpson 1955.

56 Ebenso wie bei anderen Autoren impliziert der Begriff «vorgriechisch» keine zeitliche Abgrenzung. Vielmehr handelt es sich um Darstellungsweisen, die z. B. ohne die Mittel «perspektivischer» Verkürzungen auskommen, die in der griechischen Kunst am Übergang vom 6. zum 5. Jh. v. Chr. aufkamen. Auch die archaische griechische Kunst wird nach diesen Kriterien als «vorgriechisch» bezeichnet. Vgl. etwa Schäfer 2002, S. xxvii.

57 Groenewegen-Frankfort 1951, S. xxiii f.

58 Groenewegen-Frankfort 1951, 1–7. Entscheidend ist, dass ein Bildelement in «functional rendering» von einem Betrachter nicht nur räumlich wahrgenommen werde, da er wisse, dass sein «reales Pendant» dreidimensional ist, sondern weil es ihm wie ein reales Objekt erscheine.

59 Groenewegen-Frankfort 1951, 7.

60 Groenewegen-Frankfort 1951, 21–23. 180. Die Bestimmung einer Darstellung als «monumental» beruht hier also auf einer Bewertung ihres Inhaltes und nicht der Intention hinter ihrer Herstellung. In der vorliegenden Untersuchung bezieht sich dieses Attribut dagegen auf die manchen Bildern zugesprochene Beständigkeit (s. 1.2.1).

61 Groenewegen-Frankfort 1951, 38–44.

62 Groenewegen-Frankfort 1951, 43 f. 60–62. 96 f. Erst in Groenewegen-Frankfort 1970 wird diese Prämisse explizit ausgeführt.

63 In einigen Malereien der Naqada II-Keramik bzw. den Reliefs auf verschiedenen prädynastischen Paletten sowie dem Keulenkopf des Königs Skorpion sieht Groenewegen-Frankfort sowohl «Räumlichkeit» als auch «Aktualität». Mit der Zeit würden diese beiden Faktoren durch die Einführung der Grundlinie geschwächt, bis mit der Narmer-Palette die Vorherrschaft der «symbolical signs» über das «pictorial narrative» einsetze (Groenewegen-Frankfort 1951, 16–21).

rativität vor der 19. Dynastie nicht erreicht. Diese Bewertung erfolgt unabhängig von der Feststellung räumlich-zeitlicher Aktualisierungselemente im Neuen Reich⁶⁴ und gilt somit ausdrücklich auch für die Bilder der Amarnazeit. Letztere weisen nach Groenewegen-Frankfort zwar vielfach bildliche «actuality» auf, zeigten jedoch stets dieselben, unzählige Male wiederholten Bildinhalte⁶⁵. In ihrem Sinne «monumentale» – und damit auch «narrative» – Bildkunst sieht Groenewegen-Frankfort mit den Feldzugsreliefs Sethos' I. erreicht⁶⁶, welche die überragende Stellung des Königs und die historische Bedeutung des Bildinhaltes mit der Darstellung der «Menschlichkeit» des Herrschers, der für seinen Sieg kämpfen muss, verbänden⁶⁷. Dieses monumental-zeitlose Moment werde aber bereits in den Qadesh-Reliefs Ramses' II. zugunsten eines auf Lokalitäten und Abläufe fokussierten «pictorial epic» geopfert⁶⁸.

Eine zentrale These des Werkes ist der behauptete Zusammenhang von Darstellungsweise und Darstellungsinhalt. Dieser führt dazu, dass etwa das Fehlen von «actuality» und «functional rendering» damit begründet wird, dass die Bildproduzenten diese aufgrund der hinter den Bildern stehenden Ideen gezielt reduziert hätten⁶⁹. Als Beispiel für diese Annahme sei etwa die Deutung der sog. «Alltagsszenen» in Gräbern genannt: Hier «inspiziere» der Grabherr die dargestellten Arbeiten nicht etwa, sondern «betrachte» (*m33*) sie nach Aussage der Darstellungen lediglich. Dass zeitlich-räumliche Aktualität bewusst vermieden wurde, sei in diesem Fall darauf zurückzuführen, dass es sich um «elaborate pictographic conceits rather than images of transient events» handle⁷⁰. In der Einleitung ihres späteren Aufsatzes «Narratives in ancient Egypt»⁷¹ unterscheidet Groenewegen-Frankfort implizit verschiedene Ebenen von Narrativität, wenn die Darstellung von Ereignissen durch einen «pregnant moment» der Erzählung durch die «juxtaposition of actual episodes» gegenübergestellt wird. Dabei stellt für die Verfasserin nur die letztere Form ein «pictorial narrative» im engeren Sinne dar.

64 Groenewegen-Frankfort 1951, 83–96. 101–109.

65 Groenewegen-Frankfort 1951, 109 f.

66 In früheren Werken findet sich immer wieder die Feststellung, die Feldzugsreliefs der frühen 19. Dynastie seien allein ein Resultat der darstellerischen Entwicklungen der Amarnazeit. Dem ist entgegenzuhalten, dass ähnliche Darstellungen bereits zu Beginn der 18. Dynastie existierten, wie die Fragmente aus dem Tempel des Ahmose in Abydos belegen (Spalinger 2005, 19–22). Vgl. auch die Fragmente aus der Zeit Thutmosis' II. (Spalinger 2005, 60–62) und Tutanchamuns (Johnson 2015).

67 Groenewegen-Frankfort 1951, 121–128.

68 Groenewegen-Frankfort 1951, 132.

69 Groenewegen-Frankfort 1951, passim; explizit S. xxiii f. und 36–38. Ausdrücklich auch Groenewegen-Frankfort 1970, 120, wo innovative Neuerungen gerade auch narrativer Art als «minor heresies [!] indulged in by adventurous artists» bezeichnet werden.

70 Groenewegen-Frankfort 1951, 43 f.

71 Groenewegen-Frankfort 1970.

H. Kantor 1957: Kantors Aufsatz zur *Narration in Egyptian Art* wird durch folgende Feststellung eingeleitet, die ihre Definition bildlicher Narrativität ebenso zusammenfasst wie das auf dieser Grundlage erhaltene Ergebnis: «If by narrative art we mean the rendering of specific events, whether mythological, legendary, historical, or fictional, involving recognizable personages, then surprisingly few works fulfilling these conditions can be found in the vast corpus of Egyptian representational art.»⁷² Für Kantor können Darstellungen typischer, wiederholter Handlungen per definitionem nicht narrativ sein. Darum bewertet sie auch Darstellungen als nicht narrativ, denen sie sehr wohl einen «narrative character» zuspricht, der etwa durch die mehrfache Darstellung derselben Figur im selben Bildraum hervorgerufen werde⁷³. Zwar werden in der einleitenden Definition bildlicher Narrativität nicht nur historische, sondern z. B. auch fiktive Inhalte genannt. In der Analyse wird aber selbst im Fall äußerst untypischer und damit auffälliger Darstellungen deren Bewertung als «narrativ» mit Skepsis betrachtet, wenn keine bildexternen Belege dafür vorliegen, dass es sich um ein «historisches» Ereignis handelt⁷⁴. Beispiele für tatsächlich narrative ägyptische Bilder sieht Kantor etwa in der sog. Punt-Expedition der Hatschepsut oder den Qadesh-Reliefs Ramses' II.⁷⁵

G. A. Gaballa 1976: Bei Gaballas *Narrative in Egyptian Art* handelt es sich um die erste monographische Studie zur Narrativität ägyptischer Bilder. In Fortführung von Kantors Ansatz stellt Gaballa der Materialbetrachtung eine Definition voran, die erneut den postulierten Gegensatz von «narrative» und «typical action» hervorhebt. Sogar Szenen, die eindeutig eine Sequenz beinhalten, seien demnach nicht narrativ, sofern sie nicht auf ein bestimmtes Ereignis – worunter dann in der Regel ein reales, historisches Ereignis verstanden wird – zu beziehen seien⁷⁶. Ähnlich wie Groenewegen-Frankfort nimmt Gaballa dabei eine ganz bewusste Vermeidung narrativer Darstellungen durch die Ägypter an⁷⁷. Der Großteil der Studie besteht aus Betrachtungen von Bildmaterial, das die gesamte Spanne von der prädynastischen Zeit bis in die Spätzeit abdeckt. Dabei kommt es immer wieder zu Spannungen zwischen der – auch von Gaballa deutlich wahrgenommenen und beschriebenen – «Dynamik», «Aktualität» o. Ä. auf der einen und der restriktiven Definition bildlicher «Narrativität» auf der anderen Seite. Deutlich zeigt sich dieser Konflikt z. B. bei der Besprechung der Opetfest-Reliefs in der Kolonnade des Tempels von

72 Kantor 1957, 44.

73 Kantor 1957, 49.

74 Kantor 1957, 45. Dies zeigt sich etwa in der Besprechung der Darstellung ausgehungerter Personen am Pyramidenaufweg des Unas (vgl. Schott 1965).

75 Kantor 1957, 48–52.

76 Gaballa 1976, 5 f.

77 Gaballa 1976, 6. Im Gegensatz zu Groenewegen-Frankfort weitet er diese Feststellung aber auch auf die Wahrnehmung selbst aus: «The Egyptian conceived the universe as an essentially static, rather than dynamic, entity.» (Gaballa 1976, 138).

Luxor⁷⁸. Als tatsächlich «narrativ» bezeichnet Gaballa etwa Beförderungsszenen, die Darstellung des großen Tributs im Jahr 12 Echnatons und diejenigen Feldzugsreliefs Ramses' III., deren historisch realer Charakter hinreichend geklärt sei⁷⁹. Im Laufe der Materialbetrachtung äußert Gaballa immer wieder die These, die Narrativität von Bildern mit eindeutig «historisch realem» Bezug werde durch die konventionelle Darstellungsweise vermindert. Dies gelte etwa für die Darstellung des Obeliskentransports in Deir el-Bahari, die vielfach wiederholten Szenen der Beförderung und Belohnung von Beamten in Amarna und einige Feldzugsreliefs Ramses' III.⁸⁰. In diese Feststellung fließt ganz offensichtlich eine Bewertung bildinterner Faktoren ein. Diese wird aber auf theoretischer Ebene ebenso wenig weiter expliziert wie in den Beschreibungen selbst.

W. Davis 1992: In seiner Analyse der sog. prädynastischen Paletten in *Masking the Blow*⁸¹ möchte Davis u. a. zeigen, dass sie entgegen früheren Annahmen durchaus narrativ seien⁸². Die theoretischen Grundlagen seiner Betrachtung legt Davis im Appendix des Werkes dar. Entscheidend ist dabei die literaturwissenschaftliche Unterscheidung dreier Ebenen der Erzählung, nämlich *fabula*, *story* und *text* (vgl. 3.1.1). Als *text* wird hierbei der tatsächlich vorliegende Text in seinem genauen Wortlaut bezeichnet, während die *story* die temporale und kausale Verknüpfung der enthaltenen Handlungselemente meint, die auch durch im Detail anderslautende Formulierungen geschehen könnte. Die *fabula* wird durch den der *story* zugrundeliegenden Ablauf von Geschehnissen in seiner «tatsächlichen» Reihenfolge gebildet. Diese kann in der Formung der *story* umgekehrt werden, etwa um eine höhere Spannung zu erzeugen⁸³. Die Narrativität liegt dabei im Zusammenwirken dieser drei Ebenen begründet⁸⁴. Auch wenn er stets von «depictive text», «pictorial text» u. Ä. redet, ist für Davis eine adäquate Adaption der literaturwissenschaftlichen Grundlagen an das bildliche Untersuchungsmaterial zentral. Hierzu gehört auch, dass das «bildliche Narrativ» im Gegensatz zum «textlichen Narrativ» keinem feststehenden (*pictorial*) *text* entspringe. Es werde vielmehr durch die gespannte Betrachtung bzw. das Stellen von

Fragen und das Finden von Antworten hierauf durch die individuellen Betrachter generiert⁸⁵.

Die Anwendung der theoretischen Prämissen auf das ägyptische Material wird an seinen Ausführungen zur Narmer-Palette besonders deutlich⁸⁶. Aus den Darstellungen der beiden Seiten erschließt Davis vier entscheidende Episoden und ihren kausal-temporalen Ablauf (*fabula*): Feinde fliehen vor dem Herrscher (Rückseite unten), der Herrscher (in Stierform) zerstört eine feindliche Stadt (Vorderseite unten), Feinde werden zur Hinrichtung vor den Herrscher geführt (Rückseite oben), die Feinde sind hingerichtet und der Herrscher feiert seinen Sieg (Vorderseite oben)⁸⁷. Die Elemente der *fabula* wurden also derart angeordnet, dass das Ergebnis der dargestellten Abläufe in der *story* und somit dem *text* an der Stelle steht (Vorderseite oben), die bei der «üblichen» Betrachtungsweise der Paletten als Erstes ins Auge fällt. Auch hier besteht der *pictorial text* für Davis nicht einfach aus den Reliefs der beiden Oberflächen, sondern aus der Menge der Bilder und Bildelemente, welche die Rezipienten in der Betrachtung unter ständiger Wendung der Palette wahrnehmen⁸⁸. Abschließend stellt Davis fest, dass sich mit der von ihm als «kanonisch» bezeichneten, charakteristischen ägyptischen Darstellungsweise (s. 5.1.1) – zu der er die Narmer-Palette noch nicht zählt – die Narrativitätsmechanismen verändert hätten: Sobald «symbolische» Formen der Bildelemente geprägt worden waren, habe das Narrative in ihrer Ausarbeitung und Variation bestanden⁸⁹.

P. A. Bochi 2003: Da der Fokus in Bochis Aufsatz zu *Time in the Art of Ancient Egypt* auf der Darstellung von Zeit in Bildern und durch Bilder liegt, wird auch das Phänomen bildlicher Narrativität aus der Perspektive der Zeit eingeführt. Dabei geht Bochi davon aus, dass «Zeit» im Bild durch die Bewegung von Figuren im Raum bzw. durch die Narrativität («the images' ability to tell stories») entsteht – und nicht etwa Narrativität durch die Einbringung von

78 Gaballa 1976, 89 f. (Opetfest); ähnlich etwa zum Besuch der Teje in Achetaton, Gaballa 1976, 83.

79 Gaballa 1976, 62–65 (Beförderungen); 78–81 (Tribut Jahr 12 Echnatons); 120–129 (Feldzugsreliefs Ramses' III.).

80 Gaballa 1976, 49 f. (Obelisk); 72–78 (Beförderungen und Belohnungen in Amarna); 120–129 (Feldzugsreliefs Ramses' III.). Vgl. hierzu auch die Feststellung, dass mit der Festigung der kanonischen Kunst am Übergang zur dynastischen Zeit das Phänomen der «typical rendition of a specific event» einsetze (Gaballa 1976, 138).

81 Davis 1993 stellt keine weitere Arbeit zum Thema, sondern lediglich einen Auszug aus Davis 1992 dar.

82 Davis 1992, 38 mit Verweis auf Appendix.

83 Davis 1992, 234–255, v. a. 237–239.

84 Davis 1992, 242.

85 Dies zeigt sich v. a. in den zusammenfassenden Analysen einzelner Objekte: Davis 1992, 83–92. 111–118. 137–140. 216–224. Diese Analysen sollen dabei nicht als einzige richtige Lesung missverstanden werden: «Notice, however, that this review is not a summary of the narrative experience; a viewer does not obtain the entire narrative all at once or uninterruptedly but rather generates it through repetitions and recollections of pictorial text and interpretations of ellipsis and ambiguity. Rather, the summary states what a viewer, in looking back retrospectively over his or her viewing of the Battlefield Palette, presumably knows he or she has obtained precisely as the narrative coherence of that viewing.» (Davis 1992, 137).

86 Davis 1992, v. a. 173–192.

87 Da die Seite mit der Vertiefung die Vorderseite der prädynastischen «Schminkpaletten» darstellt, wie die vorhergehende Betrachtung aller anderen Stücke gezeigt hat, gilt dies wohl auch für die Narmer-Palette. Die beiden Schlangenhalspanther in der Mittelzone der Vorderseite dienen laut Davis neben dem symbolischen Ausdruck der Sieghaftigkeit des Königs als «key» für die Lesung der Palette durch Drehen (Davis 1992, 178 f.). Ähnliche «Schlüssel» vermutet er auch hinter einzelnen Figuren auf anderen Paletten (Davis 1992, 83. 98).

88 Dadurch ergibt auch die Aussage Sinn, dass der König immer wieder im Text erscheine, wenn ein Betrachter die Palette dreht; vgl. Davis 1992, 178–192; Abb. 42–44.

89 Davis 1992, 199.

Zeit⁹⁰. In der Folge unterscheidet sie mehrere Arten des Auftretens von «Zeit» in ägyptischen Bildern: Als «Images of time» gelten dabei Darstellung des Phänomens «Zeit» selbst, etwa in Form eines endlosen Seiles in Unterweltsbüchern⁹¹. Unter der Bezeichnung «images referring to time» fasst sie dagegen Kompositionen zusammen, die erneut in zwei Kategorien einzuteilen sind: Einerseits handelt es sich um Bilder, die den Verlauf der Zeit durch die Darstellung wiederholter Handlungen wie der Ernte oder des Sed-Festes implizieren. Andererseits fällt hierunter auch das Phänomen «archaisierender» Bilder in der Bildkunst v. a. der Spätzeit⁹².

Für die vorliegende Arbeit ist v. a. ein Faktor von Bedeutung, den Bochi als «temporality by inference» bezeichnet. Darunter versteht sie die Darstellung charakteristischer Momente zur Andeutung von Bewegung. Die dadurch bewirkte bildliche Narrativität negiert sie aber sogleich mit dem Argument, auf der Ebene der Einzelfigur fehlten «spontaneity and uniqueness of gestures» und auf der Ebene der Gesamtkompositionen die Faktoren Zeit und Raum. Insgesamt bewirke dies einen nicht narrativen und ikonischen Charakter der ägyptischen Bildwerke. Bezüglich der schon erwähnten Punt- und Qadesh-Reliefs, die oft als zwei der wenigen narrativen ägyptischen Bildkompositionen genannt werden, spricht Bochi von einem «pseudo narrative mode», da die Gesamtkomposition als Ikon bestimmter Ideen fungiere⁹³.

M. Lashien 2011: Lashiens Ausführungen zum Thema *Narrative in Old Kingdom Wall Scenes* umfassen zwei in sich abgeschlossene Thesen: Im zweiten Teil des Aufsatzes bespricht Lashien einige kompositorische Mittel zur Einbringung von «Zeitlichkeit» in Bilder. Zuerst geht sie aber auf frühere Studien ein (s. o.), deren Autoren die Auffassung vertreten, die «historische Realität» der dargestellten Geschehnisse sei eine notwendige Bedingung für die Narrativität eines Bildes. Lashien kritisiert zwar die auf dieser Annahme beruhenden Untersuchungen, die nur wenige Beispiele für narrative ägyptische Darstellungen fanden, übernimmt jedoch das Kriterium historischer Realität als Bedingung bildlicher Narrativität. Ihre Kritik zielt alleine darauf ab, dass frühere Bearbeiter nicht erkannt hätten, dass es sich bei vielen Bildinhalten in der Tat um einen ganz bestimmten, «realen» Moment im Leben des Grabherrn handle⁹⁴ und die Darstellungen somit narrativ seien. Lässt sich eine Darstellung aber nicht auf einen solchen singulären, historischen Moment zurückführen, so gilt diese auch nach Lashien – unabhängig von der bildlichen Ausarbeitung – nicht als «narrativ»⁹⁵.

N. Braun 2020: Braun eröffnet ihre Untersuchung *Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten*⁹⁶ mit einer ausführlichen Besprechung der Frage, wie «Erzählung» und der Faktor «Narrativität» genauer zu fassen seien. In Anlehnung an Wolfs Forschungen zum narrativen Potential verschiedener Medien und Gattungen stützt sie sich dabei auf den Ansatz der «Prototypensemantik»⁹⁷. Dabei wird von den verschiedenen Typen einer bestimmten Kategorie derjenige Typ als «prototypischer» Referenzpunkt bestimmt, «der von den meisten Mitgliedern einer Gemeinschaft mit der Kategorie assoziiert wird». Für die Kategorie «Erzählen» wird in der Folge natürliches und mehr noch «komplexeres verbales sowie episch-literarisches Erzählen» als Prototyp bestimmt⁹⁸. Darauf aufbauend, werden in der Folge Kriterien bestimmt, die notwendig sind, um von einer Erzählung zu sprechen, darunter z. B. die «Existenz einer Handlung», «Kausalität» und v. a. «Erzählwürdigkeit» (*tellability*). Das letztere Kriterium bezeichnet die Tatsache, dass der Inhalt (eines Textes, Bildes etc.) «erzählenswert» ist, was für Braun bedingt, dass «von der Norm abweichende und damit außergewöhnliche Ereignisse [...] im Zentrum stehen» müssen und Erzählungen abzugrenzen seien von «banalen Alltagserfahrungen, standardisierten Tätigkeiten und nach festen Regeln ablaufenden (Ritual-)Handlungen»⁹⁹. Zwar betont Braun wiederholt, dass die mediale und gattungstechnische Hierarchie, die durch die Prototypensemantik entsteht, keine Wertung nach sich ziehe. Der prototypische Ansatz beruht aber per definitionem auf der Orientierung an einem bestimmten Medium bzw. einer bestimmten Gattung, was andere Medien und Gattungen (etwa hinsichtlich ihrer Narrativität und ihrer Eignung zum Erzählen) unweigerlich defizient erscheinen lässt.

Trotz der anfänglich weit gefassten Definitionen, die teilweise auch die formal-kompositorische Unterscheidung von mono- und multiszenischen Bildern einschließen, werden am Ende primär solche Bilder als «narrativ» bzw. «erzählend» bestimmt, die das Kriterium der «Erzählwürdigkeit» erfüllen und/oder als Wiedergabe bzw. Evokation einer bestimmten (fiktiven oder realhistorischen) Erzählung verstanden werden können¹⁰⁰. Die meisten monumentalen Bilder in königlichen und privaten Grabanlagen ebenso wie in Tempeln schließt Braun dabei von vornherein aus, da ihr Ziel sei, die Norm zu fixieren, was dem Kriterium der «Erzählwürdigkeit» entgegenstehe. Als einige der wenigen durch ihre Außergewöhnlichkeit narrativen Darstellungen «histori-

90 Bochi 2003, 54.

91 Bochi 2003, 56 f.

92 Bochi 2003, 58–60.

93 Bochi 2003, 54–56.

94 Diese Idee geht v. a. zurück auf Kanawati 2009; vgl. Vernus 2015, 321.

95 Lashien 2011, 101–105. Sie schränkt ihre These insofern ein, als sie davon ausgeht, dass wohl mehrere «eindrückliche Ereignisse» im Leben eines Grabherrn in einer Darstellung zusammengefasst werden konnten.

96 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Braun 2020 erfolgt in Rogner (im Druck). Braun 2015 und Braun 2019 geben die wesentlichen Thesen von Braun 2020 wieder und werden darum nicht separat behandelt. In Braun 2019 wird zusätzlich der Begriff des «Bild-Narrativs» eingeführt, der jedoch keine zusätzliche Art des Erzählens mit Bildern bezeichnet, sondern durch Bilder wiedergegebene, sinnstiftende «Metanarrative».

97 Braun 2020, 9–18; vgl. Wolf 2002; Wolf 2003.

98 Braun 2020, 16.

99 Braun 2020, 17.

100 Braun 2020, 133 und *passim*.

scher» Natur nennt sie z. B. die Qadesh-Reliefs Ramses' II.¹⁰¹, den sog. Besuch eines syrischen Patienten in TT 17¹⁰² oder die Begegnung des Grabherrn mit einer Hyäne in TT 85¹⁰³. Deutlich zeigt sich hier, dass Braun trotz ihrer klaren Ablehnung der Bedingung «historischer Faktizität» auf der Grundlage der «Erzählwürdigkeit» am Ende zu einer ganz ähnlichen Gruppe einiger weniger als narrativ bewerteter Darstellungen gelangt wie frühere Untersuchungen¹⁰⁴. Dies liegt daran, dass sowohl die «historische Singularität» dieser Studien als auch Brauns «Erzählwürdigkeit» auf der Grundlage des (subjektiven) Kriteriums der «Außergewöhnlichkeit» bestimmt werden. Darstellungen «mythischen» Inhalts wie etwa das Bild der *Himmelskuh* oder der Gott Re als *Großer Kater*, der Apophis den Kopf abschlägt, werden dagegen in vielen Fällen als narrativ bewertet, da sie sich auf ganz bestimmte (mythische) Erzählungen bezögen¹⁰⁵.

Den überwiegenden Großteil narrativer Darstellungen aus dem Alten Ägypten erkennt Braun aber in Zeichnungen auf Ost-raka und Papyri, v. a. denjenigen, die sie mit sog. «Tiererzählungen» verbindet, die ihrerseits auf der Grundlage dieser Darstellungen rekonstruiert werden¹⁰⁶. An dieser Stelle sagt sie sogar explizit, dass «im Hinblick auf bildliches Erzählen nur von bekannten Geschichten inspirierte Darstellungen» von Interesse seien¹⁰⁷. Braun widmet dieser Materialgruppe einen ausführlichen Überblick¹⁰⁸. Die Besprechung setzt in der Regel mit einer Diskussion bisheriger Thesen zu den Stücken ein und endet mit ihrer Einordnung in die zuvor bestimmten Kategorien, wie etwa Erzählung, Parodie, Darstellung literarischer Topoi oder auch eine Kombination derselben. Eine definitive Entscheidung bleibt am Ende freilich oft unmöglich. Den ursprünglichen Zweck dieser Bilder sieht sie in drei grundlegenden Funktionen der Bilderzählung, nämlich als Gedächtnisstütze beim (mündlichen) Erzählen, in der Illustration von Geschichten und in der Steigerung des unterhaltenden Werts rein mündlicher Erzählung¹⁰⁹.

101 Braun 2020, 101 f. 162–165.

102 Braun 2020, 114 f. 154–156.

103 Braun 2020, 114 f. 151–154.

104 Weiterführende Ausführungen zu anderen Aspekten «historischer» Darstellungen finden sich in Braun 2020, 339–365; vgl. hierzu schon Braun 2009.

105 Braun 2020, 102 f. 114. 165 f.

106 Braun 2020, 123–132. 176–191.

107 Braun 2020, 128.

108 Braun 2020, 206–338.

109 Braun 2020, 375–380.

2.2 Probleme und Perspektiven

Die in 2.1 zusammengefassten bisherigen Forschungen zur bildlichen Narrativität bzw. zu erzählenden Bildern aus dem Alten Ägypten weisen bestimmte Probleme auf, die sich in die im Folgenden besprochenen drei Punkte gliedern lassen¹¹⁰. Dabei handelt es sich nicht nur um interne Widersprüche verschiedener Ansätze, sondern auch um die völlige Vernachlässigung eines zentralen Aspektes figürlicher Darstellungen, der in der vorliegenden Untersuchung ausführlich behandelt wird.

Das zentrale Problem, das nicht nur die vorgestellten ägyptologischen Studien (mit der teilweisen Ausnahme von Davis 1992) vereint, sondern narratologische Untersuchungen von Bildzeugnissen im Allgemeinen prägt, ist das Fehlen der grundlegenden Unterscheidung von *bildlicher Narrativität*, dem *Erzählen mit Bildern* und *durch Bilder erzeugter Referenz*. Es wird also nicht unterschieden, ob eine Darstellung (einen hohen Grad an) Narrativität aufweist und dadurch bei Betrachtern einen narrativen Eindruck erzeugt, ob mit der Darstellung tatsächlich erzählt werden soll oder ob die Darstellung auf eine Geschichte/ein Ereignis verweist bzw. referiert. Besonders die fehlende Unterscheidung von Erzählen einerseits und Narrativität/narrativer Wirkung andererseits führt zur völligen Vernachlässigung einer zentralen Eigenschaft figürlicher Darstellungen.

Wird diese essentielle Unterscheidung nicht vorgenommen, führt dies nämlich dazu, dass einem Bild, das keine Erzählung wiedergibt bzw. das nicht erzählt, auch automatisch die «Narrativität» abgesprochen wird. Damit wird aber eine Vielzahl der Wirkungen von Bildern auf ihre Betrachter negiert bzw. für irrelevant erklärt. Es handelt sich dabei etwa um Eindrücke von Lebendigkeit oder Aktionsgeladenheit, die durch viele Darstellungen hervorgerufen werden und dafür sorgen, dass das alltägliche ebenso wie das wissenschaftliche Sprechen von entsprechenden narrativen Verbalisierungen geprägt ist¹¹¹. Genau diese Wirkung von Zeitlichkeit und Dynamik, kurzum, dass man in den Darstellungen Ereignisse sieht, die vor sich gehen, und eine Welt, die erfüllt ist von Leben, zeigt sich ja ausdrücklich auch in den Bildbeschreibungen der in 2.1 besprochenen Werke – bevor sie anschließend verneint werden: So führt etwa Gaballa aus, dass die Darstellungen des Opetfestes von Zeitlichkeit geprägt seien, man viele handelnde und bewegte Figuren sehe und die Abläufe sogar innerhalb eines bestimmten örtlichen Rahmens erfolgten, nur um anschließend zu verneinen, dass es sich um ein narratives Bild handle¹¹². Und Braun spricht von den «mitunter so lebendig und einzigartig wirkenden Abbildungen» in Privatgräbern, nur um anzufügen, dass es «immer wieder die gleichen genrehaften Bilder [sind], die

110 Für einen kritischen Überblick über bisherige narratologisch geprägte ägyptologische Untersuchungen s. auch Moers 2019.

111 Speidel 2018a; Speidel 2018c; Baxandall 1990, 26 f.

112 Gaballa 1976, 24 f.

hintereinander und übereinander ohne erkennbares Auswahlprinzip aufgereiht werden» und sie folglich Narrativität vermischen ließen¹¹³.

Tatsächlich kann man in vielen – allerdings bei weitem nicht in allen – Fällen, die von Gaballa, Braun und anderen Autoren besprochen werden, auch im Sinne der hier angelegten Kriterien davon ausgehen, dass sie nicht in der Intention entstanden, zu *erzählen* – sie weisen aber sehr wohl eine gewisse *Narrativität* auf. Dadurch rufen sie den Eindruck von Zeitlichkeit, Dynamik und Lebensnähe hervor, der immer wieder betont wird. Diese Wirkung der Bilder wird aber in bisherigen Studien nicht erklärt, sondern unter Rückgriff auf vorgefasste Definitionen bildlicher Narrativität negiert: Da das Bild keine bestimmte Erzählung wiedergebe, könne es nicht narrativ sein – auch wenn es so «wirkt». Im Gegensatz hierzu soll in dieser Arbeit in einem phänomenologisch geprägten Vorgehen der Eindruck als solcher ernst genommen und erklärt werden¹¹⁴. Unabhängig davon, ob Bilder erzählend verwendet werden, muss eine Möglichkeit gefunden werden, die Narrativität – d. h. den narrativen Eindruck – von Darstellungen zu erklären. Wie ist es möglich, dass unbewegte Bilder eine solche Wirkung haben¹¹⁵?

Man könnte einwenden, dass für die entsprechenden Wirkungen von Bildern besser ein anderer Begriff zu wählen sei. Die Wahl des Stichworts «Narrativität» betont jedoch gerade, dass es diese Eigenschaften figürlicher Bilder sind, die dazu führen, dass sie oftmals als *erzählend* beschrieben werden bzw. das (sprachliche) Erzählen triggern – auch wenn die Absicht hinter ihrer Herstellung gar nicht war, sie etwas erzählen zu lassen. Demgegenüber wird «Erzählen» als eine bestimmte Verwendungsweise von Bildern verstanden, die von deren formaler Gestaltung – und damit auch von ihrer Narrativität – prinzipiell unabhängig ist. Ebenfalls separat zu verstehen ist die durch Bilder erzeugte Referenz auf (fiktive oder historische) «Geschichten» im weitesten Sinne: Ein Bild kann

eine solche evozieren, unabhängig davon, ob es viel oder wenig Narrativität aufweist, und ebenso unabhängig davon, ob die Intention seiner Produzenten war, diese Geschichte tatsächlich durch das Bild selbst erzählen zu lassen. Aus hermeneutischer Warte sind diese drei Termini unbedingt zu trennen. Wie das Verhältnis zwischen ihnen in einer bestimmten (visuellen) Kultur realisiert ist, muss kulturspezifisch betrachtet werden, wie es hier für das ägyptische Neue Reich getan wird (s. Kapitel 4 und 8).

Ein weiteres Problem liegt in der Verabsolutierung des Kriteriums der «Erzählwürdigkeit» («tellability»), die von Braun – in Anlehnung an Wolf – vorgenommen wird (s. 2.1). Die Bestimmung von «Erzählwürdigkeit» als «Ungewöhnliches» oder «von der Norm Abweichendes» orientiert sich an Kriterien neuzeitlicher Literatur, bei welcher der unterhaltende Aspekt im Zentrum steht. Damit kann sie aber kein allgemeines Kriterium für die Bestimmung bildlicher Narrativität oder des Erzählens mit Bildern sein, und ganz besonders nicht im Falle altägyptischer Darstellungen. Die Gründe dafür, etwas zu erzählen, müssen – unabhängig vom verwendeten Medium – nicht in der Unterhaltung liegen. Oftmals geht es z. B. schlicht darum, einen Sachverhalt möglichst klar wiederzugeben, womit das Kriterium des «Ungewöhnlichen» völlig nebensächlich werden kann. Und während in manchen (literarischen und bildnerischen) Traditionen allein das von Braun in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung gestellte «Neue» und «Ungewöhnliche» als erzählwürdig gilt, liegt in anderen ein Fokus auf der variierten Wiedergabe wohlbekannter Geschichten¹¹⁶. In anderen Worten gilt es auch die Möglichkeit für die Existenz «langweiliger Erzählungen» offenzulassen¹¹⁷. Am Ende müssen die Gründe für die erzählende Ausarbeitung von Darstellungen stets sowohl kultur- als auch kontextabhängig bestimmt werden¹¹⁸. Anstatt also von einem vorgefassten, absoluten Kriterium von «Erzählwürdigkeit» auszugehen, ist umgekehrt zu betrachten, welche Inhalte im untersuchten Zeitraum tatsächlich (z. B. durch Bilder) erzählt wurden, um so anschließend zu einer adäquaten Bestimmung von «Erzählwürdigkeit» zu gelangen (s. 8.2.2).

Die besprochenen Ansätze weisen schließlich noch eine weitere wesentliche Schwierigkeit auf. Sieht man von Davis' und Brauns Überlegungen ab, ist allen Arbeiten die Verknüpfung von *Narrativität* und *Historizität* gemeinsam. Es wird also nicht nur die Tatsache zur Bedingung der Narrativität eines Bildes gemacht, dass es sich auf eine bestimmte Erzählung beziehen müsse. Über-

113 Braun 2020, 107.

114 Diese Forderung zieht sich auch durch Speidels Forschung, z. B. Speidel 2018a, Speidel 2018c.

115 Die «Narrativität» von Bildern (und anderen medialen Erzeugnissen) wird auch von Speidel und Wolf von der Erzählung – bzw. dem Narrativ(en) – unterschieden und auch nach ihnen ist «Narrativität» ein graduelles Phänomen. Allerdings besteht in ihren Herangehensweisen ein direkter Zusammenhang von «Narrativität» und «Narrativen», insofern als «Narrativität» als die entscheidende Qualität von «Narrativen», d. h. Erzählungen zu sein, verstanden wird. Weist also eine Darstellung genügend Faktoren der Narrativität auf – Wolf spricht hier von «Narrativen» bzw. «Narratemen» –, darunter etwa das Vorhandensein (mindestens) eines zentralen Protagonisten, Zeitlichkeit, Geschehen, Spezifität, Erzählwürdigkeit («tellability») und Spannung, könne man davon sprechen, dass es sich um eine «eigentliche» Erzählung (bzw. ein Narrativ) im engeren Sinn handelt. In anderen Worten weist jede (Bild-)Erzählung einen hohen Grad an Narrativität auf, aber das bloße Vorhandensein einiger narrativitätsindizierender bzw. -erzeugender Faktoren genügt noch nicht, um von einer Erzählung zu sprechen (Speidel 2018a, 5; Speidel 2018c, 90 f.; Wolf 2002, 372–383; Wolf 2003, 458–468). Wolfs Bestimmungen von «Narrativen» sind dabei noch viel stärker durch die Annahme der sprachlichen Erzählung als prototypische Erzählung geprägt. Für eine Besprechung von «Narrativität» im potentiellen und graduellen Sinne vgl. auch Pollini 2002, 137 f.; Steiner 2004; Porter Abbott 2014.

116 So waren etwa mittelalterlichen Lesern (und Hörern) die biblischen Erzählungen wohlbekannt. Durch eine interessante (d. h. stärker narrative) Ausarbeitung von Darstellungen in Manuskripten wollte man sie aber zum wiederholten Betrachten und somit zum Nachdenken über die Geschichten und zu deren Memorierung animieren (Crohn Schmitt 2004).

117 Speidel 2018a. Speidels Experimente haben auch gezeigt, dass die «Außergewöhnlichkeit» des Dargestellten für die Wahrnehmung bildlicher Narrativität weniger relevant ist, als oft angenommen wird (Speidel 2018c, 97 f.). Ähnliches schreibt Baines in seiner Rezension von Groenewegen-Frankfort 1951: «First the author states the old untruth that knowledge of the outcome of an action makes it undramatic – if it were true, tragedy would be a non-form.» (Baines 1974, 274).

118 Vgl. die Überlegungen in Baroni 2014.

dies müsse es auch ein singuläres, reales, historisches Geschehen wiedergeben¹¹⁹. Eine konsequente Anwendung dieser These würde bedeuten, dass ein historisch-kritischer Blick auf den Realitätsgehalt ägyptischer Feldzugsschilderungen dazu führen könnte, dass dieselben Bilder – etwa die Qadesh-Reliefs Ramses' II. – plötzlich als weniger narrativ bewertet würden, obwohl doch der Effekt der Bilder derselbe bleibt¹²⁰. In der Frage nach dem Ursprung der Narrativität eines Bildes kann die Historizität des Bildinhaltes also keine Rolle spielen. Hat man Narrativität und Historizität als separate Faktoren bestimmt, kann man anschließend untersuchen, welcher Art die Darstellungen sind, die zur Wiedergabe historischer Ereignisse verwendet wurden (s. 8.2.4).

Während auch in anderen Disziplinen die These existiert, dass nur Bilder, die sich auf eine bestimmte Erzählung beziehen, narrativ seien (s. 3.2.1), ist die Verknüpfung von Historizität und Narrativität eine Besonderheit der ägyptologischen Forschung zur Bilderzählung¹²¹. Ihr Ursprung liegt wohl einerseits darin, dass man das narratologische Kriterium einer «spezifischen» lokalen bzw. temporalen Verortung im Sinne der Notwendigkeit einer «realhistorischen» Verortung (miss-)verstand¹²². Andererseits sind aus dem Alten Ägypten keine Darstellungen bekannt, die man als bildliche Mythenerzählung verstehen könnte (s. 8.2.4). Darstellungen des Kultvollzuges oder des Königs in Begleitung von Göttern sind ebenso wenig als Mythenbilder zu bezeichnen wie die Unterweltbücher des Neuen Reiches oder die schematischen Darstellungen des von Geb und Nut gebildeten Kosmos (s. 8.2.3). Abgesehen von einigen Bildostraka und -papyri, die sich möglicherweise auf bestimmte Geschichten beziehen, lassen sich also tatsächlich nur Bilder historischen (d. h. primär kriegerischen) Inhalts mit bildextern – etwa in Texten – belegten Inhalten verbinden. Im Unterschied dazu konnte in der Beschäftigung mit den Bildzeugnissen des griechisch-römischen Kulturraums nie die Idee aufkommen, nur Darstellungen historischen Inhalts seien erzählend; zu allgegenwärtig waren die bildlichen Wiedergaben mythischer Szenen.

119 Kritik z. B. bei Vandersleyen 1978, 276; Davis 1992, 242; van Walsem 2017a, 256 f. Zuweilen wurde implizit festgestellt, dass es zu Problemen in der Analyse führt, wenn Historizität als Bedingung von Narrativität angenommen wird. Oft wird z. B. darauf hingewiesen, dass auch eindeutig singuläre, realhistorische Ereignisse – wie das Begräbnis des Grabherrn – in idealtypischer Weise dargestellt seien (Groenewegen-Frankfort 1951, 35 f.; Kantor 1957, 46 f.; Gaballa 1976, 28–30). Dies führte aber nicht zu einem Umdenken in der Analyse.

120 Zum Qadesh-Programm und der Notwendigkeit einer kritischen historischen Analyse ägyptischer Feldzugsdarstellungen, vgl. Rogner 2015.

121 Smith 2011 betrachtet in einer umgekehrten, aber nicht weniger problematischen Herangehensweise Narrativität als Kriterium für den historischen Wahrheitsgehalt von Darstellungen. In der Besprechung ägyptischer Texte tritt dagegen oft die – ebenso unbegründete – Forderung auf, der Textinhalt müsse fiktiv sein, damit man von einer Erzählung sprechen könne (Braun 2019, 21 f.).

122 Besonders deutlich bei Kantor 1957 und Gaballa 1976.

3 Narrativität und Erzählung in Text- und Bildwissenschaften

In vielen Fällen beruhen Theorien des Erzählens und der narrativen Wirkung primär auf dem Studium von Texten. Oftmals werden die Schlüsse literatur- und textwissenschaftlicher Untersuchungen¹²³ dann auf die Betrachtung von Bildquellen übertragen, ohne medienspezifische Gegebenheiten zu beobachten, woraus sich verschiedene Probleme und Widersprüche ergeben. Die Schwerpunkte bisheriger kunst- und bildwissenschaftlicher Studien, die sich auf verschiedene Arten mit bildlicher Erzählung und Narrativität beschäftigen und in vielen Fällen ebenfalls die in 2.2 erwähnten Schwierigkeiten mit sich bringen, werden in 3.2 vorgestellt. Zuerst gilt es aber in 3.1 einen Blick auf literatur- und textwissenschaftliche Forschungen zu werfen. Gerade in diesem Bereich existieren nämlich Herangehensweisen, die weniger das Funktionieren des einzelnen Mediums als vielmehr die Rolle der Rezipienten in der Erzeugung und der Wahrnehmung von Narrativität untersuchen. Nur ein Ansatz, der zwar die Unterschiede verschiedener Medien gewichtet, zugleich aber berücksichtigt, dass bei den Rezipienten gleichwohl ähnliche Effekte auftreten, kann bei der Suche nach dem Ursprung des narrativen Potentials von Bildern (und Texten) weitere Fortschritte machen. Dies bedeutet nicht, dass Unterschiede schlicht nivelliert werden; denn in der «media blindness» sowie im «radical relativism» liegen zwei Hauptgefahren einer transmedialen Narratologie¹²⁴. Einige der vorgestellten Überlegungen, wie etwa das Mitwirken der Rezipienten an der Erzeugung auftretender Wirkungen oder die Bedeutung der Verteilung von Bildern im Raum, werden an späterer Stelle genauer aufgegriffen.

123 Das Sprechen von «Literatur- und Textwissenschaft» soll wie die Nennung von «Kunst- und Bildwissenschaft» zum Ausdruck bringen, dass keine theoretische Beschränkung auf Texte und Bilder vorgenommen wird, die – oftmals ohne weitere Definition – in einem landläufigen Sinne als «Literatur» oder «Kunst» gesehen werden.

124 Ryan 2004, 33 f.

3.1 Literatur- und Textwissenschaften

Der folgende Überblick über narratologische Forschungen aus der Literatur- und Textwissenschaft geht von einer Beschreibung der «klassischen» Narratologie Genettes aus, die bis heute der Ausgangspunkt vieler literaturwissenschaftlicher narratologischer Studien ist. Daran schließen Beschreibungen alternativer Ansätze an, die sich in Teilen von den spezifischen Charakteristika des Mediums Text lösen und dadurch mögliche Anknüpfungspunkte für ein Modell bildlicher Narrativität liefern.

3.1.1 «Klassische» Narratologie

Zu Beginn des 20. Jhs. setzte in der literaturwissenschaftlichen Forschung, deren Schwerpunkt bis dahin v. a. auf dem Inhalt der Texte lag, ein vermehrtes Interesse an deren narrativem Funktionieren ein. Auf die Entwicklungen innerhalb des russischen Formalismus und des Strukturalismus bis hin zu Barthes' *analyse structurale du récit* soll hier nicht weiter eingegangen werden¹²⁵. Vielmehr sei mit den Forschungen Genettes, die er in seinem *Discours du récit* (1972) und der späteren Ergänzung *Nouveau discours du récit* (1983) darlegte, in aller Kürze ein wegweisender Höhepunkt dieser Forschungsrichtung vorgestellt¹²⁶, der noch heute den Ausgangspunkt zahlreicher narratologischer Studien bildet. Genettes Untersuchung beruht auf zwei grundlegenden Einteilungen: Zum einen unterscheidet er bei der Analyse narrativer Texte die drei Ebenen des *récit*, der *histoire* und der *narration*. Dabei ist unter dem *récit* der eigentliche Text der Erzählung zu verstehen, der den Lesern die Ereignisse darlegt, während die *histoire* durch die Summe der geschilderten Handlungen in ihrer Abfolge gebildet wird¹²⁷. Der Begriff der *narration* bezeichnet den Akt des

125 Dazu z. B. Schmitz 2002, 28–64; vgl. Barthes 1966.

126 Gemeinsam publiziert in: Genette 2007.

127 Genette 2007, 13.

Erzählens selbst und umfasst in einer gewissen Vagheit sowohl das Erzählen der Geschichte durch den Autor als auch durch einen – oder auch mehrere – vom Autor zu unterscheidende(n) Erzähler im Text¹²⁸. Genette lässt die Ebene der *histoire* beiseite und fokussiert auf den *récit* und die *narration*, wodurch seine Studie eine umso stärkere medienspezifische Prägung erhält (s. u.).

Zum anderen stützt sich Genette auf die grammatischen Kategorien *temps* (Tempus¹²⁹), *mode* (Modus¹³⁰) und *voix* (Diathese¹³¹). Von der Feststellung ausgehend, dass bereits das konjugierte Verb eine Minimalform der Erzählung darstelle und es sich somit bei der ganzen Erzählung um eine – freilich enorm umfangreiche – Erweiterung derselben handle, übernimmt er diese Kategorien für die Beschreibung erzählender Texte. In die Kategorie *temps* fallen die zeitlichen Beziehungen im Text, wie Vor- und Rückblenden oder Ellipsen; unter *mode* fallen Phänomene des erzählerischen Stand- bzw. Blickpunktes wie etwa *perspective* und *focalisation*¹³². Unter der Bezeichnung *voix* verhandelt Genette schließlich das Verhältnis des Erzählers zum Text (*récit*); er kann etwa eine Geschichte erzählen, an der er nicht beteiligt war, er kann aber auch selbst als Akteur in der Erzählung auftreten¹³³. Diesen Überlegungen liegt ein Spiel mit den Bedeutungen von *voix* im Französischen zugrunde («Diathese», aber auch «Stimme»), das sich nicht ins Deutsche übertragen lässt¹³⁴. Diese drei Kategorien (*temps*, *mode* und *voix*) sind mit den drei Ebenen des narrativen Textes (*récit*, *histoire* und *narration*) nicht deckungsgleich, sondern schneiden sich mit ihnen auf komplexe Weise¹³⁵.

In ihrem mehrmals überarbeiteten Werk *Narratology* übernimmt Bal die Grundlagen dieses von Genette entwickelten Ansatzes. In vielen Punkten entwickelt sie diese aber weiter, und man darf die Differenzen zwischen den Ansätzen Genettes und Bals nicht unterschätzen. So unterscheidet Bal in ihrer Beschreibung narrativer Texte die drei Ebenen *fabula*, *story* und *text*. Dabei bezeichnet *fabula* den quasi «hinter der *story* stehenden» Ereignisablauf, *story* die Art und Weise, in der diese Abläufe geschildert werden, und *text* die genaue wörtliche Ausformung der *story*¹³⁶. Viel stärker als Genette knüpft Bal damit an die Unterscheidung

von *фабула* (*fabula*; Ablauf der Ereignisse) und *сюжет* (*syuzhet*; Reihenfolge ihrer Schilderung im Text) an, die im russischen Formalismus eingeführt wurde¹³⁷. Da hinter der weiteren Ausdifferenzierung der Ansätze Genettes und anderer Literaturtheoretiker in Bals Studie primär das Ziel der Analyse narrativer Texte steht und sie sich damit weiter von einer medienübergreifenden Anwendbarkeit entfernt, erfolgt keine weitere Besprechung.

Dagegen sind Bals Überlegungen zur Narrativität von Bildern zu nennen¹³⁸: Sie stellt zuerst fest, dass narratologische Konzepte bislang nur selten auf Bilder angewandt worden seien und die vermeintliche «Narrativität» der Bilder oft auf die Evokation bekannter Erzählungen beschränkt bleibe. Bals anschließender Versuch der Übertragung ihrer Ergebnisse auf (unbewegte) Bilder hilft allerdings wenig weiter. Denn Feststellungen wie etwa diejenige, dass im Bild das dargestellte Ereignis den Status des «fokalisiertem Objekts» besitze, sagen nichts darüber aus, in welcher Weise die einzelnen Elemente innerhalb des Bildes die Wahrnehmung des Ganzen prägen. Offensichtlich kann sich Bal nicht vom Kriterium der zeitlichen Abfolge lösen, wie auch die Tatsache zeigt, dass der anschließende, weit ausführlichere Versuch der Anwendung auf nicht textliches Material sich mit dem Medium Film befasst.

Dieser kurz gefasste Überblick über die «klassische» Narratologie zeigt, dass ihre Ergebnisse größtenteils auf den medienspezifischen Fähigkeiten der Sprache und des Textes beruhen. Sie sind damit nicht direkt auf Bilder zu übertragen, ohne den Eindruck, der bei deren Rezeption entsteht, grundlegend zu verfälschen. Ein erster Schritt zur Loslösung von medienspezifischen Charakteristika liegt in der Verschiebung des Fokus von der Frage «Was bedeutet der Text?» zu «Wie erzeugt der Text Bedeutung?». Eine solche Perspektive legt nicht nur die eingeschränkte Gültigkeit mancher Feststellungen offen. Sie ermöglicht auch ein nuancierteres Sprechen von der graduellen Narrativität, das sich von der dichotomischen Unterscheidung «Erzählung/keine Erzählung» löst (s. Kapitel 4)¹³⁹. In einer solchen freieren Blickweise können dann auch die Ansätze der «klassischen» Narratologie entscheidende Hinweise auf medienübergreifende, narrativitätsrelevante Kriterien bieten – wenn man sie nicht als mechanisch anzuwendendes Instrumentarium (miss-)versteht¹⁴⁰.

128 Genette 2007, 15. Die Trennung von Autor und Erzähler ist in der Literaturwissenschaft seit langem *communis opinio* (z. B. Genette 2007, 219–222; Bal 2009, 15–18).

129 D. h. die Zeitstufen im Verhältnis zu einem bestimmten Zeitpunkt: Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft.

130 D. h. die geistige Einstellung gegenüber dem Verbalinhalt: Indikativ, Konjunktiv, Imperativ, Optativ, Subjunktiv etc.

131 D. h. die Beziehung von Verbalinhalt und Subjekt: Aktiv/Medium/Passiv.

132 Genette unterscheidet streng zwischen der *perspective* (Wer spricht?) und der *focalisation* (Wer nimmt was wahr?), die in den geläufigeren Klassifizierungen der «Arten des Erzählers» (etwa des «allwissenden Erzählers» oder des «Ich-Erzählers») zusammenfallen. Beides bleiben für ihn aber narrative Mechanismen; Bals Idee einer Person im Text, die als *focalizer* fungiere, lehnt er ab (Genette 2007, 347–352).

133 Genette 2007, 19 f.

134 Vgl. Schmitz 2002, 69.

135 Genette 2007, 20.

136 Bal 2009, z. B. 5.

137 Bal 2009, 76; Steiner 2004, 150; vgl. Kafalenos 1989.

138 Bal 2009, 147–150. 165–175.

139 Ryan nimmt den Schritt vom «What does it mean?» zum «How does it mean?»/«How does it work?» ebenso vor wie die Einführung des Sprechens von gradueller Narrativität (Ryan 2004, v. a. 7–9. 26).

140 Genette selbst wollte sein Werk ausdrücklich nicht als solches Instrumentarium verstanden wissen, auch wenn es oftmals so rezipiert wurde (Genette 2007, z. B. 304. 398–400).

3.1.2 Mimesis und Referenz

In seinem dreibändigen Werk *Temps et récit* beschäftigt sich Ricœur mit den verschiedenen Mechanismen der Nachahmung und der Referenz in Texten. Ausgehend von der *Poetik* des Aristoteles, entwickelt er die Idee einer *dreifachen Mimesis* (triple mimèsis) zur Beschreibung seiner zentralen Idee, nämlich «qu'il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle»¹⁴¹. Ricœur geht davon aus, dass der Unterschied zwischen der narrativen Referenz von *récit historique* und *récit de fiction* geringer ist als oftmals angenommen bzw. dass eine reziproke Beeinflussung existiert¹⁴². Darum wird eine Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien und ihrem Funktionieren vorerst gezielt unterlassen.

Unter den ersten Teil der dreifachen Mimesis, die *Mimesis I*, fällt das Wissen – hier wohl eher noch des Produzenten als des Rezipienten – um die Geschehnisse in der Welt bzw. die dort vorhandenen Kausalitäten. Hiervon sei jede Erzählung geprägt:

«Quelle que puisse être la force d'innovation de la composition poétique dans le champ de notre expérience temporelle, la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel.»¹⁴³

Besondere Betrachtung im Hinblick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand verdienen dabei die *structures intelligibles*, womit Ricœur grundlegende Begriffe bzw. Bedingungen wie «Ziel», «Mittel», «Umstand» u. a. bezeichnet. Sie stehen zwischen der *compréhension narrative* und der *compréhension pratique* in einer doppelten Beziehung von *présupposition* und *transformation*. Dabei ist unter der *présupposition* der Umstand zu verstehen, dass sowohl Erzähler als auch Rezipienten solche Begriffe kennen. Bei ihnen handelt es sich um das «réseau conceptuel de la sémantique de l'action». Zusätzlich zu dieser Kenntnis wird aber in der Produktion einer Erzählung eine *Diskursivität* hinzugefügt, die den Text zu mehr macht als einer *bloßen Folge* derartiger Umstände – hierin liegt die *transformation*¹⁴⁴. Unter die beiden verbleibenden Punkte der *Mimesis I*, d. h. die *ressources symboliques* und den *caractère temporel* der Welt des Handelns, fasst Ricœur die symbolischen Bedeutungen bestimmter Vorgänge¹⁴⁵ und die Bedeutung ihrer Abfolge in der Erzählung¹⁴⁶.

141 Ricœur 1983, 85.

142 Ricœur 1983, 123 f.

143 Ricœur 1983, 87.

144 Ricœur 1983, 89–91.

145 Ricœur 1983, 91–93.

146 Ricœur 1983, 95–100.

Mit der *Mimesis II* betritt man das Feld der literarischen Produktion, des *comme si*¹⁴⁷. Dabei ist erneut darauf hinzuweisen, dass es sich um eine Untersuchung der historischen ebenso wie der fiktiven Erzählung handelt. Das Sprechen von *Referenz* bezieht sich also niemals auf einen – wie auch immer gearteten – absoluten, realhistorischen Wahrheitsbegriff¹⁴⁸. Dem von Aristoteles in der *Poetik* entwickelten Modell des *Mythos* möchte Ricœur das Element der zeitlichen Struktur hinzufügen¹⁴⁹, das ja bereits als Charakteristikum der *Mimesis I* wiederholt hervortrat:

«Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. [...] Nous l'avons anticipé dans la section antérieure, en disant que le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmatique établi par la sémantique de l'action. Ce passage du paradigmatique au syntagmatique constitue la transition même de *mimèsis I* à *mimèsis II*. Il est l'œuvre de l'activité de configuration.»¹⁵⁰

Zwar ist die hier von Ricœur angesprochene Schaffung einer zeitlichen Abfolge im Bild nicht auf dieselbe Weise gegeben wie im Medium Text, das sich durch seine Linearität auszeichnet. In vielen Fällen findet die Schaffung von Zeitlichkeit erst in der Betrachtung statt, wodurch eine Verschiebung zu den Vorgängen erfolgt, die Ricœur unter den Begriff der *Mimesis III* fasst. Trotzdem wird sich die hier eingeführte Unterscheidung von *paradigmatischem Nebeneinander* und *syntagmatischer Verknüpfung* an verschiedenen Stellen der vorliegenden Untersuchung als wichtig erweisen. Sie bezeichnet den Gegensatz zwischen der Verwendung von Elementen als gleichwertige Vertreter einer Gruppe, die füreinander stehen können (= paradigmatisch), und ihrer Kombination zu einem Ganzen, das aus dem Zusammenspiel der Elemente seinen Sinn gewinnt (= syntagmatisch)¹⁵¹. Wird in der vorliegenden Arbeit von einer *paradigmatischen Anordnung* o. Ä. gesprochen, ist es im Sinne dieses Begriffspaars zu verstehen.

Am Ende erlangt die Erzählung durch die *Mimesis III* ihren vollen Sinn, indem sie durch die Rezipienten wiederum mit der Welt des Handelns verbunden wird. Im durch sie vollzogenen Akt der Rezeption vollendet sich der Vorgang der *Mimesis*:

147 Ricœur 1983, 101.

148 Ricœur 1983, 101.

149 Ricœur 1983, 101. «Mythos» meint dabei nicht die mythische, religiöse Erzählung. Vielmehr bezeichnet Aristoteles im ursprünglichen Wortsinn «die Zusammensetzung der Geschehnisse» (τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων) als «Mythos» (Arist. Po. 1450 a).

150 Ricœur 1983, 102 f.

151 Schmitz 2002, 44; Haring 2018, 85–88.

«[...] mimésis III marque l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique.»¹⁵²

Dabei verbinden die Leser ihr Wissen um die Gegebenheiten der Welt mit ihrer Kenntnis der Beschaffenheit von Erzählungen. Einerseits haben sie durch ihre Erfahrung mit literarischen (historischen wie fiktiven) Paradigmen eine Erwartung an einen gegebenen Text. Andererseits aktualisiert die Lektüre selbst wiederum die Fähigkeit, dem Text zu folgen. Im Akt des Lesens nehmen die Leser am Geschehen teil – «suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture»¹⁵³. Am Ende erfolgt die explizite Verbindung von *Narrativität* und *Referenz*, wobei Ricœur auch Gedanken weiterführt, die er bereits in *La métaphore vive* entwickelt hat¹⁵⁴. Die Rezeption des Inhalts einer Erzählung erfolgt demnach gemäß dem Welt-horizont (*horizon de monde*) der Rezipienten und beruht auf einem Akt der *référence*. Unabhängig davon, ob es sich um einen *récit historique* oder einen *récit de fiction* handelt, können Texte nicht anders, als über die Welt sprechen – und von ihren Rezipienten als über die Welt sprechend wahrgenommen werden. Wenn am Ende die Feststellung steht, dass die Rezeption eines jeden Textes wiederum den Welthorizont des Rezipienten und somit die nächste Rezeption prägt, so schließt sich der Kreis am Übergang von der *Mimesis III* zur erneuten *Mimesis I*¹⁵⁵.

3.1.3 Szenographie und effet de réel – die Rolle des Lesers

Mit Ricœurs *Mimesis III* wurde bereits der Schritt hin zum Rezeptionsvorgang und der Rolle der Rezipienten getan, wobei insbesondere der Begriff der *Referenz* von Bedeutung war. Dieser Vorgang steht auch in Untersuchungen im Zentrum, die das Verständnis von Texten gezielt aus der Rezeption heraus erklären wollen. Schon Genette spricht im Kontext textlicher Anachronismen von einer hierdurch hervorgerufenen Erwartungshaltung der Leser. Diese könnten auf der Grundlage ihrer *narrativen Kompetenz* sowohl Andeutungen und Hinweisen folgen als auch gezielt vom Erzähler – und dadurch vom Autor – in die Irre geleitet werden¹⁵⁶.

Ein explizites Sprechen von *Referenz* erfolgt im Rahmen von Bals narratologischer Theorie, in der sie den Begriff des *frame of re-*

ference einführt¹⁵⁷. Dieser *Referenzrahmen* spiele eine bedeutende Rolle hinsichtlich des Verständnisses eines Textes. Er beschreibt das Vorwissen der Rezipienten, das ihnen das Verständnis von generellen Beschreibungen ebenso wie ganz spezifischen Verweisen im Text ermöglicht:

«Few readers will fail to sense the brief moment of laughter when reading, in Karen Harper's mystery novel *Black Orchid* (1996), «What's the name of that gray-haired boy who's president right now?» Hattie asked.» We really don't need the next sentence, «Bill Clinton, Grandma,» Jordan told her» (68). Readers share the frame of reference in which it is not only elementary knowledge who ran the United States at that time, but also that Clinton's gray hair is like a pointer that identifies him. [...] This frame is never entirely the same for each reader, or for reader and writer. By frame of reference I here mean information that may with some confidence be called communal.»¹⁵⁸

Dabei spricht Bal zwar nicht von einer *richtigen Verständnisweise* des Textes; eine solche Bewertung – zumindest aus Sichtweise des jeweiligen Verfassers und der Mehrheit der Leser – klingt jedoch im Sprechen von «information that may with some confidence be called communal» implizit an. Die große Rolle, die dieses Wissen in der Rezeption spielt, zeige sich gerade dann, wenn man aufgrund des Fehlens von Informationen oder Vorwissen einen Text *nicht* verstehe. Um dies zu vermeiden, müssen je nachdem, welche Rezipientengruppe angesprochen und inwiefern ein bestimmtes Verständnis der Szenerie bewirkt werden soll, detailliertere Angaben etwa zu den örtlichen, zeitlichen oder politischen Umständen gegeben werden¹⁵⁹. Diese Tatsache wird bereits angesichts der Relativität des oben genannten «selbstverständlichen» Erkennens eines Verweises auf Präsident Clinton deutlich. Mag dieses beim zeitgenössischen Publikum von Karen Harpers *Black Orchid* (1996) relativ zuverlässig erfolgt sein, ist es bereits heute, zumal bei einem jüngeren und/oder nichtamerikanischen Rezipientenkreis, weitaus weniger eindeutig gegeben.

Der bedeutsamen Rolle der Leser und ihres Wissens widmet sich auch Eco in seinem *Lector in fabula*. Für die Idee des *Referenzrahmens* führt er hier den Begriff der *Szenographie* ein. Darunter fallen neben spezifischen, singulären Orten (etwa: «Dublin») oder Personen (etwa: «Präsident Clinton») auch generische Orte (etwa: «Supermarkt») und Personen. Ebenso schließt er die Bedeutung bzw. Konnotation von Handlungen in bestimmten Kontexten ein. So kann nach Eco z. B. die Aussage, ein Mann erhebe seinen Arm, ganz Unterschiedliches suggerieren, je nachdem, ob er zugleich

152 Ricœur 1983, 109.

153 Ricœur 1983, 116 f.

154 Ricœur 1983, 117–124; vgl. Ricœur 1975, v. a. 273–301.

155 Ricœur 1983, 121; vgl. Mattern 1996, 135.

156 Genette 2007, 66–70. Dabei prägt Genette – in Parallele zum Begriffspaar *destinateur/destinataire* (Sender/Empfänger) – das Paar *narrateur/narrataire*, wobei es sich beim *narrataire* eben nicht um den realweltlichen Leser, sondern um den *lecteur virtuel* handelt (Genette 2007, 222).

157 Bal 2009, 119–126. 139.

158 Bal 2009, 120 f.

159 Bal 2009, 139.

als Abgeordneter im Parlament beschrieben wird oder aber als wütend auf eine Frau zustürmend¹⁶⁰.

Wie die Ausführungen Bals und Ecos zeigen, nehmen der *frame of reference* bzw. die *Szenographie* eine bedeutende Rolle im Verständnis von Texten ein. Die Gewöhnung an derlei Mechanismen kann wiederum von Autoren ausgenutzt werden. Dies ist der Fall, wenn die Charakteristika der Beschreibungen realer, historischer Umstände für fiktive Beschreibungen übernommen werden. Diese Wirkung wurde von Barthes unter der Bezeichnung *effet de réel* untersucht. Der *effet de réel* steht zwischen dem argumentatorischen Zweck des detaillierten Realismus in der Rhetorik und der völligen Loslösung vom realen Referenten in der literarischen Ekphrasis. Die Annahme der Rezipienten, eine genaue Beschreibung bedürfe notwendigerweise eines realweltlichen Vorbildes, dient im Sinne des *effet de réel* der Suggestion einer möglichst großen «Realität» bzw. «der Realität» an sich durch Einbringung einer Vielzahl von detaillierten Angaben¹⁶¹. In diesem Sinne wurde auch die gezielte Übernahme erzählerischer Mechanismen in der Geschichtsschreibung gerade durch das Bestreben generiert, die eigene Erzählung des Geschehenen als die wahre hervorzuheben. Die Masse genannter Details und Kausalitäten soll den Eindruck bewirken, dass *diese* Version der Geschehnisse die einzig tatsächlich mögliche ist¹⁶². Ist man sich über den *effet de réel* als Mechanismus der Wahrnehmung von Texten (ebenso wie Bildern) im Klaren, können Merkmale wie etwa eine besondere Detailfülle im Umkehrschluss gerade als Indikator für Fiktionalität gesehen werden, die zwar die Zuverlässigkeit des Erzählers suggerieren soll, tatsächlich aber eine mimetische Illusion darstellt¹⁶³. Im Hinblick auf die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit bleibt schließlich zu erwähnen, dass nach dem antiken Rhetoriker Demetrius der *effet de réel* zusätzlich auch einen Eindruck der Lebendigkeit (ἐνάργεια) bewirkt. Diese werde v. a. durch «die präzise Erzählung» (ἀκριβιολογία) hervorgerufen, die «kein Detail übersieht und nichts auslässt» (παραλείπειν μηδὲν μηδ' ἐκτέμνειν) sowie durch «die Nennung der Begleitumstände einer Handlung» (ἐκ τοῦ τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασι λέγειν)¹⁶⁴.

3.2 Kunst- und Bildwissenschaften

Nachdem sich im vorangegangenen Überblick über literatur- und textwissenschaftliche Theorien erste mögliche Anknüpfungspunkte für ein Modell bildlicher Narrativität ergeben haben, wird im Folgenden eine Übersicht über bisherige kunst- und bildwissenschaftliche Forschungen geliefert. In vielen Fällen firmieren

sie nicht unter dem Schlagwort der Narrativität oder der Erzählung. Stattdessen sprechen viele Studien – v. a. wenn es um Phänomene geht, die hier als Mechanismen zur Steigerung bildlicher Narrativität behandelt werden – eher von einer Dynamisierung o. Ä. des Bildaufbaus¹⁶⁵. Die Gliederung dieses Kapitels beruht im Unterschied zur Vorstellung der literaturwissenschaftlichen Ansätze in 3.1 nicht auf der Differenzierung verschiedener Forschungsrichtungen. Es handelt sich vielmehr um drei Blickrichtungen auf Bilder und ihre Erforschung, bei denen zuerst der wiedergegebene Inhalt (3.2.1), dann die Kombination von Bildern (3.2.2) und schließlich der Aufbau der einzelnen Darstellung (3.2.3) im Fokus stehen. Da die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit bisher kaum behandelt wurden, ist der folgende Überblick kurz gehalten¹⁶⁶. Es geht darum, mögliche Ansatzpunkte für ein Modell bildlicher Narrativität darzulegen sowie aufzuzeigen, inwiefern die Ergebnisse dieser Untersuchung als Ausgangspunkt weiterer Forschungen in Nachbardisziplinen dienen könnten.

3.2.1 Bilder als Illustration

In der Erforschung narrativer Bilder werden diese oftmals als Mittel zur Wiedergabe präexistenter Inhalte (oder spezifischer: Erzählungen) betrachtet. Dieser Ansatz führt zu wichtigen Erkenntnissen, wenn man die *Umsetzung* sprachlicher Erzählungen in das Medium Bild bzw. die Mittel der *Referenz* auf bereits bekannte Inhalte untersucht¹⁶⁷. Wird aber von vornherein nur solchen Bildern narratives Potential zugestanden, die eine Wiedergabe anderweitig bekannter Erzählungen darstellen, so treten Probleme auf, die in Kapitel 2 am Beispiel der ägyptologischen Studien aufgezeigt wurden. Im Unterschied zu diesen fehlt zwar der starke Fokus auf die *Historizität* der Geschehnisse als vermeintlicher Faktor in der Entstehung bildlicher Narrativität. Dafür liegt zuweilen ein ebenso starker – bisweilen gar ausschließlicher – Fokus auf der Wiedergabe anderweitig überlieferter *fiktiver* Erzählungen, obwohl dies dem schon lange bekannten Streben der Griechen und Römer widerspricht, mythische Inhalte stets zu aktualisieren und so auch auf zeitgenössische Ereignisse zu beziehen¹⁶⁸. Dies sei hier am Beispiel der klassisch-archäologischen Forschung zur Narrativität der griechischen Vasenbilder dargelegt. Dieser liegt traditionell eine Gegenüberstellung von «generischen» und «erzählenden» Motiven zugrunde, wobei die letzteren mit der Zeit

160 Eco 1987, 98–101.

161 Barthes 1968; vgl. Genette 2007, 325; vgl. Burmeister 2013, 147 f.

162 White 1981, v. a. 17 f.

163 Genette 2007, 324 f.

164 Demetr. Eloc., 208–220.

165 Auch ägyptologische Studien, die nicht von Narrativität, sondern von der Erzeugung eines dynamischen Bildaufbaus o. Ä. sprechen, werden darum erst im Folgenden genannt und nicht etwa in 2.1.

166 Für einen generellen Überblick der Geschichte der Klassifizierung von Bildern hinsichtlich ihrer Narrativität bzw. ihres erzählenden Charakters einschließlich kritischer Überlegungen zu dieser primär taxonomischen Betrachtungsweise s. Horváth 2016; Pinotti 2017.

167 Z. B. Giuliani 2015.

168 Stewart 1985.

aus den ersteren entwickelt worden seien¹⁶⁹. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit stellen die Forschungen Giuliani dar¹⁷⁰, der narrative und nicht narrative Darstellungen unterscheidet, je nachdem ob sich ein Bezug zu bekannten griechischen Mythen aufzeigen lässt. Diese dichotomische Unterteilung erfolgt unabhängig davon, dass die entsprechenden Beispiele oftmals im Motiv und seiner Ausführung große Übereinstimmungen aufweisen. In einem solchen Ansatz wird ein unkreatives und geradezu sklavisches Imitieren der Dichtung durch die Vasenmaler vorausgesetzt; außerdem geraten alle Bildinhalte aus dem Blick, die nicht Teil der uns – durch Zufälle der Überlieferung – erhaltenen, schriftlich fixierten Mythen sind¹⁷¹. In einem problematischen Verständnis bildlicher Bestimmtheit schließt er sog. *generische* Bildinhalte als rein beschreibend aus der Menge der narrativen Bilder aus: «Hier wird keine Geschichte erzählt, denn man kann immer nur eine ganz bestimmte Geschichte erzählen: Wer erzählt, kann gar nicht anders, als sich festzulegen.»¹⁷²

Einen Ausweg aus dieser (scheinbaren) Dichotomie generisch/beschreibend vs. erzählend schlägt Hurwit mit seiner Unterscheidung von «strong images» und «weak images» vor. Dabei stellt die Referenz auf mythische Ereignisse nur eines der Kriterien für «strong images» dar. Daneben wird aber auch die außergewöhnliche Ausarbeitung u. Ä. gewertet und damit Punkte, die auch in der vorliegenden Untersuchung eine Rolle spielen¹⁷³. In einem ähnlichen Versuch bezieht Stansbury-O'Donnell die «Handlung» (*action*) selbst (und nicht nur die Akteure) als wesentlichen Faktor ein und kommt so zur Kategorie der «generic narratives»¹⁷⁴.

Eine Konstante, die sich durch diese Untersuchungen zieht, ist die Frage nach den Mechanismen, die bei den Betrachtern die Verbindung einer Darstellung mit der dahinterstehenden Erzählung bewirken. Dabei werden verschiedene Arten des Verweises auf den Rezipienten bekannte Erzählungen unterschieden¹⁷⁵. Als wesentlich wird oft v. a. die Auswahl möglichst eindeutiger, auf einen bestimmten Moment der Erzählung oder auch die ganze Geschichte verweisender Figuren(-konstellationen) genannt¹⁷⁶. Hinsichtlich dieser Frage führen die von Telesko aufgearbeiteten Verschränkungen verschiedener Darstellungsweisen zu wertvollen Einsichten: Ausgehend von der Unterscheidung eines «narrativen» von einem «thematischen» bzw. «symbolischen» Darstellungsmodus¹⁷⁷ in der mittelalterlichen Kunst, zeigt er anhand diverser Bildbeispiele, dass diese Modi in der Praxis nicht in Form zweier getrennter Gruppen von Zeugnissen existieren, sondern in ständiger Spannung stehen und in ineinandergreifender Form auftreten¹⁷⁸. Geht man einen Schritt weiter und sieht das, was in Untersuchungen zur Narration oft als «Symbolik» ausgeklammert wird, unter dem Gesichtspunkt der «narrativierenden Rezeption»¹⁷⁹, lässt sich hier an das Wissen der Rezipienten anknüpfen. Pollini geht davon aus, dass auch in symbolischen Bildern ein erzählerisches Potential steckt, das der gebildete zeitgenössische «Idealbetrachter» zu verstehen wusste. In diesem Sinne spricht er vom «Betrachter-Erzähler», der sich auf die symbolisch geladenen Bilder einlässt und so die dahinterstehende Narration erfährt¹⁸⁰.

Dass noch heute in der Erforschung bildlicher Narrativität die Umsetzung präexistenter sprachlicher Erzählungen ins Bild im Mittelpunkt steht und dabei die medienspezifischen Gestaltungsmittel oftmals eine untergeordnete Rolle spielen, geht wohl auch darauf zurück, dass Bilder gerade in der christlichen Tradition gezielt als «Text-Substitut» für leseunkundige Bevölkerungsgruppen genutzt wurden¹⁸¹. In diesem Sinne war die Forschung lange Zeit auch durch die Prinzipien der Textillustration geprägt, die ganz eigenen Gesetzen folgt¹⁸².

Dass noch heute in der Erforschung bildlicher Narrativität die Umsetzung präexistenter sprachlicher Erzählungen ins Bild im Mittelpunkt steht und dabei die medienspezifischen Gestaltungsmittel oftmals eine untergeordnete Rolle spielen, geht wohl auch darauf zurück, dass Bilder gerade in der christlichen Tradition gezielt als «Text-Substitut» für leseunkundige Bevölkerungsgruppen genutzt wurden¹⁸¹. In diesem Sinne war die Forschung lange Zeit auch durch die Prinzipien der Textillustration geprägt, die ganz eigenen Gesetzen folgt¹⁸².

3.2.2 Bildreihen und Bilder im Raum

Manche Untersuchungen stellen die Funktion der Reihung von Bildern ins Zentrum. Dies kann in verschiedenen Formaten von der Bildrolle über die A4-Seite eines Comics bis hin zu großfigurigen Darstellungen im Raum geschehen. Zuweilen wird dabei v. a. der mediale Unterschied von Text und Bild betont und das nicht sequenzielle, unbewegte Einzelbild, das (äußerlich) keine Abfolge beinhaltet, aus der Untersuchung narrativen Funktionierens ausgeschlossen¹⁸³. Dies gilt auch für viele Studien zum Funktionieren von Comics¹⁸⁴, von denen Eisner als «sequential art»¹⁸⁵ spricht. Sie vertreten in der Regel die Auffassung, dass allein sequenzielle

169 Carter 1972; ähnlich Parzinger 1991 zu anderen Gebieten des Mittelmeerraums; weniger stark bei Himmelmann-Wildschütz 1967, der die referentielle Funktion der Bildzeichen betrachtet.

170 Giuliani 1996; Giuliani 2003; Giuliani 2015.

171 Snodgrass 1998.

172 Giuliani 2003, 55 f.

173 Hurwit 2011.

174 Stansbury-O'Donnell 1999, v. a. 44–53. Vgl. hierzu Snodgrass' Feststellung, die Schildbeschreibung in Homers Ilias liefere die beste Anleitung dafür, wie frühe griechische Bilder zu verstehen seien (Snodgrass 1998, 161 f.).

175 Z. B. von Hülsen-Esch 2003, 33.

176 Shreve Simpson 1985. Himmelmann-Wildschütz 1967 postuliert einen (schrift-) zeichenhaften, sog. «hieroglyphischen» Charakter der Bildelemente früher griechischer Darstellungen; Wagner-Durand 2016 postuliert einen Gegensatz «Erzählung» – «Evokation». Vgl. auch den stark strukturalistisch geprägten Ansatz von Barthes 1964.

177 «Narrativ» vs. «thematisch» bei Kemp, «narrativ» vs. «symbolisch» bei Weitzmann (Telesko 2002, 202 f.). Ähnliche Gegenüberstellungen ziehen sich durch die Forschung zur bildlichen Erzählung und Narrativität, z. B. bei Perkins 1957; Borchhardt 2002.

178 Telesko 2002, 202–208; ähnlich zu biblischen Themen: Belting 1985.

179 Pollini 2002, 156 f.

180 Pollini 2002.

181 Kessler 1985. Selbst dabei lag aber in der Praxis nicht immer eine 1:1-Umsetzung des Textes ins Bild vor (Belting 1985). Im selben Sinne geht Bleibtreu 2002, 79 davon aus, dass die Kriegsdarstellungen in den assyrischen Palästen auch denjenigen fremden Gesandten, die der Keilschrift nicht mächtig waren, die Folgen einer Rebellion deutlich machen sollten.

182 Weitzmann 1957; Weitzmann 1970; Hedeman 1985; Bateman 2014, 72–90.

183 Mahne 2007; Cohn 2016.

184 Abel – Klein 2016.

185 Eisner 2008, S. xi.

Bildreihen narrativ und dadurch in der Lage sind, Erzählungen zu vermitteln¹⁸⁶.

Bezüglich der dabei oft im Zentrum stehenden Comics, in denen die Bilder nach Ansicht mancher Verfasser trotz ihrer oberflächlichen Dominanz eine komplementäre Rolle einnehmen und lediglich die Möglichkeiten des Textes ergänzen¹⁸⁷, ist dabei zu betonen, dass sie letztlich *nicht* in einer Reihe mit monumentalen Bildzyklen im architektonischen Kontext stehen. Vielmehr stellen sie eine (Rück-)Übertragung der sprachlichen Linearität in eine Bild-Text-Geschichte dar. Bildreihen ähnlichen Formats finden sich in der früheren europäischen Tradition selten, da diese lange Zeit von einer Verwendung von Bildern in sekundärer, illustrativer Funktion geprägt war¹⁸⁸. In der mesoamerikanischen (mixtekischen und aztekischen) Tradition kommen dagegen sog. *res gestae* im Kodexformat vor. Über ihre Seiten ziehen sich Reihen von Figurengruppen im Boustrophedon, die einzelne Phasen der Erzählung wiedergeben¹⁸⁹. Daneben existieren dort Kompositionen, welche die Schilderung zeitlicher Abfolgen mit einer kartographischen Darstellung verbinden. Die Bewegung zwischen Orten wird dabei oft durch Fußabdrücke wiedergegeben¹⁹⁰. Verschiedene, sich graduell unterscheidende Kombinationen der verschiedenen Möglichkeiten betonen in unterschiedlichem Maße die Faktoren der (absoluten) Zeit, der (relativen und kausalen) Abfolge und des Ortes¹⁹¹.

Selbst Bildreihen, die eine bestimmte Reihenfolge der Betrachtung vorgeben, weisen nicht in demselben Maße Linearität auf, wie sie in den natürlichen Sprachen vorhanden ist. So bleiben die Faktoren der zeitlichen Dauer sowie die Bedeutung zeitlicher Relationen und Intervalle schwierig zu vermitteln¹⁹². Insbesondere für Bildreihen im Raum, die nicht – wie etwa die mittelalterlichen Glasfenster – innerhalb des Raumes noch einmal gefasst und geordnet sind¹⁹³, wurde daher aufgrund ihrer Größe und der Art ihrer Rezeption festgestellt, dass sie dann gut funktionieren, wenn sie prägnante Momente hervorheben, ohne das Verständnis an einer absoluten Lesefolge festzumachen. Denn die Bewegung von Rezipienten im Raum ist weit freier als ihre Bewegung «im Text»¹⁹⁴. Bereits für den Zeitraum der Entstehung monumentaler Bildreihen gilt, dass bei ihrer Konzeption nie mit einer ab-

solot bestimmten Bewegung der Rezipienten im Raum gerechnet werden konnte. Umso mehr gilt in der heutigen Analyse solcher Programme, dass die Handlungen im Raum, die hinter dem Entwurf standen, selbst in konservativen (sakralen o. ä.) Bereichen zu starke Änderungen erfahren haben, als dass sie in die Interpretation einbezogen werden könnten. Allenfalls kann von grundsätzlichen Annahmen wie einem Fokus auf Naos und Altar¹⁹⁵ oder dem Abschreiten von Passionsdarstellungen u. Ä. ausgegangen werden¹⁹⁶.

Diese Hervorhebung bestimmter Punkte in Bildfolgen im Raum ermöglicht eine gleichzeitige Betonung verschiedener Ebenen: Einerseits kann die Erzählung ausgeführt werden, die in der Bildfolge ihren Ausdruck findet. Andererseits können durch lokale Bezüge im Raum übergeordnete Themen, die an verschiedenen Stellen der durchgehenden Erzählung auftreten, betont werden¹⁹⁷. In sog. «Bildprogrammen», wie sie etwa anhand römischer Wohnhäuser wiederholt untersucht wurden¹⁹⁸, steht dieser thematische Aspekt sogar im Vordergrund. Oftmals bestehen sie aus Bildern, die keine durchgehende Erzählung bilden, sondern bestimmte Metanarrative wie etwa das eheliche Zusammenleben oder den Genuss des Lebens (*carpe diem*) durch «affirmative, komplementäre, kontrastierende und konsekutive Verknüpfungen»¹⁹⁹ perpetuieren.

3.2.3 Die immanente Narrativität des Einzelbildes

Immer wieder wurde in der neuzeitlichen Kunsttheorie die Vermittlung bestimmter Erzählungen auch mit der Verwendung gestalterischer Mittel verbunden. Hier ist v. a. die – freilich eher normativ als deskriptiv geprägte – Diskussion innerhalb der akademischen Malereitradition darüber zu erwähnen, inwiefern ein Gemälde mehrere Momente vereinen solle bzw. dürfe. Nach Le Brun muss die Malerei, «eben weil sie nur über einen einzigen Zeitpunkt der Darstellung verfüge, nicht allein das aktuelle Ereignis [darstellen], sondern auch auf das dem Ereignis zeitlich Vorausgegangene verweisen»²⁰⁰. Ähnlich verlegte Lessing die Wahrnehmung der Abläufe verstärkt in den Akt der Rezeption: Im Gegensatz zu Texten, die zur Wiedergabe von zeitlichen Abfol-

186 So auch in den Beiträgen in Cohn 2016.

187 Ewert 2004; Bateman 2014, 91–115

188 Gewissermaßen eine monumentalisierte Form der Bildreihe im Rollenformat – vielmehr als eine Variante von Bildern im Raum – stellen Säulenmonumente in der Tradition der Trajanssäule dar. In ihrer Besprechung spielen neben der Zerlegung der Erzählung in bestimmte Momente oftmals auch Fragen der Sichtbarkeit eine Rolle (Marin 1984; Brilliant 1984, 90–123; Krierer 2002).

189 Boone 2000, 70–77.

190 Boone 2000, 77–86. 162–196.

191 Boone 2000, 85 f.; vgl. hierzu auch Martin 2006, der diese Kodizes als Beispiel für den zwischen dem ikonographischen und dem glottographischen stehenden semasiographischen Kommunikationsmodus bespricht.

192 Kemp 1989a; vgl. McCloud 1993, 60–137.

193 Vgl. Kemp 1987.

194 Russell 1993.

195 Tronzo 1985.

196 Kessler 1985; Wenzel 2009, 165–170.

197 Holliday 1993; vgl. Brilliant 1984, 53–89 zum gemeinsamen Auftreten der beiden Mechanismen; Vgl. auch Portuese 2019, der sich bei seiner Betrachtung der Reliefs im Thronsaal Assurnasirpals II. weniger auf den immanenten Ablauf konzentriert als auf verschiedene «Bereiche» innerhalb des Raumes, die durch die jeweiligen Reliefs eine bestimmte Prägung (kriegerisch-einschüchternd vs. ruhig-fröhlich) erhalten.

198 Muth 1998; Lorenz 2008.

199 Lorenz 2008, 459. Vgl. die Beobachtung zur Schaffung von Bedeutungsnetzen durch die Anordnung von Bildern kleineren Formats in Beyer u. a. 2014.

200 Reuter 2003, 65; ähnlich äußerte sich auch Diderot (von Hülsen-Esch u. a. 2003, S. VII). Vgl. Schlink 1996; Michalski 2003b; Giuliani 2003, 31–33; Jurt 2007.

gen geeignet seien, müsse sich ein Bild auf einen sog. «fruchtbaren Augenblick» konzentrieren, aus dem man das Vorausgegangene und das Folgende *ableiten* könne²⁰¹. Der normative, kontextgebundene Charakter dieser Feststellungen zeigt sich v. a. in der Anwendung auf andere Bildtraditionen als die der neuzeitlichen, akademischen Malerei²⁰². Zudem gab es zwischen den Kunsttheoretikern immer wieder Uneinigkeit darüber, inwiefern der «fruchtbare Augenblick» in einer absoluten Monochronie verharren müsse bzw. den Verweis auf Vorhergehendes/Folgendes bereits im Bild einschließen dürfe. Dabei galten für die beiden Gattungen Malerei und Plastik noch einmal unterschiedliche ästhetisch-theoretische Normen²⁰³.

Vielfach ist in der Diskussion auch von sog. *monochronen* und *polychronen* Bildern die Rede, wobei sich die Definitionen der beiden Darstellungsweisen im Detail unterscheiden²⁰⁴. Entscheidende Kriterien sind stets sowohl die Wiederholung von Figuren als auch die Zusammenführung verschiedener Handlungs Momente (d. h. auch Handlungen verschiedener Figuren) in einem Bildfeld²⁰⁵. Auch in jüngeren Untersuchungen wurde dabei oftmals noch (zumindest implizit) eine Wertung vorgenommen, und polychrone Kompositionen wurden nicht als tatsächliche Alternative, sondern als «weniger entwickelte» Phase bezeichnet, deren Entwicklung zwangsläufig im «richtig(er)en», monochronen Bild enden müsse²⁰⁶. Ein weiterer kunstgeschichtlicher Begriff, der damit in Zusammenhang steht, ist die *continuous narration*. Er bezeichnet Bilder, die in einem einzelnen Bildfeld mehr als einen Moment zeigen, bzw. – in einem engeren Sinne – solche Kompositionen, die tatsächlich denselben Akteur mehrfach abbilden und somit der in dieser Studie entwickelten Definition polychroner Darstellungen (s. 6.2.3.4) entsprechen. In ihrer Studie zum narrativen Bildaufbau in der mittelalterlichen Buchmalerei zeigt Crohn Schmitt nicht nur diese und verschiedene andere Kategorien und

Mittel der Bilderzählung auf²⁰⁷. Sie weist v. a. auch darauf hin, dass diese Kategorien am Ende immer primär ein Hilfsmittel zur Analyse der Bildwerke durch etische Betrachter sind und in den seltensten Fällen der tatsächlichen Komplexität der betrachteten Werke gerecht werden.

In der Kunsttheorie wurden auch immer wieder Methoden zur Ansprache und Involvierung der Betrachter als wichtiges Mittel zur Verdeutlichung von Abläufen besprochen. Demnach müssten der Bildaufbau²⁰⁸ und die eingebrachten Figuren dazu führen, dass die Betrachter die Erzählung (*historia*) verstehen und sie als wahres Ereignis erkennen²⁰⁹. Die geradezu klassische Erörterung dieses Themas stammt von Alberti, der sich im Zusammenhang mit der Erzeugung und Vermittlung der *historia* u. a. zu Mimik, Gestik und der generellen Bewegtheit der beteiligten Figuren äußert. Zur Lenkung (des Blicks) der Betrachter schreibt er: «[...] ferner empfiehlt es sich, dass in einem Vorgang eine Person anwesend ist, welche die Betrachter auf die Dinge hinweist, die sich da abspielen [...]»²¹⁰. Zuweilen wird die Bewegtheit der Figuren auch als Mittel zur bloßen «Verlebendigung» der Erzählung empfohlen, ohne dass dadurch ein Verweis o. Ä. erfolgen müsse²¹¹. Zu all diesen Thesen der Kunsttheorie ist anzumerken, dass sie stets einen stark normativen Charakter besaßen und nur selten direkt in die Praxis der Bildproduzenten einfließen bzw. dass zumindest sehr unterschiedliche Auffassungen über ihren praktischen Wert existierten²¹². Unabhängig davon können sie aber wertvolle Anstöße zur Analyse liefern.

In diesem Sinne wurde die Charakterisierung einer Szene als «narrativ» also zumindest implizit immer wieder auf dargestellte Bewegung zurückgeführt²¹³, jedoch ohne den entsprechenden Mechanismen und ihren Wirkungen im Detail nachzugehen, wie es in der vorliegenden Untersuchung geschieht. Ägyptologische Studien, die in dieser Weise von Bewegung, Dynamik etc. im Bild sprechen, behandeln häufig die Feldzugsreliefs²¹⁴. In dieser Herangehensweise liegt ihre Narrativität also nicht in einer vermeintlichen Historizität begründet, sondern darin, dass sie ein hohes Maß an Bewegtheit und räumlicher Bestimmtheit an den Tag legen. Schulz spricht von «notativen» und «narrativen» Elementen. Bei ersteren handle es sich um die topischen Elemente von Feldzugsdarstellungen, wie das Erschlagen der Feinde oder das Aufhacken der Mauer. Narrativ wirke dagegen das Zeigen «verbor-

201 von Hülsen-Esch u. a. 2003, S. VII; vgl. Lessing 2007, v. a. 114–129.

202 Giuliani 2003, 23–37; Wenzel 2009, 38–40.

203 Reuter 2003, 65–68; vgl. Stähli 2003.

204 Laut Reuter 2003 ist die Diskussion geradezu von dieser Dichotomie überdeterminiert. Speidel führt eine Vierteilung ein, wobei er neben *monochronen* und *polychronen* auch *achrone* und *eonochnone* Bilder postuliert. Dabei versteht er unter *achronen* Bildern solche, die keinen (bestimmten) Zeitpunkt wiedergeben sollen (etwa Piktogramme), und unter *eonochnonen* Bildern diejenigen, die eine ewig gültige Aussage machen (etwa Ikonen) (Speidel 2018a). Diese Einteilung ist problematisch, da es sich bei Monochronie und Polychronie um formale Eigenschaften des Bildaufbaus handelt, während *Achronie* und *Eonochnone* die Bildbotschaft betreffen.

205 von Blanckenhagen 1957; Himmelmann-Wildschütz 1967; Shimizu 1985; Brilliant 1984; Körner 2003; Steiner 2004, 154–157; Strawczynski 2003; Watanabe 2014. Einen Sonderfall stellt die sog. «kinematographische Erzählform» dar (Unger 1933), die durch die Wiederholung einer Figur in nur gering unterschiedenen Posen geprägt ist. Schwierigkeiten im Verständnis polychroner Bilder zeigen sich nicht erst in der modernen Interpretation antiker Zeugnisse. Bereits in mittelalterlichen Buchmalereien lässt sich das Phänomen beobachten, dass mehrere Figuren, die gemäß anderen Versionen eindeutig dieselbe Person zeigen, mit verschiedenfarbigen Gewändern versehen wurden (Buschhausen 2002, 180).

206 Crohn Schmitt 2004, 124.

207 Crohn Schmitt 2004.

208 Dittmann 2003.

209 Vgl. Bättschmann 2009, 92.

210 Alberti 2000, 273. Vgl. dazu auch Baxandall 1999, 90–96; Michalski 2003b.

211 Körner 2003, 48 f.

212 Michalski 2003b, 117–125; Bättschmann 2009, 47 f.

213 Belting spricht von einer «kinetic quality that thoroughly transforms the static condition of the actual painted wall» (Belting 1985, 153) und nennt als Beleg für die narrativen Qualitäten eines nicht erhaltenen Freskos die Tatsache, dass «a contemporary chronicler has left us a long and detailed description that actually attests to the narrative structure of the painting by describing it as a vivid story with dramatic effects» (Belting 1985, 155).

214 Heinz 2001.

gener» Vorgänge oder bewegte Figuren, die auf vielfache Weise die Überlegenheit, Gewalttätigkeit und Verzweiflung verschiedener Gruppen ins Bild brächten²¹⁵. Durch die kompositorische Verknüpfung der einzelnen Gruppen werde teilweise sogar eine tatsächliche Lenkung der Betrachter erzielt. Shaw nennt als narrative Faktoren der Punt-Reliefs der Hatschepsut sowie des *fleet fresco* aus Thera die durch verschiedene Mittel eingebrachte Zeitlichkeit sowie emotionale und folkloristische Details²¹⁶. Schließlich konnte Fischer-Elfert in seiner Analyse eines Reliefs im Grab des Nianchchnum und des Chnumhotep gar die Verwendung verknüpfender Figurengruppen zur Lenkung des betrachtenden Blicks aufzeigen²¹⁷.

Mit der Polychronie und der Bewegung als Faktoren bildlicher Narrativität wurde bereits die Bedeutung des Bildraumes hervorgehoben. Er kann einen kontinuierlichen Raum bilden, in dem eine Handlung abläuft²¹⁸. Dies beginnt aber bereits auf der Minmalebene der Bewegung: Da man die Fläche des Bildes als Bildraum wahrnimmt (vgl. 6.2.2), generiert die Darstellung fallender Objekte Zeitlichkeit²¹⁹ bzw. Momentgebundenheit²²⁰. Die Organisation des Bildraumes kann auch der Ordnung der dargestellten Abläufe dienen²²¹. Die Anlage eines solchen Nacheinanders innerhalb eines Bildfeldes stellt einen wichtigen Unterschied zur Wiedergabe verschiedener Phasen in einer Reihung von Bildern dar²²². Um das Auftreten von Wiederholungen innerhalb derselben Darstellung deutlich zu machen, muss eine gewisse Einheitlichkeit des Bildraumes gegeben sein; ansonsten werden sie gar nicht als solche wahrgenommen²²³. In diesem Sinne gab die Linearperspektive den Künstlern neue Möglichkeiten zur Wiedergabe von Interaktion und gerichteter Bewegung an die Hand: Da im linearperspektivisch konstruierten Bildraum jedem Punkt eine singuläre Bedeutung zukommt, werden auch der Zwischenraum und somit die Orientierung und Handlungsrichtung von Figuren mit weiterer Bedeutung versehen²²⁴. Schon lange vor der Entdeckung der Möglichkeiten linearperspektivischer Entwürfe wurden Landschaftselemente im Bild mit einer ähnlichen Intention verwendet. Diese können eben nicht nur Element der Erzählung sein; sie schaffen auch einen Ort, an dem andere Elemente und Figuren verortet werden können, um ihre Interaktion zu unterstreichen²²⁵.

Zugleich rufen sie oft einen *effet de réel* hervor (s. 3.1.3), der diese Verortung in Zeit und Raum weiter steigert. Die Einbringung von Wetterphänomenen ins Bild kann ähnliche Wirkungen hervorrufen²²⁶. Mit Blick auf all diese Entwicklungen und Abhängigkeiten wurde schließlich immer wieder eine direkte Relation von Realismus und Narrativität postuliert²²⁷. In jüngeren Studien wurde auch der eigenständige Beitrag der Form von Objekten einbezogen, die eine narrative Dekoration aufweisen²²⁸, ebenso wie die Kontexte ihrer Verwendung²²⁹. In einem solchen Vorgehen kam Bahrani zu einer Deutung der Uruk-Vase, in der diese als *Metapicture*²³⁰ verstanden wird, das selbst die Bedingungen der bildlichen Erzählung reflektiert und expliziert: Die um das Gefäß herumführenden Register brächten dabei selbst das zyklische Moment der Lebenserneuerung in das Bild, das seinen Inhalt damit nicht nur wiedergebe, sondern ihn selbst konstituiere²³¹.

Zuletzt seien Speidels Forschungen zur bildimmanenten Narrativität des Einzelbildes genannt²³². Anschließend an Überlegungen zur Zeitlichkeit des Bildaufbaus und die Betonung der Wichtigkeit einer Unterscheidung von *Narration/Erzählung* und *Narrativität* (s. Kapitel 4 und 8), betont er immer wieder die Rolle des Wissens der Betrachter. Dies dient u. a. der Argumentation gegen Ansätze, die dem Einzelbild die Möglichkeit des Vorhandenseins von Narrativität sowie seiner Verwendung zur Erzählung vollständig absprechen, da es nicht möglich sei, Kausalitäten wiederzugeben – wie etwa durch sprachliche Konjunktionen. Dem hält Speidel entgegen, dass man aufgrund des Wissens um alltägliche und singuläre (etwa historische) Ereignisse sehr wohl Kausalitäten aus physisch nebeneinanderstehenden Bildelementen ableiten könne. Dies führt ihn schließlich zu seinem zentralen Argument, das die Erzeugung tatsächlicher bildlicher *Erzählungen* v. a. in der Lenkung des Rezeptionsvorganges sieht: So sei es auch im stillstehenden Einzelbild möglich, Spannung zu erzeugen, indem man ein Problem entwerfe, das die Betrachter wahrnehmen, bevor sie die Lösung erblicken, die ebenfalls im Bild enthalten sei, aber durch Komposition und Größenverhältnisse weniger ins Auge fällt. Diese These möchte Speidel durch *eye-tracking*-Studien untermauern, in denen die Bewegung des Blickes ebenso wie die Fixierung – d. h. die gezielte Betrachtung – bestimmter Stellen untersucht werden. Dabei ließe sich etwa am Beispiel von Géricaults *Floß der Medusa* beobachten, dass viele Probanden das sehr klein gehaltene rettende Schiff – die Lösung –

215 Schulz 2002.

216 Shaw 2000.

217 Fischer-Elfert 2000.

218 Eines der berühmtesten Beispiele für diesen Mechanismus außerhalb Ägyptens stellt der Parthenonfries dar, der eben nicht eine Momentaufnahme der Prozession zu Ehren der Athena Parthenos zeigt. Stattdessen gibt er den diachronen Ablauf der Feierlichkeiten in einem kontinuierlichen Bildfeld wieder (Höckmann 2003; vgl. Davis 2017b, 229–263).

219 Genge 2003, 183.

220 Strawczynski 2003; Wannagat 2003.

221 Winter 1985; Kohle 2003.

222 Bleibtreu 2002.

223 Steiner 2004, 167–173.

224 Kemp 1996, v. a. 9–14.

225 Shaw 2000; Hedreen 2001; Bleibtreu 2002.

226 Michalski 2003a.

227 Steiner 2004, 155–157; vgl. Gombrich 1996, 99–125.

228 Stansbury-O'Donnell 2014.

229 Schmidt 2005.

230 Mitchell 1994, 35–82.

231 Bahrani 2002.

232 Der folgende Überblick beruht v. a. auf der ausführlichen Publikation Speidel 2018a. Klaus Speidel sei dafür gedankt, dass er mir das englische Manuskript der polnischen Veröffentlichung zur Verfügung gestellt hat. Vgl. auch Speidel 2018b, Speidel 2018c und Speidel 2013.

erst nach über 60 Sekunden erblickten. Somit baue sich im Sehen der verzweifelten Schiffbrüchigen eine Spannung bei den Rezipienten auf, die erst nach längerer Zeit aufgelöst werde. Auch wenn Speidel die Zeitpunkte der *Fixierung* bestimmter Stellen berücksichtigte, d. h. des gezielten Betrachtens und nicht des bloßen physiologischen Wanderns des Blickes über eine Stelle, ist diese starke Gewichtung der Abfolge des Rezeptionsvorganges aber mit Vorsicht zu betrachten. So stellten die Autoren einer anderen Studie fest: «Eye-gazing patterns were not predictive of either aesthetic or movement assessment of the observed stimuli»²³³. Vielmehr scheint unabhängig von der Reihenfolge des erstmaligen Erblickens einzelner Elemente die nachträgliche Reflexion über das Gesehene entscheidend für das sog. «Sehen» von temporalen und kausalen Zusammenhängen in Bildern²³⁴.

Abschließend muss hier auf drei Feststellungen eingegangen werden, die Speidel seinen Betrachtungen zugrunde legt, da sie in teilweisem Widerspruch zu Prämissen und Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung stehen. So nennt er als eine Motivation seiner Forschungen zur Narrativität des Einzelbildes den Umstand, dass eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis des narrativen Funktionierens komplexerer Zeugnisse wie etwa Bildreihen darin bestehe, zuerst einmal zu verstehen, wie ein Einzelbild erzählt. Den folgenden Ausführungen liegt dagegen die (durch die Ergebnisse bestätigte) Annahme zugrunde, dass es sich bei Einzelbild und Bildreihe um zwei prinzipiell verschiedene Formen handelt, zwischen denen man sich je nach kommunikativer Funktion entscheidet. In anderen Worten: Eine Bildreihe ist mehr als (nur) die Summe ihrer Teile. Weiter hält Speidel fest, bereits der Umstand, dass etwa in der Beschreibung einzelner, monochromer Bilder oftmals ein erzählender Modus verwendet werde, zeige, dass ein entsprechender Effekt bestehe. Aufgabe der Bildnarratologie sei es, diesen zu erklären, und nicht, ihn auf der Grundlage vorgefasster Definitionen zu negieren. Der letzteren Aufforderung ist freilich uneingeschränkt zuzustimmen. Allerdings ist diese Wirkung von Bildern, die sich in entsprechenden narrativen Verbalisierungen äußert, wohl in vielen Fällen eher der bildimmanenten Narrativität oder einer durch das Bild erzeugten Referenz – bzw. in manchen Fällen beidem zusammen – geschuldet als einer tatsächlich im engeren Sinne erzählenden Intention ihrer Schöpfer, wie bereits in der Formulierung der Problematik festgestellt wurde (s. 2.2). Dasselbe gilt für Speidels Feststellung, dass Einzelbilder durch die Geschichte hindurch oft erzählend verwendet worden seien: Die damit angesprochenen Verwendungsweisen sind in vielen Fällen eher als Beispiel für die Steigerung der bildlichen Narrativität (aus diversen, individuell zu bestimmenden Gründen) bzw. für die durch Bilder bewirkte Referenz auf ein Ereignis/eine Geschichte zu verstehen und nicht als Verwendung von Bildern zum tatsächlichen eigenständigen Erzählen.

²³³ Massaro u. a. 2012, 15.

²³⁴ So auch Davis 1992, 137.

4 Ein Modell der Narrativität figürlicher Bilder

Wie einleitend festgestellt wurde, untersucht diese Studie die Ursachen der Narrativität figürlicher Darstellungen sowie den Umgang ägyptischer Bildproduzenten mit den entsprechenden Eigenschaften von Bildern. Mit *Narrativität* ist dabei die narrative Wirkung von Bildern gemeint bzw. deren Potential, bei Rezipienten einen narrativen Eindruck hervorzurufen. Bildliche Narrativität in diesem Sinne besteht unabhängig davon, ob es sich bei einer Darstellung um eine «Bilderzählung» handelt. Sie ist der Grund dafür, dass Betrachter von Bildkompositionen deren Lebendigkeit und dynamischen Charakter wahrnehmen oder – in anderen Worten – sehen, dass in Darstellungen «etwas geschieht» bzw. «Dinge passieren». Das hier vorgestellte Modell der Narrativität figürlicher Bilder bildet die Grundlage für die anschließenden Analysen und wird durch diese zugleich weiter erläutert.

Dabei sei betont, dass es sich bei dem hier vorgestellten Modell nicht wie in vielen früheren Untersuchungen um das Ergebnis abstrakter Überlegungen handelt, die in den anschließenden Kapiteln auf das Material «angewandt» werden. Vielmehr wurde es als Ergebnis der Betrachtung des Materials erstellt. Das Modell mit seinen drei Parametern ist das Resultat des Versuchs, eine Antwort auf die Frage zu finden, wodurch sich Darstellungen auszeichnen, die im Vergleich mit anderen eine ausgesprochen starke – oder auch schwache – narrative Wirkung entfalten. Dass es im Rahmen dieser Studie vor der Besprechung des Materials eingeführt wird, geschieht nur, damit die Leser bereits wissen, worauf die anschließenden Betrachtungen abzielen.

Narrativität: Potential – Wirkung – Eindruck

Jedes figürliche Bild besitzt das – unterschiedlich stark ausgeprägte – Potential, auf seine Betrachter eine narrative *Wirkung* auszuüben und dadurch bei diesen (im Akt der Wahrnehmung) einen narrativen *Eindruck* hervorzurufen. Diese Eigenschaft figürlicher Bilder wird im Folgenden kurz als ihre «Narrativität» bezeichnet. Narrativität in diesem Sinne ist ein grundlegender Faktor in der Rezeption figürlicher Darstellungen. Wird sie durch bestimmte Methoden gesteigert oder reduziert, so kann davon die Rede sein, dass ein Bild «narrativer» oder «weniger narrativ» ist.

(Die Aussage, dass ein Bild «narrativ sei», ist dagegen in diesem Sinne wertlos, da dies für alle figürlichen Bilder – in unterschiedlichem Maß – gilt.)

Während das Potential in der jeweiligen Komposition angelegt ist, existieren die Wirkung und der Eindruck immer nur im Akt der Wahrnehmung durch einen Rezipienten. Diese Eigenschaft teilen sie mit dem «Bildobjekt» im Sinne der bildwissenschaftlichen Unterscheidung von «Bildvehikel» und «Bildobjekt»: Das «Bildvehikel» besteht dabei in einem materiell vorhandenen Objekt (z. B. einer Wand in einem Grab mitsamt der aufgetragenen Farbe), während es sich beim «Bildobjekt» um die darin von den Rezipienten gesehenen Elemente handelt. Auch diese «existieren» nur, *solange sie als solche erkannt werden*, auch wenn die Formen und Farben, die dieses Erkennen bewirken (d. h. das «Bildvehikel»), immer materiell vorhanden sind²³⁵. Da der narrative Eindruck durch das «Gesehene» – d. h. das «Bildobjekt» – generiert wird, ist es nur logisch, dass auch er nur im Moment der Wahrnehmung existiert, oder anders gesagt, dass ein Bild nur in dem Moment sein Potential entfalten kann, eine narrative Wirkung auszuüben, in dem es betrachtet wird.

Wenn dabei vom «Eindruck» die Rede ist, so bezeichnet dies nichts «Vermeintliches», das zugunsten «tatsächlicher» Eigenschaften der Bilder verneint werden müsste, wie es in früheren Arbeiten der Fall war (s. 2.2). Vielmehr geht es darum, diese Wirkung figürlicher Darstellungen und die bei den Rezipienten hervorgerufenen Eindrücke zu *erklären*. Da jede figürliche Darstellung über eine gewisse Narrativität verfügt, muss die Analyse der narrativen Wirkung bzw. des narrativen Eindrucks graduell erfolgen. Man könnte auch sagen: Jede figürliche Darstellung verfügt über einen gewissen Grad von Narrativität, aber er kann gezielt gesteigert oder reduziert werden. Dies ist das Ergebnis der Entscheidungen, die von Bildproduzenten (und ihren Auftraggebern) getroffen werden und wird bedingt und motiviert durch

²³⁵ Pichler – Ubl 2014, 20–35; vgl. Beltings Unterscheidung von materiell existentem «Medium» und darin zu erkennendem «Bild» (Belting 2011, 29 f.).

bestimmte Verwendungsweisen von Bildern. Indem er diese graduelle Bestimmung vornimmt, unterscheidet sich der hier verfolgte Ansatz von der dichotomischen Unterscheidung früherer Studien, nach der es sich bei einer Darstellung *entweder* um «eine Erzählung» handle – *oder nicht*.

Dervielfach in der Literatur auftretende Begriff des «Narrativs» wird in dieser Arbeit nur in der Bedeutung der nicht weiter behandelten (gesellschaftlichen, historischen, religiösen etc.) «Metanarrative» verwendet. Erzählungen, Berichte, Ereignisse u. Ä., die hinter manchen Bildern stehen können, werden dagegen – unabhängig von ihrer (intendierten) «Historizität» oder «Fiktionalität» – als «Geschichten» angesprochen. Die Verwendung des Begriffes «Narrativ» (bzw. in adjektivischer Form «narrativ») in der deutschsprachigen Forschung hat die Erforschung der verschiedenen, unter dem Deckmantel dieses (Mode-)Begriffes betrachteten Phänomene eher weiter verunklärt²³⁶. Ohne eine genauere Erläuterung geht dabei z. B. unter, ob von einer Verwendung von Bildern in erzählender Funktion die Rede ist oder aber von verschiedenen Graden narrativer Wirkung im hier untersuchten Sinne²³⁷.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen also zwei Punkte: Zum einen die Frage nach der Ursache der narrativen Wirkung figürlicher Bilder (im Allgemeinen), zum anderen diejenige nach der Verwendung der narrativen Wirkung durch Bildproduzenten (und deren Auftraggeber) im ägyptischen Neuen Reich. Offensichtlich muss man sich zu deren Beantwortung von einem Großteil bisheriger bild- und textwissenschaftlicher narratologischer Studien lösen. Viele der erwähnten kunst- und bildwissenschaftlichen Ansätze (s. 3.2) befassen sich nur damit, wie bestimmte Erzählungen in das Medium des Bildes umgesetzt werden und wie Abläufe in Bildreihen wiedergegeben werden können. Die literatur- bzw. textwissenschaftliche narratologische Forschung (s. 3.1) beschäftigt sich in der Regel mit medienspezifischen Mechanismen von Texten und bewegt sich meist genauso wie die kunstwissenschaftlichen Untersuchungen auf der Ebene der Erzählung bzw. des Inhalts. Eine Untersuchung der «Narrativität» im oben ausgeführten Sinne würde in Bezug auf Texte bedeuten, die narrativitätsregulierende Wirkung etwa von Verbformen, Konjunktionen oder Weisen der Textgliederung zu untersuchen²³⁸.

Erst im Anschluss an die Erörterung der narrativen Wirkung der Bilder ist die prinzipiell davon losgelöst zu betrachtende Frage zu beantworten, inwiefern man in manchen Fällen tatsächlich vom «Erzählen» mit Bildern sprechen kann. Den so verwendeten Darstellungen ist das Zusammenspiel von Inhalt und Form

gemeinsam – sie enthalten einen sequenziellen Ablauf und geben einen sequenziellen Ablauf wieder, der dafür sorgt, dass die erzählten Ereignisfolgen auf eigenständige Weise hervortreten (s. 8.2.2). Trotzdem handelt es sich beim Erzählen nicht um eine immanente Eigenschaft der Bilder, sondern um eine Verwendungsweise von Darstellungen, die von deren narrativer Wirkung auf ihre Betrachter prinzipiell unabhängig ist²³⁹. Umso mehr gilt dies für Fragen der «Historizität» und der «Erzählwürdigkeit» (s. 2.2, 8.2.2 und 8.2.4).

Die Forschungsüberblicke in den Kapiteln 2 und 3 haben gezeigt, dass ein Verständnis der narrativen Wirkung von Bildern nur erreicht werden kann, wenn man sich zunächst von Ansätzen löst, die sich auf das Funktionieren eines spezifischen Mediums konzentrieren. Wichtige Voraussetzungen zum Verständnis der narrativen Wirkung von bildlichem und textlichem Material im Generellen, unabhängig von den spezifischen Qualitäten der beiden Medien, stellt Ricœur mit der Idee der *triple mimesis* zur Verfügung, die er in seinem Werk *Temps et récit* entwickelt hat. Folgt man Ricœur, so stellt die Komposition eines Textes die syntagmatische Verknüpfung unzähliger möglicher Umstände dar, die wir – z. B. aus unserem alltäglichen Leben – kennen. Und es ist diese *syntagmatische Verknüpfung*, die – im Unterschied zur Wahrnehmung eines rein *paradigmatischen Nebeneinanders* – eine narrative Wirkung nach sich zieht (s. 3.1.2). Auch in Ricœurs Modell der *triple mimesis* entstehen diese Wirkungen erst im Akt der Wahrnehmung (in seinem Fall durch die Leser), was es für eine Übertragung seiner Ideen auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand umso bestechender macht.

Zwar bleiben auch in Ricœurs Theorie gewisse medienspezifische Charakteristika erhalten, so etwa, wenn die Linearität des Textes unter Rückgriff auf den linguistischen Strukturalismus als wichtiger Faktor der syntagmatischen Verknüpfung genannt wird. Dies beeinträchtigt jedoch seine grundlegende Feststellung nicht, die folgendermaßen zusammengefasst werden kann: Textliche Kompositionen sind gezielt geformte syntagmatische Strukturen, die auf die Realität ihrer Rezipienten referieren und dabei die narrative Wirkung erzeugen. Überträgt man diese Herangehensweise auf Bilder, so kann angenommen werden, dass die narrative Wirkung auch hier das Ergebnis der Referenz auf die Realität bzw. das Wissen der Rezipienten ist, die durch das Bild bewirkt wird²⁴⁰.

236 Braun 2019, 29–31.

237 Weitere Verwirrung kann dadurch entstehen, dass in der englischsprachigen Diskussion für «die Erzählung» neben «story» und «narration» eben auch der Begriff «narrative» verwendet werden kann. Für eine Übertragung der hier vorgestellten Terminologie ins Englische vgl. Rogner (im Druck).

238 Als Ansatz in dieser Richtung kann Simons Versuch zu einer «Handlungstheorie des Lyrischen» genannt werden (Simon 2004). Dabei führt er das Fortschreiten der Handlung in Gedichten auf rhetorische Figuren, ihre Reihung und Verknüpfung zurück. Für den Hinweis auf diesen Aufsatz sei Roman Seifert gedankt.

239 Bei der zuweilen vorgenommenen Unterscheidung «erzählender» und «beschreibender» Bilder handelt es sich um eine Scheindichotomie (z. B. Alpers 1976; Kritik z. B. bei Brilliant 1984, 17 f. und Michalski 2003a). Oft scheint dabei auf die platonische Unterscheidung von διήγησις (*diegesis*) und μίμησις (*mimesis*) Bezug genommen zu werden, die jedoch nicht den Gegensatz *Erzählung* vs. *Beschreibung*, sondern die Unterscheidung *Erzählung* vs. *Dialog* im Text bezeichnet (Genette 2007, 324 und 164–167). Ebenso wie man im Medium der Sprache nur erzählen kann, indem man Abläufe beschreibt, werden immer zumindest manche äußerlichen Eigenschaften eines Bildelements ins Bild gesetzt, sobald man es in eine Darstellung einfügt (vgl. Dondero 2016, 20 f.).

240 Kafalenos' Behauptung, einem сюжет (*syushet*), das aus einem Bild oder einer Bildreihe konstruiert wird, fehle die präexistente фабула (*fabula*) (vgl. 3.1.1), ist

Referenz: Bestimmtheit – Dynamik – Detailliertheit

Welcher Art ist die Referenz auf die Realität der Betrachter, wie wird sie generiert und inwiefern prägt sie die narrative Wirkung von Bildern? Hierbei spielen die Parameter der *Bestimmtheit*, der *Dynamik* und der *Detailliertheit* eine zentrale Rolle. Weder Bestimmtheit noch Dynamik oder Detailliertheit können für sich genommen *alleinig*es Kriterium bildlicher Narrativität sein. Manche Darstellungen bzw. die darin wiedergegebenen Ereignisse können durch Beischriften mit einer hohen Bestimmtheit versehen sein und werden doch nicht als stark narrativ wahrgenommen – da nämlich die bildliche Dynamik fehlt. Ein Beispiel hierfür bilden Szenen in ägyptischen Grabkapellen, die den Grabherrn vor dem König darstellen und dabei ein wichtiges Ereignis seines Lebens zusammenfassen, ohne es im Bild selbst wiederzugeben (Abb. 175). Andere Darstellungen, etwa der Arbeit auf dem Feld oder in Werkstätten, zeigen eine Vielzahl bewegter Figuren und eine dynamische Struktur der Komposition, bewirken aber aufgrund der generischen Natur des Dargestellten ebenfalls keinen starken narrativen Eindruck²⁴¹ (Abb. 72 und 108). Dasselbe gilt schließlich für Bilder, die eine sehr detaillierte Ausarbeitung einzelner Elemente aufweisen, aber keine Verbindung zu bestimmten Akteuren oder Ereignissen herstellen. Wie für die Narrativität gilt auch für Bestimmtheit, Detailliertheit und Dynamik, dass sie in allen figürlichen Bildern vorhanden sind, jedoch in verschiedenen Graden. Nur wenn zwei oder sogar alle drei Parameter in einem hohen Grad auftreten, entsteht aber eine starke narrative Wirkung.

Bestimmtheit, Dynamik und Detailliertheit werden in diesem Modell als drei distinkte und unabhängige Parameter verstanden, die in allen figürlichen Bildern auftreten und die in ihrem Zusammenspiel verschiedene Grade einer narrativen Wirkung nach sich ziehen. Das Sprechen von *Dynamik* im Bild meint im Folgenden weit mehr als nur die «Bewegtheit» von Entitäten im Bild. Der Begriff wird unter Übernahme des breiten ursprünglichen Bedeutungsfeldes des griechischen *δύναμις* (*dynamis*) – *power, might*²⁴² verwendet. In erster Linie bezieht sich das Sprechen von bildlicher Dynamik also auf die Einbringung verschiedener Arten von Zeit und Zeitlichkeit in Bilder. Ebenso bezeichnet es aber auch die Wirkung einer Ausarbeitung von Bildräumen, die es unabhängig von deren Bestimmtheit ermöglicht, räumliche Bezüge zu vermitteln. Das Kriterium der *Detailliertheit* beschreibt die Ausarbeitung

umzukehren: Zwar fehlt dem Einzelbild in der Tat die Linearität des Textes. Das bedeutet aber schlicht, dass die in jedem Fall für die Bildproduzenten existente *фабула* (*fabula*) nicht in derselben Weise in einem temporal geordneten *сюжет* (*syushet*) angeordnet ist, wie im Fall von Texten (Kafalenos 1989, v. a. 386–389; vgl. Steiner 2004, 154–157).

241 Vgl. Fitzenreiter's Kritik am Verständnis von «Bewegtheit» als «Narrative» [sic]. Aufgrund einer ungenügenden Differenzierung von «Narrativität» und «Erzählen» verwirft er den Faktor der Bewegtheit aber zu Unrecht völlig (Fitzenreiter 2017b, 179).

242 <<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=29470&context=lsj&action=from-search>> (18.05.2021). Für die Absetzung von den Bezeichnungen *kinetisch* und *kinematographisch* vgl. 6.2.3.2.

der Erscheinung einzelner Elemente in Bildern. Sie können einen höheren oder geringeren Grad an Details aufweisen, der wiederum unabhängig von ihrer Bestimmtheit ist.

Der Parameter der *Bestimmtheit* bedarf schließlich einer ausführlicheren Erläuterung. Er betrifft teilweise Punkte, die schon länger von Bedeutung in der (u. a. ägyptologischen) Bildbetrachtung waren. Man hat immer versucht, in Bildern dargestellte Akteure oder Lokalitäten zu identifizieren. Im Folgenden wird *Bestimmtheit* aber in einem weiteren und zugleich differenzierteren Sinne verwendet: Sie betrifft das Verhältnis von *Darstellung*, *Referent* und *Realität*. Der *Referent* ist diejenige Instanz, die man in einem bestimmten Bildelement oder einer Darstellung als Ganzes erkennt. Dabei kann es sich etwa um eine Person, ein Gebäude, eine Landschaft oder auch ein komplexes Ereignis handeln²⁴³. Referenten werden von Betrachtern aufgrund ihres Wissens um bestimmte Teile ihrer Realität erkannt – der Referent ist aber selbst nicht identisch mit diesem Teil der Realität. Diese bedeutsame Feststellung lässt sich an folgendem Beispiel verdeutlichen: Eine reale Person X kann für die Darstellung einer (möglicherweise, aber nicht notwendigerweise) fiktiven Person Y Modell sitzen. Das reale *Vorbild* der Darstellung ist dann X; für die Wahrnehmung des *Referenten* ist der «Gebrauchszusammenhang» entscheidend: Für die meisten Betrachter wird der wahrgenommene Referent – entsprechend der Intention des Künstlers – Y sein. Betrachtet jedoch etwa ein Kunsthistoriker, der sich für die Geschichte des Modellsitzens interessiert und das «reale Vorbild» der Figur im Bild finden möchte, dasselbe Bild, so ist X der Referent²⁴⁴. Diesen auf den ersten Blick schwer zu fassenden Status zwischen dargestelltem Element und bezeichneter Realität hat der «Referent» der Bildtheorie mit dem «Signifikat» der Semiotik gemeinsam: Auch bei diesem handelt es sich um ein mentales Konzept und nicht etwa um das realweltliche Objekt²⁴⁵.

Diese elementare Unterscheidung von *Referent* und *Realität* ermöglicht die Existenz nicht nur *spezifisch bestimmter*, sondern auch *generisch bestimmter* (oder gar *unbestimmter*) Referenten: So sind etwa Betrachter, die «Wüsten» kennen – «Wüsten» sind Teil ihrer Realität –, in der Lage, eine «Wüste» – d. h. den Referenten «Wüste» – in einem Bild zu erkennen, sofern gewisse notwendige Elemente vorhanden sind. Wenn sie nicht durch Bildelemente oder Inschriften spezifisch bestimmt wurde, kann diese Wüste, die im Bild erkannt wird, auch nur generisch bestimmt sein. Sie bezeichnet dann keinen spezifischen Ort in einer realen Wüste. Darin liegt ein entscheidender Unterschied von *Darstellung* und *Referent* auf der einen und *Realität* auf der anderen Seite. In der Realität sind Dinge in der Regel spezifisch oder singular, was der *spezifischen Bestimmtheit* im Bild entspricht: Selbst in einem Wald mit einer unüberschaubar großen Zahl von Bäumen ist jeder ein-

243 Pichler – Ubl 2014, 43–59.

244 Pichler – Ubl 2014, 50. 62–66.

245 Haring 2018, 89f.

zelne Baum stets ein spezifischer Baum. In Bildern – und auch Texten – können bestimmte Elemente und auch größere Kontexte aber auch nur generisch bestimmt sein: Etwas passiert «in einem Wald» oder «in der Wüste», die nicht genauer bestimmt werden, da es für die intendierte Aussage nur wichtig war, dass sich die Ereignisse in einem entsprechenden *Setting* abspielen. Bezüglich der zeitlichen und räumlichen Verortung im Bildraum ist schließlich in der ägyptischen Darstellungsweise (ebenso wie in vielen anderen) auch eine gänzliche *Unbestimmtheit* möglich. Für einzelne Bildelemente trifft dies dagegen nicht zu; sobald im Bild ein Baum als Baum erkannt wird, ist er generisch bestimmt. Wie aus diesen Ausführungen deutlich wird, unterscheidet sich die *Bestimmtheit* insofern von den in kontinuierlichen Graden auftretenden Parametern der *Dynamik* und *Detailliertheit*, als hier drei Stufen (unbestimmt, generisch bestimmt, spezifisch bestimmt) zu unterscheiden sind.

An dieser Stelle muss dem potentiellen Einwand entgegengetreten werden, es bestehe doch insofern ein Zusammenhang zwischen *Bestimmtheit* und *Detailliertheit*, dass eine besonders große Detailliertheit eine spezifische Bestimmtheit nach sich ziehen könne. Wer sich so äußert, könnte z. B. an ein (neuzeitliches) Porträt denken oder an die Darstellung eines Gebäudes. Tatsächlich könne man auf den ersten Blick meinen, dass eine Darstellung des großen Atontempels in einer Darstellung in Amarna aus dem Grund spezifisch bestimmt sei, da wir ihn aufgrund des hohen Detailgrades erkennen (Abb. 55). Dies ist jedoch ein Trugschluss. Denn selbst wenn die Identifizierung in einem gegebenen Fall tatsächlich nicht durch eine Beischrift, sondern nur aufgrund der Formgebung des Gebäudes geschehen kann, so beruht sie doch auf Faktoren der Bestimmung und nicht auf der Detailliertheit. Dasselbe Gebäude könnte in einfachster Ausarbeitung dargestellt und doch spezifisch bestimmt sein, etwa durch den (monumentalen) Kontext, den (bildlichen) Kotext und/oder eine Beischrift. Es gab durch die gesamte Kunstgeschichte hindurch immer Darstellungen von Gebäuden, die einen geringen Detailgrad aufweisen und doch ein ganz spezifisches Gebäude meinen, vom «Tempel des Monthu in Armant» in TT 31 (Abb. 31 und 124) bis zum Häuschen (*domuncula*) der Jungfrau Maria in unzähligen Verkündigungsszenen. Umgekehrt könnte theoretisch genau dieselbe hochgradig detaillierte Form, die in einer Darstellung den Atontempel zeigt, in einer anderen Darstellung zur Wiedergabe eines anderen Baus verwendet werden. Denn die *Bestimmtheit* besteht in der Relation von Darstellung, Referent und Realität – und nicht zwischen Darstellung und Vorbild, sei es real oder imaginär²⁴⁶. Bestimmtheit und Detailliertheit sind also unbedingt als separate Faktoren zu betrachten, auch wenn nicht abgestritten werden

246 Ob die Bestimmtheit einer Darstellung und einzelner Elemente spezifisch, generisch oder auch gänzlich abwesend ist, erlaubt selbstverständlich auch keinen Rückschluss darauf, ob das Dargestellte fiktiver oder nicht fiktiver Natur ist (Pichler – Ubl 2014, 70).

kann, dass zuweilen eine Korrelation von hohem Detailgrad und spezifischer Bestimmtheit besteht.

Im Akt der Wahrnehmung erzeugt die Darstellung also eine Referenz auf die Realität der Betrachter – und triggert dadurch einen Abgleich der Darstellung mit dieser Realität. Für die Rezipienten zeigt die Darstellung/das in der Darstellung Gesehene im *Verhältnis zur Realität* einen bestimmten Grad von *Dynamik* (hinsichtlich der Zeitlichkeit ablaufender Vorgänge und der Bezüge von Entitäten im Raum), von *Detailliertheit* (hinsichtlich der äußeren Gestalt der Dinge) und von *Bestimmtheit* (hinsichtlich des Verhältnisses von Darstellung, Referent und Realität) und entfaltet dadurch eine bestimmte narrative Wirkung. Kommt die Darstellung der Realität der Betrachter in einem oder mehreren dieser Punkte näher, wird sie als *stärker narrativ* wahrgenommen²⁴⁷.

Realität(en) und Wissen

Wenn hier von der *Realität* der Rezipienten die Rede ist, ist diese in einem nicht absoluten, sondern relativen, wissenssoziologischen Sinne mit dem *Wissen der Rezipienten um ihre Realität gleichzusetzen*²⁴⁸. Dieses wird sowohl durch gemeinsame Kenntnisse einer Gesellschaft als auch durch individuelle Erfahrungen geprägt. Das Wissen um die *Realität* oder auch *Realwelt* in diesem Sinne – und damit die jeweilige Realität eines bestimmten Rezipienten – umfasst nicht nur Vorgänge und Gegebenheiten des alltäglichen Lebens, sondern ebenso Dinge, die Rezipienten aus kulturspezifischen Überlieferungen kennen, wie etwa das Wissen um die Handlung einer fiktiven Erzählung, um Geschehnisse nach dem Tod oder um Verhältnisse in der sog. «Unterwelt». (Der letztere Begriff bezeichnet keine eigene «Welt» in diesem Sinne, sondern ist lediglich eine Sprechweise, um einen Teil der Realität zu umschreiben.) Der Unterschied ist allein, dass man nur das Wissen um (zumindest manche) Elemente der alltäglichen Realität, (auch) aus der eigenen Anschauung gewinnen kann, während das Wissen etwa um den Inhalt einer literarischen Erzählung oder um Vorgänge nach dem Tod oder das Wesen der Götter allein durch die Überlieferung zu erhalten ist²⁴⁹. Alle Sachverhalte sind aber in

247 Das bedeutet nicht, dass Rezipienten genau die im Bild dargestellten Elemente oder die im Bild ablaufenden Vorgänge bereits gesehen oder – z. B. im Fall unterweltlicher Gegebenheiten – von ihnen gehört haben müssen, um Bildelemente erkennen und den Grad bildlicher Dynamik, Detailliertheit und Bestimmtheit wahrnehmen zu können. Für manche Bildinhalte, wie etwa Szenen aus dem Tempelinneren oder die Begegnung von Elitemitglied und König, ist dies sogar unwahrscheinlich. Trotzdem ist es ihnen möglich, Dinge im Bild zu erkennen, da ihnen prinzipiell bekannt ist, dass es Bauten, Tiere und Handlungen gibt und man diese in Bildern darstellen kann. Gerade in der heutigen, von Bildern in diversen Medien durchdrungenen Welt trifft man Dinge sehr oft zum ersten Mal in Bildern an (vgl. Pichler – Ubl 2014, 59–69).

248 Landwehr 2018; Müller – Münch 2020.

249 Ähnlich unterscheidet van Walsem 2005, 34–38 eine «material reality», die «sensorily observable and intellectually realizable (= thinkable)» ist, von einer «immaterial reality», die «ideological» und «ideational» Faktoren einschließt. Die dabei vorgenommenen Unterscheidungen stimmen teilweise aber nicht vollständig mit den obigen Überlegungen überein. So wird etwa der Umstand, dass der Grabherr größer dargestellt wird als andere Akteure, der in van Walsems

gleichem Maße Teil der Realität eines Rezipienten. In einem phänomenologischen Verständnis könnte anstelle von «Realwelt» auch der Begriff «Lebenswelt» genutzt werden. Der Terminus «Realwelt» wird hier bevorzugt, weil damit auch auf begrifflicher Ebene die Übereinstimmung mit dem Gemeinten (nämlich der «Realität») und dem «Realraum» – im Gegensatz zum «virtuellen Raum» bzw. «Bildraum» der Darstellungswelt – deutlich wird.

Reichweite des Modells

Die bisher beschriebenen Punkte beschreiben die Grundzüge eines Modells bildlicher Narrativität, das die narrative Wirkung figürlicher Darstellungen verschiedener Zeiten und Räume zu erklären vermag. Was sich dagegen von (visueller) Kultur zu (visueller) Kultur unterscheidet, sind die darstellerischen Mittel, durch deren Anwendung Bestimmtheit, Dynamik und Detailliertheit in Bildern reguliert werden. In dieser Untersuchung erfährt die potentielle Untersuchungsmenge aller (figürlichen) Bilder eine dreifache Einschränkung, namentlich hinsichtlich der Gattung (Flachbild), des kulturellen Kontextes (Altes Ägypten) und des behandelten Zeitraumes (Neues Reich).

Die Besprechung des Materials erfolgt in einem ersten Teil (6.2.1–6.2.3) durch die *formale Beschreibung* der Mechanismen, die von den Bildproduzenten dieser Zeit verwendet wurden, um die Narrativität von Darstellungen zu regulieren. Dabei werden Unterschiede in der Ausführung offengelegt und die hervorgerufenen Effekte vergleichbar gemacht. Anschließend werden Faktoren dargelegt, die eine *rezeptionsästhetische (Re-)Kontextualisierung* des Materials und seiner Wahrnehmung erlauben (6.2.4 und 6.2.5). Die Wahrnehmung der formalen Gestaltungsmittel wird stets durch gewisse Umstände wie den räumlichen Kontext und die Identität der Rezipienten geprägt. Nur in der Vereinigung einer formalen Analyse bildnerischer Gestaltungsmittel mit den Bedingungen ihrer Rezeption innerhalb bestimmter Praktiken kann eine Annäherung an die (intendierte) Wahrnehmung der Darstellungen und damit die gezielte Ausnutzung des narrativen Potentials der Bilder erreicht werden.

Gliederung Teil der «immaterial, ideological reality» ist, hier nicht in gleichem Maße als Faktor des allgemeinen Wissens verstanden, sondern als bestimmter Teil der darstellerischen Tradition.

5 Das Flachbild des Neuen Reiches – Prämissen

Bei den folgenden Ausführungen zu der ägyptischen Darstellungsweise, der ägyptischen Bildproduktion sowie den Phänomenen des aspekthaften Sehens und der Interikonizität handelt es sich nicht um erschöpfende Behandlungen dieser Fragen. Die einzelnen Themen werden nur punktuell und in dem Umfang angesprochen, in dem sie für diese Untersuchung relevant sind.

5.1 Ägyptische Bilder – Gestalt und Verständnis

Im Mittelpunkt dieser Studie stehen Zeugnisse aus einer Zeit, als die ägyptische Darstellungsweise bereits eine ca. 1500-jährige Geschichte aufwies. Ebenso wie alle anderen Bildtraditionen unterlag sie im Laufe dieser Zeit einem gewissen Wandel²⁵⁰. An dieser Stelle werden einige allgemeine Voraussetzungen zum ägyptischen Flachbild und die spezifischen Umstände der Entstehung der besprochenen Bildwerke aus dem Neuen Reich dargelegt.

5.1.1 Die ägyptische Darstellungsweise

Die historischen Ursprünge der ägyptischen Darstellungsweise liegen nach Davis in der späten prädynastischen und frühdynastischen Zeit. Unter dem Einfluss einer möglicherweise relativ kleinen Gruppe von Bildproduzenten entstanden in einem Prozess der Selektion aus Elementen früherer Traditionen²⁵¹ diejenigen Formen, die später als typisch für die ägyptische Darstellungsweise gelten sollten²⁵². Als bestimmend für die Gestaltung ein-

zelner Bildelemente in der ägyptischen Darstellungsweise hebt Davis drei Prinzipien hervor²⁵³: Erstens werden Bildelemente aus Komponenten zusammengesetzt, deren Form durch die charakteristischste bzw. informativste *Kontur* – und nicht etwa *Ansicht* – geprägt ist. Diese entspricht vielfach einem Schnitt durch ein Objekt an der Stelle seiner größten Ausdehnung («*section contour*»)²⁵⁴. Die Innenfläche dieser Komponenten stellt jedoch sehr wohl ihre Oberfläche dar und nicht etwa einen tatsächlichen Schnitt durch ihr Inneres²⁵⁵. Zweitens werden diese Komponenten einem bestimmten Proportionskanon entsprechend koordiniert. Dieser ist in erster Linie ein Hilfsmittel zur Komposition der Bildelemente und ihrer Zusammenstellung. Es handelt sich bei diesem Proportionskanon in Davis' Sinne nicht um den Ausdruck vermeintlich «idealer» Proportionen o. Ä., wie schon die nur punktuelle Verwendung von Gitternetzen zeigt. Drittens beruht die Gestaltung der charakteristischen Kontur des jeweiligen Elementes, d. h. die Auswahl einer «*section contour*», jeweils auf einer bestimmten Ansicht (*frontal-profile view*). Bei dieser muss es sich keineswegs immer um eine streng frontale oder seitliche Ansicht handeln. Es gibt auch Elemente – das bekannteste ist der menschliche Torso –, deren typische Gestalt auf einer schrägen Ansicht beruht.

Es handelt sich dabei nicht etwa um präskriptive Regeln, welche die ägyptischen Bildproduzenten «befolgt» hätten, sondern um eine Beschreibung der Charakteristika ägyptischer Bildwerke

250 Diese findet ihren Ausdruck u. a. im charakteristischen Zeitstil bestimmter Epochen (z. B. Robins 1997).

251 Diese zeigen sich v. a. in den Darstellungen der prädynastischen Paletten (Davis 1989, 116–192; Davis 1992).

252 Davis 1989, 116–192 und 217–221; vgl. Davis 1992, 9–16 und Kemp 2006, 92f. Davis' Sprechen von der *canonical tradition* wird hier nicht übernommen, um eine Ver-

wechslung mit Ansätzen zu vermeiden, die von einer kanonischen «Regelgebundenheit» ausgehen. Diese meint Davis ausdrücklich nicht, vielmehr erfolgen auch (die meisten) Variationen seiner Meinung nach innerhalb des Kanons (Davis 1989, 38–58). Auch der oftmals in Werken zur ägyptischen Kunstgeschichte anzutreffende Begriff des «(Kultur-)Stils» (so z. B. bei Assmann 1986 und Hartwig 2015) eignet sich nicht zur Erfassung und Beschreibung dessen, was hier als «Darstellungsweise» umschrieben wird. Er ist durch seine vielfache Belegung schwierig zu fassen und sollte für die individuellen Charakteristika bestimmter Zeiten, Regionen oder Künstler innerhalb der übergreifenden Darstellungstradition freigehalten werden (Davis 2011, 75–119).

253 Davis 1989, 7–37.

254 Davis 1989, 13–20.

255 Davis 2017b, v. a. 183, 196.

aus etischer Perspektive, die dem heutigen Verständnis dient²⁵⁶. In diesem Sinne wollte auch Heinrich Schäfer ausdrücklich seine Beschreibungen der «Regeln» der ägyptischen Darstellungsweise verstanden wissen²⁵⁷. Die ägyptischen Bildhauer und Maler selbst arbeiteten dagegen schlichtweg – ebenso wie Bildproduzenten der meisten Epochen – innerhalb eines kulturell tradierten Formenschatzes²⁵⁸. Für den Gebrauch dieses visuellen Formenschatzes sind keine präskriptiven Regeln notwendig, ebenso wie der selbstverständliche Gebrauch des sprachlichen Formenschatzes keine linguistischen Kenntnisse bei den Sprechern voraussetzt. Da es sich nicht um präskriptive, sondern um konstitutive Normen handelt, die in der Erzeugung von Bildern immer wieder neu geprägt werden²⁵⁹, sind Innovationen bzw. Erweiterungen des Formenschatzes überhaupt möglich²⁶⁰. Künstlerische Entwicklungen und Variationen beruhen dabei nicht – wie etwa in der modernen Kunst – auf dem krassen Bruch mit dem Vorhergehenden, sondern auf dessen Verarbeitung in Vorgängen der *imitatio, translatio, interpretatio* und *aemulatio*²⁶¹. Anders gesagt, sind sie als Ergebnisse der Lösung darstellerischer Probleme zu verstehen²⁶², wobei neben individuellen Entscheidungen auch die umfassenderen Vorstellungen des sog. *Dekorums* eine prägende Rolle spielen. In der ägyptologischen Diskussion bezeichnet dieser von Baines geprägte Terminus gesellschaftliche Normen, die u. a. einen Einfluss darauf hatten, was in welchen Medien in welchen Kontexten gesagt (und gezeigt) werden konnte²⁶³.

Die gerade in der Ägyptologie noch bis in die jüngste Zeit zur Erklärung von Darstellungstraditionen herangezogene These, es handle sich um den Ausdruck geistes- oder gar wahrnehmungsgeschichtlicher Entwicklungen, muss dagegen als überholt ange-

sehen werden²⁶⁴. Zwar «sehen» Menschen verschiedener Regionen und Epochen insofern unterschiedlich, als sie – geprägt von Kenntnissen und Diskursen ihrer Zeit – bei der Bildbetrachtung jeweils andere Dinge als *besonders relevant wahrnehmen*²⁶⁵. Die Darstellungsweisen antiker oder außereuropäischer Kulturen dürfen aber nicht als Hinweis auf ein tatsächlich physiologisch anderes Sehen bzw. gar ein sog. «primitives Denken» gedeutet werden. Eine solche Auffassung zeigt sich insbesondere in Brunner-Trauts Sprechen von der sog. «aspektivischen» Darstellungs- und Sehweise (oft kurz: «Aspektive»). Der Begriff ist nicht nur durch Brunner-Trauts dreifache Definition für die präzise wissenschaftliche Beschreibung ungeeignet²⁶⁶. Seine Problematik liegt v. a. im biologischen und teilweise rassistischen geistesgeschichtlichen Hintergrund der Begriffsprägung, der sich etwa im Postulat einer «ägyptischen Geisteshaltung» zeigt, die nach Brunner-Traut auch «die Primitiven und die schulisch nicht gebildeten Erwachsenen aller Völker bis heute sowie die Kinder» aufweisen²⁶⁷. Bereits ein Blick auf Zeugnisse, die nicht vom Dekor der *high culture* geprägt sind und damit einen freieren Umgang mit der Darstellungsweise zulassen, zeigt, dass Ägypter auch perspektivisch verkürzte Körper u. Ä. sehen – und darstellen – konnten²⁶⁸. Entscheidend ist aber, dass sie dies zumindest innerhalb der offiziellen Kontexte offenkundig in der Regel nicht wollten²⁶⁹.

5.1.2 Betrachtungs- und Verständnisweisen ägyptischer Bilder und ihrer Elemente

Mit der ikonographischen Bildbetrachtung hat schon länger eine grundlegende kunstgeschichtliche Methode Eingang in die Ägyptologie gefunden. Dabei werden einzelne Motive, die aus einem Bildelement, aber auch einer Konstellation mehrerer solcher bestehen können, bestimmt und mit möglichen Bedeutungen verbunden. Oftmals geht es primär um die sog. «symbolische», über eine oberflächliche Identifizierung der Bildelemente hin-

256 Davis 1981.

257 Schäfer 2002, *passim*, v. a. 90–93.

258 Bezeichnenderweise verdeutlicht gerade Marc Babejs Versuch, die ägyptische Darstellungstradition auf künstlerische Weise aufzugreifen, auf prägnante Weise, was passiert, wenn man die ägyptische Darstellungsweise als mechanische Anwendung präskriptiver «Regeln» begreift: Die daraus resultierenden Werke sind ermüdend repetitiv, da die *appogiature* (s. 5.1.2) und der Witz vieler altägyptischer Entwürfe (s. 6.2.5.4) fehlen (Babej 2017, v. a. 103 f. 128 f.).

259 Vgl. Bertram 2011, 105. Diese Ideen entstanden im Gespräch mit Andréas Stauder. Man könnte von diesen *emergent rules* auch im Wittgenstein'schen Sinne als «Spiel» sprechen (Bertram 2011, 99–109; van Walsem 2005, 66–69). In dieser Untersuchung wird der Begriff des «Spiels» aber für die über den Normalfall hinausreichende «Spielerei» verwendet.

260 Vgl. Laboury 2013a; Laboury 2017. Zur Wiederlegung des Topos des Fehlens von Innovation in Ägypten in anderen Bereichen und auch zur ägyptischen Reflexion der Innovation z. B. Vernus 1995; Vernus 2016.

261 Laboury 2017, 252; vgl. Davis 1989, 38–82.

262 Kubler 2008; Rogner 2020a.

263 Baines 1985, 277–305; Baines 1990, 20 f.; Baines 2013, 11–20. Die ägyptologische Anwendung des Begriffes stützt sich auf seine Verwendung zur Bezeichnung ungeschriebener gesellschaftlicher Konventionen im Englischen (v. a. Baines 1985) und nicht auf den Vitruv'schen Begriff des *decor(um)* (Schneider 2011, 57–59). Die hierdurch entstehenden Schwierigkeiten in der kunsthistorischen Verständigung könnten dadurch vermieden werden, dass man den Begriff des «Dekorums» durch den des «Diskurses» ersetzt (Foucault 1971; Landwehr 2018).

264 Ausführlich dargelegt wird diese Ansicht etwa bei Curtius 1923; Wolf 1957; Petrie 2002.

265 Baxandall 1972 spricht vom «period eye».

266 Schäfer 2002, 428–430.

267 Brunner-Traut 1975, 487; vgl. Brunner-Traut 1990; für eine kritische Betrachtung von Brunner-Trauts Thesen vgl. Peuckert 2017 und Stadler 2009, 19–22. Zur Ablehnung solcher geistes- oder gar wahrnehmungsgeschichtlicher Deutungen von Darstellungstraditionen vgl. Davis 1989, 50–58; Davis 2017b, 140–142; Malraux 1965, 72 und ausdrücklich auch Schäfer 2002 *passim*, v. a. 81.

268 Z. B. Andreu-Lanoë 2013, Kat. Nr. 119 und 169. Ähnlich schon de Garis Davies – Gardiner 1915, 15.

269 Die Gründe hierfür ebenso wie für andere Charakteristika der ägyptischen Darstellungsweise und ihre Ursprünge können in diesen kurz gefassten Ausführungen nicht erörtert werden. Eine Neubearbeitung dieser Fragen ist ein wichtiges Desiderat, muss jedoch in einer eigenen Arbeit geleistet werden. Vorerst bleiben hierfür Davis 1989 (zu den einzelnen Bildelemente, s. o.) und Schäfer 2002 (zur Bildkomposition) maßgeblich.

ausgehende Bedeutung²⁷⁰. Eine Herangehensweise, die v. a. von Tefnin²⁷¹ unter dem Titel der semiotischen Bildbetrachtung in das Fach eingeführt wurde, könnte solche ikonographischen Analysen durch das Herausarbeiten der Bedeutungen von Bildelementen unterstützen. Vor allem in der Weiterentwicklung dieser Methode durch Angenot²⁷² liegt der Fokus aber einmal mehr auf dem vermeintlich «schriftlichen» Wesen ägyptischer Bilder, und Mechanismen der ägyptischen Schrift werden direkt in die Interpretation von Bildern übernommen²⁷³. Damit wird in gewisser Weise an antike und frühneuzeitliche Strömungen angeknüpft, die in ägyptischen Bildern überdimensionierte Hieroglyphen sahen²⁷⁴. Diese Vorstellung der Lesbarkeit ägyptischer Bilder ist auch mit der generellen Idee einer vermeintlichen Andersartigkeit und Unvergleichbarkeit der ägyptischen Kultur zu verbinden²⁷⁵.

Während in der außerägyptologischen Kunstgeschichte die ikonographische und symbolische Deutung in den Bereich der tiefergehenden Bildanalyse gehört²⁷⁶, trifft man in der ägyptologischen Literatur vielfach die geradezu zum Faktoid²⁷⁷ verfestigte Idee an, dass ägyptische Bilder primär symbolisch oder gar «hieroglyphisch» zu verstehen seien. Diese Idee beruht nicht zuletzt auf der ebenso fälschlichen Annahme, dass in der ägyptischen Bildtradition Figuren und Objekte stets in einer idealen Form wiedergegeben seien. Details der Ausführung – etwa der Pose oder der Farbfassung – werden in der Folge nicht nur vernachlässigt, sondern gezielt als irrelevant ausgeblendet, was die These der idealen Gestalt wiederum zu bestätigen scheint²⁷⁸.

Diese Ansicht wird durch eine These begünstigt, die Schäfer unter dem Begriff der «Vorstelligkeit» bzw. des «vorstelligen»²⁷⁹ Charakters ägyptischer Bilder und ihrer Elemente in die Diskussion eingebracht hat. Sie entstammt seiner Unterscheidung von

«Sehbild» und «Vorstellungsbild»²⁸⁰ und der Idee, dass ägyptische – und andere sog. «vorgriechische» – Bildproduzenten Dinge nicht so wiedergegeben hätten, wie sie diese sahen, sondern wie sie (in idealer Weise) in ihrer Vorstellung existierten²⁸¹. Gerade in der Rezeption dieser bildtheoretischen Überlegungen Schäfers wird jedoch vielfach übersehen, dass die Bildelemente eben nicht nur Dinge in reiner, idealer Gestalt zeigen, sondern durch zwei einander entgegenlaufende Tendenzen geprägt sind, die Vernus als *épure* (Standardisierung) und *appogiature* (Variation) bezeichnet²⁸². Vielfach ist es erst der interpretierende ägyptologische Blick, der eine weitere – freilich unzulässige – *épure* in der Analyse selbst vornimmt. Dies wird besonders deutlich, wenn Analysen ausdrücklich nicht an einem tatsächlichen Bildzeugnis, sondern einem aus verschiedenen Belegen rekonstruierten Idealtypus durchgeführt werden²⁸³. Weiter verstärkt wird diese Tendenz durch die Reduktion der Bilder auf lineare Umzeichnungen (vgl. 1.3.2)²⁸⁴. Die Mechanismen der *appogiature* sind es aber, die Bildelemente von Schriftzeichen unterscheiden. Letztere unterliegen nämlich einer sehr viel stärkeren Tendenz zur Standardisierung und z. B. dem Mechanismus der Kalibration²⁸⁵. Auch wenn sich also manche ägyptischen Schriftzeichen (Hieroglyphen) und Bildelemente äußerlich ähnlich sind, so funktionieren sie doch innerhalb zweier verschiedener (Kommunikations-)Systeme – nämlich der Schrift und des Bildes²⁸⁶. Während die äußerliche Ausgestaltung des einzelnen Zeichens in der Schrift zu vernachlässigen ist, solange noch zu erkennen ist, welches Zeichen gemeint ist, sind im Bild die Details der äußerlichen Ausarbeitung – eines u. U. ganz ähnlichen Elementes – von Relevanz. Gerade dadurch, dass es sich um zwei distinkte Kommunikationssysteme handelt, war es möglich, die Grenze zwischen ihnen gezielt zu verschieben und so einen semantischen und ästhetischen Mehrwert in Texten sowie Bildern zu erreichen²⁸⁷.

270 Vgl. Müller 2015. Die Neigung zur symbolischen bzw. allegorischen Deutung stellt eine allgemeine Entwicklung aller ikonologisch beeinflussten Kunstwissenschaften der zweiten Hälfte des 20. Jhs. dar (Pächt 1977, 235–242).

271 Tefnin 1979; Tefnin 1981; Tefnin 1984; Tefnin 1991.

272 Angenot 2005; Angenot 2011; Angenot 2015. Auch andere Autoren sprechen von einer semiotischen Vorgehensweise, so etwa Xekalaki 2015; vgl. Manniche 2003 mit Nennung älterer Studien.

273 So wird etwa davon ausgegangen, dass die dreifache Wiederholung eines Bildelementes entsprechend der ägyptischen Markierung des Plurals durch die dreifache Schreibung eines Wortes bzw. die Determinierung mit drei Strichen für eine «Menge» stehe (Angenot 2015).

274 Winand 2014; s. auch Davis 1979; Davis 1983; Brisson 1987; Budka 2005; Graczyk 2015. Für die moderne Rezeption solcher Thesen vgl. auch Baud 1935; Baud 1978; James 1980; Wilkinson 1992; Werning in Bawden u. a. 2016.

275 Vgl. Glück – Morenz 2007; Moreno García 2015. Bis heute findet sich auch die Idee einer «höheren, unzugänglichen Weisheit», die in den ägyptischen Zeugnissen enthalten sei, vgl. Scholz 2000; Winand 2014; El Hawary 2018 sowie für die arabische Tradition Haarmann 1984.

276 van Walsem 2017a, 237–242.

277 Yoffee 2005, 7f.

278 Z. B. Assmann 1975; Bianchi 1997; Werning in Bawden u. a. 2016.

279 D. h. «auf der Vorstellung beruhend», ideogen (vgl. Schäfer 2002, 91–93); Baines gibt es dort in seiner Übersetzung als «based on mental images» wieder; vgl. auch Baines 2007, 207–235 und Nyord 2013.

280 Diese Unterscheidung von Seh- und Vorstellungsbild ist nicht zu verwechseln mit der Unterscheidung von Seh- und Sinnbild (s. u.).

281 Schäfer 1910; Schäfer 2002, v. a. 89–93; ähnlich auch Gombrich 1996, 99–125 und 330.

282 Vernus 2009–2010; Vernus 2012. Der Begriff *épure* wird hier in der technischen Bedeutung von «Läuterung» benutzt, also einer Reinigung von Verunklarendem.

283 Angenot 2005, 16.

284 Laboury 2012, 203.

285 Gemeint ist, dass das Größenverhältnis zwischen hieroglyphischen Zeichen nicht vom Größenverhältnis ihrer realweltlichen Referenten abhängig ist, sondern auf Prinzipien der Schriftanordnung beruht. Dabei kann eine Vase so hoch sein wie ein Rind (Vernus 1985, 47; Morenz 2014a, 31; Collombert 2016, 59; vgl. 8.2.3 zur diagrammatischen Verwendung von Bildern).

286 Vernus 1985; vgl. Davis 2011, 207–209. Zu den Ursprüngen (beider Systeme) und der späteren Entwicklung z. B. Morenz 2004; Baines 2007, 281–297. In der sog. semiotischen Interpretation ägyptischer Bilder wird dagegen häufig das semiotische Funktionieren von Schrift auf das semiotische Funktionieren von Bildern projiziert. Die Bildelemente werden dann (fälschlich) als symbolische und nicht als ikonische Zeichen im Peirce'schen Sinne verstanden (Bauer – Ernst 2010, 41 f.; vgl. Bonfiglio 2016, 132). Vgl. die Kritik bei Davis 2011, 122 und Widmaier 2017, 492–495.

287 So können etwa tatsächlich «hieroglyphisch lesbare» Zeichenfolgen in Bilder eingefügt oder der bildliche Charakter der Hieroglyphenschrift zur Einbringung zusätzlicher Bedeutungsebenen in der Interaktion mit den Bildern genutzt

Die vorausgehenden Ausführungen sollen verdeutlichen, dass eine ausschließlich symbolische – geschweige denn eine sog. «hieroglyphische» – Lektüre der Komplexität ägyptischer Bildkompositionen ebenso wenig gerecht wird wie ein ausschließlich direktes, figürliches (s. u.) Verständnis. Hier sei v. a. auf van Walsems Besprechung der Frage verwiesen, ob es sich bei den sog. «Alltagsszenen» in den Kapellen ägyptischer Privatgräber, die etwa den Ackerbau oder die Jagd zeigen, um («wörtlich» bzw. «figürlich» zu verstehende) *Sehbilder* oder («allegorisch» bzw. «symbolisch» zu verstehende) *Sinnbilder* handelt (vgl. 6.1). Nach van Walsem kann jedes Bild per definitionem «wörtlich» verstanden werden. In manchen Fällen kommt aber ein symbolisches bzw. metaphorisches Verständnis hinzu. Es handelt sich also bei den beiden Betrachtungs- bzw. Verständnisweisen nicht etwa um einander ausschließende Alternativen. Vielmehr handelt es sich beim symbolischen Gehalt um eine zusätzliche Sinnebene, die das rein figürliche Verständnis ergänzen kann. Welcher Sinn bzw. Aspekt einer Komposition als primär wahrgenommen wird, hängt von Faktoren wie der Intention verschiedener Betrachter und dem Kontext der Betrachtung ab²⁸⁸. Ganz in diesem Sinne muss auch das oft anzutreffende Sprechen von «Ebenen der Interpretation» immer als metaphorische Umschreibung aufgefasst werden. Es bezeichnet den Umstand, dass in verschiedenen Untersuchungsschritten verschiedene Aspekte oder Sinnebenen gezielt in den Blick genommen werden. Diese sind aber nicht etwa im Werk selbst als distinkte formale «Einheiten» angelegt.

Ob ein symbolisches Verständnis vonseiten der Bildproduzenten intendiert ist, muss von Fall zu Fall erörtert werden. Auf den ersten Blick «Ungewöhnliches», wie etwa das Tragen von bester Kleidung und Schmuck während der Jagd, ist dabei für sich genommen noch kein Argument dafür, dass ein symbolischer Sinn gegeben ist²⁸⁹. Oftmals liegt der Grund schlicht in der generellen Unterschiedlichkeit von Real- und Darstellungswelt²⁹⁰. In einer klareren Trennung der verschiedenen Analyseebenen wird im Folgenden von vier Möglichkeiten²⁹¹ des Verständnisses von

ägyptischen Bildern bzw. ihren Elementen ausgegangen – ohne dass eine absolute Abgrenzung in allen Fällen möglich ist²⁹².

Figürlich: Mit dem *figürlichen* Sinn der Darstellung und ihrer Elemente ist das gemeint, was van Walsem als «*literal meaning in a one-to-one relation*»²⁹³ bezeichnet. Hier wird die Umschreibung als «wörtlicher» Sinn durch «figürlich» ersetzt, um jede Verwechslung mit einer sprachlichen «Lesung» von Bildelementen zu vermeiden. Bei der Untersuchung des figürlichen Sinnes ist die Unterscheidung von Real- und Darstellungswelt zu beachten, ebenso wie die Tatsache, dass auch Bilder nicht unmittelbar und universal zugänglich sind²⁹⁴. Dies gilt umso mehr bei der Wahrnehmung durch etische Betrachter. Im figürlichen Verständnis gilt etwa eine dargestellte Harpune als Harpune und eine dargestellte Wüstenjagd als Wüstenjagd. Die figürliche Ebene der Darstellungen steht im Mittelpunkt dieser Studie.

Symbolisch: Zusätzlich zum figürlichen Sinn kann in manchen Bildelementen oder ganzen Darstellungen²⁹⁵ auch ein symbolischer Sinn gesehen werden. Aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeiten mancher Schrift- und Bildelemente kann eine solche symbolische Lesung u. a. über ein hieroglyphisches Verständnis (s. u.) angeregt werden. Im symbolischen Verständnis wird beispielsweise eine Harpune über die lautliche Nähe von «Harpunieren» (äg. *stj*) und «Ejakulation» (äg. *stj* < *stj*) als Hinweis auf den Regenerationsgedanken verstanden²⁹⁶ und eine Wüstenjagd als Überwindung des Chaos durch die Ordnung. Anstatt von «symbolischem» Sinngehalt wird von verschiedenen Verfassern auch von metaphorischen²⁹⁷, allegorischen²⁹⁸ oder thematischen²⁹⁹ Verständnisweisen gesprochen. Auch wenn damit manchmal im Detail Verschiedenes gemeint ist, haben alle Bezeichnungen gemeinsam, dass sie sich auf eine *zusätzlich* zur primären, figürlichen Sinnebene vorhandene Bedeutung beziehen. An dieser Stelle wurde die Bezeichnung «symbolisch» gewählt, da gerade sie in der Ägyptologie besonders oft vorkommt.

Emblematisch: Embleme sind «Zeichen, die unendlich repliziert werden können und eine eindeutige semantische Referenz aufweisen»³⁰⁰. Im emblematischen Verständnis eines Bildes bzw. Bildelementes liegt oft eine stärker konventionalisierte Lesung vor als beim symbolischen. Im emblematischen Verständnis von Bildelementen – man spricht in diesen Fällen oft von «At-

werden (Morenz 2008; Morenz 2014a, v. a. 78–151; Winand – Angenot 2016; vgl. Fischer 1977; Tait 1999; Myśliwiec 2011; Collombert 2016.). Ähnliche Möglichkeiten zur Einbringung zusätzlicher Bedeutungen in Bild und Schrift bestanden auch in der Maya-Kultur (Stone – Zender 2011).

288 van Walsem 2005, 71–91; van Walsem 2006; van Walsem 2017a, 240 f.

289 Angenot spricht in solchen Fällen von auf ein symbolisches Verständnis hindeutenden «Inkohärenzen» (Angenot 2005, 18 f.; Angenot 2011, 258–264; Angenot 2015, 113–115).

290 Vgl. van Walsem 2005, 79; Widmaier 2017, 495–504.

291 Für Anregungen danke ich Marina Sartori und verweise auf ihre an der Universität Basel entstehende Dissertation mit dem Arbeitstitel «Reading between the (brush) lines: Investigating the interconnection between pictorial, written and abstract representation in New Kingdom Theban Tombs», vgl. Sartori 2020. Während sie in einem allgemeineren Sinne die Verwendung äußerlich ähnlicher Elemente als Schriftzeichen, Embleme und Bildelemente innerhalb verschiedener Kommunikationssysteme untersucht, bezieht sich die vorliegende Einteilung auf ein vierfaches mögliches Verständnis allein von Bildelementen.

292 Für Anwendungen einer solchen Herangehensweise, die verschiedene Aspekte der Bilder beachtet, vgl. etwa Davis' Verbindung seiner eigenen, narratologisch geprägten Interpretation der *Hunter's Palette* mit Tefnins semiotischer Lesung (Davis 1989, 146–149; vgl. Tefnin 1979). Weitere Beispiele finden sich etwa bei Martens 1992, 331; Robins 1999; Bickel 2006b; Morenz 2014a, 10 f.; Bonfiglio 2016, 117–164.

293 van Walsem 2005, 71 [kursiv im Original].

294 Problematisiert durch: Tefnin 1979; Morenz 2014a; Widmaier 2017, 480–482.

295 Vgl. Belting 1985.

296 van Walsem 2005, 72 f.; Angenot 2015.

297 van Walsem 2005, 71.

298 Pächt 1977, 235–242; van Walsem 2005, 71.

299 Kemp 1989b, 122 f.

300 Loprieno 2011, 21 f.

tributen» – sind die Tierköpfe ägyptischer Götter Ausdruck ihrer Wesenszüge³⁰¹ und der sog. «Salbkegel» auf den Köpfen von Banketteilnehmern ist Zeichen eines durch Salben erzeugten Wohlgeruchs³⁰². Im emblematischen Verständnis eines ganzen Bildes wird etwa das «Erschlagen der Feinde» als Überwindung der Feinde – und des Chaos – durch den König gesehen.

Hieroglyphisch: Das hieroglyphische Verständnis von Bildelementen beruht auf dem Lautwert³⁰³ eines ihnen ähnlichen Schriftzeichens und kann der Generierung eines symbolischen Sinnes dienen (s. o.). Es kann sich aber auch um ein visuelles Spiel handeln, das v. a. die Virtuosität des Produzenten und seines Auftraggebers betont³⁰⁴. Die hieroglyphische Lesung eines ganzen Bildes ist wohl per definitionem nicht möglich. Allerdings existieren Bilder, bei denen jedes Element hieroglyphisch gelesen werden kann, sodass es sich beim Gesamtbild um eine Art Bildphrase handelt, wie im Fall der Darstellung Ramses' II. mit dem Gott Hauron oder des Bildfrieses im Grab des Padykam³⁰⁵.

5.2 Bildproduktion und Bildproduzenten

Die in dieser Untersuchung dargelegten Mechanismen zur Regulierung der bildlichen Narrativität sind selbstverständlich nicht als Ausdruck einer eigenständigen Handlung der Bilder zu verstehen. Vielmehr sind sie Ausdruck bildnerischer Praktiken bzw. der Lösung bestimmter darstellerischer Probleme durch die Bildproduzenten (s. 5.3). Um die praktischen Hintergründe dieses im Folgenden vorausgesetzten Verständnisses darzulegen, wird hier ein kurz gefasster Überblick über die Akteure der Produktion monumentaler Bilder im Neuen Reich und ihre Methoden gegeben. Entsprechend dem Fokus der Arbeit liegt dabei ein gewisser Schwerpunkt auf den Privatgräbern. Untersuchungen der letzten Jahre haben aber gezeigt, dass nicht nur die technischen Abläufe, son-

dern auch die beteiligten Personen in den verschiedenen Kontexten vielfach dieselben sind.

5.2.1 Die handwerkliche Ausführung am Monument

In Bezug auf die handwerkliche Ausführung ist zu unterscheiden, ob die Dekoration in reiner Wandmalerei oder – ebenfalls bemaltem – Relief ausgeführt wurde³⁰⁶. Für die Herstellung von Wandreliefs wurden die zuerst nur grob behauenen Oberflächen geglättet und gegebenenfalls mit einer dünnen Gipschicht bedeckt, um Unebenheiten auszugleichen. Anschließend skizzierte man in einem ersten Schritt die Figuren und Inschriften, bevor in einem zweiten Durchgang ihre endgültige Form festgelegt wurde. Manchmal fand hierbei ein auf die Wand gemaltes Gitternetz Verwendung (s. u.). Anschließend wurde das erhabene oder vertiefte Relief aus der Wand gearbeitet³⁰⁷. Zuweilen wurde das Relief – v. a. in ramessidischen Gräbern in der thebanischen Privatnekropole und im Tal der Könige – auch in eine dickere Stuckschicht geschlagen. Schließlich wurden auf das Relief ein dünner Verputz und die endgültige Farbfassung aufgetragen. Wurden Räume nur mit Wandmalerei dekoriert³⁰⁸, so wurde auf die grob behauenen Wandflächen eine dickere Schicht aus Lehmverputz aufgetragen, darauf folgte wiederum eine dünnere Gipschicht. Wenn diese getrocknet war, wurde sie grundiert, bevor die Vorzeichnungen aufgetragen wurden und anschließend die Maler zur Tat schritten³⁰⁹. Es handelt sich in Ägypten um Wandmalerei *a secco*,

301 Hornung 2005a, 112–128.

302 Den Doncker – Tavier 2019, 17. Das frühere Verständnis, man habe den Gästen ganze «Salbkegel» auf den Kopf gesetzt, die mit der Zeit zerlaufen seien und ihren Duft freigesetzt hätten, ist sicherlich ebenso zu revidieren wie ein rein symbolisches Verständnis, etwa als Zeichen der Anwesenheit des *Ba* (so Padgham 2012, mit Überblick über diverse Thesen).

303 Mit der Einschränkung auf den Lautwert wird das weit gefasste Sprechen von einem «hieroglyphischen Verständnis» für alle symbolischen, hinter Bildern stehenden Bedeutungen vermieden (Winand 2014, 41–43).

304 So etwa, wenn es ab Thutmosis IV. vorkommt, dass ein Strauß (äg. *ḥnh*) in Form des *ḥnh*-Zeichens (𐀎) gebunden dargestellt wird (Hartwig 2004, 94). Freilich könnte man hier auch eine sekundäre Verstärkung eines ohnehin über die hieroglyphische Lesung *ḥnh* – «Strauß» eingebrachten symbolischen Sinnes (*ḥnh* – «Leben») sehen – es ist aber nicht notwendig.

305 Morenz 2008, 135–138; 187–190. Damit ist nicht gemeint, was Morenz tut, wenn er zwei Ausschnitte der Narmer-Palette als bildlichen Ausdruck der Aussage *kʿ (nhṯ/ṯy) wpi wnw.t ptpt sʿ.w jnb.w* – «der (starke/männliche) Stier, (er) öffnet die Festung, (er) trampelt nieder die Hüter der Mauern» – versteht. Dabei handelt es sich schlicht um die Übersetzung eines *figürlichen* Verständnisses der Darstellung ins Ägyptische (Morenz 2014a, 116–119; vgl. Herb 1991, 168).

306 Gute Überblicke über die Arbeitsschritte und die beteiligten Personen in Privatgräbern, Königsgräbern und Tempeln finden sich bei: Hornung 1995, 67–84; Goyon u. a. 2004; Dodson – Ikram 2008, 31–51; Bryan 2010; Laboury – Tavier 2010; Laboury 2012; Tavier 2012; Pagès-Camagna 2013; Vivas Sainz 2017; vgl. Bryan 2017b zur ägyptischen Terminologie der Dekorationsschritte. Eine Zusammenstellung unfertiger Darstellungen in den thebanischen Privatgräbern, die es erlauben, die Arbeitsschritte nachzuvollziehen, findet sich bei Baud 1935.

307 Zu den beiden Arten des Reliefs vgl. Schäfer 2002, 76 f.

308 Diese v. a. in Privatgräbern vorkommende Dekorationsform mag ihren Ursprung darin haben, dass Gräber in geologischen Schichten lagen, die für die Herstellung von Relief ungeeignet waren (Manniche 1987, 11 f.; Dodson – Ikram 2008, 48–50). Mit der Zeit wurde aber Wandmalerei als alternative Dekorationsform mit eigenen Möglichkeiten geschätzt (Assmann 1975, 306), für die es auch frühere Vorbilder gab (z. B. Shedid 1994). Außerdem ermöglicht die Dekoration in reiner Wandmalerei eine schnellere und günstigere Fertigstellung (vgl. van Walsem 2013, 128 zum Alten Reich).

309 Ob es sich bei diesen um dieselben Personen handelte, die auch die Vorzeichnungen ausführten, ist unsicher. Hier sei auch auf die ägyptologische Diskussion zur Unterscheidung von *sš* (übersetzt als «Schreiber») und *sš-qdw.t* (übersetzt als «Umrisszeichner») verwiesen: Laboury 2013c; Laboury 2012; Laboury 2015; Laboury 2016; Laboury – Tavier 2010; Hartwig – Leterme 2013, 144 f.; Lashien 2017, 139–164; auch Pinarello 2015 für eine kritische Besprechung des ägyptologischen Konzepts des «Schreibers». Dass jedenfalls nicht alle *sš.w* trotz ihrer Meisterschaft in der Abfassung und der äußerlichen Formatierung von Texten auch im Entwurf von Bildern geschult waren, zeigen z. B. die Bildgraffiti aus der *Grotte des scribes* über Deir el-Bahari und Grab N13.1 in Assiut. Sie unterscheiden sich in ihrer Qualität deutlich von Zeichnungen auf Ostraka, die etwa von den Zeichnern im Tal der Könige angefertigt wurden (Ragazzoli 2017b, z. B. Kat. Nr. E.2.1; E.2.2; E.2.7; O.1.1.; Kahl – Verhoeven 2008, Abb. 9; Verhoeven 2012, Taf. 4; Dorn 2011).

bei der Farben manchmal erst auf der Wand übereinandergelegt wurden. Auf diese Weise konnten etwa Oberflächenstrukturen oder die Transparenz von Bildelementen wiedergegeben werden (s. 6.2.1.1.)³¹⁰. In einem letzten Schritt wurden die Bildelemente v. a. in bloßer Wandmalerei ohne Relief mit einer Umrisslinie versehen, die aber v. a. ab der 19. Dynastie auch fehlen kann, um eine malerischere Wirkung zu erreichen³¹¹. Besonders gut sichtbare Partien unterscheiden sich in ihrer Qualität oft von anderen Stellen und wurden wohl vom «Meister» ausgeführt. Auch die Arbeitsweise desselben Produzenten kann aber innerhalb eines Monumentes variieren³¹².

Neben den eigentlichen Vorzeichnungen der Bildelemente finden sich zuweilen Spuren eines sog. Quadrat- oder Gitternetzes. Betrachtet man seine Anwendung in durchgehend untersuchten Monumenten, zeigt sich, dass es v. a. bei der Konstruktion großer und normhierarchisch hochstehender Figuren als Hilfe diente. Auch Elemente, die auf geraden Linien beruhen, wie Figurenreihen oder Bauten, wurden unter Anwendung dieses Hilfsmittels entworfen³¹³. In der letzteren Anwendung könnte auch der Ursprung des Gitternetzes liegen. An dessen Anfang stand nämlich die Markierung einzelner Punkte auf der vertikalen Achse (v. a. menschlicher) Figuren (Scheitel, Hüfte etc.), die dann durch horizontale Linien auf die anderen Figuren projiziert wurden, um den Entwurf einer Reihung zu erleichtern³¹⁴. Gerade diese gezielte, punktuelle Anwendung des Gitternetzes zeigt, dass hinter seiner Nutzung nicht etwa der Wille zur durchgehenden Gestaltung der Kompositionen auf Grundlage idealer «kanonischer» Einheiten o. Ä. steht³¹⁵. Fälle, in denen sich ein Gitternetz tatsächlich über das gesamte Bildfeld erstreckt, stellen in der Regel Beispiele für spätere Kopien dar, was schon daraus deutlich wird, dass die Linien in diesen Fällen über die endgültige Farbfassung hinweggezogen wurden³¹⁶.

5.2.2 Die Planung – von der Idee zum Entwurf

Zwischen der Konzeption der Dekoration durch die Auftraggeber und die Produzenten (5.2.3) und der Ausführung im Monument, die mit der Vorzeichnung an der Wand beginnt (5.2.1), steht die Erstellung eines genaueren Entwurfes. Lange Zeit war die ägyptologische Diskussion dieser Planungsphase von der Vorstellung einer beinahe mathematischen Aufteilung von Wandflächen und der Idee sog. «Musterbücher» geprägt³¹⁷. In jüngerer Zeit ist man von dieser These und auch von der Annahme eines vorhergehenden Entwurfes größerer zusammenhängender Teile von Kompositionen zunehmend abgekommen³¹⁸.

Insbesondere gilt das für Privatgräber, bei denen Grabherren und Produzenten in einem ersten Schritt wohl nur die thematische Aufteilung der einzelnen Wände diskutierten und manchmal durch emblematische Themenmarker festhielten³¹⁹. Die so thematisch bestimmten Wände konnten die Bildproduzenten anschließend auf der Grundlage ihres visuellen Formenschatzes (s. 5.3) mit adäquaten Darstellungen zu den einzelnen Themenbereichen füllen³²⁰. Im Laufe der Ausführung durch die Produzenten kam es dabei sicherlich immer wieder vor, dass Auftraggeber intervenierten und Korrekturen forderten, was wohl einer der Gründe für die in vielen Grabkapellen sichtbaren größeren und kleineren Änderungen in Architektur und Dekoration ist. Jüngere Forschungen brachten die Bedeutung von Ostraka in diesem Planungsprozess zutage. Diese dienten der Erprobung der Ausführung einzelner Figuren und der Übertragung einzelner Elemente aus anderen Gräbern³²¹. Dabei ist immer zu bedenken, dass eine Zeichnung auf einem Ostrakon, die große Nähe zu einer monumentalen Darstellung aufweist, nicht nur ein Zeugnis für den Planungsprozess sein kann. Ebenso kann es sich um eine Kopie handeln, die jemand später – etwa im Rahmen der Ausbildung von Bildproduzenten oder auch zum bloßen Zeitvertreib – herstellte³²². Bei der Anbringung längerer Textkompositionen waren zwar zumindest integrale – d. h. für das konkrete Monument angelegte³²³ – Vorlagen notwendig³²⁴. Oft wurden aber auch sie

310 García-Moreno u. a. 2013; vgl. Hartwig 2013c, 170–173; Hartwig – Leterme 2013.

311 Hofmann 2004, 50–52.

312 Kozloff 1979; Davis 1989, 112 f.; Keller 2003; Pieke 2011; Hartwig – Leterme 2013.

313 Vgl. den Gebrauch des Gitternetzes in TT 69 (*Menna*) (Hartwig – Leterme 2013, 136 f. mit Abb. 6.3.–6.7.) und zur Konstruktion eines dargestellten Gebäudes in TT 104 (*Djehutinefer*)-PM (5) Shedid 1988, Taf. 5 a.

314 Zur Entwicklung des Gitternetzes vgl. Davis 1989, 26 f. und Davis 2017b, 145–150; Robins 1994.

315 Davis 1989, 47–50; Laboury – Tavier 2010, 98. Für frühere Thesen eines ägyptischen «Proportionskanons» vgl. etwa Iversen 1975; Assmann 1986; Robins 1994. Auch für architektonische Verhältnisse in Grund- wie Aufrissen wurde lange Zeit nicht nur in esoterischen Kreisen, sondern auch in der ägyptologischen Forschung an Konstruktionen auf der Grundlage idealer, «heiliger» Zahlenverhältnisse gedacht. Tatsächlich beruhen die Bauten in der Regel auf pragmatischen Lösungen, die mit einfachen Mitteln konstruiert werden konnten (Rossi 2004, mit Überblick über ältere Thesen).

316 Z. B. El Awady 2009, 219, Anm. 1208 und Abb. 99. Eine differenzierte Untersuchung der verschiedenen Verwendungsweisen von Gitternetzen würde sicherlich aufschlussreiche Ergebnisse zur Bildproduktion und -rezeption in Ägypten liefern.

317 Z. B. Capart 1942; Capart 1945; Badawy 1981; Manniche 1987, 14 f.; Wachsmann 1987; Tomoum 2005, 162–168; dagegen z. B. van Walsem 2005, 51; El Shahawy 2012.

318 Eine Ausnahme bilden Zeiten, in denen bestimmte Neuerungen oder aber alte Formen vermittelt werden mussten, wie die Amarnazeit oder die Spätzeit und die griechisch-römische Zeit (Ashton 2004; Tomoum 2005).

319 Solche Themenmarker haben Gabriele Pieke, Alexis Den Doncker, Dimitri Laboury und Hugues Tavier in ihrer Präsentation der Forschungen in TT 96 (*Sennefer*) am Workshop *Artist – Client – Beholder. Dependencies and Influences of Artistic Production in Egypt* im Oktober 2017 in Mannheim vorgestellt.

320 Laboury 2017; vgl. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 123 f.; Bruyère – Kuentz 2015, 6 f.; Raven 2017a.

321 Z. B. Dorn 2011, 121 f.; Den Doncker 2017.

322 Cooney 2012; Pieke 2017b, 273, Anm. 94.

323 Kahl 2016, 37. Ein Beispiel stellen die Vorlagen-Ostraka aus TT 87 (*Nachtmin*) dar: Lüscher 2013.

324 Bács 2017.

wohl eher aus nahen Gräbern als aus Manuskripten in Archiven kopiert³²⁵.

Die Planung von Tempelreliefs folgte im Wesentlichen vermutlich den gleichen Schritten³²⁶. Ein entscheidender Unterschied zwischen den meisten Kompositionen in Gräbern und solchen in Tempeln ist aber die Größe der Bildfelder und oft auch einzelner Figuren. Während man die Vorzeichnung für ein weit überlebensgroßes Bild anbringt, ist es nicht möglich, die ganze Darstellung und ihre einzelnen Teile zu überblicken. So liegt die Überlegung nahe, dass im Falle großformatiger Bilder vielleicht Gitternetze verwendet wurden, um Verzerrungen in der Form einzelner Elemente und in der Anlage der Gesamtkomposition zu vermeiden³²⁷. In diesem Fall wären kleinformatige (integrale) Vorlagen, z. B. auf Papyrus oder Leder, anzunehmen, welche die Figuren zwar nicht in allen Details, aber doch in sehr viel genauerer Ausführung als nur in Form von Strichzeichnungen zeigten³²⁸ und von denen man die Komposition mithilfe des Gitternetzes auf einen monumentalen Bildträger übertragen konnte³²⁹.

5.2.3 Die Entstehung der Idee – Produzenten und Auftraggeber

Die Möglichkeiten zur Anbringung von Texten und Bildern in Bauten unterliegen am Ende deren architektonischer Form, die wiederum von der geographischen und geologischen Situation geprägt ist³³⁰. In der Realität gestaltet sich das Zusammenspiel von monumentalem Raum und Dekoration natürlich komplexer, da Architektur und Dekoration in der Regel zumindest in Teilen zusammen konzipiert wurden. Daran waren aufseiten der Auftraggeber die Grabherren (im Fall von Privatgräbern) bzw. Mitglieder der priesterlichen und der herrschaftlichen Oberschicht³³¹ (im Fall von Tempeln und Königsgräbern) beteiligt. Ihnen gegen-

über standen aufseiten der Bildproduzenten Architekten, Vorzeichner, Maler u. a.

Jüngere Untersuchungen deuten darauf hin, dass Bildproduzenten zur Zeit des Neuen Reiches in der Regel der Administration eines Tempels oder des Palastes unterstanden³³². Auch die Vorzeichner, Bildhauer oder Maler, die z. B. in den thebanischen Privatgräbern tätig waren, lassen sich einer dieser Gruppen von Werkstätten zuordnen. Die im Laufe der 18. Dynastie erfolgte lokale und organisatorische Zusammenführung der für den Bau der Gräber im Tal der Könige und im Tal der Königinnen zuständigen Steinmetzen, Vorzeichner, Maler etc. im Arbeiterdorf von Deir el-Medina stellte einen Sonderfall innerhalb der staatlichen Organisation dar³³³. Die Anstellung solcher Palast- oder Tempelmitarbeiter bedurfte also der notwendigen persönlichen Kontakte bzw. der finanziellen Mittel, um die Arbeiter zu entlohnen³³⁴. Außerdem war es immer möglich, dass sie nicht verfügbar waren, da sie Aufträge des Tempels oder des Palastes zu erfüllen hatten. Dies stellt neben finanziellen Problemen oder dem plötzlichen Tod des Grabherrn eine der möglichen Erklärungen dafür dar, dass die überwiegende Mehrzahl der thebanischen Gräber unvollendet blieb (s. 6.2.2.3)³³⁵.

Der Unterricht der Bildproduzenten im engeren Sinne erfolgte primär durch das Besuchen zeitgleicher und älterer Monumente und das Kopieren von Darstellungen u. a. in Privatgräbern³³⁶. Zur Zeit des Neuen Reiches lässt sich ein regelrechter Tourismus zu zeitgleichen Monumenten, aber auch zu solchen aus der Zeit des Mittleren Reiches (z. B. in Assiut und Beni Hassan) und des Alten Reiches (v. a. im memphitischen Raum) beobachten, der v. a. durch textliche und figürliche Graffiti³³⁷ belegt ist³³⁸. Während auch primär religiös motivierte Motivgraffiti belegen, dass ein Besucher das Monument gesehen hat³³⁹, bezeugen insbesondere die sog. *Besucherinschriften* den Besuch von Monumenten mit dem Ziel der Betrachtung. Diese sind in ihrem gleichartigen Aufbau Zeugnis einer gewissermaßen konventionalisierten Bewunderung. Die Personen, die diese Graffiti hinterließen, sind wohl u. a. der Gruppe der Bildproduzenten zuzurechnen. Diese Aus-

325 Tallet 2010; Ockinga 2017, 144; vgl. dagegen Kahl 1999, 283–298; von Lieven 2007, 205–222. Einen Mittelweg bildet die Annahme, dass es Papyri in familiärem Besitz gab, die man als Vorbild für die Grabdekoration nutzte (Sokolova 2017).

326 Spalinger 2018, 114–128.

327 Hierfür spräche auch die Beobachtung, dass in Privatgräbern zu beobachten ist, wie gerade größere Figuren unter Zuhilfenahme von Gitternetzen entworfen wurden (s. 5.2.1).

328 Vgl. etwa die Figuren auf dem Ostrakon im Fitzwilliam Museum, Cambridge, E.G.A. 4298.1943, Recto (Andreu 2002, Kat. Nr. 115). Hinweise auf den Grad, zu dem Tempelreliefs vor der Vorzeichnung am Monument selbst geplant wurden, kann ein Vergleich der Varianten innerhalb der Reliefs des Qadesh-Programmes Ramses' II. liefern (Rogner 2015, 102–113).

329 Davis 1989, 21 f. spricht sich zwar gegen eine solche Nutzung des ägyptischen Gitternetzes aus. Da man es aber auch in dieser Art verwendete, um ältere Entwürfe möglichst präzise zu kopieren (s. 5.2.1), ist diese Anwendung durchaus realistisch.

330 Engelmann-von Carnap 1995. Das Verhältnis von architektonischer Form und Planung der Bild-Text-Programme wurde v. a. für das Alte Reich erforscht: van Walsem 2005; Staring 2011a; Pieke 2012; van Walsem 2013; Staring 2015.

331 Der oft verwendete Begriff des «Beamten» wird in dieser Arbeit vermieden, da er unweigerlich neuzeitliche Vorstellungen eines Staatswesens mit festen Zuständigkeitsbereichen einzelner Amtsträger mit sich bringt.

332 Hartwig 2004, v. a. 22–36; Laboury 2013c, 35; vgl. für eine ähnliche Situation in der 6. Dynastie: Lashien 2017, v. a. 139–164.

333 Überblick bei Demarée o. J. Ausführlicher, aber teilweise veraltet: Valbelle 1985; Černý 2001; Andreu 2002. Insbesondere zu den Bildproduzenten: Keller 1991; Keller 2003.

334 Laboury 2017; Hartwig 2004; Cooney 2008.

335 Vivas Sainz 2017.

336 Den Doncker 2012; El Shahawy 2012; Laboury 2013c; Laboury 2016; Laboury 2017. Es existieren auch Ostraka, die eine Zeichnung des Meisters und deren Kopie durch den Schüler zeigen (z. B. Keller 1991, Taf. 1).

337 Im Folgenden werden – wie in der Ägyptologie üblich – (gemalte) Dipinti ebenso wie (geritzte) Graffiti zusammenfassend als *Graffiti* bezeichnet (Hamilton 2016, 52).

338 Helck 1952; Peden 2001; Den Doncker 2010; Navrátilová 2011; Staring 2011b; Den Doncker 2012; Verhoeven 2012; Gnirs 2013; Barwik 2015; Hassan 2016; Navrátilová 2016; Ragazzoli 2016; Navratilova 2017; Verhoeven 2020. Vgl. Kuhlmann 1973 zur Aufforderung zur Anbringung von Graffiti in einer Grabinschrift.

339 Z. B. Sabek 2016, vgl. Peden 2001.

bildungsweise begünstigte natürlich das kreative Arbeiten innerhalb der Tradition³⁴⁰, das auch als *inventio* auf der Grundlage der Faktoren *imitatio*, *translatio*, *interpretatio* und *aemulatio* beschrieben werden kann³⁴¹ (s. 5.1.1). Genaue Kopien – die auch genauerer Vorlagen bedurften – stellen dagegen auch in einem solchen System immer einen Sonderfall dar und bedürfen individueller Erklärungen³⁴².

Dieses innovative Spiel mit der Tradition tritt gerade in den Privatgräbern besonders deutlich zutage³⁴³. Auf Produzentenseite kann dies damit begründet werden, dass in der Dekoration eines Privatgrabes größere Freiheiten bestanden als etwa im Falle eines Tempels; anders gesagt, unterscheidet sich das jeweilige «Dekor» (s. 5.1.1). Damit gaben diese Monumente den Bildproduzenten die Möglichkeit, sich von anderen Künstlern abzuheben, was nicht nur wichtig war, um weitere lukrative Aufträge zu erhalten, sondern auch, da es sich bei den Bildproduzenten nach Ausweis von Selbstzeugnissen um eine Personengruppe mit stark ausgeprägter kollektiver, aber auch kompetitiver Identität handelte³⁴⁴. In diesem Zusammenhang ist auch die immer wieder zu beobachtende (Selbst-)Darstellung von Künstlern in Grabkapellen zu sehen, wobei es sich oftmals um ebendie Personen handeln dürfte, die für die Dekoration des Monumentes verantwortlich waren³⁴⁵.

Im Bereich der Privatgräber war aber auch der Wettbewerb zwischen den Auftraggebern ein stärkerer Faktor als bei der Errichtung von Tempeln und Königsgräbern, bei denen sich höchstens ein indirekt kompetitiver Charakter der Produktion unter verschiedenen Herrschern in Form der «Erweiterung des Bestehenden»³⁴⁶ beobachten lässt. Zwar mussten nach ägyptischer Vorstellung bestimmte Inhalte, wie etwa der Grabherr am Opfertisch, wahrscheinlich zwingend vorhanden sein, um das rituelle Funktionieren einer Grabkapelle zu sichern³⁴⁷. Die Auswahl an-

derer Teile der Dekoration war aber u. a. vom Willen beeinflusst, die Grabkapelle mit einer gewissen Individualität und Besonderheit zu versehen. Nur so konnte man erreichen, dass gerade die *eigene* Grabkapelle aus der Masse der funeren Monumente herausstach und man in der Erinnerung der Nachwelt präsent blieb (s. 6.1). Man kann auch davon ausgehen, dass die Mitglieder der Elite sich noch zu Lebzeiten gegenseitig ihre Gräber zeigten und sich dabei in einem ständigen – wenn auch spielerischen – Wettbewerb befanden. Dabei konnten sie die Mitglieder ihrer *peer group* nicht nur durch die hochwertige Ausführung der Dekoration ihrer Grabkapelle durch die besten Künstler ihrer Zeit beeindrucken³⁴⁸, sondern auch durch intellektuelle Spiele(reien) wie etwa Inschriften in ägyptischer Schrift³⁴⁹. Schließlich wirkten Klienten und Produzenten in der Konzeption der Bild-Text-Programme der verschiedenen monumentalen Kontexte natürlich zusammen. Dabei erlaubte der visuelle (und textuelle) Formenschatz der Produzenten diesen, ihren Auftraggebern mögliche Lösungen für deren Wünsche anzubieten³⁵⁰. Gleichzeitig standen beide Akteure in einem parallelen Wettbewerb mit ihren Standesgenossen³⁵¹.

5.3 Aspekthafte Sehen und Interkonizität ...

Die Phänomene des aspekthaften Sehens und der Interikonizität sind grundlegend für die Wahrnehmung figürlicher Darstellungen. Sie ergänzen einander sowohl im Akt der *Rezeption* durch – heutige und altägyptische – Betrachter als auch im Akt der *Produktion*. Im Folgenden wird aufgezeigt, inwiefern die Herausforderung, die diese Phänomene an die wissenschaftliche Analyse stellen, aufgegriffen und als hermeneutisches Instrument genutzt werden kann. Dabei ist auch darauf hinzuweisen, dass in Studien, die in einer stärker bildwissenschaftlich und kunsthistorisch verwurzelten Disziplin beheimatet sind, diese Erläuterungen zu großen Teilen nicht notwendig wären. Einige ägypto-

340 Davis 1989, 94–115; Summers 2003, 251 f. Dasselbe lässt sich für die Überlieferung von Texten beobachten (Vernus 2016; Winand 2017).

341 Zur Terminologie: Laboury 2017, 252. Für Beispiele aus verschiedenen Epochen der ägyptischen Geschichte vgl. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 142–144; Robins 1998; Mangado Alonso 2001; Angenot 2012; Hudáková 2013; Merzeban 2014; Bandy 2015; Kahlbacher 2016; Laboury 2016; Pieke 2016; Den Doncker 2017; Laboury 2017; Lashien 2017; Pieke 2017b. Dieses Arbeiten innerhalb der traditionellen Darstellungsweise geschah unter gezielter Berücksichtigung diachroner Veränderungen. So versuchten die Maler bei der Restaurierung der Scheintürwand in TT 54, «die Figuren im Stil der übrigen Darstellungen der 18. Dynastie wiederzugeben» (Polz 1997, 46, vgl. 126).

342 Vgl. z. B. die persönlichen Bezugnahmen zwecks Anknüpfung oder auch Diszanzierung bei Den Doncker 2017 und Woods 2017 und den Fall der Übertragung einer größeren zusammenhängenden Partie einer Komposition durch einen Bildproduzenten wohl aus einer persönlichen Vorliebe heraus bei Laboury 2017, 241–247 und Devillers 2018; vgl. auch Raven 2017a.

343 Z. B. Eisermann 1995; van Walsem 2005; Heye 2008; Evans 2010; Morenz 2011; Den Doncker 2012; van Walsem 2013; van Walsem 2020; Den Doncker 2017; Laboury 2012; Laboury 2015; Laboury 2017; Pieke 2017b; Ragazzoli 2017a.

344 Bács 2011; Laboury 2016; Quirke 2018.

345 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (4): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 8 und TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 6; vgl. Laboury 2015. Beispiele aus dem Alten Reich nennt Kanawati 2009, 5–27.

346 Hornung 2005b, 88 f.

347 van Walsem 2005; Staring 2011a; Staring 2015.

348 Vgl. zum Fall TT 69 (*Menna*): Hartwig 2013b, 3; Hartwig 2013c, 171; Hartwig – Leterme 2013, 152. Hierzu konnte auch die Erwähnung des Namens von Produzenten im Grab dienen (vgl. Hema 2005). Aber auch wenn dieser in der Regel fehlt, gab es wohl ein mündlich tradiertes Wissen um die Identität der Produzenten eines Grabes oder sie wurden an ihrem persönlichen Stil erkannt (Laboury 2013b; Pieke 2017b, 261).

349 Espinel 2014. Ich danke José Galán für den Hinweis auf diesen wichtigen Faktor.

350 Zum Anteil von Auftraggeber und Produzent in dieser Diskussion vgl. Den Doncker 2017; Bács 2017; Bács 2018; vgl. die ausführlichen Untersuchungen zum Alten Reich: Mangado Alonso 2001; van Walsem 2005, v. a. 51–65, 85–91; Chauvet 2008; Hampson 2010; Pieke 2012; van Walsem 2013; Pieke 2016; Vivas Sáinz 2018.

351 Zum Wettbewerb zwischen den Grabherren und zwischen den Bildproduzenten v. a. Baines 2009–2010, v. a. 139 f.; van Walsem 2013; van Walsem 2020; Robins 2016; Den Doncker 2017; Laboury 2017; Pieke 2017b. Verträge zwischen Auftraggebern und Bildproduzenten aus dem Italien des 15. Jh. bieten Einsichten in ein ähnliches kompetitives Umfeld (Baxandall 1999, 9–38; Burke 1974, 108–123).

logische Arbeiten der letzten Jahre sind jedoch in ihrer – in Teilen berechtigten – Kritik früherer Ansätze über das Ziel hinausgeschossen und scheinen davon auszugehen, dass es sich bei kunstgeschichtlichen und bildwissenschaftlichen Analysen bildlicher Darstellungen um rein subjektive Unternehmungen handle und am Ende nichts bleibe, was man mit Sicherheit sagen kann³⁵². Dass dem nicht so ist, wird aus den folgenden Überlegungen klar.

5.3.1 ... in der Bildrezeption

Wir alle sind mit dem Phänomen vertraut, dass man manchmal beim ziellosen Umherblicken in der Natur eine vertraute figürliche Form erkennt, z. B. ein Tier oder einen Menschen. Plötzlich sieht man einen Hasen *in* den Wolken oder ein Gesicht *in* der Rinde eines Baumes³⁵³. Anders gesagt, sieht man die Wolken oder die Baumrinde (bzw. gewisse Muster darin) *als* Hasen/Gesicht. Die Wahrnehmung auch einfachster bildlicher Zeugnisse beruht auf ähnlichen Mechanismen: Eine schwarze Linie auf einem weißen Blatt Papier kann schlicht als schwarze Linie auf einem weißen Hintergrund gesehen werden. Man kann sie aber auch als Horizont oder – geprägt durch ganz individuelle Erfahrungen und Erinnerungen – als etwas sehr viel Konkreteres sehen, wie etwa einen Weidezaun, der sich von einer schneebedeckten Landschaft in einer dem Betrachter wohlbekanntem Gegend abhebt³⁵⁴.

Es ist diese Art von Erfahrung, namentlich die (plötzliche) Erscheinung/Wahrnehmung neuer und ungewöhnlicher Möglichkeiten, etwas zu sehen, die Wittgenstein in den Blick nimmt, wenn er vom «Sehen *als*» und dem «Bemerkens eines Aspekts» bzw. dem «Aspektwechsel» spricht³⁵⁵. Nach Wittgenstein würde es keinen Sinn ergeben, zu sagen, dass wir eine Gabel *als* Gabel sehen – da sie eine Gabel ist³⁵⁶. Ebenso können wir «nicht versuchen, das konventionelle Bild eines Löwen *als* Löwen zu sehen, sowenig wie ein F *als* diesen Buchstaben»³⁵⁷ oder eine Kiste *als* eine Kiste. Wenn aber ein Junge die Kiste anschaut und sie *als* Puppenhaus sieht – und sie in der Folge *als* solches benutzt –, hat das Kind einen neuen Aspekt bemerkt: «Er vergißt ganz, daß es eine Kiste ist; es ist für ihn tatsächlich ein Haus.»³⁵⁸ In der Wahrnehmung desselben Objektes hat ein Aspektwechsel stattgefunden.

Für Richard Wollheim und Whitney Davis handelt es sich beim «Sehen *als*» dagegen um die normale, alltägliche Form der Wahrnehmung von Dingen, die in unserer Gegenwart sind. Die Wahr-

nehmung bildlicher Darstellung ist dagegen nach Wollheim besser als «Sehen *in*» zu beschreiben, da man bei der Betrachtung eines Bildes tatsächlich zwei Dinge sieht, nämlich das Objekt der Darstellung (das, was man erkennt) und das Medium, d. h. die Darstellung in ihrer Materialität (das Gemälde, die Statue etc.)³⁵⁹. Das Sehen von Dingen *in* Bildern – oder auch in natürlichen Formen – in diesem Sinne ist für ihn eine «kultivierte Erfahrung»³⁶⁰. Davis spricht dagegen in seiner Behandlung von Bildlichkeit (*pictoriality*) und der Wahrnehmung bildlicher Darstellungen v. a. vom «Sehen *als als*» (*seeing-as-as*). Im Gegensatz zum alltäglichen «Sehen *als*» sei «Sehen *als als*» als reflexiver Prozess in Fällen zu verstehen, in denen bereits sichtbaren und präsenten Gegenständen neue visuelle Aspekte zugeschrieben werden³⁶¹. Da «Sehen *als als*» in diesem Sinne auf der Wahrnehmung bestimmter (visueller) Aspekte beruht, spricht Davis auch von «aspekthafter Wahrnehmung» (*aspect-perception, aspective perception*)³⁶². Dass dieser Begriff hier als «aspekthafte Wahrnehmung» und nicht etwa als «aspektive» oder «aspektivische Wahrnehmung» übernommen wird, versteht sich nach den Ausführungen zum fehlgeleiteten ägyptologischen «Aspektive»-Begriff in 5.1.1 von selbst³⁶³.

Alle drei Betrachtungen heben hervor, dass die alltägliche Wahrnehmung (d. h. Wollheims und Davis' «Sehen *als*») – gerade auch bildlicher Darstellungen – innerhalb einer visuellen Kultur einer starken Konventionalisierung unterliegt. Es handelt sich um eine habitualisierte bzw. kultivierte Erfahrung, die durch «Gewohnheit und Erziehung»³⁶⁴ geprägt ist. Andernfalls wären unser tägliches Überleben ebenso wie eine effiziente bildliche Kommunikation unmöglich. In den allermeisten Fällen ist also – v. a. für emische, aber auch für etische Betrachter – im ikonographischen Sinne klar, «was» ein Bild zeigt: etwa die Bildobjekte «Stuhl» oder «König». Auf anderen Ebenen können aber – v. a. für etische Betrachter – Unklarheiten auftreten, etwa hinsichtlich der Frage, ob eine Figur *als* bewegt oder stillstehend aufzufassen ist. Hinsichtlich der in dieser Studie untersuchten Darstellungen gilt dies insbesondere für den (Bild-)Raum, der die Bildelemente umgibt: Er bleibt in den untersuchten Darstellungen oft zu großen Teilen unstrukturiert, wodurch der individuellen (Re-)Konstruktionsarbeit im Akt der Betrachtung mehr Spielraum gelassen wird. Groß sind auch die Unterschiede in Bezug darauf, was Rezipienten verschiedener Zeiten in einer Darstellung als «relevant» bzw. «wesentlich» wahrnehmen und worauf sie den Fokus ihrer Betrachtung

352 In erster Linie ist an Widmaier 2017 zu denken.

353 Markus Klammer sei für die anregenden Gespräche zu diesem Thema gedankt. Bei den folgenden Ausführungen zum aspekthaften Sehen handelt es sich um eine gekürzte Fassung von Überlegungen, die in ausführlicherer Form in Rogner 2020b publiziert wurden.

354 Davis 2017b, 1.

355 Wittgenstein 2014, 518–553.

356 Wittgenstein 2014, 521.

357 Wittgenstein 2014, 539 (kursiv im Original).

358 Wittgenstein 2014, 540.

359 Wollheim 2015, 142–145. Zu dieser grundlegenden Eigenschaft von Bildern, dass sie es nämlich möglich machen, etwas (in ihnen) zu sehen, das nicht tatsächlich präsent ist, s. auch Boehm 2015, 34–53; Belting 2011, 143–188; Pichler – Ubl 2014, 20–25.

360 Wollheim 2015, 146–150.

361 Davis 2017b, 51–68.

362 Davis 2017b, 67f. An anderer Stelle reserviert er diesen Begriff für die Wahrnehmung bestimmter (formaler, stilistischer oder bildlicher) Aspekte in Artefakten jeglicher Art in einem viel weiteren Sinne (Davis 2011, 36–42).

363 Vgl. Davis 2017b, 142.

364 Wittgenstein 2014, 521; s. auch Davis 2011, 322–340.

legen; Baxandall hat für diese Divergenzen den Begriff «period eye» geprägt³⁶⁵.

Trotz dieser starken Habitualisierung aufseiten der Produzenten und der Rezipienten bleibt es zugleich ein generelles Charakteristikum von Bildern, dass man in ihnen auch andere Aspekte wahrnimmt als die von ihrem Schöpfer gezielt ausgearbeiteten bzw. in den Mittelpunkt gestellten. Dies gilt somit immer auch für die intendierten, emischen Rezipienten. Auch sie nahmen immer wieder Aspekte der Darstellungen wahr, die so zumindest nicht im Zentrum der Planung des Produzenten bzw. seines Auftraggebers standen³⁶⁶. Dieser Umstand wurde zuweilen wiederum von den Produzenten genutzt, wenn sie etwa gezielt eine (teils spielerische) Pluralität möglicher wahrzunehmender Aspekte einbrachten.

Zum hermeneutischen Problem wird das aspekthafte Verständnis allein dann, wenn heutige Betrachter Dinge in den Darstellungen sehen, die nicht nur das übersteigen, was die Bildproduzenten in den Mittelpunkt stellten, sondern die Aspekte, die emische Rezipienten in denselben Bildern *sehen konnten*. Zugleich kann es heutigen Betrachtern schwerfallen, von den ursprünglichen, emischen Rezipienten sogleich wahrgenommene Aspekte zu erkennen und dadurch gegebenenfalls relevante Unterschiede zwischen verschiedenen Bildwerken zu sehen. Der Grund dafür liegt v. a. darin, dass die Unterschiede zwischen uns vertrauteren Bildtraditionen und ägyptischen Darstellungen viel grösser sind als die Unterschiede zwischen verschiedenen Ausführungen eines Motivs durch ägyptische Bildproduzenten³⁶⁷. Für beide Probleme bietet sich ein erweitertes Konzept der «Interikonizität»³⁶⁸ als hermeneutisches Korrektiv beim Einsehen in eine fremde Darstellungsweise an³⁶⁹.

Aufgrund der hier untersuchten Frage liegt der Fokus des interikonischen Vergleiches dabei nicht wie in bisherigen ägyptologischen Studien³⁷⁰ auf der historischen Tradition eines bestimmten Elementes im Sinne seiner ikonographischen Identifikation durch eine Reihe abhängiger Kopien hindurch³⁷¹. Vielmehr interessieren Charakteristika, die verschiedenste Motivreihen schneiden, wie etwa die Darstellung der Bewegung eines Mannes – sei es stehend (Abb. 3), ziehend (Abb. 82) oder laufend (Abb. 87 und

93)³⁷². Mit Kubler kann man dabei von der Findung neuer Formen als *Lösung* situativ relevanter *Probleme* sprechen, womit der Fokus der Analyse auf die Bedeutung der Objektfunktion gelegt wird, sei diese primär ästhetischer oder primär praktischer Art³⁷³. Ein *Problem* könnte im Fall der hier untersuchten Fragestellung also etwa sein, eine Figur bewegter bzw. kinetischer darzustellen. Kublers Überlegungen erlauben auch die Unterscheidung von (tatsächlicher) Entwicklung und (bloßer) Variation. Dabei bezeichnet «Entwicklung» eine bleibende Veränderung innerhalb der relativen chronologischen Abfolge der Zeugnisse, die auf bestimmte gesellschaftliche, ästhetische, historische o. ä. Motivationen zurückzuführen ist. «Variation» meint dagegen ein Spiel mit möglichen Lösungen innerhalb der bestehenden Tradition, das nicht zur Ablösung alter durch neue Formen führt. Ob die bemerkten Ähnlichkeiten tatsächlich auf eine historische Abhängigkeit der Versionen zurückzuführen sind, ist in der Anwendung des interikonischen Vergleiches im erweiterten Sinne zweitrangig³⁷⁴. Es geht vielmehr darum, durch eine interikonische Hermeneutik Unterschiede, die entweder auf Entwicklung oder auf Variation zurückgehen, überhaupt einmal aufzuzeigen³⁷⁵.

Ein solcher interikonischer Vergleich erfolgt nicht erst durch ein tatsächliches Nebeneinanderlegen der Darstellungen bzw. ihrer Reproduktionen. Er findet bereits innerhalb des visuellen Formenschatzes³⁷⁶ heutiger (etischer) wie damaliger (emischer) Betrachter statt. So kommt es dazu, dass Gemeinsamkeiten und Unterschiede überhaupt auffallen, woraufhin sie u. U. durch einen gezielten Vergleich weiter erhellt werden können³⁷⁷. Hier dient

365 Baxandall 1972.

366 Vgl. Parkinson 2009 zu einer in diesem Sinne aspekthafte Rezeption von Texten.

367 Vgl. Martens 1992, 60 f.; Gombrich 1996, 53 f.

368 Statt von Interikonizität wird bezüglich derselben Feststellungen und Herangehensweisen auch von Interpikturalität, Interpiktorialität oder Interbildlichkeit gesprochen (Isekenmeyer 2013b, 7).

369 Vgl. Pächt 1977, 196–211; von Rosen 2011, 208; von Falkenhausen 2013, 107.

370 Z. B. Den Doncker 2017; Laboury 2017; Pieke 2017b. Morenz 2014a, 180 spricht bei der Wiederaufnahme eines Elementes innerhalb desselben Bildes von «intrapiktoralen Korrespondenzen».

371 Auch in anderen Forschungsbereichen wird die Feststellung interikonischer Bezüge zwischen Bildern oft gezielt auf Ähnlichkeiten beschränkt, die durch eine «tatsächlich existierende historische oder systematische Verbindung» (Isekenmeyer 2013a, 13) zustande kommen, z. B. Rose 2006; von Rosen 2011; Isekenmeyer 2013a.

372 Kubler 2008, 33. Zur Öffnung des Interikonizitätskonzeptes über «das bloße Aufzeigen von Einflüssen und Beziehungen hinaus» (Loreck 2013, 102) vgl. von Falkenhausen 2013; Loreck 2013 und Zuschlags Feststellung, dass «konkrete interikonische Bezüge denkbar» seien, die nicht gezielt angelegt wurden, weshalb «die Produktionsinterikonizität von der Rezeptionsinterikonizität unterschieden werden» müsse. (Zuschlag 2006, 97 [Hervorhebung Frederik Rogner]).

373 Kubler 2008, v. a. 28–55. Eine weitergehende Auseinandersetzung mit Kublers Überlegungen und eine Fallstudie zur Unterscheidung von «Entwicklungen» und «Variationen» finden sich in Rogner 2020a. Vgl. auch Baxandalls Beschreibung von Bildern ebenso wie etwa technischen Bauwerken als «Lösungen von Problemen in Situationen» (Baxandall 1990, 71).

374 Vgl. auch Davis' Sprechen von (gesehener) *stylisticality* und (tatsächlich auf historische oder systematische Abhängigkeiten zurückgehendem) *style* (Davis 2011, 76 f.).

375 In einer solchen breiteren Bedeutung wird je nach Fragestellung auch der literaturwissenschaftliche Intertextualitätsbegriff verwendet, wenn Texte als Zeugnisse eines gemeinsamen kulturell geprägten Formenschatzes begriffen werden: Aczel 2004; Allen 2011. Zu ägyptologischen Anwendungen z. B. Moers 2001, 106–154; Parkinson 2002, v. a. 45–63; Loprieno 2005; Manassa 2013, v. a. 13–19.

376 Vgl. Malraux 1965, 15.

377 Widmaier kritisierte jüngst, dass der ägyptologische Vergleich von Bildwerken oft auf dem in kunsthistorischen Publikationen materialisierten *musée imaginaire* beruhe (Malraux 1965; vgl. Grasskamp 2014, 147 f.) und dabei aus ihren Kontexten herausgelöste Bilder in einer Weise verglichen würden, wie sie erst heutigen Betrachtern durch das Nebeneinanderstellen von Fotos möglich sei (Widmaier 2017, 480–489, 549 f.). Dabei unterschätzt er einerseits die Möglichkeiten der altägyptischen Bildproduzenten (vgl. 5.3.2) und vernachlässigt andererseits, dass solche Vergleiche als hermeneutisches Hilfsmittel beim Blick auf uns fremde Bildtraditionen unabdingbar sind.

die interikonische Perspektive also der Aufhebung des zweiten der oben genannten Probleme, nämlich der Schwierigkeiten etischer Betrachter, (relevante) Unterschiede zwischen Darstellungen zu sehen. Sind diese Unterschiede erst einmal offengelegt, kann untersucht werden, ob sie allein die Folge künstlerischer Variation sind oder ob sich eine tatsächliche Entwicklung feststellen lässt.

Wenn sich etwa beobachten lässt, dass ein Aspekt wie die kinetische(re) Darstellung von Figuren gezielt aufgegriffen, weiter ausgebaut und mit seiner Wirkung gespielt wurde, dann kann man mit großer Plausibilität sagen, dass es sich um einen Aspekt handelt, der schon von emischen Rezipienten erfasst wurde. Es handelt sich also nicht allein um die Folge des aspekthaften Sehens der heutigen etischen Betrachter. (Umgekehrt kann man natürlich nicht mit Sicherheit sagen, dass emische altägyptische Betrachter einen bestimmten Aspekt *nicht* sahen – es könnte sein, dass sie ihn sahen, aber trotzdem nicht aufgegriffen und gezielt verstärkt haben.) Im Offenlegen solcher Plausibilitäten offenbart das erweiterte Konzept der Interikonizität als hermeneutisches Korrektiv seinen Wert für die Behebung der ersten der oben genannten Schwierigkeiten. Die Bilder funktionieren in diesem Gebrauch als *metapictures* in Mitchells Sinne, die ihre (Entstehungs-) Bedingungen und sog. «Regeln» reflektieren³⁷⁸. Sie können damit in der Forschung an die Stelle der in Ägypten raren Metadiskussion der Darstellungsweise treten.

Da nun die Anwendung des interikonischen Vergleiches als hermeneutisches Korrektiv ausführlich erläutert wurde, werden in den Beschreibungen der Kapitel 6 und 7 nicht jedes Mal alle graduellen Lösungen für einen bestimmten Faktor der bildlichen Narrativität nebeneinandergelegt. Vielmehr legt die Analyse durch einen Gang entlang besonders prägnanter Beispiele offen, welche Lösungen die Bildproduzenten des Neuen Reiches gezielt weiterentwickelt oder auch verworfen haben. Sie dienen damit auch der Illustration des hier dargelegten methodischen Prinzips.

5.3.2 ... in der Bildproduktion

Die obigen Feststellungen zum aspekthaften Sehen und dem interikonischen Vergleich in der *Rezeption* von Bildern können auch auf deren *Produktion* – nicht nur im Alten Ägypten – übertragen werden. Die Produzenten einer bildlichen Darstellung sind immer auch deren erste Rezipienten – genauer gesagt der diversen Entstehungsphasen, von den ersten Linien bis zum fertigen Werk. Denn das Arbeiten eines Künstlers auf der Grundlage seines visuellen Formenschatzes, das in 5.1.1 und 5.2.3 als *inventio* durch *imitatio*, *translatio*, *interpretatio* und *aemulatio* beschrieben wird,

basiert letztlich auf einem beständigen interikonischen Vergleich ihm bekannter Darstellungen.

Und was Kubler als das Finden neuer «Lösungen» beschreibt, ist letztlich nichts anderes als das gezielte Ausarbeiten eines Aspektes, den der Produzent wahrgenommen hat: Nur einen Aspekt, den man bemerkt hat, kann man in der Folge gezielt in eine Darstellung einbauen bzw. stärken und so erreichen, dass auch andere Rezipienten ihn (hoffentlich) bemerken³⁷⁹. Ist ein so entwickeltes neues Darstellungsmittel erfolgreich, setzt der in 5.3.1 erwähnte Prozess der Habitualisierung der Seh- (und Darstellungs-)weise ein, und was einmal als innovative Ausarbeitung eines Aspektes in einem Einzelfall begonnen hat, wird zum gängigen Darstellungsmittel. Ebendiese Entwicklungen können in der Analyse von Bildwerken durch eine Hermeneutik des interikonischen Vergleiches offengelegt werden.

Zur Bedeutung des interikonischen Sehens aufseiten der ägyptischen Bildproduzenten ist zu sagen, dass es diesen natürlich nicht möglich war, verschiedene Fassungen desselben Inhaltes tatsächlich «nebeneinanderzulegen», wie das heute in Form von Reproduktionen möglich ist. Wenn Widmaier daraus allerdings schließt, dass «niemals vor der Photographie [...] diese Objekte miteinander verglichen werden» konnten³⁸⁰, unterschätzt er die Möglichkeiten und das Wissen der ägyptischen Bildproduzenten gleich doppelt: Zum einen stammen viele Werke, die Bezugnahmen verschiedenster Art aufweisen, am Ende eben doch aus einem relativ kleinen Entstehungs- und Verwendungskontext. Dies gilt für die hier im Mittelpunkt stehenden Grabmalereien ebenso wie für die von Widmaier betrachteten Königsplastiken. Das bedeutet, dass es ihren Produzenten sehr wohl möglich war, verschiedenste Fassungen zu vergleichen und auf der Grundlage ihres dadurch geprägten visuellen Formenschatzes neue Werke zu schaffen. Zum anderen darf man nicht vergessen, dass es sich bei den Schöpfern dieser Werke um gut geschulte und spezialisierte Personen handelte. Sie waren wie Maler und Bildhauer anderer Zeiten sehr wohl in der Lage, die verschiedensten Motive und deren Ausführungen auch dann miteinander zu vergleichen, wenn zwischen dem Sehen der verschiedenen Fassungen einige Stunden, Tage oder auch längere Zeiträume lagen. Der von ihnen vollzogene interikonische Vergleich unterscheidet sich natürlich vom tatsächlichen «Nebeneinanderlegen» verschiedener Fassungen – und damit der heutigen kunstwissenschaftlichen Arbeit: Es ist der Vergleich einer Malerei oder eines Reliefs mit einer Erinnerung³⁸¹. (Wobei natürlich auch nicht auszuschließen ist, dass manche Künstler zudem eine Sammlung von Skizzen mit sich führten.) Dass der interikonische Vergleich aber in diesem Sinne auf andere Weise erfolgt – und selbstverständlich auch mit einem

379 Rogner 2020b.

380 Widmaier 2017, 484.

381 So Malraux 1965, 15 zur Rezeption von Bildern durch Künstler und Kunsthistoriker vor der Zeit der massenhaften Reproduzierbarkeit von Darstellungen: «la confrontation [...] était celle d'un tableau et d'un souvenir».

378 Mitchell prägte diesen Begriff für Bilder, die nicht nur in herkömmlicher Weise andere Bilder «kommentieren», sondern die Fähigkeit des Mediums selbst reflektieren (Mitchell 1994, 35–82; vgl. Bonfiglio 2016, 95–116).

anderen Ziel – als der heutige, analytische Blick, bedeutet nicht, dass er diesem gegenüber «minderwertig» ist.

Dass die ägyptischen Bildproduzenten über ein großes Wissen um diachrone und regionale künstlerische Entwicklungen und Eigenheiten verfügten, zeigen nicht nur die Bildwerke selbst durch die enthaltenen Variationen, Entwicklungen, Bezugnahmen oder gar Restaurierungen im «früheren Stil»³⁸². Auch die von ihnen in zeitgleichen und älteren Monumenten hinterlassenen Graffiti belegen, dass sie eine große Bandbreite von Darstellungen kannten (s. 5.2.3). Die Existenz solcher Besuchergraffiti verdeutlicht auch, dass gerade die Mitglieder der Oberschicht ebenfalls über das Wissen verfügten, um Anspielungen bzw. Anknüpfungen etwa an Vorbilder des Alten Reiches wie z. B. im Tempel der Hatshepsut in Deir el-Bahari zu verstehen, wodurch diese erst ihren Sinn erhalten³⁸³.

Bis hierher wurde die Rolle der aspekthaften Wahrnehmung in der Findung neuer Lösungen durch die Bildproduzenten beleuchtet. In den Besprechungen der folgenden Kapitel ist zuweilen aber auch davon die Rede, dass gezielt ein «aspekthaftes Nebeneinander» o. Ä. in einer Darstellung erzeugt wurde. In solchen Fällen wird angenommen, dass ein Bildproduzent einen von ihm wahrgenommenen Aspekt nicht zu einer neuen, alternativen Lösung ausgearbeitet hat, sondern beide (bzw. mehrere) Aspekte gezielt nebeneinander stehen ließ, um eine oszillierende Seh- und Verständnisweise bzw. «doubles entendres» zu erzeugen³⁸⁴. Ob die in der Materialanalyse genannten aspekthaften Oszillationen tatsächlich gezielt eingebracht wurden oder ob es sich um einen Fall von aspekthaftem Sehen handelt, der allein auf den etischen Blick heutiger Betrachter zurückzuführen ist, muss in der weiteren Debatte geklärt werden. Doch nur dadurch, dass in dieser Arbeit überhaupt auf diese Phänomene hingewiesen wird – und man das aspekthafte Sehen in einem ersten Schritt zulässt –, können sie in künftigen Analysen auf produktive Weise behandelt werden.

382 So versuchten die Maler bei der Restaurierung der Scheintürwand in TT 54, «die Figuren im Stil der übrigen Darstellungen der 18. Dynastie wiederzugeben»: TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (3): Polz 1997, 46 [Zitat]. 126, Taf. 18, Farbtaf. 3.

383 Roth 2015; Navratilova 2017.

384 Den Begriff der «doubles entendres» verwendet Stauder 2018 für die Möglichkeit, durch das Spiel mit der hieroglyphischen Schreibung eines Wortes den Sinn eines auf visueller Ebene ähnlichen Wortes anklingen zu lassen, ohne dass das Ziel in der Auflösung in eine richtige Lesung läge. Vgl. Fitzenreiter 2017b zum gelehrten Spiel der ägyptischen Elite mit Lesbarkeit und Ambiguität.

6 Bildliche Narrativität in Privatgräbern

Es hat sich im Laufe der Materialanalyse gezeigt, dass sich ein großer Teil der Bilder, welche die untersuchten Eigenschaften aufweisen, in Privatgräbern findet (vgl. 8.2.1). Aus diesem Grund erfolgt die ausführliche Darlegung der Faktoren zur Steigerung und Reduktion der bildlichen Narrativität an Beispielen aus diesen Bauten, v. a. aus ihren Kapellen (s. 6.1). Dies hat zugleich den Vorteil, dass im Verhältnis zu den beobachteten darstellerischen Möglichkeiten eine ausreichend große Zahl gut erhaltener Monumente existiert. Es erlaubt auch den Einbezug räumlicher Faktoren, die sich bereits bei einer ersten Begutachtung des Materials als äußerst bedeutsam für die untersuchten Effekte herausgestellt haben. Anschließend wird ein Vergleich mit der Anwendung derselben Mechanismen in Tempeln und Königsgräbern vorgenommen. Dabei werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten dargelegt, ohne erneut die einzelnen Faktoren detailliert zu beschreiben.

Die Untersuchung des Materialkorpus (s. 6.2) erfolgt in einem ersten Teil, in dem die Möglichkeiten der Regulierung von Dynamik, Detailliertheit und Bestimmtheit im Bild herausgearbeitet werden, durch deren *formale Beschreibung* (6.2.1–6.2.3). Dies ist notwendig, um die Unterschiede in der Ausführung offenzulegen und vergleichbar zu machen. Anschließend werden Faktoren dargelegt, die eine *rezeptionsästhetische (Re-)Kontextualisierung* des Materials und seiner Wahrnehmung erlauben. Denn die Wahrnehmung der formalen Gestaltungsmittel wird stets durch Umstände wie den räumlichen Kontext (6.2.4) und die Identität der Rezipienten (6.2.5) geprägt. Nur durch eine solche Herangehensweise, welche die Analyse der bildnerischen Gestaltungsmittel mit den Beobachtungen zu den Bedingungen ihrer Rezeption innerhalb bestimmter Praktiken zusammenführt, kann eine Annäherung an die (intendierte) Wahrnehmung der Darstellungen und damit die gezielte Ausnutzung des narrativen Potentials der Bilder erreicht werden.

6.1 Ägyptische Privatgräber im Neuen Reich

Der folgende Überblick über den ägyptischen Totenglauben, seinen Ausdruck in monumentalen Privatgräbern und schließlich deren Einbindung in die sakrale Landschaft der Nekropolen des Neuen Reiches konzentriert sich auf Punkte, die für die behandelte Fragestellung wesentlich sind. Für tiefergreifende Analysen einzelner Phänomene sei auf die zitierten Forschungen verwiesen. Aufgrund der Forschungsgeschichte nehmen in solchen Überblicken die thebanischen Monumente und Rituale stets eine herausragende Stellung ein. Es ist also stets zu bedenken, dass auch andere Nekropolen – hier v. a. Tell el-Amarna und Saqqara – zwar von ähnlichen kulturellen Faktoren geprägt sind, im Detail aber durchaus Unterschiede vorliegen.

Totenglaube und Totenkult

Der zentrale Gedanke des ägyptischen Totenkultes war zu allen Zeiten die Bewahrung des Verstorbenen in verschiedenen Existenzformen. Die Ägypter glaubten an ein Leben nach dem Tod, das nicht nur an das einmalige Eingehen der Verstorbenen in das Jenseits, sondern auch an ihre kultische Versorgung im Diesseits und v. a. die Bewahrung des Körpers für die Ewigkeit geknüpft war. Nach dem Tod zerfällt die Einheit des Menschen nach ägyptischer Vorstellung in verschiedene Einheiten (Körper, Schatten, *Ka*, *Ba*³⁸⁵ u. a.), die verschiedene Rollen und damit verschiedene Orte einnehmen. Einerseits ist diese Trennung notwendig, um etwa den Besuch des Diesseits oder das Eingehen ins Jenseits als verklärter Geist (*Ach*) zu erreichen. Zugleich ist sie ein Zustand, der überwunden werden soll, um die Einheit des Menschen wie-

385 Bei *Ka* und *Ba* handelt es sich um zwei Aspekte, die mit dem Begriff der *Seele* umschrieben werden können, ohne freilich damit ausreichend beschrieben zu sein. Während der *Ka* vom Vater auf den Sohn übergeht und damit für die Verbindung der Generationen steht, ist es der *Ba*, der sich zwischen Diesseits und Jenseits bewegt und etwa Nahrungsoffer entgegennimmt, die dem Verstorbenen dargebracht werden.

derherzustellen³⁸⁶. Aus diesem Todes- und Jenseitsverständnis ergibt sich, dass Totenkult im Alten Ägypten stets bedeutet, die verschiedenen Teile bzw. Aspekte des Verstorbenen zu erhalten, zu versorgen und zusammenzuführen. Der Ort dieser Zusammenkunft ist das Grab, das den Berührungspunkt von Diesseits und Jenseits bildet und den Übergang zwischen beiden ermöglicht. In beiden Räumen möchte man sich nach dem Tod aufhalten, um einerseits die Trennung von den Angehörigen zumindest zeitweise rückgängig zu machen und andererseits im Jenseits als «verklärter Ach» zu existieren, nachdem man von Osiris im Totengericht zum «Gerechtfertigten» (*jm3hw*) erklärt wurde³⁸⁷.

Dabei kann dieses Jenseits, das der Aufenthaltsort der Toten ist, nicht nur in der Unterwelt liegen, sondern auch im Himmel; einmal mehr erfolgt in den ägyptischen Quellen keine Festlegung. Vielmehr versuchen sie in ihrer divergierenden Vielfalt das schwer zu Begreifende in Worte und Bilder zu fassen³⁸⁸. Um sich in der Erörterung dieser Jenseitsbeschreibungen von vielfach christlich geprägten Vorstellungen zu lösen, sollten sich Versuche der Begriffsbestimmung von «Diesseits» und «Jenseits» in Ägypten an konkreten Realisierungen bzw. Ausdrücken dieser Vorstellungen orientieren³⁸⁹. Dabei kann es sich um Bilder im monumentalen Kontext ebenso wie etwa um Papyri handeln.

Betrachtet man die Zeugnisse aus dem Neuen Reich, so wird das Jenseits immer mehr als tatsächlich in einer Unterwelt gelegen präsentiert. Die Verstorbenen bewegen sich als Grenzgänger zwischen den Welten, wobei bestimmte liminale Zonen – allen voran das Grab – als Orte des Übergangs dienen. Denn das Jenseits ist kein permanenter Aufenthaltsort, es ist «immer durch ein Hin- und Zurück gekennzeichnet, Jenseits ist der Teil der Welt, der nur den Toten zugänglich ist, aber nicht ein Bereich, in dem die Toten auf Dauer und unerreichbar verwahrt werden»³⁹⁰. Dieser Umstand kann wiederum negative Folgen für die Nachgeborenen haben, die unter Umständen von Verstorbenen heimgesucht werden können³⁹¹. Konkrete Orte des Übergangs innerhalb der Privatgräber sind Statuen und Stelen sowie v. a. die Scheintür als Nahtstelle zwischen Diesseits und Jenseits³⁹².

Neben dem Ort für die Beisetzung und Bewahrung des Körpers sowie der Durchführung von Bestattungs- und Opferriten sind für die Erhaltung und Versorgung der Verstorbenen schließlich die Beigaben von Bedeutung³⁹³. Im Rahmen dieser Arbeit werden sie nicht weiter behandelt. Es ist aber zu bedenken, dass die betrachteten Räume ursprünglich nicht leer waren. Auch wenn die meisten Objekte vermutlich in der unzugänglichen Grabkammer

(s. u.) niedergelegt wurden, bewegte man sich wohl auch im zugänglichen Teil der Anlagen zwischen Opfergaben und Beigaben, die den Toten zur Verfügung stehen sollten.

Monumentale Elitegräber: Architektur und Dekoration

Die bisher angesprochene (*kultisch-)*jenseitige Bewahrung der Verstorbenen ist auf einen Ort angewiesen, an dem man sie bestatten sowie ihrer gedenken und ihnen Opfer darbringen kann³⁹⁴. Die Monumentalisierung der Grabanlagen der Oberschicht, die sich seit der frühesten Zeit beobachten lässt³⁹⁵, hat dagegen v. a. die (*gesellschaftlich-)*diesseitige Bewahrung der Verstorbenen im Gedächtnis der Nachgeborenen zum Ziel. Während am Ort einer Bestattung ohnehin der oder die Verstorbene im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, wird ihnen mit den monumentalen Grabanlagen der Elite ein tatsächliches Denkmal errichtet. Die Texte und Bilder der im Laufe des Alten Reiches zunehmend ausgeweiteten Dekorationsprogramme dienen der Selbstthematization des Verstorbenen³⁹⁶. (Dass damit zugleich der Gedanke einherging, dass ein solches dekoriertes Grab auch ein effizienteres Mittel zur Überwindung des Todes ist, liegt nahe³⁹⁷.)

Bereits die Größe der architektonischen Strukturen stellt ein Zeugnis der Macht und der Ressourcen des Auftraggebers, d. h. der verstorbenen Person, dar. Hier bildeten sich lokale Traditionen aus, die etwa dadurch geprägt sind, dass die Gräber einer Nekropole zu großen Teilen oberirdisch auf dem Wüstenboden errichtet (z. B. Saqqara) oder aber in den Fels getrieben wurden (z. B. Theben, Tell el-Amarna). Eine wesentliche Unterscheidung ist diejenige zwischen der *Grabkapelle* und der *Grabkammer* einer Grabanlage³⁹⁸. In der Grabkammer wurden die Verstorbenen zur Ruhe gebettet. Sie wurde – außer für eventuelle Bestattungen weiterer Angehöriger – nach der Beisetzung nicht mehr betreten³⁹⁹. Der Zugang erfolgt über einen senkrechten Schacht oder – v. a. in manchen thebanischen Gräbern – über eine sog. *sloping passage* d. h. einen geneigten Abstieg⁴⁰⁰. Die Zugänge zu den Grabkammern liegen zuweilen im Hof der Anlagen, meist sind sie aber an

386 Assmann 2003c; Dodson – Ikram 2008, 13–22; Bárta 2011.

387 Görg 1998; Kanawati 2001; Assmann 2003c; Harrington 2013.

388 Hornung 2006; vgl. Hornung 2005a, 252–259.

389 Fitzenreiter 2008; vgl. schon Fitzenreiter 1998.

390 Fitzenreiter 2008, 86 f.

391 Fitzenreiter 2008, 99.

392 Kampp 1996, 48–53; Brandt 2016.

393 Taylor 2001.

394 Schenkel 1995; Kampp 1996, 7; Fitzenreiter 2008; Harrington 2013.

395 Bárta 2011.

396 Assmann 1987c.

397 Vgl. Louant 2000; Kanawati 2001.

398 Dodson – Ikram 2008, 13 f.

399 Eine Ausnahme mögen manche ramessidische Anlagen mit *sloping passage* bilden (vgl. Assmann 1984). Im Nachhinein ist es bei Angehörigen derselben Familie schwierig festzustellen, ob die Mehrfachbelegung durch den Grabherrn vorgesehen war oder ob die Nachfahren sich eigenmächtig dafür entschieden. In vielen Fällen scheinen selbst ursprünglich nicht geplante Wieder- bzw. Neunutzungen von Grabanlagen durchaus innerhalb der gesellschaftlichen Normen erfolgt zu sein, auch wenn die Gründe für die Wahl eines bestimmten Grabes in vielen Fällen unklar bleiben. Darum ist der wertende Begriff der «Usurpation» zu vermeiden (Polz 1990; Guksch 1995; Seyfried 1995b; Kampp 1996, 123–129; Dorman 2003; Donadoni 2005).

400 Die Form der *sloping passage* existierte schon früher, kommt in der 18. Dynastie aber v. a. ab Amenhotep III. wieder häufiger vor. Es ist möglich, dass diese Reaktualisierung der Form in Anlehnung an die Raumstruktur der Königsgräber erfolgte oder mit dem Ziel, die unterweltliche Topographie abzubilden (Kampp 1996, 9. 82–94; vgl. Assmann 1984; Seyfried 2003).

unterschiedlichen Stellen innerhalb der Grabkapelle zu finden. Diese bildete – zusammen mit dem Vorhof des Grabes – den Raum für die Durchführung der Riten für die Verstorbenen und die Darbringung von Opfern. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wurde nur die Grabkapelle mit bildlicher bzw. schriftlicher Dekoration versehen.

Die hier betrachteten Monumente in den Nekropolen von Saqqara und Tell el-Amarna entstanden in beiden Fällen innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes. Die Felsgräber der Elitenekropole von Tell el-Amarna wurden im Rahmen der Gründung der neuen Hauptstadt Achetaton durch Amenhotep IV./Echnaton in der sog. Amarnazeit angelegt. Sie liegen in zwei Gruppen am nördlichen und am südlichen Ende der Felsklippen, welche die Stadt im Osten halbkreisförmig umgeben. Oft bestehen sie aus mehreren hintereinanderliegenden Räumen, die vielfach eine mehr oder weniger große Zahl von Säulen aufweisen. Der Schrein am Ende enthält eine Statue, die aber aufgrund der kurzen Belegdauer der Nekropole in vielen Fällen – ebenso wie die Räume selbst – unfertig geblieben ist⁴⁰¹. Die berücksichtigten Gräber in der memphitischen Nekropole von Saqqara entstanden von der Regierungszeit Amenhoteps IV. bis in die Zeit Ramses' II. Darunter befinden sich einerseits die oberirdisch errichteten Anlagen südlich der Unas-Pyramide (5. Dynastie). Sie verfügen in der Regel über mehrere Höfe, die durch Pylone betreten werden. Daran schließt sich eine Kapelle mit oft mehreren Schreinen an, in denen als Zentrum des Kultes keine Statue, sondern eine Stele anzutreffen ist. Andererseits wurden auch Felsgräber verschiedenen Ausmaßes in die Klippen des Bubasteions südlich der Teti-Pyramide (6. Dynastie) geschlagen. Die memphitischen Gräber des Neuen Reiches liegen in einer funeren Landschaft, die zum Zeitpunkt der frühen 19. Dynastie seit weit über tausend Jahren Bestattungsort der Könige und der höchsten Elite des Landes war⁴⁰².

Die Elitenekropole am thebanischen Westufer erstreckt sich von Qurnet Murai im Süden bis Dra Abu el-Naga im Norden. Auch hier wurden schon im Alten und im Mittleren Reich einige Felsgräber angelegt⁴⁰³. Die Grundstruktur der thebanischen Grabkapellen bildet oft die sog. umgekehrte T-Form; man betritt durch den Eingang die Querhalle und begibt sich durch eine weitere Tür in die Längshalle an deren – zuweilen zu einer Kultkammer⁴⁰⁴ erweitertem – Ende der Schrein liegt. Darin befand sich in der Regel eine aus dem Fels gehauene oder separat gearbeitete Gruppenstatue des Verstorbenen mit Angehörigen oder Göttern⁴⁰⁵. Es existieren zahlreiche Varianten dieser Grundform, darunter Anla-

gen, die am Ende einen Pfeilerraum aufweisen, aber auch kleinere Gräber mit nur einem Raum⁴⁰⁶. Am Übergang von der 18. Dynastie zur Ramessidenzeit (19./20. Dynastie) lässt sich ein Wandel in den oberirdisch gelegenen Teilen der Bauten beobachten: Während der Raum des Vorhofes in der 18. Dynastie lediglich durch die behauenen Felsflanken und eine niedere Mauer begrenzt war, werden viele Höfe ab der 19. Dynastie mit Säulengängen umgeben und weisen einen pylonförmigen Zugang auf⁴⁰⁷. Dies wird oft auf einen Wandel in der Grabkonzeption zurückgeführt, der auch als «Sakralisierung» des Grabgedankens bezeichnet wird. Demnach sei das Grab von einer Stätte der Verehrung der Toten zu einer Stätte der Verehrung der Götter durch die Toten geworden⁴⁰⁸. Gleichzeitig liegt damit aber auch eine Annäherung an die Form der memphitischen Grabanlagen der späten 18. Dynastie vor⁴⁰⁹.

Die Grabkammern und ihre Zugänge blieben in Privatgräbern meist undekoriert. Dagegen zeichnen sich die zugänglichen Kapellen durch reiche Text-Bild-Programme aus⁴¹⁰. Diese weisen zahlreiche Inhalte auf, die zum Themenkomplex der Bestattung und des Jenseits gehören⁴¹¹ (u. a. Bestattungszug, Riten am Grab, Eingang ins Jenseits, Totengericht, sog. Bankette zu Ehren der Verstorbenen, Opfer für die Verstorbenen). Sie zeigen aber auch Themenbereiche, die oft als «Alltagsszenen» bezeichnet werden. Diese reichen von Tätigkeiten des Verstorbenen in seinen Ämtern über Szenen der Lebensmittelproduktion bis hin zur vergnüglichen Jagd in der Wüste oder dem Papyrusdickicht durch den Grabherrn. Auch autobiographische und andere Inschriften sind Teil dieser multimedialen Selbstdarstellung⁴¹². Generell nimmt die Familie im Grab eine wichtige Rolle ein, wobei Namen, Titel und Verwandtschaftsgrade⁴¹³ in unterschiedlichem Maße auch in Beischriften ins Bild gebracht werden (s. 6.2.1.1 und 6.2.5.5). Fragen der motivischen und stilistischen Entwicklung dieser Dekorationsprogramme wurden in der Forschung aufgrund ihrer Nutzung

401 Dodson – Ikram 2008, 229–232; Kemp 2012, v. a. 245–256; Arp 2012.

402 Berlandini 1982; Raue 1995; Zivie 2007; Dodson – Ikram 2008, 242; Raven 2018.

403 Steindorff – Wolf 1936; Manniche 1987; Dodson – Ikram 2008, 188–198. 209–228. 247–269.

404 Kampp 1996, 110–119 spricht zuweilen von diesem Raum als «Kapelle», was zu vermeiden ist, da dieser Terminus schon als Bezeichnung der gesamten zugänglichen Struktur dient.

405 Kampp 1996, 48–51.

406 Kampp 1996, 11–45 mit Abb. 1; 110–119; Kampp-Seyfried 2003.

407 Kampp 1996, 58–81; vgl. Steindorff – Wolf 1936, 44–59.

408 Assmann 1987b; Assmann 2003a; Kampp-Seyfried 2003; Assmann 2004; Rummel 2018. Teilweise wird diese Entwicklung auch als Gegenreaktion auf den diesseitigen Charakter des Totenkultes in der Amarnazeit verstanden. Während man in der Dekoration der Gräber der unmittelbaren Nachamarnazeit – etwa TT 40 (Huy), TT 49 (Neferhotep), TT 254 (Amenmose) – noch versucht habe, an die Monumente anzuknüpfen, die vor der Amarnazeit entstanden waren, seien anschließend bald andere Lösungen entwickelt worden (Strudwick 1994).

409 So Susanne Bickel in einem Seminar zu Gräbern des Neuen Reiches an der Universität Basel im Frühjahrssemester 2018; vgl. Raue 1995; Tawfik 2007 zur Idee, dass auch die entsprechende Form der memphitischen Gräber bereits auf die erwähnte Sakralisierung zurückging.

410 Abdul-Qader Muhammed 1966; Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 19–31; Kanawati 2001; Hartwig 2004, 53–120; Dodson – Ikram 2008, 77–131.

411 Settgast 1963; Feucht 1989; Barthelmeß 1992; Liao 2013. Theis 2011 ist v. a. hinsichtlich der Darstellung der Bestattungsvorgänge von Bedeutung. Die Idee, es lasse sich daraus ein «idealtypisches Bestattungsritual» rekonstruieren, widerspricht dem hier vertretenen Ansatz (s. o.), die individuellen, singulären Realisierungen der Todes- und Jenseitsvorstellungen zu berücksichtigen.

412 van Walsem 2020.

413 Roth 1999 nimmt eine differenzierte Betrachtung des Auftretens oder Fehlens von Angehörigen vor. Zu ägyptischen Verwandtschaftsbezeichnungen vgl. Franke 1983; Whale 1989.

durch das gesamte Neue Reich hindurch v. a. für die thebanische Nekropole behandelt⁴¹⁴.

Oft wurde diskutiert, ob es sich gerade bei den sog. «Alltags-szenen» wie z. B. der Nahrungsmittelproduktion oder dem Fischfang um («wörtlich» bzw. «figürlich» zu verstehende) *Sehbilder* oder («allegorisch» bzw. «symbolisch» zu verstehende) *Sinnbilder* handelt. Wie in 5.1.2 genauer erläutert wird, ist diese Frage mit van Walsem dahingehend aufzulösen, dass jedes Bild per definitionem «wörtlich» bzw. «figürlich» verstanden werden kann, dass in manchen Fällen aber ein symbolisches bzw. metaphorisches Verständnis hinzukommt⁴¹⁵. Erklärungen, die sich diesbezüglich in einem «Entweder-oder» erschöpfen oder gar den Sinn aller Darstellungen im Grab auf eine einzige Funktion bzw. einen einzigen Inhalt zurückführen wollen, greifen darum mit Sicherheit zu kurz⁴¹⁶.

Gerade für Darstellungen der Viehzucht, der Nahrungsmittelproduktion u. Ä. wurde unabhängig davon die Frage aufgeworfen, ob sie u. a. die Versorgung der Verstorbenen im Jenseits sicherstellen sollten⁴¹⁷. Oft scheint dahinter die Vorstellung zu stehen, die Ägypter hätten an eine magisch-funktionale Wirkung des monumentalisierten Wortes bzw. Bildes geglaubt⁴¹⁸. Darstellungen einer Viehherde, der Zubereitung von Fischen u. Ä. hätten danach der Versorgung mit Nahrung dienen können, falls der Totenkult entgegen der Idealvorstellung einmal endete. Dass die Darstellungen nicht einfach ein direktes Abbild alltäglicher Realitäten wiedergeben, kann als gesichert angesehen werden; dagegen sprechen etwa Darstellungen, welche die Amtsausübung in Anwesenheit der Familie zeigen⁴¹⁹, oder die Tatsache, dass selbst die Nahrungsversorgung in einer Weise wiedergegeben wird, die weniger der historischen Wirklichkeit als den Idealen der Oberschicht entspricht⁴²⁰. Damit ist aber noch nicht gesagt, dass der Grund für die Anbringung der Bilder in der Annahme einer magisch-religiösen⁴²¹ Funktionalität lag.

Im Sinne einer solchen Funktionalität wird in der Literatur immer wieder der Begriff der sog. «Performativität» ägyptischer Bilder und Texte verwendet. Im Folgenden sei dieser Terminus aber in einem engeren Sinne der «Wirkmächtigkeit» bzw. «Effizienz» der Bilder und Texte verwendet, die ihren Ursprung in ihrem Effekt auf Betrachter hat und ohne den Rückgriff auf magisch-religiöse Vorstellungen auskommt. Es handelt sich hier um eine Definition der Performativität, die Vernus als «force illocutoire des énoncés» bezeichnet, die durch «sakralisierende Zeichen» (Hieroglyphen oder Bilder) auf einem «sakralisierten Träger»⁴²² entstehe⁴²³. Für die Performativität von Bildern und Texten in diesem Sinne ist die monumentale, unvergängliche Verstetigung von Inhalten in verschiedenen Medien von besonderer Bedeutung für den Ausführenden bzw. für seinen Auftraggeber. Sie wissen, dass die entsprechenden Bilder und Texte existieren – selbst wenn sie sich an nicht einsehbaren Stellen befinden. Ihre Schöpfer (bzw. deren Auftraggeber) haben sich damit an einem Ort in der Welt eingeschrieben⁴²⁴. Natürlich kann sich am Ende aus einer solchen Wahrnehmung von Texten und v. a. Bildern die Vorstellung einer magisch-funktionalen Wirkung derselben ergeben⁴²⁵. Dass die Ägypter aber tatsächlich glaubten, dass durch die Darstellungen im Grab eine materielle Versorgung der Verstorbenen erfolgte, ist zumindest unwahrscheinlich⁴²⁶ (s. auch 8.2.1).

Dagegen kann als gesichert angesehen werden, dass die monumentalen Elitegräber neben der kultisch-jenseitigen Bewahrung, die durch den Akt der Beisetzung und die Fortexistenz des Bestattungsortes gesichert wurde, die gesellschaftlich-diesseitige Bewahrung in der Erinnerung der Gemeinschaft bewirken sollten. Sie ist davon abhängig, dass Besucher in die Grabkapellen kommen, um die Darstellungen zu betrachten und die Texte zu lesen⁴²⁷. Es hat sich gezeigt, dass gerade diese Funktion der Grabbauten eine entscheidende Ursache für die im Vergleich zu anderen Kon-

414 Wegner 1933 [in Teilen veraltet]; Shedid 1988; Hofmann 2004 [unter Einbeziehung anderer Nekropolen]; Kiser-Go 2006.

415 van Walsem 2005, 71–91.

416 Vgl. etwa El Shahawy 2015 zur Rückführung aller Motive auf den Ausdruck der Herstellung von *Maat*. Die extreme Gegenposition dazu bildet etwa Capart o. J., der in den Alltagsszenen schlicht ein Tableau weltlicher Vergnügungen sieht.

417 de Garis Davies – Gardiner 1915, 19–21; Steindorff – Wolf 1936, 69 f.; Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 30 f.; Hartwig 2004, 37–40; Tefnin 2006, 53 f.; Dodson – Ikram 2008, 77–81; Bárta 2011, 192.

418 Z. B. Braun 2020, 339. 354.

419 TT 31 (Chons)-PM (8); de Garis Davies 1948, Taf. 15; TT 81 (Ineni)-PM (5); Dziobek 1992, Taf. 2. 3.

420 Z. B. Moreno García 2003.

421 Um Missverständnisse zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, dass «Magie» im ägyptischen (und ägyptologischen) Verständnis weder einen Gegensatz zur Religion noch eine Durchbrechung des realweltlich Möglichen meint, sondern schlicht die Wirkung des Sprechens bestimmter Formeln und des Ausführens bestimmter Handlungen. In einer Welt, die keine Trennung zwischen «wissenschaftlichen» und «religiösen» Erklärungen kennt, gehört etwa das Sprechen der richtigen Formeln ebenso zum Handwerk eines Arztes wie das Auftragen heilender Substanzen (Hornung 2005b, 51–66).

422 D. h. einem unvergänglichen, monumentalen Träger (1.2.1).

423 Davon zu unterscheiden ist das performative Sprechen im Sinne der Sprechakttheorie, womit Aussprüche bezeichnet werden, die selbst das Gesagte bewirken, wie etwa: «Hiermit ist die Sitzung eröffnet.» Der Satz stellt nicht fest, dass die Sitzung (anscheinend) gerade eröffnet wurde, sondern bewirkt erst, dass sie eröffnet ist. Texte im Sinne der auf einer sakralisierenden Realisierung beruhenden Performativität können natürlich auch Texte festhalten, die nicht in diesem Sinne der Sprechakttheorie performativ sind (Vernus 1996, 557). Zur sakralisierenden Wirkung der Hieroglyphenschrift, die diese u. a. aus ihrem ikonischen Charakter erhalte, u. a. auch Vernus 1987; Vernus 1989; Vernus 1990; vgl. Moje 2015.

424 Fitzenreiter 2015; vgl. Marin 1984; Veyne 1988.

425 Zu dieser Entwicklung z. B. Belting 2011; Nyord 2017.

426 Gegen ein solch simples Verständnis der Wirkmächtigkeit von Bildern durch Menschen irgendeiner Zeit und Kultur äußert sich Eschweiler 1994, 291.

427 Hartwig 2004, 37–49. 121–130; van Walsem 2013. Vgl. zu den zwei Formen der Bewahrung auch Altenmüller 2006. Das Neben- bzw. Miteinander dieser zwei Formen der Bewahrung der Verstorbenen ist keine Besonderheit der ägyptischen Kultur. Vielmehr ist sie durch die gesamte Geschichte und durch Hinterlassenschaften unterschiedlichster (Funerär-)Kulturen zu beobachten. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf Vernants Feststellung verwiesen, dass in der monumentalen Erinnerung an den Verstorbenen im archaischen Griechenland in Form der Kouroi Trauer (πόθος) zu Ruhm (κλέος) wird (Belting 2011, 169).

texten narrative(re) Ausarbeitung von Darstellungen ist (s. 8.2.1). Dass nämlich die eigene Familie bzw. die Priester, die mit dem Kult für die Verstorbenen beauftragt waren, die Anlagen regelmäßig besuchten, wurde wohl vorausgesetzt. Gerade *andere potentielle Besucher* galt es aber durch verschiedene Strategien – darunter v. a. eine individuelle und interessante Gestaltung der Dekoration – dazu zu bewegen, das eigene Monument zu betreten. Bei diesen konnte es sich etwa um passierende Eliteangehörige und Priester oder auch um Bildproduzenten mit ihren Schülern handeln. Solche zufälligen Passanten sind es, die in den sog. «Anrufen an die Lebenden» angesprochen und dazu aufgefordert werden, einzutreten und ein Opfer darzubringen⁴²⁸. Denn freilich sind an dieser Stelle die jenseitige und die diesseitige Bewahrung verknüpft: Zum Besuch eines Grabes gehörte – selbst wenn er primär durch das Interesse an der Dekoration motiviert war – sicherlich stets das Darbringen eines Opfers bzw. zumindest das Sprechen einiger Opferformeln, was wiederum das jenseitige Fortleben sicherte⁴²⁹. Wie viele Besucher der Gräber diesen schriftlichen Aufruf lesen konnten, ist an dieser Stelle irrelevant; entscheidend ist, dass er den Wunsch nach Besuchern bezeugt. In manchen Fällen hebt die Formulierung des «Anrufes an die Lebenden» besonders hervor, dass ein wichtiger Teil ihres Besuches im Grab die Betrachtung der Darstellungen ist: So wendet sich Iamunedjeh an Besucher, «die zu meinem Grab kommen werden, um zu sehen, was ich auf Erden Nützliches für den großen Gott getan habe»⁴³⁰, und andere Grabherren fordern sogar zum Kopieren von Motiven und zur Anbringung von Graffiti auf⁴³¹.

Einen wichtigen Aspekt der diesseitigen Bewahrung in der Erinnerung der Gesellschaft bildet die Betonung des Status des Verstorbenen in der Grabdekoration. In der Darstellungswelt, die sich den Betrachtern eröffnet, wird ein – oftmals komisches – Bild des «einfachen Volkes» entworfen, das dieses ausdrücklich von der Elite absetzt und damit den hohen Stand der Letzteren betont⁴³². In vielen der sog. «Alltagsszenen» werden mit Ackerbau, Weinproduktion, Fischfang etc. außerdem Tätigkeiten abgebildet, die abseits des alltäglichen Lebens der urbanen Elite stattfanden, in deren Gräbern diese Darstellungen auftreten. Für die Angehörigen einer Oberschicht, für welche die Natur oftmals nicht Arbeits-, sondern Erholungsort ist, besitzt die Darstellung dieser Inhalte an sich bereits einen positiven Wert. Während die niedereren Schichten diese Arbeiten leisten müssen, kann die Elite sie dabei betrach-

ten und die Schönheit der Welt genießen⁴³³. Indem sie auf diese Weise einen Kosmos für den Verstorbenen entwerfen⁴³⁴, der die Gesamtheit der Realwelt abbildet und damit Elemente des Alltags genauso wie des Jenseits umfasst, dienen die monumentalen Grabanlagen und ihre Dekorationsprogramme der Bewahrung der Identität(en) des Verstorbenen in der Erinnerung der Nachgeborenen. Dazu gehört auch der Ausdruck seines Verhältnisses zu seinen Vorgesetzten und dem Herrscherhaus⁴³⁵. Diese Funktion der Statusbetonung setzt bereits zu Lebzeiten ein, wenn der Grabherr gemeinsam mit Familienangehörigen und Standesgenossen sein Monument besucht (s. 5.2.3 und 6.2.5.1)⁴³⁶. Und auch für die Angehörigen stellt der Kult für einen Vorfahren einen wichtigen identitätsstiftenden Faktor dar, zumal wenn dieser in der Grabanlage seinen – und damit ihren – Status als Teil der Elite betont⁴³⁷.

Die Grabmonumente in der sakralen Landschaft

Nur für die Mitglieder der höchsten administrativen, religiösen und militärischen Elite stellte sich die Frage, an welchem Ort in Ägypten sie bestattet werden wollten. Alle anderen folgten in den meisten Fällen der Idealvorstellung der Bestattung am Heimatort der Familie. Die Mitglieder der zahlenmäßig kleinen, aber im archäologischen Befund das größte Gewicht einnehmenden höchsten Elite waren dagegen der Spannung zwischen verschiedenen Faktoren ausgesetzt: dem Wunsch nach der Bestattung in der Heimat, nach Nähe zur Familie, nach Verbleib am Ort der Amtsausübung und nach Nähe zum König. In der Regel gingen sie dorthin, wo die *gesellschaftliche Bewahrung* – durch Amtskollegen, die Familie oder andere Mitglieder der Elite – am sichersten gewährleistet war⁴³⁸. Wer überhaupt einen (und wenn ja, welchen) Platz in der (Elite-)Nekropole für den Bau eines Grabes bekam, war wohl auf noch unbekannte Weise geregelt. Der Bau selbst war Sache des Grabherrn, man konnte allerdings Mittel (d. h. etwa Material oder Arbeiter) als königliche Gunst (*hsw.t*) erhalten⁴³⁹.

Die soziale Stellung des Grabherrn in der Gesellschaft wurde nicht nur durch die Größe des Baus und seine Dekoration, sondern auch seine Lage ausgedrückt. Gleichzeitig festigte das Hinzukommen neuer Gräber die Hierarchisierung der Landschaft weiter⁴⁴⁰. So konnten innerhalb einer Nekropole ganze Familienkomplexe entstehen, die durch Wege und Blickachsen verbunden

428 Guksch 1995, 18 f.; vgl. Popko 2006, 71–75; Ockinga 2017.

429 Kuhlmann 1973, 212 f.; Hartwig 2004, 7–15; Robins 2016, 213 f.

430 TT 84 (Iamunedjeh): *j nḥ.w nb.w // // q.tj=sn r js=j r m33 jr.t.n=j tp B m 3ḥ.t n ntr 93* (Sethe 1909, 939, 6–8; Den Doncker 2010, 79; Den Doncker 2012, 23). Die Spezifizierung «was ich auf Erden getan habe» stellt auch ein weiteres Indiz dafür dar, dass nicht alle Darstellungsinhalte symbolisch zu verstehen sind, sondern sich darunter auch Wiedergaben der alltäglichen Tätigkeiten des Verstorbenen finden.

431 So in TT 36 (Ibi) aus der 26. Dynastie (Kuhlmann 1973); vgl. Den Doncker 2012.

432 Vernus 2009–2010; Morenz 2011; Vernus 2015; Fitzenreiter 2017a.

433 Baines 2013, v. a. 5–20. 39–42.

434 Vgl. Kamrin 1999.

435 Guksch 1994; Engelmann-von Carnap 1995; Fitzenreiter 1995; Engelmann von Carnap 1999; Arp 2012; Catania – Yomaha 2012; Hofmann 2012; Auenmüller 2014.

436 Hermann 1940, 100 f. Hermann zieht außerdem eine Parallele dazu, dass die Könige wahrscheinlich noch zu Lebzeiten (anlässlich des Talfestes) ihren jeweiligen Totenkulttempel in Theben-West besuchten, um dort den Götterkult auszuüben (vgl. dazu Ullmann 2002, 661–670; Leblanc 2010).

437 Fitzenreiter 2008, 97.

438 Auenmüller 2014.

439 Polz 1990, 333 f.

440 Engelmann-von Carnap 1995; Engelmann von Carnap 1999; Dodson – Ikram 2008, 23–30; Arp 2012; Jimenez Higuera 2012; Manzi 2012.

sind⁴⁴¹. Sie formten ein dichtes Beziehungsnetz, das durch Besuche anlässlich von Prozessionen und Festen (s. u.) beständig gestärkt wurde. So wurde auch ein Raum konstituiert, der als Kulturkomplex für Familienmitglieder ohne eigenes Monumentalgrab dienen konnte⁴⁴². Faktoren, welche die Vorlieben der höchsten Kreise für bestimmte Teile der Nekropolen begünstigten, sind etwa die Gesteinsqualität, die Sichtbarkeit⁴⁴³ und der räumliche Bezug zu königlichen Monumenten und Göttertempeln. Zudem scheinen durch die Landschaft führende Prozessionswege und vielleicht auch Festplätze innerhalb der Nekropolen eine wichtige Rolle gespielt zu haben: Noch nach dem Tod wollte man an den Feierlichkeiten teilnehmen⁴⁴⁴. In der Amarnazeit scheint die Vorstellung geherrscht zu haben, dass die Verstorbenen, die tagsüber aus ihrem Grab herauskommen, am Kult des Gottes Aton in seinem Tempel in Achetaton teilnehmen⁴⁴⁵.

Einige der genannten Faktoren seien abschließend am gut erforschten Beispiel der thebanischen Nekropole aufgeführt. Zur Zeit des Neuen Reiches bildete die Landschaft dieser Region einen durchgängig sakralisierten Raum, der vom Tal der Könige über die Elitenekropole und die königlichen Totenkulttempel an der Flanke des Westgebirges bis zu den Tempeln von Karnak und Luxor am Ostufer des Nils reichte. Innerhalb dieser sakralen Landschaft wurden in regelmäßigen Abständen verschiedene Prozessionen durchgeführt. Am prägendsten für die Anlagen am Westufer war dabei sicherlich die jährliche Prozession des sog. «schönen Fests vom Wüstental» (*hb nfr n.jn.t*)⁴⁴⁶. In dessen Verlauf wurde der Gott Amun in Form einer Prozessionsstatue von seinem Tempel am Ostufer auf das Westufer gebracht, wo er wahrscheinlich das Heiligtum von Deir el-Bahari und anschließend die verschiedenen königlichen Totenkulttempel besuchte. Anlässlich dieses Festes fand sich die Bevölkerung bei den Gräbern ihrer Ahnen ein, man feierte und brachte Opfer dar. Damit war das Talfest nicht nur ein Moment der Nähe des Gottes, sondern auch der Nähe bzw. Kontaktnahme von Lebenden und Verstorbenen. In der Praxis wurde diese Grenzüberschreitung nicht zuletzt durch den Konsum von Alkohol und anderer berauschender Substanzen herbeigeführt. Die Prozessionen anlässlich dieses Festes fanden nicht nur in einer zunehmend geformten Landschaft statt, sondern formten sie zugleich⁴⁴⁷. Ähnliche Feste existierten auch an anderen Orten⁴⁴⁸.

441 Vgl. das Beispiel der weit verzweigten Familie, die in der ersten Hälfte der 18. Dynastie die Vizekönige von Kusch, die Wesire und wichtiges administratives Personal des Amunbezirkes stellte. Die Gräber mehrerer Mitglieder dieses Clans liegen in einem relativ kleinen Bereich des Hügels von Sheikh Abd el-Qurna in der thebanischen Nekropole (Shirley 2010, 98–109; Abb. 5. 8).

442 Shirley 2010, 98–109.

443 Vgl. Gutmann 2016.

444 Kampp 1996, 120–122; Assmann 1995.

445 Hornung 1992b, 125 f.

446 Vgl. Foucart 1924; Schott 1952; Wiebach 1986; Rummel 2013.

447 Marin 1983. Vielfach waren Prozessionswege wohl auch durch Pflanzen markiert; so manifestierte sich die Macht der Götter im Aufblühen der Natur entlang ihres Weges (Cabrol 2001, 427–467).

448 Arnold 1992, 55 f.; Wilkinson 2007, 95–99. Vgl. Eaton 2007 zu Folgen der Bautätigkeiten der frühen 19. Dynastie auf die Prozessionslandschaft von Abydos.

In Theben kommt hinzu, dass die königlichen Totenkultanlagen im Laufe der 18. Dynastie von Norden nach Süden angelegt wurden. Einer der Gründe dafür mag darin liegen, dass durch die Aneinanderreihung der Gott Amun in der Prozession die verstorbenen Könige in chronologischer Reihenfolge besuchen konnte und am Ende im Tempel des regierenden Königs ankam. Dieser Nord-Süd-Bewegung folgten die Angehörigen der höchsten Elite bei der Anlage ihrer Gräber. Dabei spielte wohl die Funktion der königlichen Tempel im Talfest eine Rolle. Aber auch die bloße Nähe zu den königlichen Bauten war sicherlich ein Faktor⁴⁴⁹. In der 19. und 20. Dynastie erfolgte die Neuanlage sowohl der Grabanlagen als auch der königlichen Totenkulttempel nach anderen Kriterien, wie etwa der Verfügbarkeit noch freier Stellen. Schließlich haben jüngere Untersuchungen gezeigt, dass die Vorhöfe der Gräber, die neben der Selbstdarstellung des Verstorbenen auch dem Aufenthalt bei Festen und anderen Gelegenheiten dienten, in vielen Fällen kleine Gärten bzw. Beete enthielten⁴⁵⁰. Die Landschaft war durch die Gärten in den Vorhöfen der Gräber durchzogen von grünen Oasen, welche die Nekropolenlandschaft trotz ihrer Lage am Wüstenrand mit dem Charakter der Regeneration und des Lebens versahen⁴⁵¹.

6.2 Faktoren zur Steigerung und Reduktion der Narrativität

Wie am Ende von Kapitel 4 erläutert wurde, erfolgt die Besprechung des Materials zuerst durch die *formale Beschreibung* der Faktoren zur Steigerung und Reduktion der narrativen Wirkung. Dabei geht es entsprechend den dort gemachten Feststellungen darum, aufzuzeigen, welche Möglichkeiten den Bildproduzenten des Neuen Reiches zur Verfügung standen, um Bestimmtheit, Dynamik und Detailliertheit, die in ihrem Zusammenwirken die bildliche Narrativität prägen, in Darstellungen zu erhöhen – oder auch zu reduzieren. Dies wird in 6.2.1 auf der Ebene der einzelnen Bildobjekte und ihrer Korrelation dargelegt, ohne das Bildfeld als übergeordnete Größe einzubeziehen. Dessen Gestaltung und die damit einhergehenden Möglichkeiten zur Ausarbeitung des Bildraumes werden in 6.2.2 betrachtet. In 6.2.3 werden schließlich Mechanismen der Einbringung von Zeitlichkeit in Darstellungen

449 Helck 1962; Kampp 1996, 120–122. Ein Foto der thebanischen Nekropole ohne die heutige Straße zeigt noch viel besser, wie nahe die untersten Gräber an den Totenkulttempeln liegen und zusammen mit diesen eine zusammenhängende Monumental- bzw. Rituallandschaft bilden (de Garis Davies 1917, Taf. 3).

450 Willems 2003; Ockinga 2015; Hofmann 2018. Die Erstellung und Erhaltung von Gärten erforderte nicht zu vernachlässigende Ressourcen, wodurch sie – ebenso wie ihre Darstellung, etwa im Grab selbst – zum Prestigesymbol wurden (Kristensen 2015).

451 Dieser Aspekt fehlt in vielen Rekonstruktionszeichnungen, die ansonsten einen viel besseren Eindruck dessen vermitteln, was die antiken Besucher der Nekropole sahen, als es Fotos des heutigen Zustandes vermögen (z. B. Strudwick – Emmett 2016, Abb. 20).

des Neuen Reiches untersucht. Dabei werden zuweilen Punkte angesprochen, die zu den grundlegenden Charakteristika ägyptischer Bild-Text-Kompositionen gehören. Dies geschieht nicht nur mit Blick auf Leser, die mit der ägyptischen Bildtradition weniger vertraut sind, sondern auch mit dem Ziel, manche Fehlkonzeptionen der bisherigen Forschung, wie etwa die Annahme eines grundsätzlichen Fehlens von Räumlichkeit im ägyptischen Flachbild, zu widerlegen. Schließlich haben die Erläuterungen auch zum Ziel, die entsprechenden Charakteristika der ägyptischen Darstellungsweise hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Erzeugung einer narrativen Wirkung zu beleuchten.

Keineswegs darf die formale Analyse bildnerischer Gestaltungsmittel so missverstanden werden, dass es hier um die Offenlegung von «Regeln» oder gar einer festen Menge von Darstellungsoptionen eines «formalen Baukastens» ginge, die von den Bildproduzenten lediglich kombiniert worden wären. Die Schilderung des Gesehenen in Form einzelner «Möglichkeiten» oder «Mechanismen» ist lediglich eine Folge des etischen, analysierenden Blickes dieser Untersuchung. Aus emischer, altägyptischer Sicht stellen die angeführten Beispiele und ihre Charakteristika schlicht eine begrenzte Anzahl von Fällen aus einer prinzipiell unerschöpflichen Menge möglicher Lösungen dar, die im kreativen Umgang der Bildproduzenten (und ihrer Auftraggeber) mit dem Formenschatz ihrer Darstellungstradition entstanden (s. 5.3). Das bedeutet, dass am Ende jeder Einzelfall für sich betrachtet werden muss und immer auch Kombinationen von Darstellungsmitteln auftreten. Die hier entwickelten Kategorien geben uns aber die nötigen Werkzeuge und Termini an die Hand, um Wirkungen überhaupt erst ansprechen und erklären zu können.

Aus genau diesem Grund ist auch eine durchgehende Trennung der Faktoren in solche der Dynamik, der Bestimmtheit und der Detailliertheit nicht nur nicht zielführend, sondern gar nicht möglich. Zwar kann man tendenziell feststellen, dass viele der Darstellungsmechanismen in 6.2.1 und 6.2.2 hauptsächlich die Bestimmtheit und die Detailliertheit von Darstellungen und deren Elementen betreffen, während die in 6.2.3 aufgezeigten Faktoren eher dem Bereich der Dynamik zuzuschreiben sind. Gleichzeitig bewirkt aber eine stärkere Einbringung von Zeitlichkeit insofern auch eine stärkere Bestimmtheit, als die entworfenen Darstellungswelt dadurch näher am Wissen der Rezipienten über die Realwelt liegt. Ebenso sorgt die spezifische Bestimmtheit des Bildraumes dafür, dass darin ablaufende Vorgänge als dynamischer wahrgenommen werden, da aus dem bloßen Nebeneinander der Akteure eine Interaktion in einem bestimmte(re)n Raum wird⁴⁵². Auf die formale Beschreibung der Darstellungsmechanismen, die dazu dient, Unterschiede in der Ausführung offenzulegen und

vergleichbar zu machen, folgt die *rezeptionsästhetische (Re-)Kontextualisierung* des untersuchten Materials und seiner Wahrnehmung. In 6.2.4 werden Beziehungen in Räumen verschiedener Größenordnung und ihr Einfluss auf die Rezeption von Bildwerken an bestimmten Orten betrachtet. In 6.2.5 erfolgt schließlich mit der Einbeziehung möglicher Rezipienten, ihres individuellen Hintergrundes und Wissens sowie den Mitteln der gezielten Ansprache von Betrachtern der Schritt zu den historischen Rezipienten der Darstellungen. In 6.2.4 und 6.2.5 wird die durch die Bilder erzeugte Referenz auf das Wissen der Rezipienten (vgl. Kapitel 4) also mit konkreten Bedingungen und Praktiken der Rezeption sowie singulären Rezipienten verbunden. Die anschließenden Fallbeispiele (6.3) führen die formale Beschreibung und die praktische Rezeption der Bilder durch emische Rezipienten ein weiteres Mal zusammen und dienen damit der Demonstration einer detaillierten Anwendung der Methode auf einzelne Monumente.

Bei den untersuchten Monumenten handelt es sich primär um Grabkapellen in den Nekropolen von Theben, Tell el-Amarna und Memphis (s. 6.1). Aufgrund der Quantität der dortigen Monumente mag es auf den ersten Blick möglich erscheinen, die Fragestellungen ausschließlich an Material aus Theben zu behandeln. Der Einbezug der Nekropole von Tell el-Amarna ist aber unabdingbar, da dort wesentliche darstellerische Entwicklungen ihren Höhepunkt gefunden haben und andere ihren Anfang nehmen. Die trotz ihrer fragmentarischeren Erhaltung⁴⁵³ erfolgte Berücksichtigung einiger Gräber in Saqqara dient v. a. dem Ziel, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen lokalen Traditionen hervorzuheben. Vereinzelt Beispiele aus anderen Nekropolen wurden nur dann herangezogen, wenn sie besonders prägnante Beispiele für einen der dargelegten Gestaltungsmechanismen liefern. Wenn nicht anders erwähnt, wurde in allen Fällen die endgültige Fassung der Dekoration untersucht. Änderungen während der ursprünglichen Dekonstruktionsphase oder auch im Rahmen der späteren Übernahme von Grabanlagen⁴⁵⁴ stellen zwar auch hinsichtlich der narrativen Ausarbeitung ein interessantes Phänomen dar. In der Regel ist die erste Phase in solchen Fällen aber nicht mehr zu erkennen.

Die Grabanlagen von Deir el-Medina sind von der Betrachtung der bildlichen Narrativität in Privatgräbern größtenteils ausgenommen, da sie sich in mehrfacher Hinsicht vom untersuchten Material unterscheiden. Die oberirdischen Kapellenbauten sind hier oftmals nur fragmentarisch erhalten; bei den besser erhaltenen, unterirdischen, dekorierten Räumen handelt es sich um die Grabkammern. Dass diese durchgängig dekoriert sind, unterstreicht den ungewöhnlichen Charakter der Nekropole einer Siedlung, die selbst in vielfacher Hinsicht einen besonderen Status besaß. Zudem gehörten die Bewohner der Siedlung nicht zur Oberschicht des Landes wie die Inhaber der untersuchten Privat-

452 Müller 2018 spricht ebenfalls von der gegenseitigen Abhängigkeit bildlicher Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Allerdings bleibt unklar, inwieweit die von ihr angeführten bildnerischen Techniken tatsächlich der Steigerung bzw. Reduktion der räumlichen und zeitlichen Dimension von Darstellungen dienen.

453 Vgl. Martin 1994.

454 Polz 1990.

gräber. Wohl durch ihre Arbeit im Tal der Könige und im Tal der Königinnen hatten die hoch spezialisierten Arbeiter aber trotzdem Zugang zu religiösen Text-Bild-Kompositionen, die Angehörigen ihrer gesellschaftlichen Schicht in der Regel nicht zur Verfügung standen⁴⁵⁵.

Abgesehen von den genannten Kriterien, beruht die Auswahl der behandelten Monumente v. a. auf der unterschiedlichen Publikationslage und dem Erhaltungszustand. Viele der behandelten Mechanismen lassen sich nur im Fall großteilig erhaltener und angemessen publizierter Monumente aufzeigen. Es wurden aber auch fragmentarischer erhaltene und nur auszugsweise publizierte Bauten berücksichtigt, wenn sie relevante Charakteristika aufweisen. In der Nennung von Beispielen wurde keine Vollständigkeit angestrebt; sie folgt dem Grundsatz, möglichst prägnante Fälle für die jeweils betrachteten Faktoren anzuführen.

6.2.1 Einzelne Bildelemente: Gestalt – Korrelation – Kotext

Dieses Kapitel behandelt Faktoren, welche die Detailliertheit und Bestimmtheit einzelner Bildelemente beeinflussen. Anschließend wird in 6.2.2 das Verhältnis der einzelnen Bildelemente zum sie umgebenden Bildfeld bzw. Bildraum betrachtet. Der Terminus des «Bildelementes» wird in dieser Untersuchung für distinkte, figürliche Einheiten innerhalb einer Darstellung – etwa eine (menschliche) Figur oder einen Baum – verwendet⁴⁵⁶. Dabei stehen zunächst die figürliche Ausarbeitung einzelner Bildelemente (6.2.1.1) sowie deren Korrelation (6.2.1.2) im Mittelpunkt. Anschließend folgt der Blick auf den schriftlichen Kotext einzelner Bildelemente, d. h. die sog. «Beischriften» (6.2.1.3). Der (virtuelle) Bildraum wird an dieser Stelle noch nicht einbezogen (s. 6.2.2.2). Da er u. a. in der Wahrnehmung des Neben- und Miteinanders der einzelnen Bildelemente entsteht, gilt es zuerst, dieses selbst zu betrachten. Bei der Gestaltung einzelner Bildelemente, ihrer Kombination sowie ihrer Erläuterung durch Beischriften und ihr weiteres Umfeld handelt es sich um Grundprinzipien der ägyptischen Darstellungsweise. Darum muss die Darlegung der auftretenden Mechanismen hier noch sehr viel stärker auf exemplarische Weise erfolgen, als es in den folgenden Kapiteln der Fall ist.

455 Vgl. Saleh 1984, v. a. 95 f.

456 Dieser Begriff ist nicht zu verwechseln mit demjenigen des «Bildobjekts», mit dem in der bildwissenschaftlichen Diskussion das im Akt der Betrachtung eines Bildes in diesem Erkannte bezeichnet wird (Pichler – Ubl 2014, 20–35; vgl. Kapitel 4).

6.2.1.1 Die figürliche Ausarbeitung einzelner Bildelemente

Durch die figürliche Ausarbeitung der einzelnen Bildelemente werden verschiedene Grade der Detailliertheit erreicht. In den untersuchten Darstellungen kann man diverse Mittel zur Steigerung der Detailliertheit einzelner Bildelemente beobachten, die sich oft nur begrenzt auseinanderhalten lassen. Trotzdem wird im Folgenden versucht, die Faktoren *Form*, *Konsistenz*, *Oberflächenstruktur* und *Volumen* anhand besonders prägnanter Beispiele aufzuzeigen. Eine Steigerung der Detailliertheit in der figürlichen Ausarbeitung bewirkt vielfach einen *effet de réel* (s. 3.1.3) und damit eine narrativere Wahrnehmung durch die Betrachter, weil diesen eine größere Nähe zur Wirklichkeit suggeriert wird.

Form

Für alle Bildelemente gilt, dass sie in dem Moment, in dem sie vom Produzenten einer Darstellung ausgeführt werden, eine gewisse Form erhalten. Im Folgenden interessieren insbesondere solche Fälle, in denen man von der herkömmlichen Formgebung abweicht und die Form eines bestimmten Elementes auf bestimmte Weise aktualisierte. Ein typisches Beispiel für dieses Phänomen stellt die Darstellung der einzelnen Zehen an der auf den Betrachter gerichteten Außenseite des Fußes einer Person im Bild dar. Dieses Phänomen tritt ab der mittleren 18. Dynastie auf, wird aber nie durchgängig verwendet⁴⁵⁷. Oftmals treten in einer Darstellung nebeneinander Personen mit und ohne Wiedergabe der einzelnen Zehen auf⁴⁵⁸ (Abb. 1a–b). Zuweilen wurden in diesen Fällen an beiden Füßen – also auch am von innen gesehenen – die Zehen angegeben⁴⁵⁹. Die Form desselben Bildelementes – nämlich des menschlichen Fußes – wird auch in der vereinzelt Darstellung der Fußsohle bei Hockenden gezielt hervorgehoben⁴⁶⁰. Vor allem in der Darstellung von Musikern und Musikerinnen kommt diese Betonung der Form häufiger vor⁴⁶¹ (Abb. 2). Sie findet sich aber auch bei hockenden Schreibern⁴⁶². Den Willen zur Wiedergabe der beobachteten Formen noch feinerer Details als menschlicher Zehen demonstriert etwa die Angabe der Lamellenzähne im Schnabel von Gänsen⁴⁶³. Auch die Darstellung (der Schultern) einer Person in einer Form, die dem tatsächlichen Profil nähersteht als die übli-

457 Russmann 1980; Schäfer 2002, 295 f.; vgl. Hartwig – Leterme 2013, 152.

458 TT 69 (Menna)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6; ähnlich auch TT 54 (Huy und Kel)-PM (1 links): Polz 1997, Taf. 16; BM EA 37981+BM EA 37984 (Nebamun): Parkinson 2008, Abb. 83.

459 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6 [gebückte Dienerin im obersten Register].

460 Schäfer 2002, 251–253.

461 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 52 (Nacht)-PM (3): de Garis Davies 1917, Taf. 15–17; Shedid – Seidel 1991, 48 f.; TT 78 (Haremhab)-PM (6): Brack – Brack 1980, Taf. 32 b. 35 a; BM EA 37981+BM EA 37984 (Nebamun): Parkinson 2008, Abb. 83; TA 4 (Meryra I)-PM (26): de Garis Davies 1903, Taf. 33. Vgl. die von unten gezeigte Pfote eines Hundes in: Saqqara (Maya): Zivie 2009, Taf. 21. 55.

462 TT 40 (Huy)-PM (2): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 17.

463 TT 241 (Ahmose)-PM (3): Yoshimura u. a. 2002, Abb. 55.



Abb. 1a–b TT 69 (Menna)-PM (3). Während am äußeren Fuß der Henuttaui (oben) die Zehen angegeben wurden, ist dasselbe Detail bei ihrem direkt daneben stehenden Gemahl Menna (unten) nicht vorhanden.



Abb. 2 TT 52 (Nacht)-PM (3). Ganz deutlich erkennt man in dieser Darstellung eines am Boden hockenden Harfners die Fußsohle sowie die Zehen seines linken Fußes.

che, scheinbar «frontale» Wiedergabe des Oberkörpers, stellt eine Betonung einer situativ relevanten Form – etwa preisender oder klatschender Figuren – dar⁴⁶⁴. Ähnliches gilt für die seltene Darstellung der Handinnenfläche⁴⁶⁵. Im Gegensatz zu all diesen Beispielen, die mit ihrer Betonung der scharf umrissenen Form ganz in der Tradition der ägyptischen Darstellungsweise stehen, entwickelte sich im Laufe der Ramessidenzeit die Tendenz zu einer markanteren Wiedergabe der Bildelemente, mit der eine gewisse

464 TT 178 (Neferrhenpet gen. Kenro)-PM (5): Hofmann 1995, Taf. 21; TT 341 (Nachtamun)-PM (5): de Garis Davies 1948, Taf. 24 [zweimal rechts unten].

465 Saqqara (Haremhab): Martin 2016, 17. 98; vgl. Baines 1993.

Auflösung der abgegrenzten Formen einhergeht⁴⁶⁶. Einzelne Beispiele für eine solche Ausarbeitung v. a. belebter Figuren finden sich aber auch schon früher⁴⁶⁷.

In den Bereich der Verwendung bzw. Hervorhebung gewisser Formen gehören auch schon länger festgestellte Veränderungen und «Aktualisierungen», wie etwa die in der Ramessidenzeit aufkommende Verwendung eines Hintergrundes aus grünem Blattwerk auf den Opfertischen oder einer Lotusblüte anstelle des Stabstraußes der 18. Dynastie in der Hand des Grabherrn. Dass ein Bewusstsein für die Form bzw. das Vorhandensein dieser Elemente existierte, zeigt sich besonders deutlich, wenn im Falle der Übernahme einer Grabkapelle durch einen späteren Grabherrn ebensolche Details verändert wurden⁴⁶⁸. Dasselbe gilt für die Einführung neuer Gewandformen neben den klassischen Varianten des eng anliegenden Schurzes der Männer und dem ebenso eng anliegenden Kleid der Frauen in Darstellungen ab der mittleren 18. Dynastie⁴⁶⁹. Auch die Gewänder wurden im besagten Fall der Übernahme einer Grabkapelle abgeändert⁴⁷⁰. Im Hinblick auf solche Entwicklungen in der Form von Kleidungsstücken in Darstellungen gilt es stets auch zu überlegen, inwiefern es sich vielleicht weniger um die Abbildung einer «neuen Gewandform» handelt als um eine neue Art der bildlichen Wiedergabe derselben Kleidungsstücke. Umgekehrt konnten Angehörige etwa durch die Verwendung einer älteren Perückenform als der vorigen Generation zugehörig dargestellt werden⁴⁷¹. Schließlich stellt auch die veränderte Form der Sonne in der Amarnazeit eine Aktualisierung in diesem Sinne dar, wobei neben dem sog. «Strahlenaton» insbesondere auf die außergewöhnliche Form im Grab des Meryra I hinzuweisen ist, die vielleicht als Wiedergabe eines Halos oder eines ähnlichen Phänomens zu verstehen ist⁴⁷² (Abb. 148). Vielleicht wollte man so bestimmte Beobachtungen wiedergeben, die man bei der Betrachtung der Natur gemacht hatte; Ähnliches könnte auch der Grund für die Einführung einer neuen Form der Wiedergabe des Himmels in Darstellungen in Achetaton der Fall sein⁴⁷³.

466 Wegner 1933 [in Teilen veraltet]; Hofmann 2004.

467 TT 40 (Huy)-PM (1): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 11 [Ruderer].

468 TT 45 (Djehuti und Djehutiemhab)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 4 [Ergänzung des grünen Blattwerks auf dem Opfertisch; Ersetzung des Stabstraußes durch eine Lotusblüte].

469 Vgl. Jenni 2013.

470 TT 45 (Djehuti und Djehutiemhab)-PM (5. 6. 8): de Garis Davies 1948, Taf. 2. 4. Die ganz gezielte Vorgehensweise wird auch daran deutlich, dass die Gewänder etwa oben links in PM (5) im ursprünglichen Zustand belassen wurden; vgl. die Abbildungen in Schott 1939. Letzterer vermutete hinter den Veränderungen noch eine «ramessidische Prüderie»; dagegen zu Recht Polz 1990, 306.

471 Robins 1999, 65; vgl. die von Nagel – Wood 2010 beschriebene Vereinigung verschiedener Zeiten durch u. a. Realia des Alltags und architektonische Stile in einem bildlichen oder realen architektonischen Raum in der Renaissance.

472 TA 4 (Meryra I)-PM (23): de Garis Davies 1903, Taf. 22; s. die Diskussion bei Congdon 2000.

473 TA 2 (Meryra II)-PM (6): de Garis Davies 1905a, Taf. 33; TA 4 (Meryra I)-PM (24–26): de Garis Davies 1903, Taf. 25. Auch die alte Form existiert noch: TA 9 (Mahu)-PM (3. 6): de Garis Davies 1906, Taf. 15. 16 und sogar Mischformen kommen vor: TA 9 (Mahu)-PM (9): de Garis Davies 1906, Taf. 22. Vgl. zur neuen Form des Himmels in Darstellungen in Achetaton auch David 2021, 53.

Über die Form von Objekten können zuweilen auch zusätzliche Bedeutungsebenen in die Darstellung eingebracht bzw. vorhandene Bedeutungen präzisiert werden. Dies ist etwa der Fall, wenn ein dargebrachter *Blumenstrauß* (äg. *ꜥnh*) in Form des hieroglyphischen Schriftzeichens für das *Leben* (äg. *ꜥnh*) (𓆎) gebunden dargestellt ist⁴⁷⁴. In solchen Fällen ist kaum zu entscheiden, ob real verwendete Formen wiedergegeben werden oder ob sie nur in der Darstellungswelt der Bilder existierten.

Konsistenz

Die Art, in der Kleider ab der mittleren 18. Dynastie dargestellt werden, betrifft auch ihre Konsistenz, d. h. ihre materiale Beschaffenheit, die durch eine andere Malweise deutlicher ins Bild gebracht wird⁴⁷⁵. Dabei wird zunehmend versucht, die teilweise transparente Natur des Stoffes wiederzugeben⁴⁷⁶. Wie bereits zur *Form* der Gewänder festgestellt wurde, sind auch diese Veränderungen primär als Wandel in der *Darstellungsweise* zu verstehen. Inwiefern dahinter Veränderungen in der Art der tatsächlich getragenen Gewänder und verwendeten Stoffe stehen, muss separat betrachtet werden. Tendenziell wird die Transparenz von Stoffen im Neuen Reich nicht mehr durch tatsächliches Lasieren (d. h. Übermalen) wiedergegeben. Vielmehr wird etwa der Rosaton, der sich ergibt, wenn die rot wiedergegebene Haut männlicher Akteure durch die feinen Tuche der Gewänder scheint, aus den beiden Farbtönen gemischt und dann aufgetragen⁴⁷⁷ (Abb. 3). Allerdings handelt es sich hier um Tendenzen; durch das ganze Neue Reich hindurch kommen beide Techniken vor, und sogar innerhalb desselben Monumentes konnte der genannte Rosaton sowohl durch Lasieren als auch durch Mischen erzielt werden⁴⁷⁸. Die spezifischere Wiedergabe der Konsistenz ist nicht auf die Darstellung der Transparenz von Geweben beschränkt, sondern betrifft auch die Wiedergabe materialer Qualitäten wie etwa Weichheit oder Viskosität. So wird zuweilen etwa die halbsteife Konsistenz der Stoffe, die zur Salbung der Gäste eingesetzt werden, besonders hervorgehoben⁴⁷⁹. Dabei wird der ansonsten eher als Emblem fungierende Salbkegel (s. 5.1.2) mit größerer Detailliertheit versehen. Ebenso wird die Konsistenz noch nicht getrockneten Tons ins Bild gebracht, indem er von Gefäßverschlüssen herabtropfend dargestellt wird⁴⁸⁰. Zu beachten ist dabei, dass Unter-



Abb. 3 TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (3). Der Grabherr in der sog. «Stand-Schreit-Pose». Seine Haut scheint durch sein langes Gewand, was durch den Rosaton des Oberkörpers und der Waden angegeben wird. Die Beischriften nennen das Sehen (*mꜣꜣ*) und Empfangen (*šꜣꜣ*) von Gaben.

schiede in der Wiedergabe der Konsistenz von Objekten zuweilen eher eine Folge des verwendeten Mediums – reine Malerei oder Relief – sind. So wurde zwar auch im Relief der Versuch unternommen, die Weichheit bzw. Beweglichkeit von Seilen stärker zu betonen; das Ergebnis lässt sich aber in seiner Wirkung nie mit entsprechenden gemalten Darstellungen vergleichen⁴⁸¹.

Oberflächenstruktur

Bei Darstellungen von Metallgefäßen ist in der Regel nur durch die farbliche Fassung zu unterscheiden, ob es sich beim dargestell-

474 TT 51 (*Userhat*)-PM (9): de Garis Davies 1927, Taf. 5; TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (1 [links]): Polz 1997, Farbtaf. 1.

475 Tefnin 2006, 69–71.

476 TT 69 (*Menna*)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6. Teilweise wird das in qualitativ hochstehenden Reliefs sogar bereits ohne den Farbauftrag erreicht: Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 44, 143.

477 TT 81 (*Ineni*)-PM (1): Dziobek 1992, Taf. 17; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (3): Guksch 1978, Taf. 9. Da es sich bei der roten Haut der Männer in Teilen um eine kulturelle Konvention handelt, liegt in der Darstellung ihres Durchscheinens durch ein Gewand eine Vermischung von traditioneller Darstellungsweise und tatsächlicher Beobachtung vor.

478 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*): Hofmann 1995, 11 f.

479 TT 38 (*Djeserkaraseb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6.

480 TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 30.

481 Vgl. etwa TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 11, 12 (Wandmalerei) mit TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (8): Guksch 1978, Taf. 11 und Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 114 f. (Relief).

ten Material um Gold oder Silber handelt⁴⁸². Nicht nur die Farbe, sondern auch eine bestimmte Struktur wird bei der Wiedergabe von Holz in die Darstellung eingebracht. Dies betrifft die verschiedensten Verwendungen von Holz, wie etwa Möbel⁴⁸³ (Abb. 4), Truhen⁴⁸⁴ und Architekturelemente⁴⁸⁵. Dasselbe gilt für Steinstatuen und -gefäße⁴⁸⁶ (Abb. 5). Vor allem bei Letzteren ist natürlich nicht zu entscheiden, ob es sich um die Darstellung tatsächlicher Steingefäße oder aber die bildliche Wiedergabe von Holzgefäßen handelt, deren Bemalung die Farbe und Struktur von Gestein nachahmt⁴⁸⁷. Wahrscheinlich ist diese Frage aber gar nicht an Bilder heranzutragen; denn während man in bestimmten realweltlichen Situationen aus verschiedenen Gründen Nachahmungen echter Steingefäße verwendete, stellt das Bild an sich bereits eine Nachahmung dar. Es ist also nicht notwendig, darin die Nachahmung einer Nachahmung zu sehen. Einen *locus classicus* der sog. skeuomorphen (d. h. etwa «gestaltnachahmenden») Malerei in den Grabkapellen bildet die Wiedergabe der charakteristischen Struktur und Färbung von Rosengranit in der malerischen Ausarbeitung der Scheintür bzw. Scheintürstele⁴⁸⁸ (Abb. 6). Auch wenn in manchen Gräbern eine separat aus Rosengranit gearbeitete Scheintür an dieser Stelle in die Wand eingelassen war⁴⁸⁹, ist nicht davon auszugehen, dass es sich bei der malerischen Wiedergabe um eine «Imitation» im Sinne eines *trompe l'œil* handelt. Nähme man an, dass hinter solchen Arbeiten die Absicht einer tatsächlichen Sinnestäuschung der Betrachter stand⁴⁹⁰ – oder gar, dass sie erfolgreich gewesen ist – so würde man den antiken Besuchern im Vergleich mit heutigen Betrachtern eine schlechtere Wahrnehmung unterstellen. Schließlich sieht man trotz aller Kunstfertigkeit auf den ersten Blick, dass es sich eben nicht um echten Rosengranit handelt. Selbst wenn dies unter den ursprünglichen Beleuchtungsbedingungen vielleicht anders aussah (s. 6.2.5.3), war die Täuschung in jedem Fall von kurzer Dauer. Vielmehr steht hinter den skeuomorphen Entwürfen vermutlich eine eigene Art der Prestigesteigerung⁴⁹¹. Als Parallele können die landschaftlichen Aussichten der römischen Gartenmalerei angeführt werden. Auch sie wurden lange Zeit im Sinne eines Ersatzes oder einer Täuschung interpretiert, bevor man auf das spezifische Prestige der in ihrer Qualität erkennbaren Nachahmung aufmerksam wurde⁴⁹².

482 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 23.

483 TT 51 (*Userhat*)-PM (7): de Garis Davies 1927, Taf. 1. 9. 10; TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 17; TT 226 (*Besitzer unbekannt*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 30 e.

484 TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 11.

485 TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 33. 34.

486 TT 93 (*Qenamun*)-PM (9): de Garis Davies 1930, Taf. 22 a; TT 100 (*Rechmire*)-PM (7): de Garis Davies 1943, Taf. 36. 37.

487 Angenot 2017; Seigneau 2018.

488 TT 56 (*Userhat*)-PM (4): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 8; TT 69 (*Menna*)-PM (6): Hartwig 2013a, Abb. 2. 10; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (4): Brack – Brack 1977, Taf. 42.

489 TT 93 (*Qenamun*)-PM (13): de Garis Davies 1930, 3. 43.

490 So z. B. Polz 1997, 39 zur Scheintür in TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (3).

491 Gander 2012; Trapani 2016; Angenot 2017.

492 Der entscheidende Impuls erfolgte durch Michel 1980.

Möglichkeiten der detaillierteren Oberflächengestaltung boten neben vielem anderen etwa Darstellungen von bemalten Gefäßen⁴⁹³ (Abb. 7), Knochen⁴⁹⁴, Haar⁴⁹⁵, Zaumzeug und Wagen⁴⁹⁶ oder von Armreifen in der zeitgenössischen Cloisonné-Technik – anstelle der traditionellen Wiedergabe von Armreifen⁴⁹⁷. Zuweilen wurden auch in Metall getriebene Muster und Figuren durch dünne, rote Linien wiedergegeben⁴⁹⁸ (Abb. 8). Der Versuch einer besonders detailreichen Wiedergabe der Oberflächenstruktur lässt sich besonders deutlich an Darstellungen von Fell⁴⁹⁹ und Gefieder⁵⁰⁰ beobachten (Abb. 9). Beide bieten sich in ihrer charakteristischen Materialität natürlich zum Spiel mit der detaillierten Wiedergabe an. Indem man die Farbe pastos auftrug und teilweise Details zusätzlich in Stuck ausführte, konnte die Oberflächenstruktur einzelner Elemente auch durch die tatsächliche Oberflächenstruktur des Farbauftrages wiedergegeben werden⁵⁰¹ (Abb. 10). In der Regel wurde die entsprechende Wirkung aber allein durch die Malerei erreicht, ohne dass die wahrgenommene Oberflächenstruktur «tatsächlich» räumlich vorhanden ist, wie es im Relief der Fall wäre.

Unter diesen Darstellungen von Tieren mit vollem Fell oder Gefieder finden sich auch einige der wenigen Beispiele aus dem Neuen Reich, die tatsächlich als ansatzweises Arbeiten mit Schattierungen (s. u.) verstanden werden können⁵⁰². Dafür spricht gerade in diesen Fällen, dass in denselben Monumenten weitere Details vorkommen, welche die genaue Beobachtung des Spiels von Licht und Schatten auf bestimmten Oberflächen verdeutlichen. So ist in der Darstellung eines Schwertknaufes in der Grabkapelle des Qenamun die Spiegelung des Lichts in der glatten Oberfläche wiedergegeben⁵⁰³. Und bei Nebamun gab man das spezifische Leuchten des Auges der Katze durch die Verwendung von Blattgold wieder⁵⁰⁴.

493 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 56 (*Userhat*)-PM (17–18): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 14. 22 a. c. d.

494 TT 241 (*Ahmoose*)-PM (3): Yoshimura u. a. 2002, Abb. 55; Taf. 7. 2.

495 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 18; vgl. Mackay 1918.

496 TA 4 (*Meryra I*)-PM (20–21): de Garis Davies 1903, Taf. 10. 17.

497 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (1 [links]): Polz 1997, Farbt. 1 [vgl. die Armreifen von Mann und Frau].

498 TT 31 (*Chons*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 93 (*Qenamun*)-PM (2): de Garis Davies 1930, 38 und Taf. 37.

499 TT 52 (*Nacht*)-PM (3): de Garis Davies 1917, Taf. 10 a. 15; Shedid – Seidel 1991, 46.

500 TT 78 (*Haremhab*)-PM (2): Brack – Brack 1980, Taf. 29 b. 30 b; BM EA 37980. BM EA 37977 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 125. 129.

501 TT 52 (*Nacht*)-PM (2): de Garis Davies 1917, Taf. 8. 9; Shedid – Seidel 1991, 42. 44; TT 78 (*Haremhab*)-PM (13): Brack – Brack 1980, Taf. 23; BM EA 37987. BM EA 37977 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 103. 129.

502 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [geopferte Vögel vor dem Verstorbene], vgl. Hartwig – Leterme 2013, Abb. 6. 25; TT 100 (*Rechmire*)-PM (4): de Garis Davies 1943, Taf. 19 [Pavian].

503 TT 93 (*Qenamun*)-PM (19): de Garis Davies 1930, Taf. 48 a. 49. 50; BM EA 37976. BM EA 37982. BM 37977 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 109. 116. 121. 129.

504 TT 93 (*Qenamun*)-PM (9): de Garis Davies 1930, Taf. 24; vgl. Sameh 1963, 150.

504 BM EA 37977 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 70. 129.

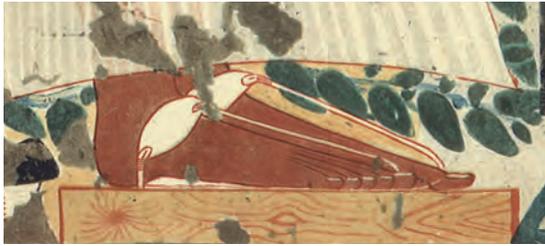


Abb. 4 TT 51 (*Userhat*)-PM (7). Die FüÙe des Grabherrn ruhen auf einem hÙlzernen Untersatz mit deutlich erkennbarer Maserung.



Abb. 5 TT 100 (*Rechmire*)-PM (7). Die dargestellten Erzeugnisse einer Werkstatt umfassen u. a. KÙnigsstatuen aus verschiedenen Gesteinen.



Abb. 6 TT 56 (*Userhat*)-PM (4). Detail der ScheintÙr mit gemalter Rosengranitmusterung.



Abb. 7 TT 56 (*Userhat*)-PM (17-18). Unter den Grabbeigaben finden sich bemalte GefÙÙe.



Abb. 8 TT 31 (*Chons*)-PM (7). Gravuren in den goldbedeckten SÙrgen der Verstorbenen werden durch rote Linien angedeutet.



Abb. 9 TT 52 (*Nacht*)-PM (2). Das Gefieder zweier GÙnse in einem Opferstapel zeichnet sich durch eine hohe Detailliertheit aus.



Abb. 10 TT 100 (*Rechmire*)-PM (4). Durch den Farb- und vielleicht auch Stuckauftrag tritt die OberflÙchenstruktur des Fells eines Pavians in der Tributdarstellung tatsÙchlich plastisch hervor.



Abb. 11 TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (8). Das Volumen der Tragegestange als Körper im Raum wird durch die Art und Weise hervor-gehoben, in der die Seile darüber hinweggeführt sind.



Abb. 12 TT 55 (*Ramose*)-PM (13). Die vom Gott Aton umfasste Anch-Hieroglyphe (links) wirkt umso plastischer im direkten Vergleich mit der üblicheren Darstellungsweise des «Festhaltens» von Hieroglyphen (rechts).

Volumen

Die genauere Angabe des Volumens dargestellter Körper jeglicher Art – seien es Lebewesen oder Gegenstände – kann in ägyptischen Bildern, da das Mittel der Schattierung mit wenigen Ausnahmen nicht existiert, v. a. im Zusammenspiel mit anderen Elementen verdeutlicht werden. Besonders prägnante Beispiele hierfür sind z. B. über Stangen gehängte Seile⁵⁰⁵ (Abb. 11) und Blüten⁵⁰⁶ oder über den Arm oder die Hand gelegte Pflanzenstängel⁵⁰⁷

505 TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (8): Guksch 1978, Taf. 11.

506 TT 69 (*Menna*)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6.

507 TT 56 (*Userhat*)-PM (8): Beinlich-Seeber – Shedin 1987, Taf. 9; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (8): Guksch 1978, Taf. 11.



Abb. 13 TT 52 (*Nacht*)-PM (1). Durch die eingesunkenen Füße der Feld-arbeiter entsteht die Wirkung eines raumgreifenden Getreidehaufens.



Abb. 14 TT 69 (*Menna*)-PM (2). Die Rinder werden auf der Dreschfläche im Kreis getrieben. Die seitlichen Erhöhungen bilden neben der dadurch an den Rändern gebildeten Anhäufung von Ähren auch das Ausgreifen der Fläche im Raum ab.

(Abb. 177), Pekturale⁵⁰⁸ oder andere Objekte⁵⁰⁹. Manchmal wird sogar durch die Bemalung eines Körpers, etwa einer Harfe, dessen Volumen ins Bild gebracht⁵¹⁰. Selbst hieroglyphische Zeichen im Bild werden auf diese Weise im direkten Kontakt mit Bildelemen-ten zu Körpern mit eigenem Volumen. Besonders deutlich wird dies in einem Fall, in dem der Gott Aton ein Anch-Zeichen nicht wie üblich lediglich festhält, indem seine Finger seitlich am un-

508 TT 40 (*Huy*)-PM (11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 20; TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 13.

509 TT 40 (*Huy*)-PM (6–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 29 [Fell]; TT 86 (*Menchepherreseneb*)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 4. 5. 7. 20; TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 14.

510 TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (5): Guksch 1978, Taf. 13.

teren Fortsatz anliegen, sondern er diesen tatsächlich umgreift⁵¹¹ (Abb. 12).

Das Volumen eines Getreidehaufens kann betont werden, indem man die Beine der darin stehenden Männer in diesem verschwinden lässt⁵¹² (Abb. 13). Die hervorgerufene Wirkung ist dann nicht einfach diejenige einer Schicht von Getreidehalmen, die am Boden liegen, sondern einer tatsächlichen raumgreifenden Anhäufung. Ähnliches gilt, wenn die Füße von Bauern im Schlamm eines Kanals oder der aufgelockerten Erde eines Ackers eingesunken sind⁵¹³ (Abb. 40) oder das Ende einer ins Wasser hängenden Angelschnur unter der Oberfläche verschwindet⁵¹⁴. In diesem Zusammenhang ist auch die typische Anordnung des Getreides, gerade in Darstellungen des Dreschens mit Rindern, etwa in Form der -Hieroglyphe⁵¹⁵ anzusprechen (Abb. 14). Vieles spricht dafür, dass damit eine Ausdehnung der Getreidemasse im Bildraum wiedergegeben wird, die v. a. in die Tiefe und nur in geringem Maße in die Höhe geht: Die Halme liegen auf dem Boden und am Rand bildet sich eine gewisse Erhöhung, da die Rinder innen im Kreis laufen⁵¹⁶. Diese Deutung wird nicht nur dadurch bekräftigt, dass manchmal Männer auf den beiden seitlichen Erhöhungen stehend gezeigt werden – d. h. auf einer in die Tiefe des Bildraumes reichenden Fläche. Auch eine andere Art der Wiedergabe derselben Handlung, welche die Fläche in Aufsicht zeigt, bestätigt diese Betrachtungsweise⁵¹⁷.

Auch die raumgreifende Natur architektonischer Strukturen kann gezielt unterstrichen werden. In diesem Sinne werden zuweilen einige Uräen an einem dargestellten Bau auf dessen Rückseite hin ausgerichtet, wodurch zum Ausdruck gebracht wird, dass es sich um eine rundherum geführte Reihe von frontal auf den Betrachter ausgerichteten Schlangen handelt⁵¹⁸. Eine tatsächlich frontale Ausrichtung auf den Betrachter ist selten, kommt aber in Tell el-Amarna vor (Abb. 138)⁵¹⁹. Auf ähnliche Weise wird die raumgreifende Natur der Hohlkehle – und damit wiederum des ganzen Bauwerks – betont, wenn die äußersten Farbstreifen in ihrem Inneren nach außen gebogen dargestellt sind⁵²⁰. Die gezielte

Betonung des raumgreifenden Volumens in den genannten Fällen tritt besonders deutlich hervor, wenn man sie mit Beispielen vergleicht, in denen sie nicht stattfindet. Dies ist etwa dann der Fall, wenn die Männer «vor» das Getreide gesetzt wurden⁵²¹, die Streifen in der Hohlkehle allesamt gerade ausgeführt sind⁵²² und Objekte von Gestängen herabhängen⁵²³ oder über Gliedmaßen hinweggeführt sind⁵²⁴, ohne dabei deren natürlicher Rundung zu folgen.

Wie bereits erwähnt (s. o.), finden sich unter den Darstellungen von Tieren mit besonders detailreicher Wiedergabe der Oberflächenstruktur des Fells oder Gefieders einige der wenigen Beispiele des Gebrauchs einer ansatzweisen Angabe von Volumen durch Schattierung aus Ägypten. In manchen Fällen lässt sich diskutieren, ob lediglich eine andere Fellfarbe an der Unterseite des Körpers gezeigt werden soll. Bei den schon genannten Beispielen scheint es jedoch zulässig, eindeutig von der Intention einer Angabe von Volumen durch Schattierung zu sprechen⁵²⁵. Die detaillierte Angabe von Oberflächenstrukturen und die Wiedergabe von Volumen durch Schattierung oder Schraffur stehen oftmals in gewisser Nähe zueinander. Dies zeigen auch Zeichnungen auf Ostraka, die oftmals einen direkteren Blick auf die Linienführung der Bildproduzenten gewähren als Malereien. So finden sich in der Zeichnung eines Widders auf dem Ostrakon Louvre E 16291 neben Strichen, welche die Fellstruktur aufgreifen, auch Schattierungen an der Unterseite des Körpers sowie weitere Linien an der Seite des Körpers, die weniger die Oberflächenstruktur des Fells wiedergeben, als vielmehr der äußeren Wölbung des Bauches folgen⁵²⁶. Ein Spiel mit Schattierungen tritt regelmäßig in der Darstellung des hügeligen (West-)Gebirges auf, wobei sie zwar nicht den natürlichen Schattenfall wiedergeben – ansonsten müssten gerade die Täler dunkler ausgeführt sein und nicht die Kuppen –, aber durch den Wechsel von helleren und dunkleren Farbtönen trotzdem ganz deutlich eine wellenförmige Oberfläche abgebildet wird⁵²⁷ (Abb. 15). Sehr selten lässt sich ein solcher Gebrauch

511 TT 55 (*Ramose*)-PM (13): de Garis Davies 1941, Taf. 53.

512 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18–20; Shedid – Seidel 1991, 34 f. 38; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

513 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.

514 TT 158 (*Tjanefer*)-PM (20–21): Seele 1959, Taf. 36.

515 TT 38 (*Djeserkeraseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

516 Vgl. Hartwig 2013a, 32. Das Getreide ist nicht etwa «beinahe mannshoch aufgeschüttet» (so Klebs 1934, 13).

517 TT 253 (*Chnumose*)-PM (5): Strudwick 1996, Taf. 24.

518 TT 31 (*Chons*)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11 [ganz rechts]. Vgl. auch das Experimentieren mit der Darstellungsweise der Uräen in TT 31 (*Chons*)-PM (9. 15): de Garis Davies 1948, Taf. 14. 18; Zawyet Sultan (*Nefersecheru*)-PM (3): Osing 1992, Taf. 38.

519 TA 2 (*Meryra II*)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 37. 38.

520 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (3. 7): Polz 1997, Farbtaf. 3. 9; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 3. Es sei darauf hingewiesen, dass sich eine leichte Biegung der äußeren Farbstreifen in der Hohlkehle auch an realen ägyptischen Bauten findet, s. etwa Monnier 2013, Abb. 96.

521 TT 17 (*Nebamun*)-PM (4): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 22; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 9.

522 TT 56 (*Userhat*)-PM (9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4.

523 TT 52 (*Nacht*)-PM (2): de Garis Davies 1917, Taf. 8. 9; Shedid – Seidel 1991, 42. 45.

524 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 13.

525 TT 93 (*Qenamun*)-PM (19): de Garis Davies 1930, Taf. 48 a. 49. 50; BM EA 37976. BM EA 37982. BM 37977 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 109. 116. 121. 129. 133; vgl. auch TT 52 (*Nacht*)-PM (3): de Garis Davies 1917, Taf. 10 a. 15; Shedid – Seidel 1991, 46. 55.

526 Guichard 2014, Kat. Nr. 48. Ein ähnliches Beispiel existiert auch in der ägäischen Tradition: So weisen die beiden Greifen im Thronsaal des Palastes von Knossos auf Kreta, die ebenfalls aus dem Zeitraum der 18. Dynastie stammen, eine auch für die minoische Malerei ungewöhnliche Schattierung im unteren Teil des Körpers auf. Der innovative Charakter dieser Ausführung zeigt sich u. a. daran, dass bei der Übernahme des Motivs in den mykenischen Palast von Pylos die Schattierung als merkwürdig abgesetzter Streifen von Haaren interpretiert wurde (Immerwahr 1990, 98–100. 176 [Knossos No. 28]; Taf. 47 und 136 f. 199 [Pylos No. 19]; Taf. 79).

527 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (5. 10): Hofmann 1995, Taf. 21. 33; Farbtaf. 8; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (5. 7): Feucht 1985, Farbtaf. 3. 4 b; vgl. auch das oben erwähnte Ostrakon Louvre E 16291: Guichard 2014, Kat. Nr. 48; vgl. für eine

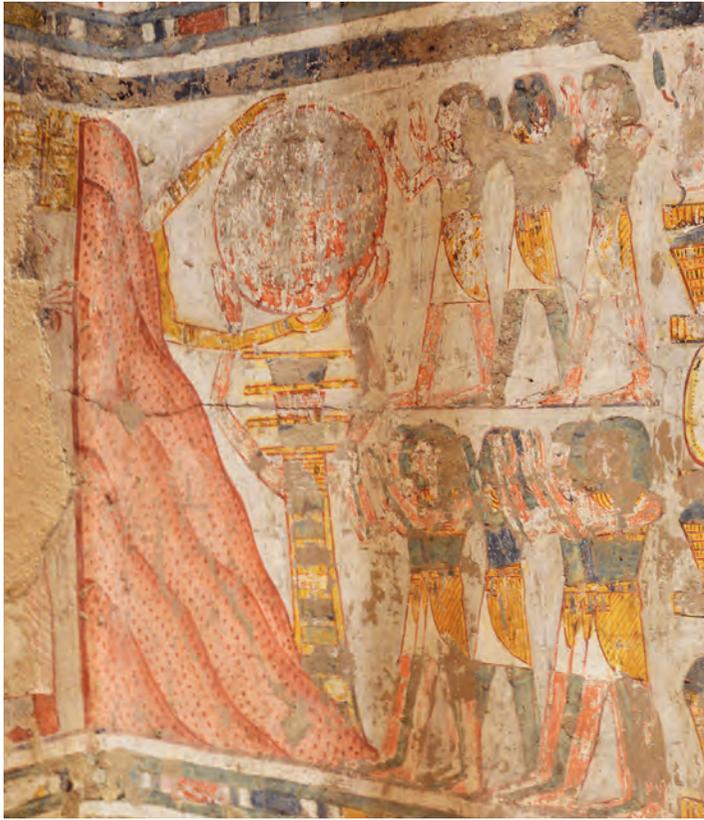


Abb. 15 TT 178 (Nefrenpet gen. Kenro)-PM (5). Die Hügelstruktur des Westgebirges wird durch hellere und dunklere Rottöne angegeben. Die dunkle Linie links grenzt das Gebirge zudem von der neuen Thematik weiter links ab (s. 6.2.2.1).



Abb. 16 TT 55 (Ramose)-PM (8). Die beiden Opferträger verdeutlichen eine generelle Eigenschaft von Figuren in Reliefs: Man kann sie immer so sehen, als verschwinde ein Teil ihres Körpers «hinter» der Fläche des Bildgrundes.

von Schattierungen in Malereien höchster Qualität sogar in Darstellungen von Menschen beobachten⁵²⁸.

Abschließend sei die generelle Neigung erwähnt, zweidimensional wiedergegebene Körper aspekthaft als dreidimensional aufzufassen. Diese wurde von Davis in einer Studie untersucht, die sich primär mit der Wahrnehmung virtueller (Bild-)Räume befasst. Darin spielt das (in diesem Sinne ebenfalls virtuelle) Volumen einzelner Bildelemente immer wieder eine Rolle – u. a. als einer der Faktoren, die den Eindruck eines virtuellen Bildraumes als Ganzes prägen. In der Argumentation nehmen die nach Davis für alle Bilder anzunehmenden Faktoren der *bivirtuality* und der *birotationality* eine zentrale Rolle ein, die es erlauben, Bilder aspekthaft anders zu sehen⁵²⁹. Bezogen auf die altägyptische Bildfigur – hier wird nun in Anlehnung an Davis' Beispiel tatsächlich primär die menschliche Figur in den Blick genommen – ist es möglich, sie als Körper mit dreidimensionalem Volumen im Bildraum zu sehen. Insbesondere ist dabei auf den Bereich von den Schultern bis zu den Oberschenkeln zu verweisen, an dem aus guten Gründen sämtliche Versuche einer regelbasiert-reduktiven Beschreibung der ägyptischen Darstellungsweise gescheitert sind. In Teilen lässt sich das Gesehene hier tatsächlich als perspektivische Ver-

Deutung des Gebirges und der vor diesem Hintergrund ablaufenden Vorgänge Hornung 1979.

528 TT 51 (Userhat)-PM (7): de Garis Davies 1927, 18; Taf. 1.

529 Als «virtuality» wird von Davis die Eigenschaft eines Bildes bezeichnet, eine Welt von Dingen und räumlichen Beziehungen zu zeigen, deren optische Ordnung in einem gewissen Verhältnis zu den Eindrücken steht, die wir bei der Betrachtung ebensolcher Dinge und Beziehungen im Realraum gewinnen. Bilder (oder Teile von Bildern), deren visuelle Ordnung zu einem hohen Grad dem optischen Eindruck des realweltlichen visuellen Raumes entspricht, verfügen nach Davis über «apparently continuous pictoriality». Der virtuelle Raum dieser Bilder geht scheinbar kontinuierlich in den realweltlichen visuellen Raum über; einen Extremfall stellen etwa *trompe l'œil*s dar. Bilder (oder Teile von Bildern), deren visuelle Ordnung zu einem niederen Grad dem optischen Eindruck des realweltlichen visuellen Raumes entspricht, verfügen nach Davis über «apparently discontinuous pictoriality». Zwischen dem virtuellen Raum dieser Bilder und dem realweltlichen visuellen Raum liegt ein offener Bruch; die wahrgenommene optische Ordnung ist merklich anderer Art als diejenige, die bei der Betrachtung des realen Raumes am Werk ist. Die Art der «pictoriality» («apparently continuous» bzw. «apparently discontinuous») muss nicht für das ganze Bildfeld identisch sein und ändert sich zudem je nach Betrachterstandpunkt; es handelt sich um Wahrnehmungsweisen des Bildes. Die Tatsache, dass sich die Art der wahrgenommenen Virtualität eines Bildes je nach Ausschnitt und Standpunkt ändern kann, bezeichnet Davis mit dem Begriff der «bivirtuality» (Davis 2017b, 111–113).

Als «rotation» bezeichnet Davis den in der Kunstgeschichte postulierten maßgeblichen Wandel in der bildlichen Struktur, namentlich von der vorgriechischen zur klassischen (griechischen), von der klassischen (griechischen) zur spätantik-mittelalterlichen und von der spätantik-mittelalterlichen zur neuzeitlichen Bildstruktur (Davis 2017b, 121 f.). Der Begriff der «rotation» rührt daher, dass das Postulat dieser Entwicklungen u. a. auf Beobachtungen der Ein- bzw. Mehransichtigkeit der Bildelemente beruht. «Rotationality» bezeichnet bei Davis demgegenüber die Tatsache, dass verschiedene Betrachter – je nach Vorbildung, Vorannahmen und konkreter Betrachtungssituation – Bilder als in verschiedenen Traditionen stehend und darum auch als verschiedene Eigenschaften hinsichtlich ihrer Anständigkeit aufweisend wahrnehmen können. Diesen Umstand bezeichnet Davis mit dem Begriff «birotationality». Erst dadurch, dass ein und dieselbe Darstellung auf verschiedene Arten zu *betrachtend* verstanden werden kann, wird die oben erläuterte *bivirtuality* überhaupt möglich (Davis 2017b, 143–145).

kürzung verstehen, auch wenn sie nur einen kleinen Teil der Figur betrifft. Die Faktoren *bivirtuality* und *birotationality* machen es Betrachtern möglich, die Figur als ein virtuelles Volumen aufweisend zu sehen. Diese Möglichkeit bleibt aber in vielen Fällen – auch für Betrachter, die explizit darauf hingewiesen werden – eine nur aspekthaft auftretende Wahrnehmung. Sie erfolgte wohl in Ägypten niemals regulär oder gar zwingend⁵³⁰ und wurde nur ansatzweise als Darstellungsmittel ausgebaut⁵³¹. Bei Reliefs kommt hinzu, dass man das Werk so wahrnehmen kann, als sähe man lediglich einen Teil von Figuren und Gegenständen, deren restliches Volumen gleichsam hinter der Fläche des Bildgrundes verschwindet (Abb. 16). Die Figuren könnten scheinbar jederzeit ein Stück weiter aus dem Hintergrund der Darstellung heraustreten⁵³². Eine derartige Vermittlung von Volumen ist natürlich durch reine Malerei bei aller Kunstfertigkeit nicht möglich. Wenn ansonsten auf flachem Grund gemalte Figuren aus Stuck geformte Haarlocken erhalten, wird ihre Detailliertheit durch die Steigerung des Volumens in genau diesem Sinne erhöht⁵³³.

6.2.1.2 Nebeneinander und Miteinander der Bildelemente

Anschließend an die Möglichkeiten zur Ausarbeitung der einzelnen Bildelemente, gilt es nun die verschiedenen Arten zu betrachten, auf welche die Bildelemente im Bildfeld – und dadurch im Bildraum – in Korrelation gesetzt werden können. Die räumlichen Verhältnisse im ägyptischen Flachbild wurden v. a. von Heinrich Schäfer in seiner Analyse der ägyptischen Darstellungsweise ausführlich behandelt⁵³⁴. Seinen Feststellungen bleibt nur wenig hinzuzufügen, sodass sich die folgenden Ausführungen in weiten Teilen darauf beschränken, die von Schäfer festgestellten Mechanismen mit der hier verwendeten Terminologie zu verbinden. Dies betrifft die Punkte der *Überschneidung* von Bildelementen, ihre *Reihung mit und ohne Überschneidung* und die Verwendung von *Bildelementen als Träger* anderer Elemente. Die Korrelation von Bildelementen im Sinne des Miteinanders aller Elemente innerhalb eines Bildfeldes wird in 6.2.2.2 behandelt.

530 Davis 2017b, z. B. 155–159, 174–177, 202 f. 206.

531 Davis 2017a; Fälle, in denen das virtuelle Volumen gezielt genutzt wurde, wurden weiter oben genannt, etwa wenn in der Darstellung Objekte über den «gerundeten» Arm hängen. Vgl. zum Phänomen der aspekthaft möglichen Wahrnehmung von Bildelementen als dreidimensionale Körper u. a. Summers 2003, 394 f. 445–448 sowie Martens 1992, 88–90.

532 Davis 2017b, 194–196.

533 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (1 links): Polz 1997, 31; Farbt. 1. TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, 142, 148; Abb. 2, 3 [die beiden großen Figuren links]. Bei der unteren Figur sollte im letzteren Fall nicht derselbe Effekt durch die Strukturierung mit grauen Farbtupfern erreicht werden (so Hartwig 2013a, 30). Vielmehr sind wohl die separat geformten Stucklößchen abgefallen, wie ein paralleler Fall in KV 22 (*Amenhotep III.*) zeigt (Yoshimura 2008, Taf. 15, 2).

534 Schäfer 2002, v. a. 159–198.

Überschneidungen

Jede im Bildfeld auftretende Überschneidung erzeugt für sich genommen bereits ein tiefenräumliches Moment. Treten Überschneidungen gehäuft auf, so bewirken sie eine durchgängigere tiefenräumliche Wahrnehmung zumindest größerer Teile des Bildraumes. Auch in Zeugnissen der ägyptischen Darstellungsweise, die sich im Vergleich mit anderen bildnerischen Traditionen durch stärker parataktische Tendenzen auszeichnen scheint, sind Überschneidungen im Miteinander der Bildelemente und damit ein zumindest punktueller tiefenräumlicher Effekt allgegenwärtig und unvermeidbar (Abb. 17). Besonders deutlich zeigt sich diese Wirkung in Fällen mit teilweiser Überschneidung von Figuren durch architektonische Elemente (Abb. 18). Oftmals kommen Überschneidungen verschiedener Art dort vor, wo sich viele bewegte Figuren finden. Ihre Bewegtheit tritt dabei – neben ihrer Pose an sich – eben gerade durch die gegenseitige Überschneidung hervor (vgl. 6.2.3.2; Abb. 71 und 74).

Auch in der Beschreibung und Analyse von Überschneidungen sind natürlich die Eigenheiten der ägyptischen Darstellungsweise zu berücksichtigen. So können sie zwischen Figuren auftreten, die durch ihre entgegengesetzte Orientierung, ihren unterschiedlichen Maßstab und ihren jeweiligen figürlichen und textlichen Kontext verschiedenen Darstellungsabschnitten zugeordnet und damit nicht innerhalb eines kontinuierlichen Raumes befindlich aufzufassen sind⁵³⁵ (s. 6.2.2.2; Abb. 19). Teilweise wurden Bildelemente – zumal solche, die nur durch eine dünne Linie wiedergegeben werden, wie etwa ein Ruder – an einer Stelle unterbrochen, um z. B. das Gesicht eines Akteurs nicht zu verdecken⁵³⁶. Aus ähnlichen Gründen wird der obere Rand des königlichen oder göttlichen Kiosks vielfach von Kronen oder anderen auf dem Kopf platzierten Attributen der dort sitzenden Akteure überschritten⁵³⁷ (Abb. 20). In solchen Fällen sollen durch die Überschneidung – bzw. ihr Fehlen – keine räumlichen Verhältnisse abgebildet werden. Vielmehr geht es darum, das wichtigere Element – das Gesicht im Verhältnis zum Ruder, die Krone im Verhältnis zum Fries des Kiosks – vollständig wiederzugeben⁵³⁸.

Reihungen mit und ohne Überschneidung

Die Reihung von Bildelementen mit und ohne Überschneidung wurde von Schäfer unter den Stichworten des «Nebeneinanders» bzw. der «Staffel» (im Folgenden «Staffelung») behandelt⁵³⁹. Dabei zeichnen sich Staffelungen für Schäfer nicht nur durch starke

535 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (10–11): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 31; TT 51 (*Userhat*)-PM (8–9): de Garis Davies 1927, Taf. 5.

536 TT 217 (*Ipyu*)-PM (5): de Garis Davies 1927, Taf. 35; vgl. Mekhitarian 1954, 148: Die Ruder sind auf Höhe des Kopfes – besonders auffällig beim mittleren Mann – nicht durchgezogen.

537 TT 31 (*Chons*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (4. 6. 7): Hofmann 1995, Taf. 20, 23–25.

538 Preys' Auffassung, eine solche Überschneidung erzeuge eine Verbindung der Gottheit zum Himmel, wird hier nicht gefolgt (Preys 2013, 326).

539 Schäfer 2002, 173–189.



Abb. 17 TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (8). Zahlreiche Überschneidungen größerer und kleinerer Art erzeugen im Miteinander von Männern, Rind, Seilen und Blüten eine deutliche tiefenräumliche Wirkung.



Abb. 18 TT 100 (Rechmire)-PM (19). Ein Mann tritt hinter einer Säule oder Mauer hervor und wird teilweise von dieser überschritten.



Abb. 19 TT 51 (Userhat)-PM (8-9). Die zwei inhaltlich und räumlich verschiedenen Abschnitten der Darstellung zugehörigen Figuren eines Priesters und der Gemahlin des Verstorbenen weisen eine teilweise Überschneidung auf.



Abb. 20 TT 178 (Neferrhenpet gen. Kenro)-PM (6). Atums Krone überschneidet teilweise das Dach des Kiosks.



Abb. 21 TT 55 (Ramose)-PM (5). Männer im Begräbniszug; die enge Staffellung ist durch die beiden für ihre Haut verwendeten Farbtöne aufgelockert.



Abb. 22 TT 55 (Ramose)-PM (5). Männer im Begräbniszug; die Reihung ist durch die in beide Richtungen erfolgenden Überschneidungen aufgelockert.

Überschneidungen aus; in den meisten Fällen bestehen sie auch aus Figuren, die in ihren Konturen zu großen Teilen übereinstimmen. In eng gesetzten Staffellungen wird oftmals gar eine Seite des Umrisses eines Elementes mehrmals genau wiederholt. Eine genaue Grenzziehung zwischen Reihung und Staffellung ist letztlich aber trotzdem nicht nur schwer möglich, sondern einer Beschreibung der Vielfalt des Materials sogar eher abträglich. So könnte man zwar bei Reihungen mit starker Überschneidung, denen dennoch die genaue Gleichförmigkeit fehlt, davon sprechen, dass es sich eher um ein Nebeneinander mit stärkerer Überschneidung als um eine Staffellung handelt. Man kommt der Intention der Bildproduzenten aber wohl näher, wenn man solche Fälle als gezielte Auflockerung von Staffellungen versteht. Eine solche ist sogar geradezu die Regel und entspricht der ägyptischen Tendenz zur graphischen Dissoziation, d. h. der Einbringung kleiner Unterschiede selbst in auf den ersten Blick einförmigen Reihungen (s. 6.2.4.1). Sie geschieht etwa durch leichte Unterschiede in der Haltung und Variation bei der Fellfarbe einer Herde von Rindern⁵⁴⁰, eine leicht variierte Hautfarbe von Menschen⁵⁴¹ (Abb. 21), das Umwenden einer Person zu einer anderen⁵⁴² (Abb. 187) sowie Überschneidungen der Hörner von Rindern oder der Gliedmaßen von Personen, die nicht der einseitig gerichteten Überlappung der Staffellung entsprechen⁵⁴³ (Abb. 22). Die unterschiedliche Färbung lässt zugleich die verschiedenen Tiere oder Menschen in sehr engen Staffellungen deutlicher hervortreten⁵⁴⁴.

Schäfer spricht gerade mit Bezug auf die Anordnung von Bildelementen und dabei insbesondere auf Reihungen und Staffellungen immer wieder davon, dass bestimmte Konfigurationen im Bild eine bestimmte «Bedeutung» hätten. Diese erschließe sich heutigen (bzw. allgemein etischen) Betrachtern oftmals erst in einer genauen Analyse und unterscheidet sich zuweilen von dem, was man in ihr auf den ersten Blick erkenne⁵⁴⁵. Dies ist nicht etwa so zu verstehen, dass ein «Widerspruch» zwischen Darstellungsweise und «eigentlicher» Bedeutung bestünde. Vielmehr weist diese Feststellung auf den allgemeinen Umstand hin, dass sich in verschiedenen kulturspezifischen Darstellungsweisen neben vielen anderen Dingen auch verschiedene Mittel zur Wiedergabe räumlicher Verhältnisse entwickelt haben. Ein «Widerspruch» im obigen Sinne entsteht erst, wenn (etische) Betrachter eine Bedeutung in eine Darstellung hineinlesen, die sie für ihre Produzenten sowie ihre intendierten (emischen) Rezipienten nicht hatte, und

sich später zeigt, dass die ursprüngliche Bedeutung eben eine andere war. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, gilt es Wege der Beschreibung und der Analyse zu entwickeln, die einerseits die präzise Ansprache von bildnerischen Mechanismen und ihren Bedeutungen erlauben und andererseits nicht Gefahr laufen, die Konnotation des «Scheinbaren» in die Betrachtung hineinzutragen, das tatsächlich erst in der Rezeption durch etische Betrachter als Problem auftritt. Dies wird im Folgenden durch die Unterscheidung der *Anordnung im Bildfeld* von den *dargestellten* («gemeinten») *Verhältnissen im Bildraum* versucht. Sie erlaubt es, die für heutige Rezipienten zuweilen schwer verständlichen Konfigurationen zu beschreiben, ohne einmal mehr zu postulieren, dass ägyptische Bildproduzenten nicht in der Lage gewesen seien, räumliche Verhältnisse auf die von ihnen gewünschte Weise wiederzugeben.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Anordnung im Bildfeld und dem so dargestellten Verhältnis im Bildraum sind im Zusammenhang mit den verschiedenen Arten von Reihungen v. a. zwei Punkte genauer zu besprechen: Der erste Punkt betrifft Figuren, die auf den ersten Blick dicht hintereinander stehen. Wie Schäfer v. a. am Beispiel der Darstellung von Ehepaaren zeigt, wird dabei das «Nebeneinander» im dreidimensionalen Raum zum «Hintereinander» in der zweidimensionalen Wiedergabe umgeformt. D. h., was heutigen Betrachtern auf den ersten Blick als ein dichtes «Hintereinander» erscheint, dient (in manchen Fällen) der Darstellung des seitlichen Nebeneinanderstehens der Akteure⁵⁴⁶. Dies ergibt sich nicht nur aus dem Vergleich mit Statuen von Ehepaaren; auch dass die Ehefrau den Arm oftmals um ihren Gemahl legt, ist in dieser Weise nur möglich, wenn beide nebeneinander stehen. Umso deutlicher wird dies, wenn auch entsprechende Gruppenstatuen von Ehepaaren in ihrer zweidimensionalen Wiedergabe die Ehepartner (vermeintlich) «hintereinander» zeigen⁵⁴⁷. In den Privatgräbern von Tell el-Amarna wird das Nebeneinander von König und Königin manchmal in der herkömmlichen Form und manchmal tatsächlich durch eine weitgehende Überschneidung der beiden Körper wiedergegeben, was die Verwendung des «Hintereinanders» im Bild zur Wiedergabe eines «Nebeneinanders» erneut unterstreicht⁵⁴⁸. In ähnlicher Weise findet sich die Wiedergabe des Nebeneinanders der Akteure durch deren seitlich versetzte Anordnung in einer Darstellung der Getreideernte im Grab des Ineni⁵⁴⁹. Sie zeigt eben kein «abschnittsweise» abgeerntetes Feld, wie es auf den ersten Blick erscheinen

540 TT 93 (*Qenamun*)-PM (12): de Garis Davies 1930, Taf. 33. 34.

541 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): Polz 1997, Farbtaf. 2; TT 55 (*Ramose*)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 27; TT 69 (*Menna*)-PM (7): Hartwig 2013a, Abb. 2, 11; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (2-3): de Garis Davies 1925, Taf. 5-7.

542 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (5-7): Hofmann 1995, Taf. 26; Farbtaf. 7 a. BM EA 37986 (*Nebamun*): Parkinson 2008, Abb. 95.

543 TT 55 (*Ramose*)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 25; TT 78 (*Haremhab*)-PM (9): Brack – Brack 1980, Taf. 62 c und 63 a. c im Unterschied zu den beiden strengen Staffellungen in Taf. 63 b; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (4): de Garis Davies 1933b, Taf. 13. 14; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 33. 40. 122-132. 135-140.

544 Schäfer 2002, 181.

545 Schäfer 2002, *passim*, explizit z. B. 172. 185.

546 Schäfer 2002, 172-177. 218-224; weitere Überlegungen hierzu finden sich in Rogner 2021. Für ähnliche Beobachtungen in der griechischen Vasenmalerei s. Martens 1985.

547 Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 122f.; vgl. Schäfer 2002, 172.

548 Diese beiden Arten der Darstellung treten sogar innerhalb ein und desselben Monuments auf; vgl. etwa TA 6 (*Panehesy*)-PM (12-13): de Garis Davies 1905a, Taf. 18 mit TA 6 (*Panehesy*)-PM (4. 14): de Garis Davies 1905a, Taf. 8. 20. Auf die Bedeutung dieser Variation für unser Verständnis der Darstellungen weist auch David 2021, 40 hin.

549 TT 81 (*Ineni*)-PM (15): Dziobek 1992, Taf. 13.



Abb. 23 TT 55 (Ramose)-PM (8). Eine Reihe von Schnittern arbeitet sich nebeneinander durch ein Getreidefeld.



Abb. 24 TT 69 (Menna)-PM (2). Arbeiter beim Vermessen des Getreides; ihre Vielzahl wird durch die enge Staffellung dargestellt.

könnte, sondern eine Reihe von Schnittern, die sich nebeneinander durch das Feld arbeiten (Abb. 23).

Der zweite Punkt betrifft gestaffelte Figurengruppen, insbesondere wenn es sich um eine besonders enge Staffellung handelt und zudem keine klar begrenzte Gruppe, wie etwa ein Gespann⁵⁵⁰ oder das Königspaar⁵⁵¹, dargestellt ist. Schäfer hat ausführlich dargelegt, dass solche Staffellungen genutzt wurden, um eine zahlenmäßig große Menge von Rindern, Soldaten, Schreibern etc. gleichsam komprimiert wiederzugeben. So lässt sich etwa durch die Verwendung einer gestaffelten Reihe von Arbeitern zeigen, dass zum Abmessen der reichen Ernte eine große Menge von Personen notwendig war, ohne die gesamte Fläche mit messenden Arbeitern aufzufüllen⁵⁵² (Abb. 24). Die lineare und repetitive Anordnung ist dabei lediglich das Mittel zur Wiedergabe einer Menge; die einzelnen Akteure sollen dadurch nicht als «in Reih und Glied» stehend dargestellt werden, auch wenn diese Wahrnehmung für heutige Betrachter gerade bei der Darstellung aufgereihter Soldaten (allzu) naheliegt⁵⁵³. Die erwähnten Möglichkeiten zur Auflockerung von Staffellungen wurden dazu genutzt, die Aussage der Vielzahl gegenüber der für deren Darstellung genutzten repetitiven Form hervorzuheben. Aber auch das Thema selbst macht oftmals klar, dass die strenge Ordnung lediglich auf der Ebene der Darstellung vorhanden ist, z. B. wenn Kinder in einer Staffellung auf dem Schoß eines Mannes sitzend gezeigt werden⁵⁵⁴.

Gleichzeitig ist natürlich nicht abzustreiten, dass in jeder Reihung von Bildelementen, sowohl mit und ohne Überschneidung, auf der Ebene der Anordnung im Bildfeld sehr wohl eine vergleichsweise stark geordnete Struktur vorliegt. Auch in Fällen, in denen damit auf die oben beschriebene Weise das Nebeneinander von Akteuren oder eine große Masse von Akteuren im Bildraum

wiedergegeben werden sollte, spielte zugleich die formale Anordnung sicherlich ebenfalls in die Entwicklung des Darstellungsmittels hinein⁵⁵⁵. So bietet sich gerade die geordnete, manchmal beinahe ornamentale Struktur von Staffellungen dazu an, die Darstellung einer Menge mit den Aspekten einer gewissen Ordnung und Ruhe zu hinterlegen. Zugleich eignet sie sich zur Wiedergabe von Bewegungen, die auf ein bestimmtes Ziel hin erfolgen, wie den Tempel⁵⁵⁶ oder den Herrn, z. B. in der Musterung der Soldaten⁵⁵⁷. Ebenso wird etwa über die Stellung der Ehepartner im Bildfeld deren Hierarchie ins Bild gebracht – unabhängig von der Orientierung des Paares ist es stets der Mann, der vorne steht. Die Anordnung im Bildfeld und die damit dargestellten Verhältnisse durchdringen einander aspekthaft und ermöglichen so das Einbringen zusätzlicher Bedeutungsebenen in einer Weise, die etwa in der linearperspektivischen Tradition nicht möglich wäre, weil dort genau eine «richtige Lösung» zur Darstellung einer Konstellation existiert⁵⁵⁸.

Bildelemente als Träger

Das Verhältnis zwischen Bildelementen kann auch darin bestehen, dass ein Element Träger eines anderen ist. Bezüglich der Anordnung im Bildfeld bedeutet dies, dass die beiden Elemente in direktem Kontakt zueinander stehen, wobei in den meisten Fällen ein Oben-unten-Verhältnis vorliegt. Dieses kann auch tatsächlich entsprechende Verhältnisse darstellen, wenn z. B. der Grabherr auf einem Hocker sitzt oder ein Mann an Bord eines Schiffes steht⁵⁵⁹. Auch wenn eine Mumie an die Mauer eines Grabmonumentes angelehnt gezeigt wird, gibt dies ein räumliches Verhält-

550 TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TT 52 (Nacht)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.

551 TA 2 (Meryra II)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 37. 38; TA 6 (Panehesy)-PM (12–13): de Garis Davies 1905a, Taf. 18.

552 TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

553 Schäfer 2002, 177–189.

554 TT 226 (Besitzer unbekannt)-PM (5): de Garis Davies 1933b, 37–39; Taf. 30 e.

555 Vgl. Hildebrands Ausführungen zur Überschneidung von Figuren in der Malerei, die sich freilich auf die Tradition der akademischen Malerei des 19. Jhs. und auf ein anderes Darstellungsmittel bezieht. Er macht darauf aufmerksam, dass im Fall von Überschneidungen «Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können, indem sie durch die Überschneidung sich seitlich kontinuierlich fortsetzen, als Flächenmaße fortschreiten. [...] Dadurch steigert sich das Zusammenwirken der Flächeneinheit, ohne die Distanzunterschiede aufzuheben». (Hildebrand 1910, 48 f.).

556 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (6): de Garis Davies 1923, Taf. 13. 14.

557 TT 74 (Tjanuni)-PM (5. 10): Brack – Brack 1977, Taf. 28 a. 29 b.

558 Schäfer 2002, 173 f.; Rogner 2021.

559 TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

nis der Elemente wieder; beide stehen damit nicht losgelöst im Bildraum⁵⁶⁰ (Abb. 25). In diesen und vielen anderen Fällen, in denen eine tatsächliche räumliche Beziehung dargestellt wird, ist das Größenverhältnis der beteiligten Elemente oft stärker durch ihr Zusammenspiel geprägt als etwa durch den Faktor der Bedeutungsgröße⁵⁶¹.

Dass dieses in seiner Funktion selbstverständlich erscheinende Darstellungsmittel hier überhaupt Erwähnung findet, liegt daran, dass es daneben zahlreiche Fälle gibt, die den bislang genannten lediglich äußerlich entsprechen. Auch hier fungiert ein Element in kompositorischer Hinsicht als Träger eines oder mehrerer anderer Elemente; das dadurch wiedergegebene Verhältnis unterscheidet sich aber von einem tatsächlichen «Aufeinander» o. Ä., wie es in den oben genannten Fällen vorliegt. Aufgrund der Allgegenwärtigkeit dieses Phänomens in der ägyptischen Bildtradition seien nur einige wenige typische Beispiele genannt. In erster Linie ist etwa an die Verwendung von Behältnissen als Träger zu denken; in diesen Fällen ist das im Bildfeld *darauf* liegende Element tatsächlich als *darin* befindlich vorzustellen. So wird etwa der Inhalt der Truhen im Bestattungszug oftmals scheinbar auf diesen liegend wiedergegeben⁵⁶² (Abb. 26). Ebenso werden die auf Tischen und Matten ausgebreitet vorzustellenden Opfergaben im Bildfeld gleichsam «aufgetürmt» wiedergegeben⁵⁶³. Hinter solchen Darstellungsmechanismen steht neben dem Wunsch nach möglichst eindeutiger Wiedergabe der verschiedenen Elemente die in ägyptischen Bildwerken zu beobachtende Tendenz, alle möglichen (Umriss-)Linien – und nicht nur Stand- oder Grundlinien (s. 6.2.2.1) – als Träger anderer Elemente zu verwenden und so die Dinge zumindest auf der Ebene der Anordnung im Bildfeld zueinander in Beziehung zu setzen. So kommt es auch immer wieder zu Konstellationen, die so tatsächlich nur in Darstellungen möglich sind (Abb. 27). Schäfer spricht in diesem Zusammenhang von der «anziehenden» Wirkung von Linien⁵⁶⁴; demgegenüber soll die hier verwendete Beschreibungsweise hervorheben, dass die Linien selbst keine Akteure im Herstellungsprozess der Bilder sind; es sind die menschlichen Produzenten, die bestimmten Tendenzen oder Neigungen folgen.



Abb. 25 TT 296 (Nefersecheru)-PM (5). Das Grabmonument dient als Träger der Mumie des Verstorbenen sowie seiner Gemahlin (Sockel unten); es steht wiederum selbst in direktem Kontakt zum Westgebirge.



Abb. 26 TT 100 (Rechmire)-PM (15). Der Inhalt der Truhen im Bestattungszug ist oberhalb derselben dargestellt.



Abb. 27 TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (8). Mehrere Fische hängen an der von zwei Männern getragenen Stange; ein weiterer ist «auf der Stange» platziert, was so nur im Bild möglich ist.

560 TT 296 (Nefersecheru)-PM (5): Feucht 1985, Taf. 18.

561 Schäfer 2002, 230 f. Selbst in Reliefs des Alten Reichs, in denen der Grabherr üblicherweise weit größer wiedergegeben wird als alle anderen, ist seine Größe zuweilen an die umgebenden Figuren und Gegenstände angepasst, wenn er etwa auf einem Schiff fahrend dargestellt ist (Lashien 2011, 105–110).

562 TT 100 (Rechmire)-PM (15): de Garis Davies 1943, Taf. 90; vgl. Schäfer 2002, 169–171.

563 TT 56 (Userhat)-PM (2. 6): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 2. 3; TT 69 (Menna)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6; vgl. Schäfer 2002, 188 f.

564 Schäfer 2002, 198–202.



Abb. 28 TT 255 (Roy)-PM (2). Die ersten vier Kolumnen (v. l.) sind nach links orientiert, die anschließenden Kolumnen nach rechts (s. etwa die unterschiedliche Ausrichtung der Hieroglyphe  in Kol. 1, 2 und 5). Dies erleichtert die Zuordnung der direkt aneinander anschließenden Kolumnen zu den beiden ebenso nach links und rechts orientierten Akteure darunter.



Abb. 29 TT 40 (Huy)-PM (8). Die Beischrift, welche die Handlung des großfigurig dargestellten Grabherrn nennt, ist polychrom ausgeführt; die Beischriften der umgebenden Figuren sind monochrom gehalten.

6.2.1.3 Der schriftliche Kotext einzelner Bildelemente – «Beischriften»

In diesem Kapitel wird die Frage erörtert, wie der schriftliche *Kotext* einzelner Bildelemente zu ihrer Bestimmtheit beiträgt. Der Terminus *Kotext* wird dabei für die innerhalb ein und derselben Komposition zusammenwirkenden Elemente figürlicher und schriftlicher Natur verwendet. (Der Einfluss des *Kontextes* der Rezeption ist dabei vorerst ohne Belang; s. 6.2.4 und 6.2.5). Generell gilt, dass die Prägung der Bestimmtheit auf einer steten Wechselwirkung innerhalb der Komposition beruht: So trägt der umgebende *Kotext* zur Bestimmtheit des einzelnen Bildelementes ebenso bei, wie dieses seine Bestimmtheit prägt. Anders gesagt, kann also jedes Bildelement – da es die Bestimmtheit des Bildraumes beeinflusst und damit wiederum die Bestimmtheit aller in ihm befindlichen Bildelemente prägt – einen Einfluss auf die Bestimmtheit jedes anderen Bildelementes haben. Wie die Betrachtung der Beispiele zeigen wird, sind es aber in der Praxis oft einige wenige Bildelemente, welche die entscheidende Rolle in der Prägung der Bestimmtheit einer Darstellung (und ihrer Elemente) einnehmen. Da diese (gegenseitige) Prägung der Bestimmtheit durch den *figürlichen Kotext* auf der Ebene der Gesamtkomposition, d. h. des Bildraumes, geschieht, wird sie in 6.2.2.2 besprochen. Hingegen findet die Prägung durch den *schriftlichen Kotext* gerade auf der Ebene einzelner Bildelemente – bzw. eng zusammengehöriger Gruppen von Bildelementen – statt: Sie erfahren dabei durch ihnen zugeordnete, zumeist kurze Texte innerhalb der Komposition, die in der Ägyptologie als «Beischriften» bezeichnet werden, eine nähere Bestimmung. Durch die beschriebenen Mechanismen im Zusammenwirken der Bildelemente im Bildraum prägen sie in der Folge die Bestimmtheit ihres bildlichen *Kotextes*. In der Regel ergibt sich die Zugehörigkeit einer Beischrift zu einem Bildelement sowohl durch die direkte räumliche Nähe als auch – im Fall von Lebewesen – durch die gleiche Ausrichtung der Schriftzeichen⁵⁶⁵ (Abb. 28). Zuweilen sind Beischriften der Hauptpersonen polychrom ausgeführt, während andere benachbarte Texte monochrom gehalten sind. In diesem Fall deutet die besondere Ausarbeitung der Schrift darauf hin, dass sie auf die auch im Bild (etwa durch ihre Größe) hervorgehobenen Akteure zu beziehen ist – und trägt gleichzeitig zu deren weiteren Distinktion bei (Abb. 29).

Es kann nicht genug betont werden, dass auch Bildelemente, die nicht durch Beischriften bestimmt werden, im Sinne der in Kapitel 4 vorgestellten Kategorien niemals gänzlich «unbestimmt» sind. Eine Unbestimmtheit zeitlicher oder räumlicher Art in diesem Sinne ist allein für den Bildraum als Ganzes möglich. Dieser Umstand muss besonders betont werden, da hier der Fokus auf Beischriften als bestimmenden Faktoren liegt. Eine vorschnelle Lektüre könnte dazu führen, dass ein Gegensatz zwischen (schriftlich) «bestimmten» auf der einen und «unbestimmten»

⁵⁶⁵ Fischer 1986; Angenot 2010.



Abb. 30 TT 40 (Huy)-PM (6-7). Die drei Nubier werden durch eine Beischrift (oben) als «Große von Wayt» bezeichnet; einer von ihnen – eine eindeutige Zuordnung ist nicht gegeben – wird identifiziert als «der Große von Miam, Hekanefer».

Bildelementen auf der anderen Seite vermutet wird. Ein solches Verständnis liegt den folgenden Ausführungen aber ausdrücklich nicht zugrunde. Vielmehr werden bezüglich einzelner Bildelemente *generische Bestimmtheit* und *spezifische Bestimmtheit* unterschieden (s. Kapitel 4). Erkennt ein Betrachter ein Bildelement als Baum, so sieht er ihn bereits als (generisch bestimmten) Baum – und nicht als irgendein «unbestimmtes» Bildelement. Dies erklärt auch, dass die meisten Beischriften zu einzelnen Bildelementen auf deren spezifische Bestimmung abzielen – die generische inschriftliche Bestimmung einzelner Bildelemente ist in der Regel nicht notwendig, da diese Funktion von der figürlichen Darstellung selbst übernommen wird. Dagegen kommen sehr wohl inschriftliche Erläuterungen zur Gesamtkomposition vor, die nur eine generische Bestimmung vornehmen (s. 6.2.2.2). Selbst eine spezifische Bestimmtheit einzelner Bildelemente kann aber zuweilen ohne Beischrift vorliegen. Dies gilt beispielsweise für Darstellungen von Statuen und anderen Erzeugnissen, die dem König zu bestimmten Anlässen wie dem Neujahrsfest überreicht oder vom Grabherrn inspiziert werden⁵⁶⁶ (Abb. 5). Jüngste Untersu-

566 TT 73 (unbekannter Besitzer)-PM (3): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 1-5; TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 12; TT 93 (Qenamun)-PM (9): de Garis Davies 1930, Taf. 22 a; TT 100 (Rechmire)-PM (7): de Garis Davies 1943, Taf. 36. 37.



Abb. 31 TT 31 (Chons)-PM (6). Die Darstellung des Tempels des Month in Armant zeigt an den Türmen des Pylons den Horus- und Thronnamen Thutmosis' III., der diesen Tempel ausbaute (vgl. Abb. 124).

chungen deuten darauf hin, dass man hier tatsächlich spezifische Objekte ins Bild setzen wollte⁵⁶⁷. Dabei ist es irrelevant, ob die Darstellung in allen Details mit dem realen Vorbild übereinstimmte bzw. ob gar eine solche Überreichung durch den Grabherrn tatsächlich stattfand: Die Absicht der Darstellung war, zu zeigen, dass *genau diese* (spezifisch bestimmten) Objekte von ihm inspiziert oder dem König überreicht wurden.

Grundsätzlich kann man mit Blick auf den schriftlichen Kotext einzelner Bildelemente *nominale* und *verbale* Beischriften unterscheiden. Beide Typen sind im ägyptischen Bildmaterial allgegenwärtig, sodass im Folgenden nur einige exemplarische Fälle genannt werden. Zu den *nominalen Beischriften* gehören neben Eigennamen auch andere Aussagen, die zur spezifischen Bestimmtheit von Akteuren beitragen, wie etwa die allgegenwärtigen Namen, Titel und Verwandtschaftsgrade (Abb. 3, 28 und 29) oder die Herkunft von Angehörigen fremder Völker⁵⁶⁸ (Abb. 30). Insbesondere für Personen gilt jedoch, dass sie auch ohne Beischrift in vielen Fällen von den Produzenten bzw. Auftraggebern spezifisch bestimmt gedacht waren (s. 6.2.5.5)⁵⁶⁹. Beischriften können auch tatsächlich Teil eines Bildelementes sein (Abb. 31); in diesem Fall handelt es sich im Grunde um die *Darstellung von Schrift*. Dargestellte Schrift, d. h. Schrift, die sich auf einem im Bild dargestellten Objekt befindet, behält – solange sie formal korrekt und nicht nur summarisch durch «Wellenlinien» o. Ä. wiedergegeben wird – ihre *Funktionalität*. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zu allen anderen Bildelementen: Während «dargestellte Schrift» genauso gelesen werden kann wie «Schrift an sich», etwa in einer separaten Inschrift oder auf einem Ostrakon, kann sich ein Betrachter nicht auf einen «dargestellten Stuhl» setzen⁵⁷⁰.

567 Die in TT 75 dargestellten Statuen konnte ein Besucher etwa aus dem Tempel von Karnak kennen, wo sie nicht nur aufgestellt, sondern auch ein zweites Mal in zweidimensionaler Form abgebildet waren (Laboury 2015). Der heutige Betrachter kann die rundplastischen Vorbilder in der Regel nicht kennen, da die Bildwerke nicht erhalten sind. Eine mögliche Identifikation findet sich bei Laboury 2015, 332.

568 TT 40 (Huy)-PM (6-7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 27-29; TT 86 (Mencheperreresneb)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 4; TT 100 (Rechmire)-PM (4): de Garis Davies 1935, Taf. 1-12. 22; de Garis Davies 1943, Taf. 17-23.

569 In TT 45 (Djehuti und Djehutiemhab)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 4 wurden die Beischriften der Personen in der Bankettdarstellung erst während der Übernahme des Grabes in der 19. Dynastie eingefügt (Polz 1990, 304-307). Offenbar wollte man jetzt alle Figuren auch explizit spezifisch bestimmen. Dabei wurde sogar einer Dienerin im zweiten Register von oben der Name einer Enkelin beigeschrieben (Schott 1939, 104f.).

570 Gludovatz 2006; Rogner 2021.



Abb. 32 TT 31 (Chons)-PM (7). Der Text auf der Schriftrolle des Priesters in der Bestattungsszene bestimmt die vorgenommene Handlung als «Vollziehen der Mundöffnung für den Osiris, den Hohepriester Ta». (Letzteres war der mehrmals vorkommende «Spitzname» des Grabherrn.).

Auf einzelne Bildelemente bezogene *verbale Beischriften* bezeichnen die Handlung einer Person bzw. einer Personengruppe. Auch wenn solche Beischriften durch das enthaltene Verb einen Vorgang nennen, sind sie im Rahmen des hier entwickelten Modells als bestimmend – und nicht etwa dynamisierend – zu verstehen. Wenn die Beischrift zu einer Person gesetzt wird, welche die entsprechende Handlung durchführt, ist das Bild durch ebendiese bildliche Wiedergabe der Handlung dynamisiert. Die Beischrift bewirkt nur eine weitere Bestimmung, die gegebenenfalls auf den ersten Blick redundant wirken kann, tatsächlich aber eine weitere *Deixis* auf die Handlung legt (s. u.) und die Handlung zusätzlich im wichtigen Medium des Textes in die Darstellung einbringt. Umgekehrt bedeutet dies, dass eine entsprechende Beischrift auch dann keine bildliche Dynamisierung bewirkt, wenn sie sich neben nicht dynamisch ausgearbeiteten Akteuren befindet. Auch verbale Beischriften können Teil von Bildelementen und damit eigentlich dargestellte Schrift sein. Am häufigsten ist dies der Fall, wenn die Beischrift «Vollziehen der Mundöffnung für den Osiris NN» (*jrj.t wp.t r3 n wsjr NN*) o. Ä. auf der Schriftrolle des Vorlesepriesters zu lesen ist⁵⁷¹ (Abb. 32). Dabei trägt die Schriftrolle des Priesters natürlich nur in der Darstellungswelt diese Inschrift. Auf den realweltlichen Vorbildern der Rolle standen die bei der Bestattung notwendigen Sprüche und nicht (nur) ein derartiger Titel. Die Sprüche selbst finden sich in den Darstellungen der Schriftrolle dagegen seltener⁵⁷².

Abschließend seien Beischriften in den Blick genommen, die dadurch auffallen, dass sie auf den ersten Blick insofern «redundant» zu sein scheinen, als sie kein «Mehr an Information» in die Darstellung einbringen. Ihre Anwesenheit überrascht auf den ersten Blick, wurde doch oben festgestellt, dass die Funktion von Beischriften in der Schaffung von – in der Regel spezifischer



Abb. 33 TT 40 (Huy)-PM (6–7). Die Haufen von goldenen Ringen und Säcke mit Goldstaub sind jeweils mit der Beischrift «Gold» versehen.

– Bestimmtheit liegt. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die (scheinbare) «Redundanz» dieser Beischriften allein für heutige Betrachter vorliegt, die oftmals primär an Aussagen historischer oder gesellschaftlicher Art interessiert sind. Die ursprüngliche Funktion dieser Beischriften war anderer Art; anstatt nur «genauere Informationen» über das Dargestellte zu vermitteln, erhöhen sie die Bestimmtheit auf andere Weise.

Oftmals lässt sich dieses Phänomen bei Darstellungen des Herbeibringens von Gold und anderen wertvollen Gütern beobachten, besonders deutlich etwa in der Grabkapelle des Vizekönigs von Kusch, Huy⁵⁷³ (Abb. 33). Auch ohne eine entsprechende Beischrift «Gold» (*ḫw*) wussten ägyptische Betrachter natürlich, dass die «gelben Ringe» tatsächlich Gold darstellen; dasselbe gilt für heutige in der ägyptischen Darstellungsweise geschulte Betrachter. Und dass hinter der Einfügung der vielfach wiederholten Beischrift nicht die Absicht stand, Jahrtausende später auf die Bilder blickende, kulturfremde Rezipienten über diese Darstellungskonvention zu informieren, liegt auf der Hand. (Auch der Umstand, dass die Säckchen ebenfalls Gold enthalten, war für die intendierten Rezipienten durch Kotext und Kontext deutlich zu erkennen.) Tatsächlich bringen die Beischriften also in diesem Sinne kein «Mehr an Information» ein. Dagegen bewirken sie eine *Deixis* auf die so markierten Bildelemente.

Die genaue Folge einer solchen *Hervorhebung* oder *Betonung* – und damit die hinter ihrer Einbringung stehende kommunikative Intention – ist je nach Inhalt der Darstellung eine andere und muss im Einzelfall besprochen werden. Im Vergleich mit ähnlichen Darstellungen des Herbeibringens von Rohstoffen ohne die genannten Beischriften⁵⁷⁴ bewirkt deren Anwesenheit hier eine Verstärkung des Ausdrucks des materiellen Überflusses und damit der Macht des Grabherrn, diesen herbeizuführen. Das Gleiche gilt für

571 TT 31 (Chons)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (6): Hofmann 1995, Taf. 28; TT 296 (Nefersecheru)-PM (5): Feucht 1985, Taf. 18.
572 TT 54 (Huy und Kel)-PM (7): Polz 1997, 62; Farbtaf. 9.

573 TT 40 (Huy)-PM (2. 6–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 16. 24. 27. 29; s. auch TT 86 (Mencheperreseneb)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 4.
574 TT 42 (Amenmose)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 34. 35.



Abb. 34 TT 100 (Rehmire)-PM (2).
Die Städte Oberägyptens bringen ihre
Steuerabgaben herbei.

Fälle, in denen die Menge sogar durch Zahlen spezifiziert wird⁵⁷⁵. Diese sollten höchstens sekundär und nur mit größter Vorsicht (wirtschafts-)historisch ausgewertet werden. Im Vordergrund stand auch hier die Unterstreichung von Macht und Bedeutung des Grabherrn, die dadurch bewirkt wird, dass *bildimmanent* die «Wirklichkeit» der Mengenangabe schlichtweg durch ihre Nennung selbst im Sinne eines *effet de réel* gegeben ist: Wenn man gar die Mengen so genau kennt, «muss» die Darstellung schließlich die Realität widerspiegeln! Auf ähnliche Weise kann auch der von der «Fresserin» im Totengericht ausgehende Schrecken weiter verstärkt werden, indem eine Beischrift ihre – auch im Bild sichtbare – Mischgestalt genau beschreibt⁵⁷⁶. Als eine mögliche Erklärung für diese Art von Beischriften – ebenso wie für verbale Beischriften, die einer dargestellten Handlung genau entsprechen – wurde auch die Steigerung der «magischen Effizienz» (s. 6.1) der Darstellungen genannt⁵⁷⁷. Gleichwohl soll hier v. a. ihre auf jeden Fall vorhandene deiktische Wirkung unterstrichen werden.

Zudem ist es möglich, dass die zusätzliche Einbringung hieroglyphischer Texte dazu beitrug, das Prestige der Darstellung zu steigern⁵⁷⁸. Diese Funktion erscheint noch weiter gesteigert in der Darstellung eines Teichgartens im Grab des Ineni, in die

eine Liste eingefügt ist, welche die bildlich dargestellten Bäume bestimmt⁵⁷⁹. Neben der Tatsache, dass die Liste an sich in Ägypten eine prestigeträchtige Form war⁵⁸⁰, bewirkt die Nennung der Baumarten hier auch einen Fokus auf diese Bildelemente, die ansonsten eher als Hintergrund der in der Regel primär wahrgenommenen handelnden Personen verstanden würden. Durch ihre schriftliche Nennung wird der Umstand betont, dass sie selbst Thema der Darstellung sind. Dasselbe gilt für die – im selben Monument anzutreffende – Tabelle mit Gewichten neben einer Darstellung der Wägung von Weihrauch⁵⁸¹. Auch hierdurch wird verhindert, dass man die Szene lediglich als eine von vielen Handlungen versteht, die in einem Tempelbetrieb vor sich gehen. Vielmehr liegt ein starker Fokus auf der genauen Messung des wertvollen Guts, die wiederum die gewissenhafte Ausführung seiner Aufgaben durch den Grabherrn betont, der hohe Ämter im Tempel von Karnak innehatte⁵⁸². Zudem bewirkt die Auflistung von Baumarten und Gewichten einmal mehr einen *effet de réel* (s. o.).

Zuweilen kann die Bildkomposition selbst tabellarische Züge annehmen, wenn etwa in der Kapelle des Rehmire die Städte Ober- und Unterägyptens in stark repetitiver Weise beim Herbeibringen ihrer Steuerabgaben gezeigt werden⁵⁸³ (Abb. 34). Eine solche Komposition dient hier dem Ausdruck der administrativen Macht des Wesirs. Ähnlich listen- oder tabellenhaft erschei-

575 TT 39 (Puiemre)-PM (12): de Garis Davies 1922, Taf. 35–36.

576 TT 341 (Nachtamun)-PM (3–4): de Garis Davies 1948, Taf. 26. Die Beischrift lautet: *ḡmḡm.t ḥ3.t=s (m) msh ph=s m db.t* – «die Fresserin, ihr Vorderteil ist (das) ein(es) Krokodil(s), ihr Hinterteil (das) ein(es) Nilpferd(s)»; vgl. TT 296 (Nefesecheru)-PM (2): Feucht 1985, Taf. 10.

577 Jurman 2018.

578 Vgl. Feraudi-Gruénais 2017, 68–73: In ihren Begriffen ginge es hier um «Syn-präsenz» und nicht um «Syn-aktion».

579 TT 81 (Ineni)-PM (11): Dziobek 1992, Taf. 15; vgl. Boussac 1896 [keine Tafelnummern].

580 Baines 2013, 53–81f. 145.

581 TT 81 (Ineni)-PM (3): Dziobek 1992, 39; Taf. 5.

582 Dziobek 1992, 122f.

583 TT 100 (Rehmire)-PM (2. 6): de Garis Davies 1943, Taf. 29–35.

nen auch die schon genannten Darstellungen der Überreichung und Begutachtung von Statuen und anderen Gütern⁵⁸⁴ (Abb. 5). Das auffällige Nebeneinander der einzelnen Elemente lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gegenstände selbst, die wiederum nicht etwa der Hintergrund einer abgebildeten Interaktion, sondern selbst das Thema der Darstellung sind. Umso mehr wird diese Wirkung bei den Neujahrgeschenken dadurch erreicht, dass die identifizierenden Beischriften, wo vorhanden, eben gezielt als Beischrift *neben* den Statuen in den Bildraum gesetzt wurden. Gerade hier, wo es naheliegend gewesen wäre, die Schrift *auf* die Statue zu setzen und somit als Teil der Statue wiederzugeben, bewirkt dieses Nebeneinanderstellen eine Hervorhebung der (speziell) bestimmenden Funktion der Schrift.

6.2.2 Platzierung im Bildfeld – Verortung im Bildraum

In 6.2.1.2 wurde die Korrelation einzelner Bildelemente betrachtet, ohne die sie umgebende Fläche bzw. den sie umgebenden Raum einzubeziehen. Im Folgenden wird ebendieses Verhältnis der Bildelemente zum *Bildfeld* sowie zum *Bildraum* untersucht. Bildfeld und Bildraum sind in einem Bildwerk selbst nicht als zwei separate Schichten angelegt. Vielmehr handelt es sich bei dieser Unterscheidung um ein Mittel der Bildanalyse, das der genaueren Beschreibung auftretender Wirkungen und der Offenlegung ihrer Ursachen dient. Beim (materiellen) *Bildfeld* handelt es sich dabei um die Fläche bzw. die Ebene, in der die Bildproduzenten bei der Herstellung eines Bildes die einzelnen Bildelemente *platzieren*. In Bezug auf die untersuchten Bildwerke handelt es sich dabei um die Wände der Grabkapellen. Das *Bildfeld* ist also im *Realraum* materiell vorhanden. Beim (virtuellen) *Bildraum* handelt es sich dagegen um den Raum, der sich in der Darstellung um die einzelnen Figuren und Gegenstände herum erstreckt. In der linearperspektivisch-illusionistischen Darstellungsweise, die vielen heutigen Rezipienten vertrauter ist als die ägyptische, ist der virtuelle Bildraum durchgehend dreidimensional konstruiert. Es ist aber auch dann von einem Bildraum zu sprechen, wenn dieser sich in der Wahrnehmung nicht bzw. nur in Teilen in die dritte Dimension öffnet. Innerhalb des Bildraumes werden Bildelemente – u. a. durch Platzierung im Bildfeld, aber auch durch Beischriften etc. – *verortet*. Der virtuelle *Bildraum* ist der Raum der *Darstellungswelt* (s. 1.2.2). Die Beobachtungen werden im Folgenden also aus zwei verschiedenen Blickwinkeln angesprochen, wobei die *Platzierung im Bildfeld* das Mittel darstellt und die *Verortung im Bildraum* dessen Wirkung⁵⁸⁵. Die Gestaltung des Bildraumes trägt dabei nicht

nur über unterschiedliche Möglichkeiten der Verortung zur Steigerung bildlicher Bestimmtheit und Detailliertheit bei. Sie kann durch die Schaffung eines kontinuierliche(re)n Bildraumes auch der Stärkung der Dynamik im Bild dienen.

Es gehört zu den spezifischen Eigenschaften ägyptischer Darstellungen, dass sie auch kürzere oder längere Texte enthalten können. Darum wäre im Grunde stets vom *Bild-Text-Feld* bzw. vom (virtuellen) *Bild-Text-Raum* zu sprechen⁵⁸⁶. Nachdem dieser Hinweis erfolgt ist, wird im Folgenden aus Gründen der Textökonomie trotzdem meist nur vom *Bildfeld* bzw. vom *Bildraum* gesprochen. Auf die Begriffe des *Bild-Text-Feldes* bzw. *Bild-Text-Raumes* wird dort zurückgegriffen, wo die Phänomene des Ineinandergreifens von Bild und Text eine besondere Behandlung erfahren.

6.2.2.1 Das Format des Bildfeldes und die Platzierung der Bildelemente

Formate und Rahmungen

Für die Bildformate in den Privatgräbern des Neuen Reiches prägte Assmann die Begriffe des «Registerstils» (v. a. 18. Dynastie) und des «Bildstreifenstils» (v. a. Ramessidenzeit)⁵⁸⁷. Diese Begriffe sind in Teilen irreführend und bringen v. a. in einer interdisziplinären Diskussion mehrere Schwierigkeiten mit sich. Da es sich um Fragen des Formats und der Formatierung handelt, sollte zu ihrer Beschreibung nicht der ohnehin bereits mehrfach besetzte Begriff des Stils (s. 5.1.1) verwendet werden. Das Sprechen von «Streifen» ist prinzipiell unproblematisch und eignet sich gut zur Beschreibung des beobachteten Phänomens (s. u.). Im Folgenden wird der Begriff des *Streifenformats* aber ohne den Zusatz «Bild-» benutzt, da sich Kompositionen dieses Formats häufig gerade durch hohe schriftliche Anteile auszeichnen (Abb. 36 und 183).

Der Begriff des «Registerstils» ist dagegen völlig aufzugeben. Assmann verwendet ihn zur Bezeichnung von Darstellungen, die sich im Unterschied zu Bildern im Streifenformat über die gesamte (Höhe der) Wandfläche – abgesehen von der Sockelzone (s. u.) – erstrecken (Abb. 35 und 174). Seine Feststellung, ihre innere Einteilung erfolge durch *Register*, beruht aber auf einer ungenügenden Differenzierung der wichtigen Größen *Standlinie*, *Grundlinie* und *Register* (s. u.). Außerdem dienen Stand- und Grundlinien eben auch der internen Gliederung von Darstellungen im *Streifenformat*⁵⁸⁸. Sie bilden also kein geeignetes Kriterium für die Differenzierung verschiedener Bildformate. In der folgenden Diskussion

584 TT 73 (*unbekannter Besitzer*)-PM (3): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 1–5; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 12; TT 93 (*Qenamun*)-PM (9): de Garis Davies 1930, Taf. 22 a; TT 100 (*Rechmire*)-PM (7): de Garis Davies 1943, Taf. 36. 37.

585 Überlegungen zu diesem Verhältnis finden sich schon bei Hanke 1961.

586 Die Reihenfolge der einzelnen Wörter innerhalb der Bezeichnungen drückt keine inhaltliche Gewichtung aus.

587 Assmann 1987b.

588 Vgl. etwa den Bestattungszug in: TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (5–7): Hofmann 1995, Taf. 3. 5. 6. 26–29 oder die Darstellung der Architekturdarstellungen in: TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (11. 12): Hofmann 1995, Taf. 7. 10. 39. 40.

wird zur Benennung der auftretenden Formate das Begriffspaar *wandfüllendes Format*⁵⁸⁹ – *Streifenformat* verwendet⁵⁹⁰.

In 1.2.1 wurden die Schwierigkeiten der Bestimmung «eines Bildes» – bzw. «eines Bildfeldes» – im Kontext ägyptischer Monumentalbauten angesprochen. Die jedem Rahmen innewohnende demarkierende Funktion⁵⁹¹ wäre auf gewisse Weise für Bilder mit architektonischem Kontext bereits durch die bearbeiteten und durch Ecken, Pilaster etc. begrenzten Wandflächen gegeben⁵⁹². Nur die Verwendung zusätzlicher Rahmenelemente erlaubt jedoch die klare Unterscheidung mehrerer Darstellungen auf derselben architektonischen Fläche. Außerdem besitzen sie eine zusätzliche deiktische Funktion, da sie *die Darstellung als Darstellung* hervorheben und von anderem, das wir im Realraum sehen, abgrenzen⁵⁹³. Indem sich die folgenden Betrachtungen auf die verwendeten Rahmenelemente stützen – und nicht etwa auf die subjektive Unterteilung des Bildinhaltes in Szenen o. Ä. –, erfolgt eine Orientierung an emischen ägyptischen Gliederungselementen. Diese Herangehensweise bedeutet, dass von *einem* Bild bzw. *einer* Darstellung gesprochen wird, wenn sich diverse, nicht zusammengehörige Gruppierungen von Bildelementen innerhalb eines so abgegrenzten Bildfeldes finden. Umgekehrt ist auch dann von zwei verschiedenen Bildern zu sprechen, wenn Figuren klar innerhalb eines Handlungszusammenhanges stehen, sie sich jedoch in unterschiedlichen, klar demarkierten Bildfeldern befinden. Nicht alle beobachteten Fälle lassen sich klar den folgenden Beschreibungen der beiden Formate zuordnen. Oftmals stammen sie aus einer Phase des Übergangs, die weiter unten besprochen wird.

Die Formatierung der Bildfelder erfolgt in den ägyptischen Privatgräbern des Neuen Reiches durch die rahmenden Elemente *Fries*, *Farbleiter* und *Sockel*. Diese bildeten sich schon mit der Ver-

festigung der ägyptischen Darstellungsweise heraus⁵⁹⁴ und erfuhr je nach Epoche spezifische Anwendungen. Im wandfüllenden Format erstrecken sich die Bildfelder in der Regel über die gesamte Fläche einer Wand (Abb. 35). An beiden Seiten und am oberen Ende sind sie von *Farbleitern* eingefasst, schmalen Streifen aus verschiedenfarbigen Rechtecken. Darüber oder darunter verläuft am oberen Ende oft ein *Fries*. Dieser kann ornamentaler Natur sein oder aus figürlichen Elementen wie Blüten und Knospen bestehen, die in repetitiver Weise verwendet werden. Der untere Abschluss der Wand wurde bis zu einer gewissen Höhe als *Sockelzone* belassen, die entweder ohne Dekoration blieb oder mit einem monochromen Farbauftrag versehen wurde. Vom Bildfeld ist sie manchmal durch mehrere schmale monochrome Streifen abgesetzt. Wurden Wandflächen in Bildfelder im Streifenformat unterteilt, dann verläuft auch zwischen diesen eine klare Trennung (Abb. 36). Dabei kann es sich um Inschriftenbänder handeln⁵⁹⁵, aber auch um *Farbleitern* und *Friese*, wie sie am oberen Abschluss der Wände auftreten⁵⁹⁶. Auch Fälle, in denen Stand- und Grundlinien (s. u.) zur Gliederung in Streifen verwendet werden, sind als streifenförmige Kompositionen zu verstehen, sofern im Zusammenspiel mit deutlicher gegliederten benachbarten Wänden diese Art der Formatierung in den Vordergrund gerückt wird⁵⁹⁷. Solche Fälle verdeutlichen auf besonders klare Weise, dass eine rein formale Beschreibung einzelner Darstellungen oder Darstellungsabschnitte nicht zielführend ist und auch ihre gemeinsame Wirkung im Raum berücksichtigt werden muss. Abgesehen von der Unterteilung einer Wandfläche in mehrere übereinanderliegende Bildfelder, weisen Kompositionen im Streifenformat in einem weiteren Punkt eine stärkere Unabhängigkeit von ihrem architektonischen Träger auf: Sie verlaufen vielfach über Ecken hinweg. Oft sind in diesem Fall auch keine *Farbleitern* in den Ecken vorhanden, es gibt jedoch Ausnahmen, die in der Regel auf die intendierte Bildaussage zurückgeführt werden können. Um die Entwicklung vom wandfüllenden Format zum Streifenformat zu verstehen, erfolgt weiter unten ein Blick auf Monumente, die den schrittweisen Übergang und seine Ursprünge besonders deutlich machen.

Die genannten Rahmenelemente können in bildlichen *Metalepsen* überschritten bzw. durchbrochen werden. In seinen narratologischen Arbeiten beschreibt Genette mit dem Begriff der *Metalepse* die Überschreitung der Grenze zwischen verschiedenen

589 Den Begriff des *wandfüllenden Formats* bzw. des *Tableaus* verwendet Assmann für die Kompositionen der Amarnazeit und die ramessidischen Feldzugsreliefs (Assmann 1975, 312–315). Dabei ist der Verweis auf die Feldzugsreliefs ohnehin zurückzuweisen, da die Bildformatierung im Tempel durch andere Faktoren geprägt ist als im Privatgrab (s. 7.2.2). Vor allem wird damit aber postuliert, dass die wandfüllenden Bilder der Amarnazeit ein Phänomen darstellten, das sich grundlegend von den wandfüllenden Kompositionen früherer Zeit unterscheidet. Die folgende Betrachtung zeigt dagegen, dass sie Teil einer komplexen durchgehenden Entwicklung sind.

590 Fitzenreiter 2001, 132–134 möchte die Begriffe *Registerstil* und *Bildstreifenstil* durch *Ikonen-Stil* und *Vignetten-Stil* ersetzen. Dadurch werden zwar einige terminologische Probleme beseitigt, die auch hier aufgegriffen werden; der problematische Gebrauch des *Stil*-Begriffes bleibt aber erhalten. Außerdem entstehen so neue Schwierigkeiten, da durch die Verwendung der – stark vorgeprägten – Termini *Ikonen* und *Vignetten* von vornherein keine beschreibende Perspektive auf das Material eingenommen, sondern die Verwendung der Formate stark gedeutet wird. Auch die Idee, dass mit dem Wandel vom wandfüllenden Format zum Streifenformat die Wandfläche vom «Ort» zur «Dekorationsfläche» geworden sei (Fitzenreiter 1995, 110), kann nicht aufrechterhalten werden. Dabei werden komplizierte Wechselwirkungen und unterschiedliche Analyseebenen vermengt, die im Folgenden eine detaillierte Erörterung erfahren.

591 Schapiro 1972–1973; vgl. auch Überlegungen in Haug 2015.

592 Summers 2003, 343–346.

593 Marin 1988, v. a. 76 f.; vgl. Lotman 1972, 300–303.

594 Für die Herausbildung von Rahmenstrukturen in prädynastischen Bildwerken s. Tefnin 1993.

595 Z. B. TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*): Hofmann 1995, Taf. 3–10; Farbtaf. 2.

596 Z. B. TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2 [oben]): Feucht 1985, Taf. 4 b. In diesem Fall wurde der monochrome blaue Fries über der Darstellung des Eintretens vor Osiris durch die Einfügung von Sternen zum «Himmel» gemacht und somit gewissermaßen «materialisiert».

597 Zuweilen finden sich verschiedene Arten der Trennung der streifenförmigen Bildfelder innerhalb eines Monumentes: TT 31 (*Chons*)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11 [Lotusblütenfries]; TT 31 (*Chons*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16 [Farbleiter]; TT 31 (*Chons*)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 15 [Standlinie]; TT 31 (*Chons*)-PM (5): de Garis Davies 1948, Taf. 12 [Grundlinie (Wasser)].



Abb. 35 TT 69 (Menna)-PM (2–3). Die wandfüllenden Bildfelder sind durch Farbleitern und Friese (oben) gerahmt; die Fläche zwischen den Farbleitern in der Ecke ist durch die gelbe Hintergrundfarbe vom Hintergrund der Darstellung abgehoben (s. u.).

prinzipiell distinkten Ebenen, etwa zwischen der fiktiven Welt und der Realwelt, wenn sich beispielsweise eine Figur im Film direkt an die Zuschauer wendet⁵⁹⁸. Unter Rückgriff auf diese Definition des Begriffes bezeichnet der Terminus hier eine «vertikal gerichtete Grenzüberschreitung und Interaktion von Instanzen differenter Ebenen der Darstellung im Kunstwerk»⁵⁹⁹. In den fol-

genden Fällen handelt es sich bei der durchbrochenen bzw. überschrittenen Grenze um diejenige zwischen dem virtuellen Bildraum und dem realen Raum der Grabkapelle. Eine solche Überschreitung ist nur dann sichtbar oder überhaupt möglich, wenn diese Grenze durch ein Rahmenelement gekennzeichnet ist.

598 Genette 2004; vgl. Genette 2007, 236–264. 356–368. Eine genauere Beschreibung dieser Phänomene und ägyptische Beispiele, die sich in der Art der Metalepse von den hier gezeigten unterscheiden, finden sich auch in Rogner 2021. Diese Definition ist nicht zu verwechseln mit derjenigen der klassischen Rhetorik etwa nach Quintilian. Der Terminus *Metalepse* beschreibt hier die Ersetzung eines polysemen Begriffes A durch einen anderen Begriff B, der zwar einer der Bedeutungen von A, aber nicht dem betreffenden Kontext entspricht (Hanebeck 2017, 12 f.).

599 Eisen – von Möllendorff 2013, 1. In dieser Weise wurde der Begriff der Metalepse bereits in Forschungen im Feld der Klassischen Archäologie auf verschiedene

Formen der Grenzüberschreitung bzw. der Überschreitung des Bildrahmens oder einer auf andere Weise markierten Bildgrenze angewandt (Hurwit 1977; Hurwit 1992; Lorenz 2013). In der ägyptologischen Diskussion wurde der Begriff der Metalepse in diesem Sinne bisher lediglich in der Besprechung textlicher Zeugnisse aufgegriffen (Moers 2013). Angenot 2005, 17 f. verwendet den Begriff der Metalepse für das Phänomen der Vereinigung mehrerer Momente in einem Bild. Sie beruft sich dabei auf Definitionen der Metalepse, die v. a. den Charakter der rhetorischen Figur als eine Vertauschung von Ursache und Wirkung hervorheben (vgl. Hanebeck 2017, 12). Entsprechende Phänomene in Bildern werden in der vorliegenden Arbeit unter den Schlagworten der kinematographischen (6.2.3.3) bzw. der polychronen (6.2.3.4) Ausarbeitung behandelt.



Abb. 36 TT 255 (Roy)-PM (2). Die Bildfelder im Streifenformat werden durch blaue Balken getrennt, die durch die Gestaltung ihrer Enden in Form der Hieroglyphe  als «Himmel» markiert sind. Darüber verläuft ein Fries aus figürlichen (Schakal, Hathor, Cheker-Motiv) und schriftlichen (Namen und Titel des Ehepaars) Elementen.

Unabhängig davon, ob das Bildelement über die Rahmenlinie gelegt wurde⁶⁰⁰ (Abb. 77) oder ob die Rahmenlinie ein Bildelement überschneidet⁶⁰¹ (Abb. 37), ist die Wirkung eine ähnliche: Ein Bildelement verlässt (teilweise) den Bildraum und ragt dadurch in den realen Raum des Monumentes (und der Betrachter) hinein, der ihm aufgrund der grundlegenden ontologischen Verschiedenheit von Bildobjekt und realem Betrachter prinzipiell unzugäng-

600 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (6): de Garis Davies 1923, Taf. 14; TT 86 (Menchepereseneb)-PM (7): de Garis Davies 1933b, Taf. 8; TT 90 (Nebamun)-PM (3. 4. 6. 7. 8): de Garis Davies 1923, Taf. 21. 24. 27. 30. 33. 35; TA 2 (Meryra II)-PM (5): de Garis Davies 1905a, Taf. 32; TA 4 (Meryra I)-PM (4): de Garis Davies 1903, Taf. 41; Saqqara (Meryneith): Raven – van Walsem 2014, 114 f.; Saqqara (Maya): Zivie 2009, Taf. 22. 58.

601 TT 51 (Userhat)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13 [oben rechts]; TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [oben rechts].



Abb. 37 TT 69 (Menna)-PM (2). Die seitliche Farbleiter läuft über das Ruder hinweg, das darunter noch zu erkennen ist.

lich ist⁶⁰². Dieser Aspekt der Metalepse zeigt sich besonders deutlich im direkten Nebeneinander einer rein malerischen Metalepse mit einer tatsächlichen dreidimensionalen Überschneidung⁶⁰³ oder wenn eine Figur im Bild gar Handlungen am architektonischen Rahmen zu vollziehen scheint⁶⁰⁴. Oftmals wird durch Metalepsen dieser Art sowohl die Bewegtheit von Figuren betont (vgl. 6.2.3.2) als auch eine Apostrophe der Betrachter erzielt⁶⁰⁵ (vgl. 6.2.5.4). Manche Metalepsen lassen sich wohl schlicht darauf zurückführen, dass man Bildelemente vollständig darstellen⁶⁰⁶ bzw. den Rahmen durchgehend ausführen wollte⁶⁰⁷. Gleichwohl ist der entstehende metaeptische Effekt derselbe, und es ist anzunehmen, dass eine andere Lösung gewählt worden wäre, hätte man ihn um jeden Preis vermeiden wollen. Unfertige Darstellungen zeigen im Gegenteil gerade, dass metaeptische Überschreitungen in der Komposition eingeplant waren⁶⁰⁸ (Abb. 132).

Die interne Gliederung

Prinzipiell ist bei der internen Gliederung zwischen *Grundlinien* und *Standlinien* zu unterscheiden⁶⁰⁹ – was nicht ausschließt, dass man in der Materialbetrachtung auf Fälle stößt, die sich nicht



Abb. 38 TT 52 (Nacht)-PM (1–2). Deutlich ist zu erkennen, dass in drei Fällen die dünne, schwarze Standlinie nicht bis an die seitlich begrenzenden Farbleitern durchgezogen wurde.

eindeutig einer der beiden Kategorien zuordnen lassen. *Standlinien* sind dünne, monochrome Linien (Abb. 33, 38 und 140). Sie haben sich im Laufe der Verfestigung der ägyptischen Darstellungsweise als Mittel zur *Platzierung* von Bildelementen im Bildfeld herausgebildet⁶¹⁰, besitzen jedoch keine *verortende* Funktion. Demgegenüber handelt es sich bei *Grundlinien* tatsächlich nicht um bloße Linien, sondern im Grunde um Felder, die durch ihre Füllung – und zuweilen auch ihre Kontur (s. u.) – tatsächlich den Ort der Handlung bestimmen. Sie sind oft selbst auf einer *Standlinie* platziert (Abb. 37, 39 und 67), werden aber auch ohne diese verwendet (Abb. 49 und 68). Häufig sind sie durch eine abstrakte Rahmenlinie eingefasst, deren Materialität wiederum gezielt gesteigert werden kann (s. 6.2.2.2). Der oft bemühte Begriff der *Registerlinie* bezeichnet in dieser Terminologie keine weitere Art der gliedernden Linie. Vielmehr handelt es sich um einen übergreifenden Terminus für *Stand-* und *Grundlinien*, die u. a. eine Gliederung des Bildfeldes in *Register* bewirken. Diese ist unbedingt von der Unterteilung einer Wandfläche in mehrere *Bildfelder* (s. o.) zu unterscheiden. Die Sorgfalt, mit der oft darauf geachtet wurde, *Grund-* und *Standlinien* nicht bis ganz an die ornamentalen Rahmungen des Bildfeldes durchzuziehen (Abb. 38), zeigt nämlich, dass auch in mehrere Register unterteilte Bildräume als *ein Raum* konzipiert wurden. Dies gilt unabhängig davon, dass dieser Bildraum selbstverständlich nicht die durchgehende Strukturierung aufweist, wie sie etwa aus der Tradition der linearperspektivischen Konstruktion durchgehender Räume bekannt ist.

Die Füllung der *Grundlinien* gibt die Art des repräsentierten Untergrundes wieder, etwa Wasser oder Wüstengrund. Dasselbe gilt aber auch für *Matten*, die oft anstelle einer (bloßen) *Standlinie* unter Stühlen, hockenden Menschen oder Opferstapeln auftreten. Die Art ihrer Verwendung – besonders das häufige Auftreten ohne *Standlinie* – zeigt, dass auch sie als *Grundlinien* zu verstehen sind und nicht etwa als «Bildelemente» derselben Art wie die darauf platzierten Menschen oder Gegenstände. Durch die Ausarbeitung der *Grundlinien* kann die Detailliertheit der Darstel-

602 In Davis' Terminologie kann man davon sprechen, dass diese Metalepsen eine «apparently continuous pictoriality» (zwischen realem und virtuellem Raum) bewirken (vgl. Davis 2017b, 111–113).

603 TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (6): Feucht 1985, Taf. 15; Farbtaf. 4 a. Durch die Parallele mit den Salbkegeln der Statuen erhalten unweigerlich auch die Stabsträuße einen dreidimensionaleren Charakter.

604 Elkab (*Sobeknacht*)-PM (3): Davies 2001, 120, Taf. 45, 1. Der Arbeiter ganz links scheint das Gewölbe der Grabkapelle in den Fels zu hauen. Der zweite scheint eine *Standlinie* über ihren Köpfen zu bearbeiten, der dritte den Ort, an dem sich ihre eigene *Standlinie* befände – nachdem er sie fertiggestellt hat (!?) –, und der vierte den Hintergrund, d. h. die Kapellenwand. Eine Beschreibung im Rahmen ägyptischer Fälle des «Aspektsehens» findet sich in Rogner 2020b, 169.

605 Vgl. Thürlmann 1990, 105 f.; Kemp 1996, 182 f.

606 TT 40 (*Huy*)-PM (6–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 30; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 41; TT 56 (*Userhat*)-PM (3. 14. 15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 12. 13. 28; TT 69 (*Menna*)-PM (4): Hartwig 2013a, Abb. 2, 7; TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 30. 33; TT 226 (*Besitzer unbekannt*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 30 e. Vgl. Hurwits Feststellung, dass die Überschneidung des Bildrandes in der griechischen Vasenmalerei manchmal nicht im Rahmen der von ihm aufgezeigten Spiele mit der Rahmung entsteht, sondern ihre Ursache schlicht in Darstellungsnormen wie etwa derjenigen der Isokephalie liegt (Hurwit 1977, 9 f.).

607 TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13 [oben rechts]; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [rechts oben]. Im letzteren Fall zeigt ein genauer Blick, dass das Ruder zumindest einmal ausgeführt war. Inwiefern die Metalepse geplant war, ist eine andere Frage.

608 TT 40 (*Huy*)-PM (9): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 35; TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (4): Polz 1997, Farbtaf. 4; TT 278 (*Amenemhab*)-PM (2–3): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 37. Im letzteren Fall scheint man die in der Skizzierung entstandene Überschneidung am oberen Bildrand zumindest toleriert zu haben. Ansonsten hätte man die Skizze vermutlich korrigiert, bevor man mit dem Ausmalen des Frieses begann.

609 Die Begriffe wurden in Anlehnung an Schäfer 2002, 163–166 gewählt; dort liegt aber nicht die strenge Unterscheidung vor, die im Folgenden angewandt wird (ähnlich Summers 2003, 439 f.). Dagegen stehen hinter Davis' Unterscheidung von *register line* und *groundline* verschiedene Betrachtungsweisen dessen, was hier als *Standlinie* bezeichnet wird. Als *register line* trennt sie die verschiedenen Register voneinander ab und mit Blick auf Figuren im Bild wird dieselbe Linie zu (*succeeds to*) ihrer *groundline*. Diese kann wiederum je nach Betrachtungsweise zur in die Tiefe reichenden *groundplane* werden, (Davis 2017b, 145–155).

610 Vgl. Davis 1976; Davis 1989, 35–37; Tefnin 1993.

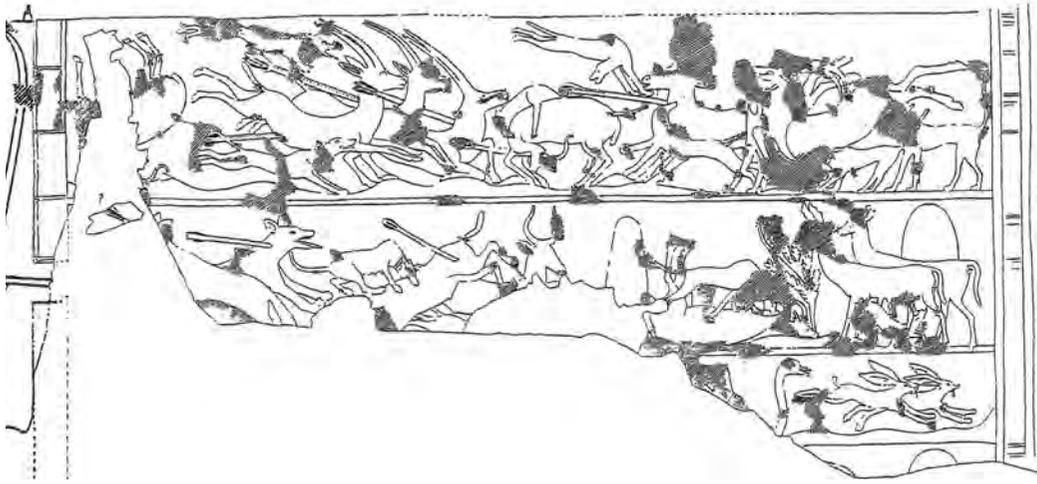


Abb. 39 TT 39 (*Puiemre*)-PM (10). Die Wüstendarstellung ist durch hügeligen Wüstengrund auf Standlinien in mehrere Register gegliedert.

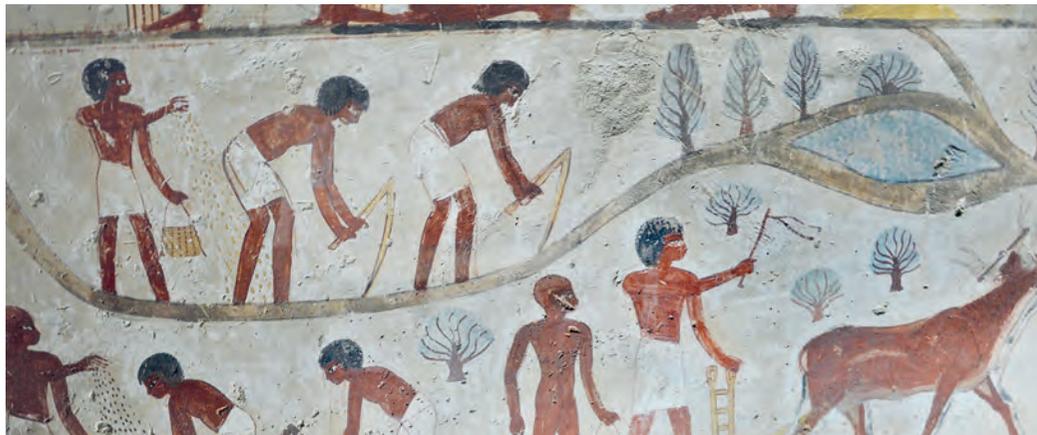


Abb. 40 TT 52 (*Nacht*)-PM (1). Ein teilweise ausgetrockneter Wasserlauf gliedert einen Teil des Bildraumes. Die Füße der Männer sind in den Schlamm eingesunken, was das Volumen der aufgewühlten, feuchten Erde unterstreicht.

lung erhöht werden. So sind etwa monochrome, unstrukturierte Wasser-Grundlinien (Abb. 37) von solchen zu unterscheiden, die durch interne Zickzacklinien den Wellenwurf des Wassers wiedergeben (Abb. 113). Ähnlich zeichnen sich Wüsten-Grundlinien in der Regel dadurch aus, dass zusätzlich zur rötlich-orangen Färbung durch weiße, graue, braune und rote Farbsprenkel auch die typische Sand-Stein-Struktur dieses Untergrundes eingebracht wird. Wüsten-Grundlinien nehmen aber auch durch ihre Form eine Verortung vor und unterscheiden sich darin von den anderen lang-rechteckigen Grundlinien: So bringt die «wellige» Ausarbeitung ihres oberen Abschlusses die hügelige Struktur der Sand- und Gesteinswüste ins Bild⁶¹¹ (Abb. 39).

Entwicklungen der internen Gliederung und der Formatierung

Nach diesem ersten beschreibenden Überblick sind nun einige Entwicklungen in der internen Gliederung der Bildfelder sowie ihrer Formatierung genauer in den Blick zu nehmen. Dabei handelt es sich stets um Tendenzen; zeitgleich wurden immer auch

Darstellungen angefertigt, die diesen Entwicklungen nicht oder in weniger starkem Umfang folgten. Wo die neuen Darstellungsformen aber angewandt wurden, haben sie die Möglichkeit zur Steigerung der bildlichen Narrativität, u. a. durch die Schaffung kontinuierlicher Bildräume (s. 6.2.2.2), wesentlich geprägt.

Am weitreichendsten waren dabei die Konsequenzen der im Laufe der 18. Dynastie zu beobachtenden Tendenz, keine durchgehende Gliederung wandfüllender Darstellungen durch Stand- und Grundlinien mehr vorzunehmen (z. B. Abb. 35 und 141). Standlinien sind damit nicht mehr der bestimmende Faktor der Komposition. Vielmehr werden Elemente primär gemäß der intendierten Aussage im Bildfeld verteilt und tragen dann gleichsam eine Standlinie, die in der ägyptischen Darstellungsweise zur Platzierung im Bildfeld in der Regel notwendig war, bei sich. Eine Auflösung der Registergliederung fällt insbesondere in manchen Versionen der Wüstenjagd auf; sie wird im Zusammenhang mit der kontinuierlichen Ausgestaltung von Bildräumen genauer besprochen (s. 6.2.2.2). Auch architektonische und landschaftliche Elemente, wie etwa ein Wasserlauf⁶¹² (Abb. 40), können an

611 Z. B. TT 39 (*Puiemre*)-PM (10): de Garis Davies 1922, Taf. 7; TT 81 (*Ineni*)-PM (10): Dziobek 1992, Taf. 16; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (7): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 9; hierzu auch Rogner 2020a.

612 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedin – Seidel 1991, 34 f.; TT 57 (*Chaemhat*)-PM (13): El-Tanbouli 2017, Taf. 31.



Abb. 41 TT 56 (*Userhat*)-PM (3). Die springende (?) Kuh wurde ohne Standlinie ins Bild gesetzt.



Abb. 42 TT 69 (*Menna*)-PM (2). Der Kasten (der Schreiber (?)) verfügt über eine Standlinie; die Bäume unten sind frei in die Fläche gesetzt.

die Stelle der Stand- oder Grundlinien treten⁶¹³. Da ein Wasserlauf – im Unterschied zu Stand- und Grundlinien – selbst ein figurliches Bildelement ist, handelt es sich dabei um den Gebrauch eines Bildelementes als Träger eines anderen (vgl. 6.2.1.2). In dieser Weise wurde schon der Wasserlauf auf der Keule des Königs Skorpion genutzt, mit der Herausbildung der charakteristischen ägyptischen Darstellungsmittel, einschließlich der Verwendung von Stand- und Grundlinien, verschwand diese Verwendung von Landschaftselementen aber für die nächsten 1500 Jahre⁶¹⁴.

Vereinzelt werden nun gewisse Bildelemente auch ohne Stand- oder Grundlinie frei in der Fläche platziert, wobei sich klare normhierarchische Unterschiede feststellen lassen⁶¹⁵. Am häufigsten nutzte man eine solche freie Platzierung bei Gegenständen und Pflanzen⁶¹⁶ (Abb. 40). Weitaus seltener kommt sie bei Tieren⁶¹⁷ vor, bei denen sie nicht immer von einem Springen zu unterscheiden ist – bzw. formal mit diesem zusammenfällt (Abb. 41). Frei ins Bildfeld gesetzte Menschen bleiben selten⁶¹⁸. Zuweilen kommen in einer Darstellung Elemente gleicher normhierarchischer Stellung mit und ohne Standlinie vor. Möglicherweise wurde dadurch eine gewisse Deixis auf die Objekte mit Standlinie gelegt, die in ihrer Art der Hinzufügung scheinbar redundanter Beischriften entspräche (s. 6.2.1.3). So könnte etwa angedeutet werden, dass ein Kasten oder ein Getreidehaufen nicht nur Staffage sind, sondern in einer ganz bestimmten Funktion in eine Szene gesetzt wurden⁶¹⁹ (Abb. 42). In diesem Fall läge eine ähnliche Verwendungsweise vor, wie sie auch hinter der Entwicklung der Standlinien gestanden zu haben scheint. So scheinen in den Wandmalereien des prädynastischen Grabes 100 in Hierakonpolis und auf

613 Vgl. Schäfer 2002, 198–202.

614 Groenewegen-Frankfort 1951, 19.

615 In der Wirkung kommen sehr fein und schwach ausgeführte Standlinien einem solchen Frei-in-die-Fläche-Setzen nahe. Einmal mehr zeigt sich hier die täuschende Wirkung von Umzeichnungen, in denen man auch eine solche Standlinie (zu) klar erkennt. Im farbigen Original scheinen die Figuren dagegen frei in der Fläche zu stehen, bis man ganz aus der Nähe schaut: TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [das Gefäß vor den Männern mit schmutzigen Gewändern oben rechts]; TT 69 (*Menna*)-PM (7): Hartwig 2013a, Abb. 2, 11 [Opfernder und Opfertisch in der Mitte des obersten Registers].

616 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2 [Gefäße oben rechts]; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [Bäume und Korb der Mädchen im vierten Register von oben]; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11–14; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 33. 128; Saqqara (*Iniu*): Schneider 2012, 93 f. Saqqara (*Nebnefer und Mahu*): Gohary 2009, Taf. 20. Bei TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7. 15–16): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 16. 17. 42 stellt sich die Frage, ob die Baumgruben der Bäume als Grundlinien fungieren oder ob sie zusammen mit den Bäumen ein Element bilden, das frei in die Fläche gesetzt ist.

617 TT 56 (*Userhat*)-PM (3): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 28; TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 31; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): de Garis Davies 1925, Taf. 22. 25 [Kalb]. In TT 409 (*Samut gen. Kyky*)-PM (4. 7): Negm 1997, Taf. 9. 11 findet sich sogar die traditionelle Darstellung des Herbeiführens von vier Opferkälbern ohne Standlinien für die Tiere.

618 TT 67 (*Hapuseneb*)-PM (1): Davies 1961, Taf. 4; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 17. 18. 98. 99.

619 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [Kasten im zweiten Register von oben; Getreidehaufen links im untersten Register im Rücken von Mennas Töchtern].

der Narmerpalette bestimmte Figurengruppen durch Standlinien hervorgehoben zu sein⁶²⁰.

Die Entwicklung weg von der Gliederung des Bildfeldes durch Stand- und Grundlinien – und damit hin zur Schaffung eines kontinuierlicheren Bildraumes – fand ihren Höhepunkt in den Grabkapellen von Tell el-Amarna⁶²¹. In den oftmals nur durch architektonische Elemente gegliederten Bildfeldern sind die Akteure gemäß ihrer Funktion verteilt und auf kurze Standlinien gesetzt, die oftmals sogar nur der Platzierung einer einzelnen Figur dienen (Abb. 55 und 56). Zusammen mit der spezifischen Bestimmtheit des Bildraumes führt dies dazu, dass Figuren(-gruppen) sehr viel stärker als *an einem bestimmten Ort* zwischen A und B befindlich wahrgenommen werden. Vereinzelt finden sich auch hier menschliche Figuren ganz ohne Standlinien⁶²². Aus der direkten Nachamarnazeit existieren weitere Fälle, in denen die Gliederung des Bildfeldes primär durch architektonische und landschaftliche Strukturen vorgenommen wurde⁶²³ (Abb. 105 und 107). Durch die zunehmende Verwendung des Streifenformats (s. u.), das weniger großflächige und stark durch ihre horizontale Ausrichtung geprägte Flächen zur Verfügung stellte, war eine zusätzliche interne horizontale Gliederung aber immer weniger notwendig. Wo sie vorgenommen wurde, verwendete man neben Stand- und Grundlinien weiterhin auch die erwähnten Bildelemente. Aufgrund der fragmentarischen Erhaltung der Gräber in Saqqara, wo sich der Großteil der Monumente aus dieser Zeit befindet, bestehen diesbezüglich nur begrenzte Aussagemöglichkeiten. Zumindest im dortigen Grab des Haremhab existieren aber ebenfalls Darstellungen, die v. a. durch Landschaftselemente oder Gebäude gegliedert sind⁶²⁴.

Mit diesen Veränderungen in der internen Gliederung des Bildfeldes ging auch der soeben angesprochene Wandel in der Formatierung des Bildfeldes einher. Noch viel deutlicher als bei der bildinternen Gliederung handelt es sich dabei um eine klare chronologische Entwicklung, die dazu führte, dass ab der frühen 19. Dynastie das Streifenformat tatsächlich das prägende Format war. Wandfüllende Kompositionen kommen zwar auch in der Ramessidenzeit noch vor, sie sind aber klar in der Unterzahl. Im Folgenden wird eine Deutung dieser Entwicklung vorgebracht, die sowohl den formalen Wandel als auch die gleichzeitigen inhaltlichen Veränderungen berücksichtigt. Am Anfang stand demnach die Schaffung intern weniger stark durch Stand- und Grundlinien gegliederter Bildfelder ab der mittleren 18. Dynastie (s. o.). Wie die Analyse des Materials zeigt, wurden diese Tendenzen gezielt weiterentwickelt. Offenbar schätzte man also die

neuen Möglichkeiten zur Ausarbeitung von Bildinhalten, die sich dadurch ergaben. Dazu gehört etwa die Anlage kontinuierlicher Bildräume (s. 6.2.2.2) und polychromer Bilder (6.2.3.4). Mit diesen Entwicklungen in der internen Gliederung war eine zunehmende Vereinheitlichung der rahmenden Farbleitern und Friese verbunden, die sich vorher in vielen Fällen von Wand zu Wand deutlich unterschieden hatten⁶²⁵. Damit scheint auch eine geänderte Auffassung dieser Rahmenelemente einherzugehen. Offensichtlich wurden sie viel mehr als ornamentale Rahmung einer Wandfläche denn als absolute Begrenzung der Bildfelder verstanden. So finden sich nun eindeutig zusammengehörige Szenen, die über Raumecken – und auch Farbleitern – hinwegreichen. Die Kapelle des Userhat (TT 56) stellt ein frühes Beispiel dar, das all diese Tendenzen vereint: Friese und Farbleitern sind einheitlich ausgeführt, und in gleich drei Fällen sind eindeutig zusammengehörige Figuren durch eine Ecke mit Farbleitern getrennt⁶²⁶ (Abb. 43 und 44).

Diese Verteilung der Figuren einer Szene über mehrere Bildfelder kann mit der zunehmenden Verwendung von Metalepsen (s. o.) einhergehen. Besonders zahlreich sind sie etwa in der Grabkapelle des Nebamun (TT 90) aus der Zeit Thutmosis' IV./Amenhoteps III., wo sie manchmal die Zusammengehörigkeit verschiedener Bildfelder betonen⁶²⁷, aber auch schlicht einem freieren, spielerischen Umgang mit den Rahmenelementen entspringen⁶²⁸. Dasselbe Monument zeigt auch, dass der Wille zur Schaffung zusammenhängender, benachbarter Bildfelder wohl einer der entscheidenden Faktoren in der Verdrängung der Stelen und Scheintüren in den thebanischen Gräbern von ihren traditionellen Anbringungsorten an den Schmalseiten der Querhalle war⁶²⁹. In den Raumecken, d. h. zwischen den Farbleitern der beiden aneinanderstoßenden Wände, findet sich v. a. in Kapellen desselben Zeitraumes immer wieder eine separate Hintergrundfarbe⁶³⁰

620 Davis 1992, Abb. 5. 38. Schäfer erklärt die Standlinien in Grab 100 dagegen so, dass sie lediglich eine Verbindung zwischen Figuren gleicher Größe schafften, die auf einer Ebene stehen (Schäfer 2002, 163).

621 Vgl. Matz 1922, 48 f.

622 TA 6 (*Panehesy*)-PM (10–11): de Garis Davies 1905a, Taf. 13. 15.

623 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7. 15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1. 3.

624 Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 17. 20. 52. 104.

625 So schon in TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*) aus der Zeit Thutmosis' III. (Kampp 1996, 467). In den Ecken findet sich zwischen den Farbleitern bereits ein farblich abgesetzter (gelber) Hintergrund (s. u.). Diese Feststellungen beruhen v. a. auf Beobachtungen vor Ort; vgl. Guksch 1978, Taf. 4. 5. 18. Zu großen Teilen, aber nicht durchgehend einheitlich sind auch die Rahmenelemente in TT 69 (*Menna*) aus der Zeit Thutmosis' IV./Amenhoteps III. (Hartwig 2013d, 19).

626 TT 56 (*Userhat*)-PM (8–9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4. 9 [der König und seine Garde]; TT 56 (*Userhat*)-PM (13–14. 16–17): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 10 b. 12. 15 [Figuren innen neben dem Durchgang in die Längshalle, die zu den Darstellungen gehören, die sich über die zwei Längswände der Halle ziehen]; TT 56 (*Userhat*): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 36–38 [Friese und Farbleitern]; vgl. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 18.

627 TT 90 (*Nebamun*)-PM (3–4): de Garis Davies 1923, Taf. 24–27.

628 TT 90 (*Nebamun*)-PM (3 [oben und links]. 4. 6. 7. 8): de Garis Davies 1923, Taf. 21. 24. 27. 30. 33. 35.

629 Vgl. Kampp 1996, 51–55.

630 Z. B. TT 93 (*Qenamun*): de Garis Davies 1930; TT 139 (*Pairi*): Manniche 1987, Abb. 11; TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 1–7. 10, sowie Beobachtungen vor Ort. Im Chekerfries kommen hier leichte Unterschiede im Detail vor, die aber erst bei genauer Betrachtung auffallen. Der blaue Hintergrund ist nur in den Ecken der Südhälfte ausgeführt; da sie in der Nordhälfte noch den grauen Putz zeigen, sollte auch hier vielleicht die blaue Farbe noch aufgetragen werden. Dasselbe gilt aufgrund des unfertigen Zustandes wohl auch für TT 52 (*Nacht*): de Garis Davies 1917; Shedid – Seidel 1991.



Abb. 43 TT 56 (Userhat)-PM (8–9). Hinter dem König steht, von diesem durch eine Ecke und zwei Farbleitern getrennt, seine Garde.



Abb. 44 TT 56 (Userhat)-PM (13–14). Drei Reihen von Männern, die Userhat auf der Jagd begleiten, sind auf der angrenzenden Wand dargestellt.

(Abb. 35, 37 und 38). Dabei handelt es sich nicht etwa um eine Hervorhebung dieser Stelle; vielmehr scheint dadurch die leere, bezüglich des Bildinhaltes «bedeutungslose» Fläche zwischen den Bildfeldern neutralisiert zu werden: Zwischen zwei über Eck benachbarten Bildfeldern erblickt man eine Oberfläche, die sich äußerlich klar vom Hintergrund der Darstellungen unterscheidet. Sie ist gänzlich anderer Art und nicht der Darstellungswelt zugehörig, wodurch sie auch weniger willkürlich durch die Farbleitern vom Bildfeld abgegrenzt erscheint. Wird eine Darstellung in einem solchen Fall in einem Bildfeld auf der anderen Seite der Ecke fortgesetzt, überspringt sie gleichsam den negierten Raum der Ecke⁶³¹. Mit der Vereinheitlichung der ornamentalen Rahmung und der Absetzung der Ecken wird schließlich auch eine aspekthafte Wahrnehmung dieser Elemente als *virtuelle Architektur* begünstigt (s. 6.2.4.1). Dieser Effekt verstärkt die Wahrnehmung der Bildfelder bzw. der sich in ihnen öffnenden Bildräume als zusammenhängender virtueller Raum zusätzlich. All dies bedeutet nicht, dass die Farbleitern nicht mehr als Rahmung eines Bildfeld-

631 TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 3. 19–26. In TT 181 ist die Fläche zwischen den beiden Farbleitern, d. h. die eigentliche Ecke, durch eine separate Farbgebung (blau) vom Hintergrund der Darstellung im Bildfeld innerhalb der Farbleitern abgehoben.

des fungierten. Ganz im Gegenteil entsteht die Wirkung dieses sinnstiftenden Spiels mit der Formatierung gerade dadurch, dass die Rezipienten darin einen innovativen – und teilweise gar provokativen – Umgang mit dem Üblichen erkennen.

In den Grabkapellen von Achetaton werden rahmende Elemente auf sehr viel weniger einheitliche Weise eingesetzt. Oftmals sind wandfüllende Darstellungen nur durch einfache monochrome Streifen abgeschlossen. Manchmal begrenzt sogar nur die Kante zwischen zwei Wänden oder zwischen Wand und Decke, d. h. die architektonische Form selbst, das Bildfeld. Die Wahrnehmung einer virtuellen Architektur tritt darum nicht auf. Manche der großen Bildfelder führen hier über Ecken hinweg, ohne dass sich dies in der internen Gliederung niederschlägt⁶³². Dass gerade solche Kompositionen manchmal über eine mehrfache Rahmung verfügen, könnte darauf hindeuten, dass man dadurch die Zusammengehörigkeit der Komposition unterstreichen wollte, als diese Formatierung noch neu war⁶³³. Zuweilen findet sich eine interne Unterteilung, welche die Form des Streifenformats deutlich vorwegnimmt: Zwar wird noch keine Unterteilung der Wand in zwei

632 TA 9 (Mahu)-PM (7–8): de Garis Davies 1906, Taf. 17–19; s. auch TA 9 (Mahu)-PM (9–13): de Garis Davies 1906, Taf. 20–26.

633 TA 4 (Meryra I)-PM (20–22. 24–26): de Garis Davies 1903, Taf. 10. 10 a. 25.



Abb. 45 TT 40 (Huy)-PM (10–11). Die rechte Rückwand der Querhalle wurde durch eine senkrechte Farbleiter in zwei Bildfelder unterschiedlicher Thematik (Tribut – Verstorbener vor Osiris) unterteilt.

distinkte Bildfelder durch Rahmenelemente vorgenommen. Allerdings kann gerade in den oft durchgängig spezifisch bestimmten Bildräumen von Amarna eine deutliche Gliederung dadurch erreicht werden, dass die Einheit des so bestimmten Handlungsraumes gezielt aufgebrochen wird, v. a. wenn sich über den beiden bereits durch ihren Inhalt klar unterschiedenen Registern jeweils ein Himmelszeichen findet⁶³⁴.

Im Grab des Huy (TT 40) aus der unmittelbaren Nachamarnazeit wurde durch die Beschränkung der Farbleitern auf die beiden Schmalseiten der Effekt einer virtuellen Architektur maximal gesteigert⁶³⁵ (s. 6.2.4.1). Außerdem zeigen drei der vier längeren Wandabschnitte der Längsseiten Darstellungen, die zusammen

eine Bildreihe bilden (s. 6.2.3.5); an anderer Stelle wurde dagegen eine Farbleiter zur Trennung einer zusammenhängenden Wandfläche in zwei nebeneinanderliegende Bildfelder genutzt⁶³⁶ (Abb. 45). All dies offenbart eine sehr gezielte Nutzung der Faktoren *Bildfeld* und *Rahmung*. In Grabbauten der späten 18./frühen 19. Dynastie lässt sich aber auch ein weiteres Experimentieren mit der Formatierung beobachten, das schließlich eine teilweise Abkehr von der Arbeit mit den immer weniger gegliederten, wandfüllenden Bildfeldern zur Folge hatte⁶³⁷. Diese eigneten sich zwar ausgezeichnet zur ausführlichen Wiedergabe zusammengehöriger Ereignisse; die Möglichkeit zur Wiedergabe *nicht* zusammengehöriger Inhalte auf einer Wandfläche war allerdings stark

634 TA 4 (Meryra I)-PM (24–26): de Garis Davies 1903, Taf. 25; vgl. TA 5 (Pentju)-PM (5–7): de Garis Davies 1906, Taf. 5–9.

635 TT 40 (Huy)-PM (4. 9): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 35. 36.

636 TT 40 (Huy)-PM (10–11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 21.

637 Vgl. Assmann 1987b.



Abb. 46 TT 51 (*Userhat*)-PM (6–7). Die Haare der Figur ragen über die Raumecke hinweg.

eingeschränkt⁶³⁸. Um diesem Problem zu begegnen, suchte man neue Möglichkeiten der Bildformatierung. Im Grab des Haremhab in Saqqara wurden Szenen, in denen Gefangene zuerst vor den Grabherrn und anschließend von ihm vor den König geführt werden, auf zwei benachbarten Wänden angebracht. Allerdings sind sie durch eine weitere Szene und einen Pilaster getrennt⁶³⁹. Auf den Pfeilern in der Kapelle des Neferhotep (TT 49) reichen Texte über die Ecken und Farbleitern hinweg; die verschiedenen

638 Dies zeigt sich bereits an Beispielen aus Amarna, die über mehrere Wände hinwegführen und nur eine teilweise interne Gliederung durch Standlinien aufweisen. Oft ist nicht klar zu erkennen, ob mehrfach wiederholte Figuren die entsprechende Person in distinkten Handlungseinheiten eines übergeordneten Handlungszusammenhangs zeigen oder ob es sich um unbestimmt nebeneinanderstehende Momente handelt, z. B. in: TA 9 (*Mahu*)-PM (9–13): de Garis Davies 1906, Taf. 20–26. Das Gestaltungsmittel der Polychronie wird damit verunklärt (s. 6.2.3.4).

639 Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 33. 40.

Pfeilerseiten wurden also als ein Bild-Text-Raum aufgefasst⁶⁴⁰. Und in der Kapelle des Amenemope (TT 41) wurden die wandfüllenden Bildfelder durch Stand- und Grundlinien durchgehend in Register gegliedert, was in der Wirkung den Kompositionen im Streifenformat bereits nahekam⁶⁴¹.

Die weitere Entwicklung zeigt, dass man nach Wegen suchte, um einerseits wieder eine stärkere Gliederung der Darstellungen vorzunehmen und andererseits das Hinwegführen von Darstellungen über Raumecken beizubehalten. Offensichtlich wollte man diese Möglichkeit, die im Zusammenhang mit der zunehmenden Auflösung der prägenden Rolle der internen Gliederung und der Rahmenelemente entwickelt worden war, nicht missen. Die gefundene Lösung vereint beide Kriterien: Anstatt zu wandfüllenden Bildfeldern zurückzukehren, die klar auf eine einzelne Wand beschränkt waren und eine deutliche interne Registergliederung aufwiesen, verlegte man sich in weiten Teilen auf das Streifenformat. Die primäre Unterteilung der Wandflächen wurde damit in die Horizontale verlegt – womit die Möglichkeit zur deutlichen Wiedergabe verschiedener Darstellungsinhalte auf derselben Wand wieder gegeben war. Gleichzeitig verliefen die so geformten Bildfelder über die Raumecken hinweg; nur wenn es aufgrund bestimmter kommunikativer Überlegungen angebracht war, fügte man senkrechte, abgrenzende Elemente in den Ecken ein⁶⁴² (Abb. 125). Besonders deutlich zeigt sich dies, wenn die Dekoration eines Raumes ausschließlich aus über zwei Ecken hinwegreichenden streifenförmigen Bildfeldern besteht und nur gerade an der einen Stelle, an der die Ecke tatsächlich mit einer inhaltlichen Grenze im Bildraum zusammenfällt, dieser Bruch durch eine abstrakte Linie hervorgehoben wird⁶⁴³ (Abb. 15). Auch andere Beobachtungen deuten darauf hin, dass Raumecken generell nicht mehr als trennende Faktoren wahrgenommen wurden. So wurden selbst in Gräbern, die neben Bildern im Streifenformat auch wandfüllende Darstellungen aufweisen, keine Farbleitern mehr verwendet und Figuren ragen vielfach leicht über die Ecke hinweg⁶⁴⁴ (Abb. 46). Derselbe Wandel in der Auffassung von Raumecken im Verhältnis zum Bildinhalt – und nicht etwa vermeintlich mangelnde Sorgfalt – steht wohl auch hinter der zunehmenden Abrundung der Ecken in den Grabkapellen, die während der Ramessidenzeit in den thebanischen Fels getrieben wur-

640 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (C a–b): Pereyra u. a. 2006, Abb. 30; de Garis Davies 1933a (I), Taf. 50. 51.

641 TT 41 (*Amenemope*)-PM (14. 15): Assmann 1991a, Taf. I; Taf. 40.

642 TT 31 (*Chons*)-PM (6. 9): de Garis Davies 1948, Taf. 13. 14; TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (2. 3): de Garis Davies 1948, Taf. 5. 6; [Streifenformat in der linken, ramessidischen Hälfte der Querhalle; vgl. Polz 1990, 304–307 zur Datierung der Nutzungs- und Dekorationsphasen]; TT 138 (*Nedjemger*)-PM (1–3): Feucht 2006, Faltplan 1; Farbtaf. 2–4. 6. 7 [in diesem Fall erfolgt eine rein architektonische Trennung durch die Pilaster in den Ecken]; TT 158 (*Tjanefet*)-PM (2. 3. 7. 8. 17–21): Seele 1959, Taf. 4. 5. 19. 25. 30–38. Für die wandfüllenden Darstellungen der späten 18. Dynastie ohne interne Gliederung als wichtiger Faktor bei der Herausbildung des Streifenformats spricht sich auch Fitzenreiter 2001, 134 aus.

643 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (5. 6): Hofmann 1995, Taf. 21. 22.

644 Diese Feststellung beruht v. a. auf Beobachtungen vor Ort.

den⁶⁴⁵. Mit diesen Veränderungen nahm zugleich die Tendenz zur Erzeugung einer durchgehenden virtuellen Architektur ab. Wo die einzelnen Bildfelder noch mit Rahmungen versehen werden, stoßen diese aneinander, ohne ein übergeordnetes Ganzes zu formen⁶⁴⁶.

Mit fortschreitender Nutzung mehrerer übereinanderliegender, streifenförmiger Bildfelder bemerkte man wohl, dass sich diese Formatierung auch zu einer Hierarchisierung von Bildinhalten eignete. So bildete sich die Tendenz zur sog. *vertikalen Parallelisierung* aus, wobei eine übergeordnete Thematik eine zweifache Ausarbeitung erfährt. So sieht man häufig im oberen Bildfeld den Verstorbenen, der ins Jenseits eintritt und über den anschließend von Osiris gerichtet wird, während im unteren Bildfeld Vorgänge der Bestattung dargestellt sind⁶⁴⁷ (Abb. 115). Der Vorgang der Beisetzung erfährt dadurch eine «sakramentale Ausdeutung»⁶⁴⁸, wobei die jenseitige Version im oberen Bildfeld allein schon durch ihre Stellung in Augenhöhe hervorgehoben wird. Auf ähnliche Weise können das Opfer an die Götter durch den Verstorbenen und das Opfer an den Verstorbenen durch den Sohn parallelisiert werden⁶⁴⁹. Gegebenenfalls hat ein gewisser Wandel im Grabgedanken, in dessen Folge man vermehrt die Interaktion mit den Göttern in der Kapelle darstellen wollte, den formalen Wandel in der Formatierung bekräftigt. Man darf aber in der Entwicklung vom wandfüllenden zum streifenförmigen Format keine teleologische, einseitige Entwicklung sehen, die allein erfolgte, damit man die neuen Inhalte einbringen konnte⁶⁵⁰. Wie für ähnliche Veränderungen, etwa in der Herausbildung polychroner Kompositionen (s. 6.2.3.4), gilt auch hier, dass solche Entwicklungen das Resultat eines steten Wechselspiels von intendierter Bildaussage und formaler Lösungsfindung sind.

Einer der Nebeneffekte des neuen Formats war, dass keine so deutlichen Größenunterschiede zwischen Personen innerhalb derselben Darstellung mehr möglich waren. Die streifenförmige Formatierung beeinflusste damit eines der zentralen Merkmale der ägyptischen Darstellungsweise⁶⁵¹. Vor allem aber sind Bildfelder im Streifenformat durch eine starke inhärente Sequenzialität⁶⁵² geprägt, die umso stärker ist, wenn sie sich über mehrere Wände erstrecken. Sie betrifft nicht nur die Anordnung der Figu-

ren in der Horizontale und die dadurch stets latent vorhandene Polychronie der Darstellungen, sondern auch deren Wahrnehmung: Zumindest mit dem Blick, oftmals aber auch durch tatsächliche Bewegung im Raum muss man sich an streifenförmigen Darstellungen *entlangbewegen* und ihnen *folgen*, um das Bildfeld in seiner Gänge zu erfassen⁶⁵³. Diese sequenzielle Gerichtetheit der Wahrnehmung ist bei Darstellungen im Streifenformat sehr viel stärker gegeben, als wenn sich ein Bildfeld über die gesamte Fläche einer Wand erstreckt, über die der Blick folglich in verschiedene Richtungen wandern muss, um es zu verstehen.

6.2.2.2 Die räumliche und zeitliche Verortung im (virtuellen) Bildraum

Der Bildraum im ägyptischen Flachbild

Nachdem die Platzierung der Bildelemente im Bildfeld besprochen wurde, wird nun die dadurch bewirkte Verortung der Bildelemente im Bildraum erläutert. Während die Platzierung im Bildfeld per definitionem nur räumlicher Natur sein kann, kommt bei der Verortung im (virtuellen) Bildraum neben der Möglichkeit zur räumlichen diejenige zur zeitlichen Bestimmung hinzu. Wie in der Einleitung zu 6.2.2 bereits erläutert, handelt es sich beim (virtuellen) Bildraum nicht um eine im realen Raum vorhandene, distinkte Entität. Er ist allein der Darstellung zugehörig, in der ihn die Rezipienten im Akt der Betrachtung wahrnehmen.

Von einem «virtuellen Bildraum» ist dabei nicht nur im Fall eines *linearperspektivisch konstruierten* Bildraumes zu sprechen, d. h. eines Bildraumes, der auf einer mathematischen Gliederung zwecks Erzeugung eines illusionistischen Tiefenraumes beruht⁶⁵⁴. Diese Darstellungsweise erscheint vielen heutigen Rezipienten zwar richtiger als andere Formen der Konstruktion des Bildraumes⁶⁵⁵. Ebenso wie alle anderen Darstellungstraditionen ist aber auch sie das Produkt einer historischen Entwicklung und weist spezifische normative und konzeptionelle Elemente auf⁶⁵⁶. Viel grundlegender bestimmt der Terminus des «virtuellen Bildraumes» diesen als Raum der Darstellung, in dem z. B. die Interaktion der Akteure im Bild stattfindet. Die Unterscheidung von Bildfeld und Bildraum bringt damit auch eine wesentliche ontologische Unterscheidung mit sich: Während das Bildfeld als Anbringungsort der Figuren durch den Produzenten Teil der Realwelt ist,

645 Besonders auffällig z. B. in TT 341 (*Nachtamun*): de Garis Davies 1948.

646 TT 296 (*Nefersecheru*): Feucht 1985, Taf. 4.

647 TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13; TT 341 (*Nachtamun*)-PM (2-4): de Garis Davies 1948, Taf. 25-27. So schon in TT 255 aus der Zeit Haremhab (Kampp 1996, 255): TT 255 (*Roy*)-PM (2): Baud – Drioton 1928, Abb. 6-12. In TT 296 (*Nefersecheru*) findet sich eine Ausarbeitung über drei Bildfelder: In PM (2) ist oben das Eintreten in die Unterwelt vor Osiris dargestellt; PM (5) zeigt unten den Bestattungszug, darüber findet mit dem Sprechen des negativen Sündenbekenntnisses vor Osiris gleichsam ein «Hineinzoomen» in die Inhalte von PM (2) statt: Feucht 1985, Taf. 80.

648 Fitzzenreiter 2001, 138.

649 TT 158 (*Tjanefer*)-PM (3): Seele 1959, Taf. 4

650 So die Tendenz bei Assmann 1987b.

651 Diese Idee entstand im Gespräch mit Susanne Bickel.

652 Hierzu in etwas anderem Sinne auch Morenz 2014a, 13 f.

653 Vgl. Marin 1984, 226 zur sukzessiven Wahrnehmung von Friesen.

654 Davis 2017b, v. a. 111-113.

655 Vgl. die von Pächt 1977, 196-211 erwähnten Schwierigkeiten im Verständnis und der Beschreibung uns fremder Raum- und Zeitvorstellungen in Darstellungen. Probleme der Beschreibung der Raumauffassung in ägyptischen Darstellungen schildert Shedid 1995.

656 Panofsky 1927, 99-167; vgl. Goodman 1976, 10-19; Arasse 2004, 45-71. Für diverse Möglichkeiten und Traditionen der Gliederung von Bildfeld und Bildraum vgl. etwa Bunim 1940; White 1957; Hagen 1986; Summers 2003; Scolari 2012; Hinterholler-Klein 2015, v. a. 22-40; Davis 2017b.

ist der Bildraum zwar für seine Betrachter *erkennbar*, jedoch prinzipiell *unzugänglich*.

Außerdem gilt, dass man auch in Darstellungen, die nicht auf der erwähnten mathematischen Konstruktion beruhen, den Bildraum in der Regel keinesfalls als völlig «zweidimensional» oder «flächig» wahrnimmt. Ganz im Gegenteil besteht eine generelle Tendenz, die Fläche um Figuren in einem Bildfeld herum aspekthaft als mehr oder weniger in die Tiefe gehenden Raum zu sehen⁶⁵⁷. Summers spricht hier vom (virtuellen) *stage space*, in den hinein man durch die *optical plane* blicke. Bei der *optical plane* handelt es sich mit Blick auf den Bildraum um die (virtuelle) Ebene zwischen realem und virtuellem Raum. Mit Blick auf das Bildfeld fällt sie zusammen mit der materialen Oberfläche der Darstellung. Dabei versteht er etwa sich überschneidende Figuren als nebeneinander in die Tiefe gereiht, wobei sie auf einer *virtual coordinate plane* stünden, die im rechten Winkel zur Bildoberfläche in den Bildraum hinein führe⁶⁵⁸. Davis greift diese These auf und modifiziert sie in einigen Punkten⁶⁵⁹. Unter stärkerer Gewichtung des aspekthaften Sehens (s. 5.3) relativiert er dabei v. a. Summers' These der generellen Existenz einer *virtual coordinate plane* in ägyptischen Kompositionen. Vielmehr gelte hier ebenso das Prinzip der *bivirtuality* wie auch für die Wahrnehmung des virtuellen Volumens einzelner Bildelemente (s. 6.2.1.1). Generell sei keine absolute (ontologische) Unterscheidung von Bildern möglich, die den realen dreidimensionalen Raum scheinbar fortsetzen (*apparently continuous pictures*), und solchen, für die das nicht gilt (*apparently discontinuous pictures*). Vielmehr nimmt man je nach Anordnung der Figuren, der Gliederung des Bildraumes oder des wahrgenommenen virtuellen Volumens einzelner Bildelemente im Bild bzw. in einzelnen Bildausschnitten mehr oder weniger virtuelle Räumlichkeit wahr⁶⁶⁰.

Geprägt wird eine solche aspekthafte räumliche Wahrnehmung (einzelner Teile) des Bildraumes u. a. durch das Miteinander und Nebeneinander von Elementen im Bildraum: Sobald mehrere Akteure im Bildraum vorhanden sind, wird die zwischen ihnen liegende «Fläche» auch zum «Zwischen-Raum». Sie stehen damit zumindest in einem *relativen* räumlichen Verhältnis – ein *absolutes* räumliches Verhältnis ist nur im spezifisch bestimmten, kontinuierlichen Bildraum darstellbar. Dies gilt umso mehr, wenn die Akteure deutlich demselben Handlungszusammenhang innerhalb der Gesamtdarstellung angehören bzw. sogar in Interaktion stehen. Die Art und Weise, in der die Fläche zwischen verschie-

denen Bildelementen ausgearbeitet ist – größere oder kleinere Distanz, völlig leer oder Textfeld – beeinflusst die Wahrnehmung von Räumlichkeit dabei ebenso wie die Ausrichtung von Figuren. Sind Akteure einander zugewandt und befinden sich in Interaktion, bewirkt dies automatisch den Eindruck, dass sie sich in einem gemeinsamen Raum bzw. an einem gemeinsamen Ort befinden (z. B. Abb. 91, 100 und 187). Sind sie dagegen verschieden ausgerichtet, können sie, obwohl sie «direkt nebeneinander» stehen, ganz unterschiedlichen Handlungszusammenhängen zugeordnet sein, deren räumliche Stellung zueinander völlig unbestimmt bleibt⁶⁶¹ (Abb. 19).

Gerade da die Stellung der Akteure im ägyptischen Bildraum nicht einfach mit einem absoluten räumlichen Verhältnis gleichzusetzen ist, kann sie auch verwendet werden, um Hierarchien abzubilden. So kann der Raum um einen hierarchisch hochstehenden Akteur frei bleiben, um dessen herausragende Stellung anzuzeigen; werden einzelne Akteure trotzdem in größere Nähe gesetzt, betont dies wiederum deren höhere Stellung⁶⁶². In der Darstellung der Interaktion von Akteuren, die unterschiedlichen ontologischen Sphären angehören – etwa Verstorbene und Lebende, Götter und Menschen –, können durch die Ausarbeitung der räumlichen Beziehung ontologische Grenzen und deren Überschreitung angezeigt werden⁶⁶³.

Auch durch die Darstellung unterschiedlicher Inhalte in mehreren übereinander gelegenen Registern können verschiedene Räume vor den Betrachtern ausgebreitet werden. Allerdings wurde hinsichtlich der Unterteilung des Bildfeldes festgestellt, dass gerade bei der horizontalen Gliederung durch Stand- und Grundlinien oft gezielt betont wurde, dass es sich trotzdem um *einen Bildraum* handelt (s. 6.2.2.1). Hingegen ist die vertikale Gliederung des Bildraumes eher als gezielte Herausarbeitung verschiedener (räumlicher) Teilbereiche zu verstehen. Sie kann durch dünne, monochrome, senkrechte Linien geschehen, die einen Bildraum in Abschnitte unterteilen, deren Inhalte zuweilen in einem gewissen räumlichen, aber auch zeitlichen Abstand stehen (s. 6.2.3.5). Eine vertikale Gliederung kann jedoch auch durch einzelne architektonische Elemente wie etwa eine Säule vorgenommen werden, die gegebenenfalls *pars pro toto* für den gesamten baulichen Rahmen steht, innerhalb dessen eine Interaktion stattfindet (Abb. 18 und 50). In diesem Fall werden der Bildraum und die darin enthaltenen Elemente zugleich auch mit ge-

657 Davis 2017b; Summers 2003, 433–438; Brémont 2016.

658 Summers 2003, 445–448.

659 Davis 2017b, 180–218.

660 Vielfach handle es sich dabei um Effekte, die eben nur bei der Betrachtung wandfüllender Darstellungen auftreten, auf die man auch in verschiedenen Blickwinkeln schaue, und nicht etwa bei der Betrachtung von Buchillustrationen. Die so aspekthaft auftretende virtuelle Räumlichkeit des Bildraumes sei von den ägyptischen Bildproduzenten auch nie systematisch ausgenutzt worden; vielmehr kommt sie je nach Darstellung mehr oder weniger stark vor, so Davis 2017b, 186–190. 218–220; vgl. Davis 2017a.

661 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3); de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 51 (*Userhat*)-PM (8–9); de Garis Davies 1927, Taf. 5; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (3–4); de Garis Davies 1933b, Taf. 14. 15; TT 90 (*Nebamun*)-PM (1–2. 5–6); de Garis Davies 1923, Taf. 20–23; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (2–3); de Garis Davies 1925, Taf. 5.

662 So David 2021, z. B. 74–78 in ihrer Untersuchung zur (räumlichen und hierarchischen) Stellung von Königspaar und Eliteangehörigen in der Dekoration der Privatgräber von Tell el-Amarna.

663 Mit diesen Phänomenen befassen sich die Forschungen des Verfassers im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Early Postdoc.-Mobility-Projektes zum Thema «Monumentale Bilder als Teil sozio-religiöser Diskurse im Alten Ägypten. Zur Ausdifferenzierung und Vermittlung ontologischer Grenzen im Medium Bild», s. Rogner 2021.

nerischer oder spezifischer Bestimmtheit versehen (s. u.). Umso mehr gilt dies, wenn eine Strukturierung des Bildraumes durch zusammenhängende landschaftliche (Abb. 40) und architektonische (Abb. 55 und 105) Elemente erfolgt. Textfelder wurden in den untersuchten Privatgräbern gerade *nicht* in solcher Weise zur Gliederung verwendet, sondern haben, ganz im Gegenteil, eine integrative Funktion (s. 6.2.2.3).

Das Sehen einer *virtual coordinate plane* bzw. einer tatsächlich ansatzweise vorhandenen Räumlichkeit des Bildraumes, die dem Wissen der Rezipienten um räumliche Verhältnisse in ihrer Realität näherkommt, wird gezielt verstärkt, wenn ab der 18. Dynastie Elemente frei in die Fläche gesetzt werden⁶⁶⁴ (Abb. 40 und 42). Eine besonders deutliche Materialisierung und die damit einhergehende räumliche Prägung finden z. B. statt, wenn ein Pflock gleichsam in die Fläche des Bildfeldes – d. h. den «Grund» oder «Boden» des Bildraumes – geschlagen ist⁶⁶⁵. Dasselbe passiert, wenn eine Kuh zwar auf einer Standlinie steht, aber offenbar Gras frisst, das den Bildraum *um sie herum* – jenseits der Standlinie – erfüllt⁶⁶⁶. Mit der Tendenz zur abnehmenden Bedeutung der Standlinien für die interne Gliederung der Darstellungen (s. 6.2.2.1) werden diese Effekte umso stärker und zahlreicher.

Im Sinne des beschriebenen Verhältnisses von Bildfeld und Bildraum erzeugt eine Platzierung von Elementen im Bildfeld eine Verortung im Bildraum und damit auch den Bildraum selbst *als Raum*. Auch wenn etwa der (Hinter-)Grund völlig unbestimmt bleibt, wird er doch alleine dadurch, dass Personen, Tiere oder Pflanzen in die Fläche gesetzt werden, indirekt *als Grund* hervorgehoben⁶⁶⁷. Dahinter steht letztlich das Wissen der Betrachter um räumliche Verhältnisse in ihrer Realität, die sie auf die Betrachtung von Darstellungen übertragen und damit auch hier die Stellung von Bildelementen zueinander im Sinne räumlicher Distanzen auffassen⁶⁶⁸.

Eine (Tiefen-)Räumlichkeit im Verhältnis mehrerer Elemente tritt auch dort auf, wo Überschneidungen vorkommen⁶⁶⁹. Denn wo Elemente in einem *räumlichen* Verhältnis zueinander stehen, da ist auch (virtueller) *Raum*. Dieser Effekt ist umso stärker, wenn es sich nicht nur um ein in die Tiefe gehendes Nebeneinander von zwei Bildelementen handelt, sondern um einen tatsächlichen durchgehenden Hintergrund mehrerer Figuren, der z. B. durch ein Kornfeld⁶⁷⁰ (Abb. 23) oder einen Wald und architektonische Strukturen⁶⁷¹ gebildet wird. Ähnlich kommt es zu einer räumlichen Wirkung, wenn fallende Objekte oder springende Menschen und Tiere dargestellt werden. Da man die entsprechende *Bewegung* im Bild erkennt (s. 6.2.3.2), nimmt man auch die umgebende Fläche als *oben* und *unten* wahr, wodurch ein Raum entsteht, innerhalb dessen die Bewegung stattfindet. Vereinzelt verwendete man in solchen Situationen eine separate Hintergrundfarbe, deren Funktion tatsächlich alleine die Markierung des «Raumes» ist, in dem die Akteure agieren⁶⁷² (Abb. 72a).

Trotz all dieser Überlegungen zum aspekthaften Auftreten einer ansatzweisen Räumlichkeit ist gleichzeitig Vorsicht geboten. Man darf sich durch das teilweise Auftreten solcher (tiefen-)räumlicher Gestaltungsmittel nicht dazu verleiten lassen, auch andere Phänomene wie z. B. die unterschiedliche Größe von Figuren⁶⁷³, diagonale Linienführungen⁶⁷⁴, Rahmenmetalepsen (s. 6.2.2.1) oder «ungewöhnliche Anordnungen» im weiteren Sinne als Ausdruck von Tiefenräumlichkeit zu verstehen⁶⁷⁵. Hierzu gehört auch der Umstand, dass das bestimmtere räumliche Verhältnis, das durch die Korrelation mancher Elemente entsteht, in der Regel nicht für die Komposition als Ganzes angestrebt wurde. So ist man zwar geneigt, in einer Darstellung in der Kapelle des Chons eine *Reihe* von Priestern zu erkennen, welche die Barke des Month willkommen heißen. Tatsächlich stehen sie in der ägyptischen Darstellungsweise aber schlicht im *Umfeld* der Barke. In anderen

664 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2 [der rechte Ährenleser]; TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 31; TT 133 (*Neferenpet*)-PM (1): de Garis Davies 1948, Taf. 35; TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (11. 12): Hofmann 1995, Taf. 39. 40. Vgl. Hanke 1961, 81 f. zum «direkt-dreidimensionalen Bezug».

665 TT 78 (*Haremhab*)-PM (13): Brack – Brack 1980, Taf. 19. 67 a.

666 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 43.

667 Vgl. Schmitz-Pillmann 2006, 42–44.

668 TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 33. Vgl. Hildebrand 1910, 30 f. Hildebrand bezieht sich dabei freilich auf den illusionistischen Tiefenraum der akademischen Malerei, wie spätere Ausführungen umso deutlicher machen (40 f.). In allgemeinerer Form behalten die Ausführungen aber ihre Gültigkeit. Assmann geht dagegen davon aus, dass in ägyptischen Bildern mit wenigen Ausnahmen prinzipiell keine Landschaft und kein Raum wiedergegeben werde – kurzum, dass sie keine «Welthaltigkeit» aufwiesen. Stattdessen seien die Bildelemente auf einem neutralen Träger nebeneinander gesetzt. Diese These leitet er u. a. daraus ab, dass in ägyptischen Bildern auch Schrift auftritt, in deren Lektüre der Raum zwischen den Zeichen tatsächlich keine eigene Bedeutung hat. Dies bedeutet jedoch nicht, dass diese Wahrnehmung auf den gesamten Bild-(Text-)Raum auszudehnen ist (s. 6.2.2.3) (Assmann 1987a). Mit ähnlichen Argumenten lehnt eine jüngere Untersuchung von Landschaftselementen in der griechischen Vasenmalerei ein landschaftliches Verständnis ab und postuliert ebenfalls einen

ausschließlich semiotischen Gebrauch der entsprechenden Bildelemente (Dietrich 2010).

669 Vgl. Sameh 1963, 147–151; Brémont 2016.

670 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2.

671 TT 42 (*Amenmose*)-PM (4): de Garis Davies 1933b, Taf. 36; vgl. dazu die nur in Burtons Manuskript überlieferte Darstellung einer Stadtarchitektur als Hintergrund: TT A4 (*Wensu*): Manniche 1988, Taf. 8.

672 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18–21; Shedid – Seidel 1991, 34 f. 37. 39.

673 Vgl. die wichtigen Erläuterungen bei Nord 2010.

674 TA 14 (*May*)-PM (5): de Garis Davies 1908a, Taf. 5; vgl. Schäfer 2002, 191 f.

675 So etwa Vivaz Sainz 2017, 115 zu TT 52. Auch die verschiedenen Beispiele, die Rossem 1948 anführt, sind eigentlich Beispiele für *fälschliches Sehen* von Perspektive. Bloße Frontalität bedingt noch keine Räumlichkeit, und die Staffelung ist primär Ausdruck von Masse (s. 6.2.1.2). Die Deutungen seiner Abb. 16 und Abb. 17 beruhen auf Fehlern in der Umzeichnung (vgl. de Garis Davies 1933a (I), Taf. 14) bzw. mangelnder Qualität des Fotos (vgl. Schäfer 2002, Abb. 250). Für Davis beruhen solche Fehldeutungen auch auf Herangehensweisen, deren Ausgangspunkt oft das vermeintliche «Fehlen von Perspektive» in ägyptischen Darstellungen ist (Davis 1989, 36, Anm. 20). Tatsächlich postulieren etwa Klebs 1914 und Senk 1933 in vielen Fällen zu Unrecht perspektivische Darstellungen; gleichzeitig lenken sie den Blick auf Beispiele, die perspektivische Momente (bzw. «perspektivischen Gehalt»: Senk 1938) aufweisen; vgl. Schäfer 2002, 259.



Abb. 47 TT 31 (Chons)-PM (4). Mehrere Priester empfangen die Barke des Month; sie stehen im Umfeld der Barke bzw. des Empfangsgeschehens.



Abb. 48 TT 51 (Userhat)-PM (6). Die bildliche Umsetzung der Spruchsequenz «rein, rein, vier Mal» zeigt den Verstorbenen, der von vier mal zwei Priestern gereinigt wird.

Worten wird durch die Komposition ausgedrückt, dass sie im Kontext des Empfanges eine bestimmte Rolle einnehmen⁶⁷⁶ (Abb. 47 und 113). Entsprechend diesem Darstellungsprinzip setzte man manchmal Figuren, die aus Platzgründen nicht in einer Reihe mit den anderen stehen konnten, auf separaten Standlinien hinzu. Sie standen dadurch nicht etwa in größerer Distanz zur Haupthandlung, sondern waren ihr genauso zugehörig wie die anderen Teilnehmer⁶⁷⁷. Manchmal steht hinter solchen Anordnungen zugleich die Tendenz zur Schaffung einer gewissen Ordnung auf der Ebene des Bildfeldes, wie sie sich auch in den Staffelungen und Reihen zeigt. Auch Bankettszenen sollen vermutlich nicht etwa zeigen, dass die Gäste dem Verstorbenen ordentlich aufgereiht gegenüber sitzen; vielmehr befinden sie sich *in seiner Gegenwart*⁶⁷⁸ (Abb. 67). In anderen Fällen können so räumliche Verhältnisse klarer dargestellt werden, etwa wenn die Rinder eines Gespannes im Bildfeld gleichsam auseinandergezogen werden und nicht direkt nebeneinander stehen⁶⁷⁹.

Umso mehr gelten diese Feststellungen für das Neben- oder Miteinander von Personen und nicht belebten Objekten. So sind etwa Werkzeuge und Produkte in Werkstätten oftmals auf eine Weise im Bildfeld platziert, die lediglich zeigt, dass sie *ins Umfeld* der Akteure gehören⁶⁸⁰ (Abb. 108). Eine solche Verortung *im Umfeld* bestimmter Figuren, ohne genaue Bestimmung der räumlichen Relationen, bildet eine Spielart der *generischen Verortung* (s. u.). Auch wichtige rituelle Inhalte setzte man auf diese Weise in bildliche Darstellungen um: So konnte etwa die oft in Texten enthaltene Aussage *w^cb w^cb sp 4* – «rein, rein, vier Mal» – durch die Rahmung des Verstorbenen durch vier mal zwei Priester, die eine Reinigung an ihm durchführen, ausgedrückt werden⁶⁸¹ (Abb. 48).

Dieses Phänomen wird oftmals unter dem Stichwort der «Gedankengesellungs»⁶⁸² verhandelt und mit dem vermeintlich «vorstelligen» Charakter (s. 5.1.2) der ägyptischen Darstellungsweise begründet. Nun ist es zwar tatsächlich so, dass in diesen Fällen vielfach primär eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der entsprechenden Elemente vorliegt. Über diese hinaus soll aber trotzdem ins Bild gesetzt werden, dass die Akteure und Gegenstände an einem Ort bzw. bei einem Anlass anwesend sind; lediglich ihr genaues räumliches Verhältnis wird nicht bestimmt. Die Bezeichnungen der «Gedankengesellungs» und der «Vorstelligkeit» gehen zu stark von einem dichotomischen oder gar widersprüchlichen Verhältnis von *Sehen* und *Denken* aus⁶⁸³. Aus emischer

676 TT 31 (Chons)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11.

677 TT 45 (Djehuti und Djehutiemhab)-PM (2): de Garis Davies 1948, Taf. 5.

678 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (3): de Garis Davies 1925, Taf. 1. 5. 7.

679 TT 54 (Huy und Kel)-PM (2): Polz 1997, Taf. 8. 17; vgl. Schäfer 2002, 245 f.

680 TT 86 (Mencheperreseneb)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 11. 12. 21; TT 100 (Rechmire)-PM (13. 14): de Garis Davies 1935, Taf. 23; de Garis Davies 1943, Taf. 48–55.

681 TT 51 (Userhat)-PM (6): de Garis Davies 1927, 14; Taf. 11.

682 Schäfer 2002, 160–162.

683 Vgl. Hagen 1986, 1 f.

ägyptischer Warte wurden die Verhältnisse aber schlicht so entworfen, dass sie der möglichst eindeutigen Wiedergabe bestimmter Inhalte dienen. Es ist typisch für die ägyptische Darstellungsweise, dass «dieselbe» räumliche Konstellation je nachdem, worauf der Fokus der Bildaussage liegt, auf andere Weise kompositorisch umgesetzt werden kann⁶⁸⁴. Die Reproduzierbarkeit realer räumlicher, etwa architektonischer, Gegebenheiten war nicht das Ziel ägyptischer Bildproduzenten⁶⁸⁵. (Dasselbe gilt für zahlreiche andere nicht linearperspektivische Bildtraditionen.) Dies hat zur Folge, dass die Betrachter oftmals auf der Grundlage von Kontext und Kontext selbst entscheiden müssen, ob in einer Darstellung tatsächlich die Wiedergabe räumlicher Verhältnisse im Vordergrund steht oder aber der Fokus primär auf der thematischen Zusammengehörigkeit der Akteure liegt. Ein «Widerspruch» – oder gar eine semantische «Leerstelle» im Darstellungssystem – besteht dabei höchstens aus Sicht etischer Betrachter, die durch ihren kulturellen Hintergrund eigene, ganz spezifische Erwartungen an die kommunikative Leistung von Bildern mitbringen⁶⁸⁶.

Die Bestimmtheit des Bildraumes

Die so aufgebauten Bildräume bzw. Teile derselben können auf verschiedene, im Folgenden dargelegte Weisen *räumlich* und *zeitlich bestimmt* werden. Diese Bestimmung – und die darüber erfolgende räumliche und zeitliche Verortung einzelner Bildobjekte – kann *spezifischer* oder *generischer* Art sein oder auch völlig fehlen. Im letzteren Fall bleiben Zeit und/oder Ort *unbestimmt*. Die Prägung der Bestimmtheit des Bildraumes, die zur Narrativität der Darstellung beiträgt, erfolgt einerseits durch einzelne Bildelemente, die selbst über eine gewisse Bestimmtheit verfügen (s. 6.2.1.3). Sie kann aber auch durch Inschriften bzw. Beischriften bewirkt werden, die sich auf die Gesamtheit des Bildraumes und der darin ablaufenden Geschehnisse beziehen. Die beiden Medien Bild und Text ergänzen sich also oftmals innerhalb derselben Komposition in ihrer bestimmenden Wirkung; sie können dabei von unterschiedlicher Bestimmtheit sein. Die vielfältigen Beziehungen zwischen dem Grad der Bestimmtheit (spezifisch/generisch/unbestimmt), der Weise ihrer Erzeugung (durch einzelne Bildelemente/durch Beischriften zur ganzen Darstellung) und der Art der Bestimmung bzw. der so bewirkten Verortung (zeitlich/räumlich) ergeben eine beinahe unerschöpfliche Vielfalt möglicher Kombinationen. Die folgenden Beschreibungen geben einen Überblick über einige Möglichkeiten zur Erzeugung zeitli-

cher und räumlicher Bestimmtheit und zeigen damit auf, worauf in entsprechenden Analysen von Darstellungen zu achten ist. (Im Übrigen gilt es dabei hinsichtlich der rezeptionsästhetischen (Re-) Kontextualisierung auch zu beachten, dass eine textuelle Bestimmung nur im Fall von lesekundigen Betrachtern ihre Bestimmung erfüllt. Vom Standpunkt der Produzenten bzw. ihrer Auftraggeber aus bilden sie jedoch einen integralen Bestandteil der Komposition, weshalb sie in einer ersten formalen Analyse der Gesamtaussage ohne Einschränkungen einzubeziehen sind.)

Manche der untersuchten Darstellungen sind weder durch Inschriften noch durch Elemente im Bildraum in irgendeiner Weise räumlich bestimmt⁶⁸⁷. Auch in solchen Fällen stehen die Akteure und Gegenstände zwar in einem bestimmten Verhältnis im Bildraum, dieser wird aber bildimmanent nicht bestimmt. In vielen Fällen geht eine räumliche Unbestimmtheit mit zeitlicher Unbestimmtheit einher. Räumliche Unbestimmtheit kann aber auch dann vorliegen, wenn der Anlass – etwa das Talfest – genannt wird⁶⁸⁸. Hiermit soll kein kategorisches Sprechen von einer vagen «Unbestimmtheit des Bildes» perpetuiert werden⁶⁸⁹. Vielmehr geht es darum, das Potential hervorzuheben, dass eine unbestimmte Verortung mit sich bringt: Sie schafft die Möglichkeit einer situationsabhängigen, mehrfachen Zuordnung durch verschiedene Betrachter. Ob etwa ein dargestelltes Fest als «Talfest» spezifiziert wird oder nicht, war eine gezielte Entscheidung der Produzenten bzw. ihrer Auftraggeber. Dass dabei nicht (nur) die verfügbare Fläche, sondern (primär) kommunikative Absichten entscheidend waren, wird gerade durch Beispiele verdeutlicht, die zwar lange Inschriften enthalten, aber in diesen weder eine spezifische noch eine generische Bestimmung des dargestellten Festes oder Opfers vornehmen⁶⁹⁰. Umgekehrt wird durch Inschriften, die mehrere Feste nennen, zuweilen eine mehrfache Bestimmung einer einzigen Darstellung vorgenommen⁶⁹¹. Diese Beobachtungen zeigen auch in aller Deutlichkeit, dass die zeitliche und/oder räumliche Verortung von Darstellungen nicht einfach auf andere Ausführungen desselben Motives übertragen werden darf, falls die Bestimmung dort nicht vorgenommen wird. Besonders häufig geschieht dies in der Forschung zu Fest- und Bankett-darstellungen in thebanischen Grabkapellen, die unter Rückgriff auf einige Fälle, die eine entsprechende Bestimmung vornehmen⁶⁹², oft allesamt als Wiedergaben des «Talfestes» bezeichnet werden⁶⁹³.

684 Schäfer 2002, 247–250. Dahinter stehen nicht etwa verschiedene «Betrachterstandpunkte» (vgl. Baud 1978, 45–56).

685 Dies zeigen z. B. die vielfachen vergeblichen Rekonstruktionsversuche des großen Atontempels von Achetaton aus den Darstellungen in den Privatgräbern der Stadt (Schlüter 2009, 351–360; vgl. Badawy 1948). Im Übrigen würde niemand versuchen, aus den «Hausschachteln» in Giotto's Fresken in der Arenakapelle in Padua auf reale Hauskonstruktionen im Padua des 12. Jhs. (oder im Heiligen Land des 1. Jhs. v. Chr.) zu schließen (vgl. Kemp 1996, 16–19; Abb. 1. 2.).

686 Vgl. zu diesem nur vermeintlichen Widerspruch auch das Beispiel des Führens des Königs durch zwei Götter in Rogner 2021.

687 TT 69 (Menna)-PM (7): Hartwig 2013a, Abb. 2, 11.

688 TT 49 (Neferhotep)-PM (C c. 23): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 53 c.

689 Vgl. Boehm 2015, 199–212.

690 TT 90 (Nebamun)-PM (2. 6): de Garis Davies 1923, 24–28; Taf. 20–23.

691 TT 178 (Neferrenpet gen. Kenro)-PM (6): Hofmann 1995, 34. Abb. 23; TT 296 (Nefersecheru)-PM (2): Feucht 1986, 31–34, Taf. 12.

692 So wird etwa in der Kapelle des Menna beim Gebet am Grabeingang und in der Bankett-darstellung Bezug auf die Fahrt des Amun-Re nach Deir el-Bahari und das Talfest genommen: TT 69 (Menna)-PM (1 [links]. 5) Hartwig 2013a, 22–24; Abb. 2, 2, 2, 8.

693 Abzulehnen ist auch Angenots These, man habe die Darstellung bewusst allgemein gehalten, obwohl *eigentlich doch* – wie man Texten entnehmen könne – ein



Abb. 49 TT 40 (Huy)-PM (5). Die Rahmenlinie der Wasser-Grundlinie bildet den Ort, an dem die Landepflöcke eingeschlagen sind und die dazu verwendeten Hämmer liegen. Planken führen von den beiden Schiffen zum so gebildeten Ufer.

Die Grenze von der unbestimmten zur generischen räumlichen Verortung wird bereits überschritten, wenn Stand- und Grundlinien materialisiert werden. Wenn ein Pflöck in eine Standlinie eingeschlagen ist oder sie gepflügt wird, ist sie nicht nur abstraktes Element zur Platzierung eines Elementes im Bildfeld. Stattdessen wird sie als der Ort gesehen, an dem etwa ein Netz befestigt oder die Saat eingebracht wird⁶⁹⁴. Die Standlinie des darüberliegenden Registers kann auch aspekthaft zu einer Art Raumdecke werden, wenn Objekte an ihr «hängend» gezeigt werden⁶⁹⁵ – ohne dass dadurch freilich der Eindruck entstünde, die Personen im oberen Register stünden auf dem Dach einer Behausung. Sind Landepflöcke in die rahmende Linie einer Wasser-Grundlinie eingeschlagen, so wird sie zum Ufer, das den Wasserlauf begrenzt. Sie ist dann der Ort, an dem die beim Anlanden verwendeten Hämmer liegen und zu dem die an das Schiff gelehnte Planke führt⁶⁹⁶ (Abb. 49). Dasselbe gilt für die entsprechende Verwendung der Bildrahmung⁶⁹⁷. Auch der Übergang zwischen einer Wasser- und einer Land-Grundlinie kann auf eine Weise gestaltet werden, die weniger dem Aneinanderstoßen zweier geometrischer Felder als dem Übergang von Wasser und Ufer in der Natur gleicht⁶⁹⁸. Einige Bäume im Bildraum erzeugen bereits einen gewissen Eindruck

von Naturraum⁶⁹⁹ (Abb. 40, 42, 52 und 53) und können die Stele an der Schmalseite der Querhalle eines thebanischen Grabes an einem generischen Kultort in der Landschaft verorten⁷⁰⁰.

In den bisherigen Fällen ist der (Natur-)Raum nur indirekt erzeugt⁷⁰¹. Eine zusammenhängende Landschaft entsteht z. B. durch einen ganzen Wasserlauf, der den Bildraum durchquert⁷⁰² (Abb. 40). Auch Gebäude wie Lagerhäuser⁷⁰³, ebenso wie einzelne Säulen, Mauern und Tore, schaffen einen generisch bestimmten Raum⁷⁰⁴ (Abb. 50 und 18), in dem weitere Elemente verortet werden können. Vielfach ist für die generische räumliche Verortung auch die Gestaltung des Hintergrundes von Bedeutung. Dabei ist nicht nur an den charakteristischen Wüstengrund zu denken, sondern auch an den gelben – bzw. «goldenen» – Hintergrund vieler Darstellungen des Königs oder der Götter⁷⁰⁵ (Abb. 51 und 175).

bestimmtes Fest dargestellt sei (Angenot 2005, 33). Diese Auffassung vernachlässigt die Bedeutung der Entscheidung, eine bestimmende Inschrift anzubringen – oder eben nicht.

694 TT 82 (Amenemhat)-PM (8): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 2; TT 39 (Puiemre)-PM (3): de Garis Davies 1922, Taf. 28. In TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2 ist der Eindruck umso stärker, da auch das Volumen des Bodens gezeigt wird (vgl. 6.2.1.1).

695 TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11–13. Vgl. das metaleptische Hängen der Kränze am dadurch materialisierten Fries in: TT 51 (Userhat)-PM (3 [über Klagefrauen]): de Garis Davies 1927, Taf. 13.

696 TT 40 (Huy)-PM (5): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 31. 32. Ähnlich auch TT 162 (Qenamun)-PM (1): de Garis Davies 1963, Taf. 15; Saqqara (Ptahemwia): Raven 2017b, Abb. 5; Saqqara (Iniua): Schneider 2012, 90 f.

697 TA 4 (Meryra I)-PM (24): de Garis Davies 1903, Taf. 29.

698 TT 49 (Neferhotep)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 23.

699 TT 52 (Nacht)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.; TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TT 178 (Neferrenpet gen. Kenro)-PM (11): Hofmann 1995, Taf. 39.

700 TT 74 (Tjanuni)-PM (9): Brack – Brack 1977, Taf. 41.

701 Schmitz-Pillmann 2006, 42–44.

702 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (3 [unterstes Register]): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 52 (Nacht)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.; TT 57 (Chaemhat)-PM (13): El-Tanbouli 2017, Taf. 31; TA 1 (Huya)-PM (9–10): de Garis Davies 1905b, Taf. 8. Vgl. auch das nur fragmentarisch erhaltene Subregister in TT 49 (Neferhotep)-PM (4): Pereyra u. a. 2006, Abb. 18. Dass es sich wohl kaum um den Nil, sondern eher um (teilweise ausgetrocknete) Bewässerungskanäle handelt (Laboury 1997, 55 f.), zeigt neben dem landwirtschaftlichen Kontext der Vergleich mit Darstellungen, die wohl wirklich den Strom wiedergeben: TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3.

703 TT 86 (Mencheperreseneb)-PM (7): de Garis Davies 1933b, Taf. 8.

704 TT 15 (Tetiky)-PM (5): Hofmann 2011, Taf. 6. 9; TT 56 (Userhat)-PM (9–11): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4. 5; TT 78 (Haremhab)-PM (4): Brack – Brack 1980, Taf. 38; TT 100 (Rechmire)-PM (19): de Garis Davies 1935, Taf. 111.

705 TT 40 (Huy)-PM (7. 8. 11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 4. 20. 22; TT 45 (Djehuti und Djehutiemhab)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 8; TT 56 (Userhat)-PM (9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4; TT 69 (Menna)-PM (3. 10): Hartwig 2013a, Abb. 2. 6. 2, 14; TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 9. 10; TT 277 (Ameneminet)-PM (5–6–7–8–4): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 16–22 [gelber Hintergrund oben]; TT 295 (Djehutimose gen. Paroy)-PM (5): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 2; TT 318 (Amenmose)-PM (2): Yoshimura u. a. 2003,



Abb. 50 TT 56 (*Userhat*)-PM (9). Die Säule trennt den vor dem König stehenden Grabherrn von anderen Bildinhalten weiter links; zugleich bewirkt sie eine generische räumliche Verortung der Begegnung.



Abb. 51 TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*)-PM (5). Der gelb-goldene Hintergrund hebt den in einem Kiosk sitzenden Osiris zusätzlich hervor und betont zudem die Andersartigkeit der göttlichen Sphäre.

Er gibt keinen materiellen Hintergrund wieder, sondern ist vielmehr Marker der göttlichen oder königlichen Sphäre. Eine generische Verortung des Gezeigten kann schließlich auch durch eine Beischrift wie *hmsj.t m sḥ* – «im Zelt sitzen» erzeugt werden, ohne dass dieser Ort figürlich wiedergegeben wird⁷⁰⁶.

Von einer generischen zeitlichen Verortung ist u. a. dann zu sprechen, wenn ein Anlass wie etwa die Vorführung von Fremden vor den König⁷⁰⁷ oder ein bestimmtes Fest⁷⁰⁸ genannt wird (Abb. 170). Aus emischer Sicht wird damit nämlich kein bestimmter Moment in der Vergangenheit evoziert, in dem diese Dinge (ein einziges

Mal) getan wurden; stattdessen stellt man die Durchführung der entsprechenden Handlungen als solche in den Mittelpunkt. Davon ist z. B. die Überreichung der Neujahrsgeschenke zu unterscheiden, da hier spezifisch bestimmte Elemente gezeigt werden, die demnach auch eine spezifische Verortung bewirken⁷⁰⁹ (s. 6.2.1.3).

Eine solche generische zeitliche Verortung kann auch durch direkte Reden vorgenommen werden, wenn z. B. das Lied einiger Sänger von Festfreuden handelt⁷¹⁰ (Abb. 76). Oftmals wird sie auch durch die *infinite Form* verbaler Beischriften verdeutlicht⁷¹¹, die auf grammatischer Ebene betont, dass eben nicht der einmalige Akt im Zentrum steht, sondern die Handlung an sich, die stets aufs Neue aktualisiert werden kann. Ähnliches gilt für rein nominale Beischriften von Personen, die mit *jn* – «durch» eingeleitet werden⁷¹²: Entsprechend der Einleitung des Agens nach dem Infinitiv oder dem Passiv wird so an die nur bildlich wiedergegebene Handlung das (im Bild ebenfalls vorhandene) Agens (d. h.

Abb. 102; Taf. 2, 1. Gardiner schrieb zum gelben Hintergrund des königlichen Kiosks noch: «The background of the baldachin is yellow, and probably we have to imagine that a gilded screen was suspended behind the Pharaoh.» (de Garis Davies – Gardiner 1926, 10). Auch wenn eine solche alltagsweltliche Realität nicht auszuschließen ist, sei hier v. a. die durch den Hintergrund betonte Andersartigkeit der göttlichen bzw. königlichen Umgebung hervorgehoben. Vgl. hierzu auch den gelb-goldenen Hintergrund der Verstorbenen in TT 51 (*Userhat*)-PM (7): de Garis Davies 1927, Taf. 1. 9 und die Überlegungen in Hofmann 2003.

706 TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*)-PM (6): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 6 [links oben]. Ähnlich wird in TT 100 (*Rechmire*)-PM (19): de Garis Davies 1935, Taf. 111. 112 die im Text genannte *große Halle* (*ḥj wr*) bildlich nur durch eine einfache Mauer wiedergegeben.

707 TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 4.

708 TT 56 (*Userhat*)-PM (5): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 1; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (1. 2. 7): Brack – Brack 1977, Taf. 19. 20 a. 21 b.

709 TT 93 (*Qenamun*)-PM (9): de Garis Davies 1930, Taf. 22 a.

710 TT 69 (*Menna*)-PM (5): Hartwig 2013a, Abb. 2, 8.

711 TT 74 (*Tjanuni*)-PM (5. 10. 11): Brack – Brack 1977, Taf. 28 a. b; 29 b; vgl. Malaise – Winand 1999, §698.

712 TT 17 (*Nebamun*)-PM (7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 23.

der Akteur) auch im Medium der Sprache eingeführt⁷¹³. Dasselbe geschieht durch das Beisprechen der ohne vorangehendes Verb genutzten Relativform *jr.n* – «das gemacht hat», gefolgt vom Namen des Akteurs⁷¹⁴.

Eine spezifische zeitliche Verortung ist v. a. dann mit Sicherheit gegeben, wenn eine Inschrift ein Datum nennt, etwa dasjenige der Thronbesteigung eines Königs⁷¹⁵ oder der Belohnung des Verstorbenen⁷¹⁶. Auch durch Aufschriften auf Bauten⁷¹⁷ (vgl. 6.2.1.3) oder auf Möbeln⁷¹⁸ kann das Geschehen in der Zeit eines spezifischen Königs verortet werden. Auf dieselbe Weise wird die spezifische zeitliche Verortung in der Regierungszeit eines Königs durch die Wiedergabe des Herrschers selbst im Bild erreicht⁷¹⁹. In Darstellungen des Bestattungszuges ergibt sich aus dem bildlichen Kontext, dass auch Beschreibungen im Infinitiv singularär zu verstehen sind; es sind einmalige Handlungen – und zwar zum Zeitpunkt der Bestattung – dargestellt⁷²⁰. Ein ungewöhnliches Motiv wie der sog. «syrische Patient» des Nebamun⁷²¹ kann für sich genommen eine spezifische zeitliche Bestimmtheit hingegen lediglich suggerieren.

Die sog. «Reden und Rufe», direkte Reden, die als spontane Ausrufe z. B. von Bauern, Hirten oder Angehörigen belohnter Amtsträger konzipiert sind⁷²², erzeugen v. a. eine «virtual soundscape» im Bild⁷²³. Indem sie den *moment d'énonciation* bzw. das *hic et nunc* hervorheben, in dem dieser Ausruf stattfindet, bewirken sie zudem eine singuläre zeitliche Verortung, auch wenn diese freilich von anderer Qualität ist als etwa die Verortung in der Regierungszeit eines Königs⁷²⁴. Dies gilt nicht in gleicher Weise für die Anrede des Königs oder der Götter durch den Grabherrn oder auch das Sprechen des Königs oder des Grabherrn zu Untergebe-

nen⁷²⁵. Auch wenn es sich dabei auf formaler Ebene gleichermaßen um eine direkte Rede handelt, so werden darin in der Regel generelle bzw. fortan gültige Wahrheiten – wie etwa ein Lobpreis oder eine Beförderung – ausgedrückt. Sie sind damit nicht mit den Ausrufen zu vergleichen, die in ihrer Spontaneität den Moment ihrer Äußerung unterstreichen. Eine Mischform stellen direkte Reden von Untergebenen dar, die zentrale Geschehnisse der Darstellung direkt kommentieren. Sie beziehen sich zwar ebenfalls auf den von nun an gültigen Sachverhalt, sind aber dennoch als spontane Ausrufe gestaltet⁷²⁶ (Abb. 155). Ähnliches gilt auch für Reden und Gesänge anlässlich einer Bestattung oder eines Opfers. Zwar beinhalten sie ein momentgebundenes und oftmals tatsächlich emotionales Moment; gleichzeitig handelt es sich aber beim Gesagten häufig um Dinge, die für die Ewigkeit gelten⁷²⁷.

Schließlich besteht die Möglichkeit der spezifischen räumlichen Verortung, die vielfach durch Gebäude vorgenommen wird. Insbesondere im Fall von stark kontinuierlichen Bildräumen (s. u.) bewirkt ein spezifisch bestimmtes Monument im Bildraum eine entsprechende Verortung anderer Bildelemente. Die Bestimmung der Bauten kann durch Auf- und Beischriften erfolgen⁷²⁸ (Abb. 31) oder auch aus dem Kontext und der bildlichen Wiedergabe eindeutig gegeben sein⁷²⁹. Manchmal erfolgt die Verortung wohl auch über verschiedene Titel des Grabherrn in verschiedenen bildlichen Kotexten, etwa wenn er einmal als *sš pr-ḥd n jmn* – «Schreiber des Schatzhauses des Amun» und in einer benachbarten Szene als *sš ḥwt-nbw n jmn* – «Schreiber des Goldhauses des Amun» bezeichnet wird⁷³⁰ (Abb. 52 und 53). Auch ohne schriftliche Bestimmung bewirkt schließlich die Darstellung des Grabes, etwa als Zielpunkt des Bestattungszuges, eine spezifische Verortung in der Landschaft: Im Kontext einer Grabkapelle ist klar, dass es sich um ebendas Monument handelt, in dem die Rezipienten der Darstellung sich gerade befinden⁷³¹ (Abb. 134).

713 Malaise – Winand 1999, § 104. Bei Beischriften zu Opferhandlungen oder anderen Tätigkeiten, die das Sprechen des Akteurs einschließen, könnte u. U. auch das defektive Verb *j.n* – *sagte* gemeint sein. Dies ist aber weniger wahrscheinlich (vgl. Malaise – Winand 1999, § 627).

714 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (5): Polz 1997, Taf. 11.

715 TT 100 (*Rechmire*)-PM (17): de Garis Davies 1943, Taf. 68–71.

716 TT 148 (*Amenemope*)-PM (4): Ockinga 2009, 72–75; Taf. 75. Der Anfang des ersten Textes ist heute verloren; man kann aber annehmen, dass er parallel zum zweiten ebenfalls ein Datum enthielt.

717 TT 39 (*Puimre*)-PM (12): de Garis Davies 1922, Taf. 37–39; TT 78 (*Haremhab*)-PM (4): Brack – Brack 1980, Taf. 38. 45 b; TT 100 (*Rechmire*)-PM (2): de Garis Davies 1943, Taf. 24. 25.

718 TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 12. 21; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11. 12. 14.

719 TT 255 (*Roy*)-PM (5): Baud – Drioton 1928, Abb. 13.

720 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 10–13.

721 TT 17 (*Nebamun*)-PM (7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 23. Vgl. Panagiotopoulos 2003; Shirley 2007. Shirley schließt umgekehrt aus der Abwesenheit eines zu bestimmenden Textes in unzulässiger Weise darauf, dass kein singuläres Ereignis dargestellt sei. Weder diese Feststellung noch ihr Gegenteil sind auf Grundlage der Darstellung eindeutig zu treffen.

722 Zu der u. a. durch diese Rufe erfolgenden Konstruktion des «einfachen Volkes» als Gegenbild zur Elite vgl. Vernus 2009–2010; Vernus 2015; Fitzenreiter 2017a.

723 Jurman 2018, 107.

724 TT 38 (*Djeserkerreseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 78 (*Haremhab*)-PM (6): Brack – Brack 1980, 27; Taf. 32. 35 b; TT 100 (*Rechmire*)-PM (8): de Garis Davies 1943, Taf. 39; vgl. den klassischen Überblick bei Guglielmi 1973; in jüngerer Zeit hat sich v. a. Aurore Motte mit den «Reden und Rufen» auseinandergesetzt.

725 TT 31 (*Chons*)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 15; TT 40 (*Huy*): de Garis Davies – Gardiner 1926 [diverse Beispiele]; TT 90 (*Nebamun*)-PM (4): de Garis Davies 1923, 34 f.; Taf. 26. 27; TA 4 (*Meryra I*)-PM (19. 24–25): de Garis Davies 1903, 21 f.; Taf. 6. 8. 25. 30.

726 TA 25 (*Eje*)-PM (7–9): de Garis Davies 1908b, 23; Taf. 28–30: Vier Paare von Wächtern bzw. Jungen unterhalten sich über die Geschehnisse, wobei dreimal die Frage gestellt wird, für wen denn gejubelt werde, und darauf entweder erwidert wird, dass es Eje sei oder dass der Angesprochene losgehe, um zu schauen.

727 TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 15; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (2–3): de Garis Davies 1925, Taf. 5; TT 241 (*Ahmose*)-PM (3): Yoshimura u. a. 2002, 55 f.; Abb. 55; TT 341 (*Nachtamun*)-PM (2–4): de Garis Davies 1948, 36; Taf. 25–27.

728 TT 31 (*Chons*)-PM (6): de Garis Davies 1948, Taf. 13.

729 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3. Aus den Charakteristika der Darstellung ergibt sich auch ohne Beischrift eindeutig, dass es sich um den Tempel von Karnak handelt (vgl. de Garis Davies 1933a (I), 28–31; Loeben 1992; Cabrol 1993; Schlüter 2009, 151–155). Zudem wird die Zugehörigkeit der dargestellten Werkstätten zum Tempelkomplex aus der Darstellung klar, auch wenn die Charakteristika der ägyptischen Bildkomposition es nicht erlauben, darauf zu schließen, wie sie räumlich um den Tempel herum angeordnet sind.

730 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (11. 12): Hofmann 1995, Taf. 39. 40.

731 TT 31 (*Chons*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (4. 8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 20. 24; TT 158 (*Tjanfer*)-PM (8. 20–21): Seele 1959, 3; Taf. 25. 38; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (7): Hofmann 1995, Taf. 29; TT 181



Abb. 52 TT 178 (Neferrhenpet gen. Kenro)-
PM (12). Der Verstorbene trägt den Titel
«Schreiber des Schatzhauses des Amun».



Abb. 53 TT 178 (Neferrhenpet gen. Kenro)-
PM (11). Der Verstorbene trägt den Titel
«Schreiber des Goldhauses des Amun».

Aufschriften auf Monumenten werden in solchen Darstellungen oft in einer Weise wiedergegeben, die gleichsam eine verkürzte Fassung der monumentalen Dekoration darstellt. Es ging nicht darum, die Reliefs und Inschriften originalgetreu wiederzugeben, sondern zu zeigen, dass der Bau über Dekoration verfügt und welchem König seine Konstruktion zuzuschreiben ist⁷³². Eine so reduzierte Darstellungsweise kann durch eine Beischrift zur Darstellung ergänzt werden, die das Gebäude eindeutig bestimmt⁷³³. Das königliche Erscheinungsfenster, an dem in den Gräbern von Amarna oft die Belohnung und Ernennung von Amtsträgern stattfindet, ist in seiner architektonischen Ausführung und seiner figürlichen und inschriftlichen Dekoration ebenso verkürzt wiedergegeben. Vermutlich handelt es sich um eine Struktur in der Stadt, die für die damaligen Produzenten und Rezipienten kontextuell spezifisch bestimmt war⁷³⁴. Die grundsätzlichen Eigenheiten der Wiedergabe architektonischer Strukturen in der ägyptischen Darstellungsweise dürfen dagegen nicht als Verkürzung derselben Art verstanden werden. Während sie heutigen Betrachtern in mancher Hinsicht «ungenügend» erscheinen mag, stand dahinter wahrscheinlich sehr wohl die Intention der Wiedergabe wesentlicher Züge der entsprechenden Strukturen.

Kontinuierliche(re) Bildräume

Während die eben besprochene Verortung im Bildraum die Narrativität durch die Prägung der *Bestimmtheit* beeinflusst, wird im Folgenden ein Aspekt angesprochen, in dem die Gestaltung des Bildraumes die bildliche *Dynamik* betrifft. Dabei geht es um Bildräume, die intern nur wenig gegliedert sind und in denen eine Strukturierung, wo sie vorhanden ist, nicht durch Standlinien, Grundlinien oder abstrakte senkrechte Linien vorgenommen wird, sondern durch landschaftliche oder architektonische Elemente. Diese haben gemeinsam, dass sie – im Gegensatz zu den abstrakteren Gliederungsmitteln – eine Entsprechung in der realweltlichen Wirklichkeit der Betrachter haben. In der Folge ist hier auch eine Korrelation mehrerer Bildelemente möglich, die dem Verhältnis verschiedener Entitäten im Realraum näherkommt. Derart aufgebaute Bildräume werden im Folgenden als *kontinuierliche* bzw. *kontinuierlichere* Bildräume angesprochen.

Die Tendenz zu weniger durch abstrakte Mittel gegliederten – d. h. kontinuierliche(re)n – Bildräumen besteht in den untersuchten Privatgräbern v. a. in der mittleren und späten 18. Dynastie sowie der frühen 19. Dynastie (s. 6.2.2.1). Die Darstellungen dieser

Zeit, für die im Folgenden einige Beispiele gegeben werden, unterscheiden sich darin sowohl von den stärker durch eine Registergliederung geprägten Kompositionen früherer Zeit als auch von denjenigen Entwürfen der Ramessidenzeit, in denen die Wirkung des Bildraumes durch die Einbringung größerer Textfelder von anderer Art ist (s. 6.2.2.3). Einmal mehr ist es wichtig zu betonen, dass es sich hier lediglich um eine Tendenz handelt; sie betrifft weder alle Darstellungen der Zeit noch gilt sie – wo sie auftritt – stets für eine Darstellung in ihrer Gesamtheit.

Auch in lediglich generisch bestimmter Umgebung schaffen etwa Mauern und Tore⁷³⁵ (Abb. 18) und größere Landschaftselemente wie Wasserläufe⁷³⁶ (Abb. 40) oder auch ein Himmel über einem Register⁷³⁷ bildräumliche Kontinuität⁷³⁸. Ist die freie Fläche zwischen zwei Bauten durch Bäume gefüllt, wird sie zur indirekt dargestellten Landschaft (s. o.) und der Raum zwischen den beiden Gebäuden zum generisch bestimmten Bewegungsraum⁷³⁹ (Abb. 52 und 53). Dasselbe gilt, wenn der Übergang zwischen Wasser und Land nicht durch zwei aneinanderstoßende Grundlinien, sondern ähnlich dem natürlichen Verlauf des Ufers wiedergegeben wird⁷⁴⁰. In der Ramessidenzeit existieren mehrere Darstellungen von Prozessionen in kontinuierlichen Bildräumen⁷⁴¹ (Abb. 113 und 124).

Eine Darstellung in der Kapelle des Neferhotep (TT 49) zeigt das Neben- bzw. Miteinander kontinuierlicherer und stärker gegliederter Abschnitte innerhalb derselben Komposition⁷⁴² (Abb. 107). Auf den ersten Blick wirkt es so, als solle hier im Bildraum eine Flussgabelung wiedergegeben werden. Eigentlich erblickt man dort aber den Übergang von der kontinuierlicheren, landschaftlichen Gestaltung zu einer Gliederung durch zwei Grundlinien: Während also im linken Drittel der Darstellung der Flusslauf v. a. der Verortung der Feldarbeiten in den beiden darüberliegenden Registern dient, wird er in der Mitte aufgespalten, um die vier Schiffe platzieren zu können. Diese sind jedoch nicht an verschiedenen Orten vorzustellen; es handelt sich schlicht um eine Möglichkeit, um vier Schiffe relativ vollständig und allesamt *im Fluss*

(Nebamun und Ipuky)-PM (5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–21; Zawyet Sultan (Nefersecheru)-PM (5): Osing 1992, 14–17; Taf. 12. 37; vgl. Davies 1938; Kampp 1996, 97–101.

732 TT 48 (Amenemhat gen. Surer)-PM (3): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 41. 42. In diesem Fall ist der direkte Vergleich mit erhaltenen Gebäudeteilen möglich: vgl. Bickel 2006a; Bickel 2015. Vgl. auch TT 90 (Nebamun)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 33.

733 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (6): de Garis Davies 1923, 8 f.; Taf. 13. 14.

734 TA 4 (Meryra I)-PM (19): de Garis Davies 1903, Taf. 6; vgl. Vomberg 2004.

735 TT 56 (Userhat)-PM (10–11): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 5; TT 78 (Haremhab)-PM (4): Brack – Brack 1980, Taf. 38; TT 100 (Rechmire)-PM (19): de Garis Davies 1935, Taf. 111.

736 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 52 (Nacht)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18. 21; Shedid – Seidel 1991, 34 f.; TT 57 (Chaemhat)-PM (13): El-Tanbouli 2017, Taf. 31; TA 1 (Huya)-PM (9–10): de Garis Davies 1905b, Taf. 8. Vgl. auch das nur fragmentarisch erhaltene Subregister in TT 49 (Neferhotep)-PM (4): Pereyra u. a. 2006, Abb. 18 und Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 17. 20. 104. Da die Farben im letzten Fall nicht erhalten sind, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob es sich um einen Wasserlauf oder Hügel handelt. Die inselförmige Struktur auf Taf. 20 [Sz. 22] spricht aber klar für Ersteres.

737 TT 31 (Chons)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 15.

738 Baines spricht von zwei Möglichkeiten, «Landschaft» darzustellen: als «a group of figurative motifs» und als «coherent locality» (Baines 2013, 47).

739 TT 178 (Neferrenpet gen. Kenro)-PM (11. 12): Hofmann 1995, Taf. 39. 40.

740 TT 49 (Neferhotep)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 23.

741 TT 31 (Chons)-PM (4–6): de Garis Davies 1948, Taf. 11–13; TT 68 (Paenchemenu)-PM (1): Seyfried 1991, 50–55; Beilage 1; Taf. 3. 4.

742 TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3.



Abb. 54 TT 100 (*Rechmire*)-PM (11). Die Wüste ist durch dünne gewellte, zum Teil diagonal verlaufende Linien gegliedert.

befindlich wiederzugeben. Das zeigt sich schon daran, dass weiter rechts die beiden Grundlinien wiederum in kontinuierlicherer Weise in das Hafenbecken vor dem Tempel übergehen. Gezeigt wird also nichts anderes, als dass die Schiffe auf dem Nil in der Nähe der Anlegestelle unterwegs sind.

Immer wieder zeigt sich die Tendenz zur Wiedergabe eines in diesem Sinne kontinuierliche(re)n Raumes gerade in Darstellungen der Wüstenjagd⁷⁴³. Bereits bei früheren Beispielen wurde die Gliederung durch Wüstengrund z. T. durch andere Formen ersetzt⁷⁴⁴. Insbesondere in der mittleren 18. Dynastie treten aber – neben dem herkömmlichen Fällen mit Wüstengrund (mit oder ohne Standlinien)⁷⁴⁵ (Abb. 39) – gehäuft Fälle auf, in denen diese durchgehende Gliederung zugunsten neuer Formen aufgehoben wurde. In mehreren Monumenten wird etwa eine Art welliger Linien verwendet, die teilweise diagonal durch den Bildraum geführt werden⁷⁴⁶ (Abb. 54). Deutlich zeigt sich der Wille, den weiten Raum der Wüste wiederzugeben. Schließlich versuchte man in der Kapelle des Qenamun (TT 93) durch eine Art «Inselstruktur», die Kontinuität des Wüstenraumes wiederzugeben⁷⁴⁷. Dabei geben die monochromen Flächen, die den Hintergrund von Tieren und Pflanzen bilden, wohl konkrete Orte in der Wüste wieder, die sich inmitten ihrer (beinahe) unendlichen Weite befinden⁷⁴⁸,

wodurch auch die ruhige Wiedergabe der Tiere Sinn ergibt: Sie befinden sich irgendwo in der Wüste und eben nicht *direkt* vor dem Jäger, wie es auf den ersten Blick scheint. In der rechten oberen Ecke wird diese räumliche Wirkung noch weiter gesteigert: Zwei Hyänen springen buchstäblich *aus dem* bzw. *in das* Blickfeld des Jägers, was dadurch gezeigt wird, dass die beiden Tiere jeweils nur zur Hälfte dargestellt sind⁷⁴⁹.

Die Ausarbeitung kontinuierlicher Bildräume erreichte ihren Höhepunkt in den Privatgräbern von Tell el-Amarna und einigen Monumenten der unmittelbaren Nachamarnazeit. In Fällen wie den bislang genannten, die sowohl in der 18. Dynastie als auch in der Ramessidenzeit vorkommen, war der kontinuierliche Bildraum lediglich generisch bestimmt. In Kompositionen aus Amarna ergibt sich dagegen oftmals aus der Gliederung des Bildraumes durch Bauten der neuen Hauptstadt eine durchgängige spezifische Bestimmtheit. Wie zuvor festgestellt wurde, vermögen die Fläche bzw. der Abstand zwischen zwei Elementen in ägyptischen Darstellungen, wenn überhaupt, meist nur ein relatives räumliches Verhältnis wiederzugeben (s. o.). Im durch die architektonischen Elemente spezifisch bestimmten, kontinuierlichen Bildraum können dagegen absolute räumliche Verhältnisse wiedergegeben werden: Die Stellung von Figuren im Bildraum bzw. die Distanz zwischen ihnen entspricht – im Rahmen der ägyptischen Wiedergabe architektonischer Strukturen – derjenigen der architektonischen Elemente, in deren Umkreis sie sich befinden⁷⁵⁰. So kann etwa gezeigt werden, dass das Königspaar *am Altar* steht, die Garde *vor dem Haupttor des Tempels* und die Priester *vor dem nächsten Durchgang im Tempelinneren*⁷⁵¹ (Abb. 55) oder dass sich Personen *vom Palast zum Tempel* bewegen⁷⁵² bzw. *vom Palast zum Pavillon*, in dem das Königspaar den Tribut der Fremdländer empfängt⁷⁵³. Der spezifisch bestimmte, kontinuierliche Bildraum wird zum kontinuierlichen Handlungsraum, der umso deutlicher als solcher hervortritt, wenn sich darin Figuren auf ein Ziel hinbewegen⁷⁵⁴. Diese Wirkung wird dadurch weiter verstärkt, dass die Standlinien nicht mehr hauptsächlicher Faktor der Gliederung sind, sondern schlicht den Figuren zugehörig, die entsprechend der darzustellenden Handlung im Bildraum verteilt sind. Der auf diese Weise spezifisch bestimmte Raum kann intern weiter in die-

len» sind abzulehnen (z. B. Hofmann 2012, 52–54). Eine ähnliche Darstellung von Raum findet sich in Pisanellos Georgswandbild in der Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia (Verona, um 1435). Es scheint so, als hätten die Pflanzen am linken Bildrand in die Fläche gesetzt werden müssen, um Drache, Reh und Löwe einen Haltepunkt in der Bildfläche zu geben und zu verhindern, dass sie als im Raum schwebend wahrgenommen werden. Es ist wohl nicht gemeint, dass Drache oder Löwe das Reh in eine Art «Höhle» im Gebüsch gezogen haben (von Hülsen-Esch 2003, Abb. 9. 10).

743 Zu Variationen und Entwicklungen in den Wüstenjagden der mittleren 18. Dynastie und dem anschließenden völligen Verschwinden s. Rogner 2020a.

744 Davis 1989, 82–93.

745 TT 39 (*Puiemre*)-PM (10): de Garis Davies 1922, Taf. 7.

746 TT 56 (*Userhat*)-PM (14): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 12; TT 100 (*Rechmire*)-PM (11): de Garis Davies 1943, Taf. 43.

747 TT 93 (*Qenamun*)-PM (19): de Garis Davies 1930, Taf. 48–50; vgl. TT 67 (*Hapuse-neb*)-PM (1): Davies 1961, Taf. 4.

748 Eine bis heute unübertroffene Beschreibung findet sich bei Groenewegen-Frankfort 1951, 89 f.; vgl. de Garis Davies 1930, 37. Deutungen als «Kuhlen» oder «Höh-

749 Vgl. TT 49 (*Neferhotep*)-PM (22): Pereyra u. a. 2006, Abb. 32; de Garis Davies 1933a (I), Taf. 54.

750 Vgl. Assmann 1975, 311 f. Zur Möglichkeit der Darstellung von Interaktion durch die Einbringung des Zwischenraumes vgl. Kemp 1996, v. a. 9–14.

751 TA 6 (*Panhesy*)-PM (12–13): de Garis Davies 1905a, Taf. 18.

752 TA 4 (*Meryra I*)-PM (20–22): de Garis Davies 1903, Taf. 10. 10 a.

753 TA 1 (*Huya*)-PM (5–6): de Garis Davies 1905b, Taf. 13–15.

754 TA 6 (*Panhesy*)-PM (10–11): de Garis Davies 1905a, Taf. 13.

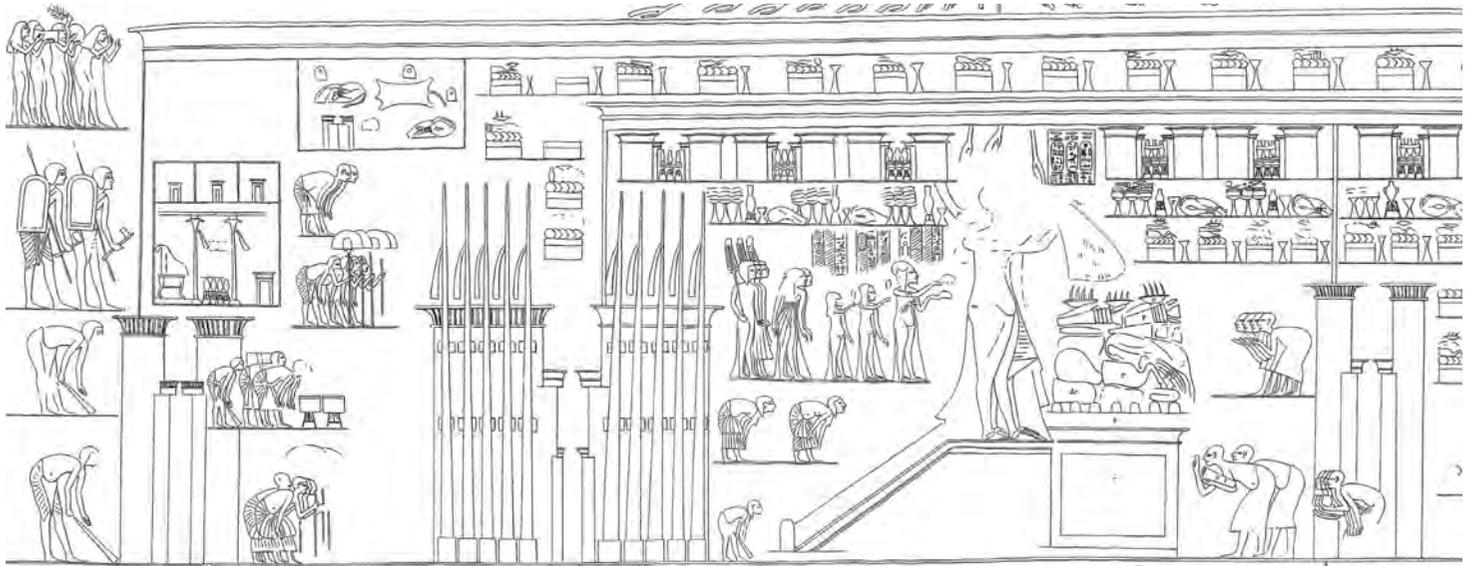


Abb. 55 TA 6 (Panehesy)-PM (12–13). Innerhalb des durch die architektonische Struktur des großen Atontempels gegliederten, kontinuierlichen Bildraumes erfahren die Figuren eine spezifische räumliche Verortung: Das Königspaar steht am Altar, die Priester stehen vor ihnen am nächsten Tor und die Gardesoldaten stehen draußen, vor dem Zugang zum Tempel.

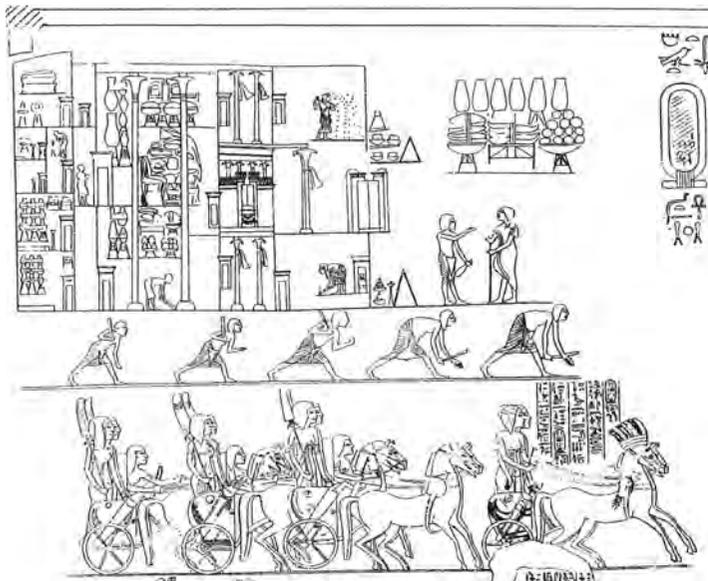


Abb. 56 TA 4 (Meryra I)-PM (20). In der linken oberen Ecke einer großen, sich über zwei Wände erstreckenden Darstellung, welche die Fahrt der königlichen Familie zum Tempel zeigt, erblickt man Palasträume mit Dienern, die verschiedenen Aufgaben nachgehen.

sem Sinne ausgearbeitet werden, indem etwa der Raum zwischen Bauten mit Bäumen gefüllt wird⁷⁵⁵. Auch an den flatternden Bändern an Kronen und Gebäuden zeigt sich, dass der Zwischenraum nicht mehr undefinierter *Leerraum*, sondern tatsächlicher *Luft-raum* ist⁷⁵⁶ (Abb. 77).

In einigen Gräbern aus der Amarnazeit bzw. der unmittelbaren Nachamarnazeit in Saqqara finden sich mit kurzen, eher den einzelnen Figuren zugehörigen Standlinien und der primären Gliederung durch architektonische und landschaftliche Elemente weiterhin Merkmale, die eine stark kontinuierliche Wahrnehmung des Bildraumes bewirken⁷⁵⁷. In der thebanischen Kapelle des Huy (TT 40) vom Ende der 18. Dynastie erkennt man ebenfalls Bildfelder, die durch sehr unregelmäßige, immer wieder unterbrochene Standlinien gegliedert sind⁷⁵⁸ (Abb. 119 und 120). Allerdings sind hier fast keine architektonischen oder landschaftlichen Elemente vorhanden, weshalb nicht der Effekt eines kontinuierlichen Bildraumes auftritt. Angesichts von Fällen wie dem letzteren wird deutlich, inwiefern die immer weniger gegliederten, großflächigen Bildräume auf Dauer wohl nicht genügend kommunikative Möglichkeiten boten und man darum neue Formate und Arten der Aufteilung entwickelte (s. 6.2.2.1). Zwar kommen diese immer stärker kontinuierlichen Bildräume nur in einem Teil der untersuchten Monumente vor; trotzdem ist wie auch im Fall der damit im Zusammenhang stehenden polychronen

755 TA 4 (Meryra I)-PM (24–26): de Garis Davies 1903, Taf. 25. 32.

756 TA 2 (Meryra II)-PM (5): de Garis Davies 1905a, Taf. 32.

757 Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 17. 20. 44. 104; Saqqara (Ptahemwia): Raven 2017b, Abb. 5; Saqqara (Meryneith): Raven – van Walsem 2014, 101–104; Saqqara (Iniua): Schneider 2012, 90–94.

758 TT 40 (Huy): de Garis Davies – Gardiner 1926.

Komposition klar von einer *Entwicklung* zu sprechen und nicht nur von *Variation* (vgl. 6.2.3.4).

Eine mehrfache Darstellung derselben Person bewirkt gerade innerhalb eines kontinuierlichen Bildraumes die polychrone Wirkung, die in 6.2.3.4 besprochen wird. Werden hingegen zahlreiche von untergeordneten Figuren vorgenommene *Nebenhandlungen* innerhalb eines kontinuierlichen Bildraumes – insbesondere eines spezifisch bestimmten, kontinuierlichen Bildraumes – wiedergegeben, entsteht eher der Eindruck ihrer Gleichzeitigkeit⁷⁵⁹ (Abb. 56). Auch bei der Handlung der Hauptperson(en) handelt es sich damit nur um eine von vielen gleichzeitig ablaufenden Aktionen, wodurch sie mit einer gewissen Kontingenz versehen wird⁷⁶⁰. Sie soll damit sicher nicht mit geringerer Bedeutung versehen werden. Es zeigt sich aber der Wille, die Fülle der in der Welt ablaufenden Vorgänge zu betonen, von denen trotzdem manche relevanter sind, da sie etwa vom König oder dem Grabherrn vorgenommen werden. Zugleich handelt es sich bei der Übertragung des alltäglichen Gewirrs in die Darstellungswelt⁷⁶¹, die gerade in der Amarnazeit auch durch die vielfältige Einbringung der Geräuschkulisse vorgenommen wird⁷⁶², um einen *effet de réel*, der die Nähe der Darstellungswelt zur Realität der Betrachter erhöht.

6.2.2.3 Schrift im Bild-(Text-)Raum

Der Ort der Schrift im Bild-(Text-)Raum

Bis hierher wurde Schrift im Bild-(Text-)Raum hinsichtlich ihrer bestimmenden Wirkung auf einzelne Bildelemente (6.2.1.3) und den Bildraum als Ganzes (6.2.2.2) betrachtet. An dieser Stelle gilt es nun die Wirkung von Texten in Darstellungen auf die Wahrnehmung des Bildraumes in den Blick zu nehmen. Anders gesagt, stand bislang die sprachliche Funktion von Schrift bzw. Text im Mittelpunkt, während nun deren bildliche Funktion erörtert wird⁷⁶³. Durch bestimmte mediale Eigenschaften – z. B. Standardisierung und Kalibration (s. 5.1.2) – heben sich einzelne Schriftzeichen und die durch sie konstituierten größeren Textfelder deutlich vom umgebenden Bildfeld bzw. Bildraum und den darin dargestellten Elementen ab. Unabhängig davon, ob Betrachter den Text lesen können oder nicht, wissen sie in aller Regel, dass diese Zeichen einem anderen Kommunikationssystem angehören. Es ist ihnen klar, dass es sich bei Hieroglyphen im Bildfeld

nicht in gleicher Weise um Elemente der entworfenen Darstellungswelt handelt wie etwa bei einem Tier oder einer Person.

Dies bedeutet aber nicht, dass durch kleinere oder größere Textfelder im Bildfeld dessen (teilweise) räumliche Wahrnehmung verhindert wird⁷⁶⁴. Vielmehr erlaubt die aspekthafte Wahrnehmung, sowohl den Text zu sehen, der durch die Schriftzeichen konstituiert wird, als auch einen durchgehenden Bildraum wahrzunehmen. Liest man den Text, verliert der Raum zwischen den Schriftzeichen an Bedeutung, da er im Kommunikationssystem der Schrift keine Funktion hat. Betrachtet man den Bildraum, in dem die Bildelemente verortet sind, öffnet sich gleichsam auch der Raum zwischen den Bildzeichen und erlaubt das Sehen des gesamten Bildraumes als Einheit. Trotzdem ist der in der Betrachtung entstehende Eindruck natürlich ein anderer, je nachdem ob sich in einer Darstellung nur wenige Textfelder finden oder aber große Teile des Bildfeldes mit durchgehenden Inschriften gefüllt sind, wie es v. a. in der Ramessidenzeit vermehrt der Fall ist⁷⁶⁵ (s. u.).

Dem schwer zu greifenden «Ort» der Schrift im Bildraum kann man sich in Marins Begriffen von *Bildgrund* (fond) und *Darstellungsebene* (plan) annähern. Dabei bezeichnet der *Bildgrund* den Bildträger im weiten, bildwissenschaftlichen Sinne, d. h. den Untergrund mitsamt den aufgetragenen Pigmenten⁷⁶⁶. Mit dem Terminus der *Darstellungsebene* wird dieselbe Oberfläche in ihrem Verhältnis zum virtuellen Bildraum bestimmt. Dabei bildet die Darstellungsebene die nur in der analytischen Betrachtung vorhandene Ebene, die den virtuellen Bildraum zum Realraum der Betrachter hin abschließt und «durch die hindurch» man in den Bildraum hineinblickt, in dem sich die dargestellten Ereignisse abspielen⁷⁶⁷. Zumindest in diesem Teil von Marins Erläuterungen ergeben sich also deutliche Überschneidungen mit Summers' Sprechen von der *optical plane* (s. 6.2.2.2). Das Vorhandensein von Schrift gleichsam «auf der Darstellungsebene» rückt nach Marin die Existenz und zugleich die Transparenz der Darstellungsebene ins Bewusstsein. Gleichzeitig verliert dieselbe Schrift damit (zumindest innerhalb der von ihm untersuchten westlich-neuzeitlichen Darstellungsweise) aber auch ihren «Ort»: Sie befindet sich in einer liminalen Zone, die sie zugleich hervorhebt⁷⁶⁸. Eine ontologische Bestimmung dieser Ebene, wie sie von Marin versucht wurde, ist nicht das Ziel dieser Ausführungen. Vielmehr sollen sie die oben erwähnten aspekthafte Wahrnehmungen des Bildraumes in ihrem Verhältnis zu Schrift in der Komposition näher beleuchten.

759 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7. 15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1. 3; TT 51 (*Userhat*)-PM (3 [links unten]): de Garis Davies 1927, Taf. 13; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TA 4 (*Meryra I*)-PM (20–22): de Garis Davies 1903, Taf. 10. 10 a. 11. 18; TA 9 (*Mahu*)-PM (12. 13): de Garis Davies 1906, Taf. 24–26. In TT 40 (*Huy*)-PM (1. 4. 6–7. 8. 11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 5. 8–10. 13. 21. 34. 36 bewirken die bewegten Nebenhandlungen einen ähnlichen Effekt, sie sind aber als *subaltern scenes* zwischen Hauptdarstellung und Sockelzone entworfen (s. 6.2.5.3) und damit stärker von der Haupthandlung getrennt.

760 Vgl. Kemp 1996, 184 f.

761 Vgl. Gräzer Ohara 2012.

762 Meyer-Dietrich 2018; vgl. Jurman 2018, 107: «virtual soundscape».

763 Loprieno 2011, 15.

764 In diesem Sinne leitet Assmann u. a. von der Möglichkeit, Text ins Bild zu setzen, die generell fehlende «Welthaltigkeit» ägyptischer Darstellungen ab (Assmann 1987a, 26 f.).

765 Mit der nachträglichen Einbringung von Beischriften in der Bankettszene von TT 45 in der Ramessidenzeit wurde auf diese Weise ein völlig neuer Bildeindruck bewirkt: TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 4; vgl. Polz 1990, 306 f.

766 Pichler – Ubl 2014, 20–35 sprechen vom «Bildvehikel».

767 Marin 1988, v. a. 65–67; vgl. Rogner 2021 und Klammer 2016.

768 Marin 1989, v. a. 198.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch emische ägyptische Betrachter zuerst einmal sahen, dass eine Komposition Schrift enthielt, bevor sie – falls sie die Hieroglyphenschrift beherrschten – den Text lasen. Dies erfolgte notwendigerweise in einem gezielteren Akt der Lektüre bzw. des Entzifferns, als es bei heutigen Schrift-Bild-Kompositionen unter Verwendung des lateinischen Alphabets der Fall ist, da die Hieroglyphenschrift durch die figürliche Form ihrer Zeichen eine höhere *Dichte* aufweist (s. 1.2.3). Diese Dichte der ägyptischen Schrift – und der durch sie ins Bild gesetzten Textfelder – konnte auf verschiedene Arten weiter erhöht werden. Die Verwendung polychromer, sehr detaillierter Hieroglyphen reduziert die mediale Transparenz bereits auf der Ebene der einzelnen Schriftzeichen und bringt durch die teilweise große äußerliche Nähe von Schriftzeichen zu Bildelementen ein gewisses Störmoment in die Wahrnehmung der Bild-Text-Komposition: Im Bild(-Text)-Raum kommen dadurch Zeichen vor, die zwar auf der Ebene der figürlichen Ausarbeitung Gemeinsamkeiten mit den Bildelementen aufweisen, die sich aber zugleich durch Eigenschaften wie etwa die Kalibration und ihre Anordnung eindeutig von diesen unterscheiden und einem anderen Kommunikationssystem zugehörig sind⁷⁶⁹ (Abb. 57). Das ist auch der Grund dafür, dass in der Rezeptionspraxis die Zahl der Fälle, in denen tatsächlich unklar ist, ob es sich bei einem bestimmten Element um ein Bildelement oder aber eine Hieroglyphe handelt, verschwindend klein ist. Es kann darum auch angenommen werden, dass in solchen Fällen diese Zweideutigkeit gezielt angelegt wurde⁷⁷⁰. Gleichzeitig können durch polychrome Hieroglyphen Textabschnitte betont und Akteure hervorgehoben werden (Abb. 29). Wird die – im Schreiberalltag wohl leichter zu lesende – hieratische Schrift auf Stein verwendet, so wird im Bruch mit den üblichen Verwendungskontexten ebenfalls die Dichte der Inschrift erhöht. In diesem Fall wird außerdem bereits durch die äußere Form des Textes eine Aussage zur Biographie des Verstorbenen getätigt⁷⁷¹.

Auf der Ebene des Layouts bzw. der Textstrukturierung wird die Dichte v. a. dadurch erhöht, dass Beischriften unterschiedlicher Natur – etwa Namen, Ausrufe und Beschreibungen von Handlungen – weder durch Zwischenräume noch durch unterschiedliche Ausrichtung⁷⁷² (vgl. Abb. 28) voneinander abgesetzt sind (Abb. 58). Dadurch bedarf nicht nur das Lesen der einzelnen Texte einer gezielten Lektüreamanstrengung; zusätzlich muss auch die Korrelation von Bildelementen und Beischriften entschlüsselt werden. Auch durch die Hinterlegung des Textes mit einer eige-

nen Hintergrundfarbe, die sich vom übrigen Hintergrund unterscheidet, wird die Dichte von Textfeldern erhöht. Dieser Effekt ist oftmals dadurch umso stärker, als der Hintergrund des gesamten Bild(-Text)-Raumes in hellen Grau- oder Blautönen gehalten ist, während die Textfelder in kräftigem Gelb⁷⁷³ oder auch Weiß⁷⁷⁴ hinterlegt werden. Vor allem in Gräbern der Ramessidenzeit treten diese Möglichkeiten in verschiedenen Kombinationen nebeneinander auf (Abb. 59). Auch durch diese Hintergrundfarben kann, wie im Fall des Nebeneinanders von monochromen und polychromen Hieroglyphen, eine inhaltliche Distinktion erfolgen. So wird in TT 178 in einem Fall der Verstorbene durch den gelben Hintergrund seiner Beischrift hervorgehoben⁷⁷⁵, und in TT 341 sind Texte im göttlichen Bereich gelb hinterlegt, während der diesseitige Bestattungszug weiß hinterlegte Texte aufweist. Diese Unterscheidung verstärkt hier die Hierarchisierung, die bereits durch die vertikale Parallelisierung angelegt ist (s. 6.2.2.1)⁷⁷⁶.

In diesem Zusammenhang ist auch auf das Phänomen hinzuweisen, dass immer wieder in ansonsten fertigen Darstellungen «leere» Kolumnen ohne Schriftzeichen auftreten⁷⁷⁷ (Abb. 60 und 174). Da gerade das oft für monochrome Inschriften verwendete schwarze Pigment häufig vollständig verblasst ist⁷⁷⁸, sind einige der folgenden Feststellungen nur unter Vorbehalt gültig. Gleichwohl scheinen Fälle zu existieren, in denen die Kolumnen tatsächlich ursprünglich leer belassen wurden. So fand man etwa im Grab des Menna während der detaillierten archäometrischen Untersuchungen keine Reste verblasster oder in die Grundierung eingezogener schwarzer Pigmente in den leeren Kolumnen⁷⁷⁹. Außerdem sind innerhalb desselben Monumentes die trennenden Linien zwischen leer gebliebenen Kolumnen oft von unregelmäßiger Länge als die fertiggestellten⁷⁸⁰ und auf eine Weise in die Komposition eingeflochten⁷⁸¹, die eine tatsächliche Füllung mit Text nur schwer vorstellbar macht. All dies spricht dafür, dass es tatsächlich Fälle gezielt *unfertig* belassener Kolumnen gibt.

769 Die Darstellungen zu beiden Seiten des Eingangs in TT 54 zeigen im direkten Vergleich die unterschiedliche Wirkung von monochromen und polychromen Hieroglyphen: TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (1): Polz 1997, Farbtaf. 1. 14.

770 So z. B. in den Malereien auf dem Sarg des Djehutinacht aus der 12. Dynastie: Smith 1998, Abb. 193. 194.

771 TT 23 (*Tjay*)-PM (14): Ragazzoli 2017b, 78–81.

772 So z. B. in TT 49 (*Nefherhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (7): de Garis Davies 1925, Taf. 17.

773 TT 31 (*Chons*)-PM (3 [links]. 5. 6. 9): de Garis Davies 1948, Taf. 10. 12–14; TT 40 (*Huy*)-PM (5–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 22. 23. 31. 32; vgl. Strudwick 1994, 325 f.; TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (2–4. 7. 8 [links oben]): de Garis Davies 1948, Taf. 3–8; TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*): Hofmann 1995, Taf. 1–12.

(In allen Fällen ist in den Umzeichnungen die farbliche Hervorhebung nicht zu erkennen.)

774 TT 255 (*Roy*)-PM (2. 3–4): Baud – Drioton 1928, Abb. 9–12. 14–16 [einmal gelb, sonst weiß].

775 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (10): Hofmann 1995, Farbtaf. 9 b.

776 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (2–4): de Garis Davies 1948, Taf. 25–27 (in der Umzeichnung nicht zu erkennen).

777 TT 49 (*Nefherhotep*)-PM (13. 14): Pereyra u. a. 2006, Abb. 24. 25; TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13. 14; TT 56 (*Userhat*): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 16 f.: Die Inschriften in den Szenen sind hier generell erst in der linken Hälfte der Querhalle in die schon durchgängig vorbereiteten Zeilen und Kolumnen eingefügt worden. TT 69 (*Menna*)-PM (4. 6. 11): Hartwig 2013a, Abb. 2. 7. 2. 10. 2. 15; TT 277 (*Amenemhet*)-PM (5. 6): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 17, 2; 20, 2; TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*)-PM (1. 3): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 4. 5.

778 Brack – Brack 1980, 15 mit weiterer Literatur; Polz 1997, 71–80.

779 Hartwig 2013a.

780 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (2–3. 4. 6): de Garis Davies 1925, Taf. 5–7. 9. 24–26.

781 TT 56 (*Userhat*)-PM (15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 13.



Abb. 57 TT 100 (Rechmire)-PM (5). Die Hieroglyphen sind von hoher Ikonizität und Detailhaftigkeit geprägt. Trotzdem sind sie deutlich als Schriftzeichen zu erkennen, und man sieht etwa das Zeichen des hohen Würdenträgers (A 21) nicht als weiteren Akteur in der Darstellung.



Abb. 58 TT 31 (Chons)-PM (7). Direkte Reden, Namen, Titel und Verwandtschaftsbezeichnungen schließen in äußerlich nicht unterschiedenen Kolumnen direkt aneinander an.



Abb. 59 TT 296 (Nefersecheru)-PM (2). Die Textfelder sind gelb bzw. weiß hinterlegt und heben sich dadurch deutlich vom restlichen Hintergrund der Darstellung ab.



Abb. 60 TT 277 (Ameneminet)-PM (5-7). Die meisten der gelb hinterlegten Kolumnen blieben ohne Inschrift; ganz rechts ist allein der gelbe Hintergrund vorhanden, die Kolumnentrenner wurden noch nicht gezogen.

Als scheinbar offenkundigste Erklärung für leer gebliebene Kolumnen wurde wiederholt angeführt, dass die Monumente unfertig geblieben sind. In der Tat wurden in fast allen Gräbern der thebanischen Nekropole zumindest minimale Unfertigkeiten festgestellt⁷⁸². Angesichts der Notwendigkeit, Bildproduzenten aus dem Umfeld des Palastes oder eines Tempels für die Arbeit im eigenen Grab zu gewinnen, überrascht dies nicht (s. 5.2.3); sicherlich hatten Arbeiten für die entsprechende Institution Vorrang. Ebenso ist es möglich, dass ein Grabherr an einem gewissen Punkt nicht mehr über die nötigen Mittel zur Bezahlung der Arbeiter verfügte. Wiederholt wurde auch behauptet, man habe sein Grab aus Gründen des (Aber-)Glaubens nicht fertigstellen wollen, was aber letztlich nicht zu belegen ist⁷⁸³. Träfe diese Annahme zu, so würden die leeren Kolumnen tatsächlich eine Möglichkeit darstellen, eine größtenteils vollendete Darstellung in Teilen unfertig zu lassen, ohne dass die bildliche Komposition darunter leidet. Die Anbringung von Inschriften erforderte auch Fähigkeiten, über die wohl nicht alle Bildproduzenten verfügten. Wenn es nicht möglich war, einen schreibkundigen Handwerker für die Arbeit am eigenen Grab zu gewinnen, so brachten vielleicht die bloßen Kolumnen bereits die Idee – und damit das Prestige – des Mediums Schrift in die Komposition ein⁷⁸⁴. Bezüglich mancher Darstellungsinhalte ist es schließlich auch denkbar, dass leere Kolumnen die arkane Natur der dort *eigentlich* vorzustellenden Texte unterstreichen sollten. Indem man Sprache durch die leeren Kolumnen im Bild evozierte und es nicht bei den figürlichen Elementen beließ, konnte man demnach etwa betonen, dass man die Sprüche des Mundöffnungsrituals zwar kannte, aber aufgrund ihrer ritualen Bedeutung – d. h. aus Gründen des *Dekorums* (s. 5.1.1) – nicht in Schrift fixierte⁷⁸⁵.



Abb. 61 TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (11). Die Beischrift beschreibt die Entgegennahme der Opfer durch den Grabherrn. Sie steht zwischen ihm und dem Opfertisch und legt so auch auf kompositorischer Ebene den Fokus auf den Akt des Empfangens der Nahrung.

Die integrative Wirkung der Schrift

Die bisherigen grundsätzlichen Feststellungen zum Verhältnis von Schrift, Bild-Text-Feld und Bild-Text-Raum gelten für den gesamten untersuchten Zeitraum und wohl darüber hinaus. Das dabei beschriebene Verhältnis der Schrift bzw. des Ortes der Schrift zum Bildraum ermöglicht auch eine Funktionsweise von Textfeldern im Bild, die hier als *integrative Wirkung* angesprochen wird. Damit ist gemeint, dass Textfelder im Bild in der Regel die verschiedenen Elemente und Bereiche zu einer Einheit zusammenführen – und nicht etwa als separierender Fremdkörper zwischen Bildelementen stehen.

Diese integrative Verwendung der Schrift zeigt sich bereits in der 18. Dynastie in der Benutzung sowohl kürzerer Schriftkolumnen als auch längerer Texte in Bild-Text-Kompositionen. So werden erläuternde Texte etwa zwischen den Opferstapel und Opfernenden bzw. den Empfänger⁷⁸⁶ (Abb. 61) gesetzt oder eine Kolumne des Textes, der den Betenden und die Gottheit rahmt, führt genau zwischen den beiden Akteuren hindurch bis an den unteren Rand der Darstellung⁷⁸⁷. Vielfach tritt so auch der Text zwischen den Priestern und die Mumie in ein und derselben Szene des Mundöffnungsrituals: Er dient eben nicht der Trennung der einzelnen Abschnitte, sondern hält sie *von innen* her zusammen⁷⁸⁸ (Abb. 117). Umgekehrt werden längere Texte auch in gleichsam rahmender Funktion um die Akteure herumgeführt und halten das darge-

782 Der fragmentarische Erhaltungszustand der memphitischen Gräber lässt diese Feststellung nicht zu; in Amarna ist der unfertige Zustand der Gräber auf die kurze Dauer zurückzuführen, während der die Stadt bewohnt war (s. 6.1). Man könnte sich fragen, ob nur in Vorzeichnung ausgeführte Partien in bestimmten Perioden des Neuen Reiches aufgrund ihrer zeichnerischen Qualitäten als solche geschätzt wurden (Brack – Brack 1980, 88; vgl. von Hülsen-Esch 2003, 34 f. zu einem entsprechenden Fall aus dem italienischen Quattrocento). In der Renaissance beinhaltet die Idee des «non finito» auch eine Reflexion der Bildproduktion. Für den Hinweis auf diesen Diskurs danke ich Laura Valterio.

783 Z. B. Manniche 1987, 11; Kanawati 2001, 122; Dodson – Ikram 2008, 37.

784 Vgl. Vernus 1989; Vernus 1990. Allerdings bezieht sich Vernus hier auf die Diglossie-Situation der Spätzeit. Hier wurden manchmal nur die demotischen Texte auf Stelen fertiggestellt, während die Kolumnen des Bildfeldes wohl leer blieben, da der Produzent die Hieroglyphenschrift nicht beherrschte. Durch Kontext und Kontext war dennoch allen Betrachtern klar, dass ein Bildfeld natürlich *eigentlich* Hieroglyphen zeigen würde.

785 TT 69 (Menna)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; vgl. Hartwig 2013c, 167 f. 177; TT 78 (Haremhab)-PM (12): Brack – Brack 1980, Taf. 66 a. Dabei handelt es sich um individuelle Gestaltungsmittel und kommunikative Entscheidungen. Dass der Text in vielen Fällen geschrieben ist, widerspricht dieser These nicht. Auch an anderen Stellen wird die eigene Verfügung über bestimmtes Wissen betont, ohne dieses anschließend zu explizieren (vgl. Stauder 2018).

786 TT 112 (Mencheperreseneb)-PM (2–3): de Garis Davies 1933b, Taf. 23, 24; TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (11, 13): Guksch 1978, Taf. 21, 24.

787 TT 40 (Huy)-PM (12): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 37.

788 TT 78 (Haremhab)-PM (12): Brack – Brack 1980, Taf. 66 a; TT 82 (Amenemhat)-PM (12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 17; TT 100 (Rechmire)-PM (19): de Garis Davies 1935, Taf. 25; de Garis Davies 1943, Taf. 97–107; TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (12): Guksch 1978, Taf. 22.



Abb. 62 TT 178 (Neferrēnpet gen. Kenro)-PM (3). Zwischen den Verstorbenen und dem Tor, auf das sie sich zubewegen, steht jeweils der Text, der die entsprechende Interaktion beschreibt. Auf visuell-kompositorischer Ebene betont das Textfeld die Zusammengehörigkeit der Bildelemente eines Abschnitts. Hinter Neferrēnpets Gemahlin Mutemwia ist jeweils eine Leerstelle zu erkennen, welche die Abgrenzung zum vorigen Abschnitt bewirkt.

stellte Geschehen dadurch von außen zusammen⁷⁸⁹ (Abb. 102). An der Stelle, wo solche rahmenden Textfelder enden, tritt der Eindruck einer Absetzung von anderen Teilen der Komposition auf, die nicht durch denselben Text gerahmt sind. Diese verschiedenen Arten der Interaktion unterstreichen stets aufs Neue, dass es sich um zusammengehörige Bild-Text-Kompositionen handelt, in denen keines der beiden Medien eine sekundäre Rolle einnimmt. Sie sind als Gesamtheit entworfen, in der sich schriftliche und bildliche Elemente ergänzen. Dies gilt selbst für viele längere Inschriften wie etwa die sog. *Duties of the Vizier* im Grab des Rehmire (TT 100): Erst in ihrer ägyptologischen Rezeption wurde der Text zum «ursprünglichen Kern», um den herum vermeintlich sekundär die figürliche Darstellung gelegt wurde. Tatsächlich handelt es sich um eine Textkomposition, die nur im Zusammenspiel mit dem Bild und ihrer Anbringung im monumentalen Grab des Weirs ihre Funktion erfüllt⁷⁹⁰ (vgl. 6.2.3.5).

Mit dem Wandel in der Grabdekoration ab der frühen Ramesidenzeit tritt die integrative Wirkung der Textfelder umso deutlicher zutage. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Fällen, in denen die bildlichen Anteile in der Regel dominierten, halten sich nun Bildelemente und Textfelder in vielen Kompositionen die Waage und die Texte, die oft über eine separate Hintergrundfarbe verfügen, dienen sehr viel stärker der Strukturierung der Bildfelder. Trotzdem handelt es sich in der Regel nicht um eine Kombination von reinen Textkompositionen mit einigen weni-

gen sog. *Vignetten*⁷⁹¹: Dekorationsschemata, in denen die Texte auf so deutliche Weise überwiegen, finden sich in der Regel in den hier nicht behandelten Grabkammern⁷⁹², insbesondere auch der Gräber von Deir el-Medina⁷⁹³. In den hier betrachteten Kapellen lässt sich eine vergleichbare Vorherrschaft der Schrift nicht beobachten⁷⁹⁴. Die Herausbildung des Streifenformats in dieser Zeit (s. 6.2.2.1) könnte die Einbringung größerer schriftlicher Anteile insofern begünstigt haben, als sie in dieser Formatierung besser zu überschauen – und damit zu lesen – sind, als es bei wandfüllenden Kompositionen der Fall wäre. Aus der bloßen Gleichzeitigkeit des Auftretens der beiden Phänomene ist aber nicht auf eine gemeinsame Ursache zu schließen.

Betrachtet man die Interaktion von Bild und Schrift im neuen Dekorationsschema am Beispiel von TT 178 (vgl. 6.3.2), so sieht man, dass innerhalb der einzelnen (streifenförmigen) Bildfelder in der Regel keine abstrakten Gliederungselemente verwendet wurden⁷⁹⁵. Auch die Texte fungieren eben nicht in einem solchen Sinne als Trennung; sie sind aber auch nicht in der oben erläuterten rahmenden Funktion um zusammengehörige Gruppen von Bildelementen – etwa Neferrēnpet, seine Gemahlin Mutemwia und das Tor, auf das sie zuschreiten – herumgeführt (Abb. 62). Vielmehr markiert das Textfeld die Zusammengehörigkeit der Elemente gleichsam von innen heraus: Der auf kompositorischer Ebene zwischen den Akteuren und ihrem Ziel stehende Text betont in seiner integrativen Wirkung also gerade die Zugehörigkeit all dieser Teile zu einem bestimmten Handlungsmoment. Die Grenz-

789 TT 90 (Nebamun)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 26. 27. In der heute zerstörten Fläche in TT 93 (Qenamun)-PM (17): de Garis Davies 1930, Taf. 8 (links) stand ursprünglich der nach links gewandte Grabherr vor dem sitzenden, nach rechts gewandten König (vgl. de Garis Davies 1930, Taf. 70). Im Rücken des Grabherrn – und damit an der Stelle, an der Text und Bild direkt aneinanderstoßen – stehen vier durch die Einleitung *jn iw* als rhetorische Fragen gestaltete und somit hervorgehobene Aussagen. Diesen Hinweis verdanke ich Andréas Stauder. Vgl. auch Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 44; Saqqara (Maya und Meryt): Martin 2012, Taf. 13.

790 TT 100 (Rehmire)-PM (2): de Garis Davies 1943, Taf. 24–28; vgl. Stauder 2016; Stauder 2017.

791 Ein Fall, in dem größtenteils tatsächlich eher von Text mit Vignetten zu sprechen ist, wäre TT 194 (Djehutiemhab): Seyfried 1995a.

792 TT 82 (Amenemhat)-PM (21): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 36–45.

793 Saleh 1984, 95 f.

794 Fitzenreiter legt in seiner Besprechung des Wandels der Grabdekoration am Ende der 18. Dynastie ein sehr starkes Gewicht auf die vermeintlich primär aus Texten mit Vignetten bestehenden späteren Dekorationsschemata (Fitzenreiter 2001).

795 TT 178 (Neferrēnpet gen. Kenro): Hofmann 1995; vgl. die in 6.2.2.1 angesprochene Ausnahme: TT 178 (Neferrēnpet gen. Kenro)-PM (5. 6): Hofmann 1995, Taf. 21. 22 (s. Abb. 15). Ganz ähnlich in großen Teilen: TT 296 (Nefersecheru): Feucht 1985.

ziehung zu anderen Abschnitten erfolgt dann dadurch, dass ihre Elemente *nicht* in diesen integrativen Sog des entsprechenden Textes fallen: Sie stehen jenseits einer schmalen, gezielt freigelassenen *Leerstelle* in der Komposition. Aus dieser Art der Gliederung ergibt sich auch das ganz eigene polychrone Potential solcher Darstellungen (s. 6.2.3.4).

Wie bereits im Zusammenhang mit der Formatierung festgestellt wurde, bewirkt das Streifenformat bereits an sich eine gewisse Sequenzialität der Komposition (s. 6.2.2.1). Dies gilt auch dann, wenn keine inhaltliche Polychronie gegeben ist und Handlungen wie etwa das Opfer vor verschiedenen Gottheiten lediglich in paradigmatischer Weise nebeneinandergestellt sind⁷⁹⁶ (s. 6.2.3.4 und Abb. 181). Gerade wenn aber tatsächlich in polychroner Weise eine Handlungssequenz wiedergegeben wird – das häufigste Beispiel bildet sicherlich das Eintreten durch die Tore der Unterwelt⁷⁹⁷ (Abb. 114) –, findet durch die integrative Wirkung der Textfelder eine noch tiefergehende Verknüpfung von bildlich und schriftlich eingebrachten Inhalten statt. Man erblickt nicht nur die wiederholte, von Station zu Station schreitende Figur des Grabherrn; stattdessen ist die Abfolge auch in den Texten selbst angelegt, die an ebenjenem Ort, dessen Erreichen sie beschreiben, in die Komposition gesetzt sind. Auf diese Weise tragen die Texte in diesen Kompositionen entscheidend zur polychronen Wirkung bei.

Eine solche Art der Verwendung von Textfeldern lässt sich auch in vielen anderen Kompositionen der Ramessidenzeit beobachten. Oft gilt dies auch für Fälle, in denen auf den ersten Blick der Text deutlich zu dominieren scheint. So finden sich etwa an zwei Stellen der Kapelle des Samut gen. Kyky (TT 409) Gebete des Verstorbenen an Mut⁷⁹⁸. Dabei handelt es sich aber nicht um losgelöst im architektonischen Kontext stehende Texte. Sie verbinden vielmehr die Figuren des Grabherrn und der Göttin, die man jeweils zu beiden Seiten der Textfelder erblickt. Auf diese Weise wurde die enge Bindung des Grabherrn an die Göttin bzw. die *verbindende Wirkung* der Gebete nicht nur im Textinhalt zum Ausdruck gebracht, sondern auch auf kompositorische Weise umgesetzt. Es konnte nur ein einziger Fall gefunden werden, in dem Textfelder tatsächlich verschiedene Darstellungsabschnitte trennen. Dabei handelt es sich um Kolumnen, die Name, Titel und Epitheta des Verstorbenen nennen und zwischen Szenen der Anbetung verschiedener Götter stehen⁷⁹⁹. Auch wenn sicherlich der eine oder andere ähnliche Fall existiert, wurden Schriftkolumnen in der überwiegenden Mehrheit der Fälle in Privatgräbern also

nicht auf diese Weise verwendet; in Tempeln bilden sie dagegen ein gängiges Mittel der Gliederung (s. 7.2.2 und 7.2.3).

Text-Bild-Interferenzen

Abschließend sei hier auf das Phänomen der *Text-Bild-Interferenzen* hingewiesen⁸⁰⁰. Diese gezielte Korrelation von Bildelementen und Schriftzeichen wird durch das beschriebene Miteinander von Schriftzeichen und Bildelementen im Bild-Text-Raum ägyptischer Kompositionen möglich und unterstreicht zugleich selbst die enge Verbindung der beiden Medien. In aller Deutlichkeit zeigt sie, dass es sich in der ägyptischen Tradition bei Schrift um keinen «Fremdkörper» im Bild, sondern einen integrativen sowie integralen Bestandteil handelt. Dabei geht es um mehr als das bloße direkte Nebeneinander von Textfeldern und Bildelementen; zuweilen war eine enge kompositorische Verzahnung der beiden Medien auf der Ebene der Bildkomposition schon aus Platzgründen unumgänglich. Im Fall von Text-Bild-Interferenzen findet aber durch die räumliche bzw. materielle Kontaktnahme eines Bildelementes mit einem Text oder mit einzelnen Schriftzeichen eine im wörtlichen Sinne *deiktische* Hervorhebung eines Wortes, eines Ausdruckes oder einer längeren Textpassage statt⁸⁰¹. Diese kann in verschiedenen Funktionen auftreten, die hier nur exemplarisch angesprochen werden können und auch in Kombination auftreten. Dass solche sinnstiftenden *Eingriffe* von Figuren in Texte gezielt in die Komposition eingebracht wurden, belegen auch Entwurfszeichnungen, die ein solches Hineinragen zeigen⁸⁰².

Berührt etwa eine Person den von ihr gesprochenen Text, wird sie umso deutlicher mit dem Gesagten verbunden⁸⁰³. Berührt sie dabei ihren Namen oder Titel, wird zusätzlich die identifizierende Wirkung des Textes verstärkt⁸⁰⁴ (Abb. 63). Zuweilen berührt ein Akteur ein Wort, dass die von ihm vollzogene Handlung beschreibt, und hebt diese dadurch weiter hervor. So ragt Tjanefers Ruder in der Darstellung des rituellen Übersetzens über das Wasser in die Kolumne hinein, die das Wort *dʒj* – «übersetzen»

796 TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (3. 4): de Garis Davies 1948, Taf. 6. 8.

797 TT 138 (*Nedjemger*)-PM (1–3): Feucht 2006, Faltplan 1; Farbtaf. 2–4. Die *Leerstelle* zwischen der Darstellung zweier Stationen ist hier zuweilen so schmal, dass sich der Wächter eines Tores und die Person, die durch das nächste Tor schreitet, am Rücken berühren. Ihre unterschiedliche Ausrichtung lässt trotzdem keinen Zweifel an der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Handlungseinheiten.

798 TT 409 (*Samut gen. Kyky*)-PM (4–6): Negm 1997, 37–46; Taf. 44–63.

799 Saqqara (*Tia und Tia*): Martin 1997, Taf. 23–26. 136–138.

800 Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit diesem Phänomen durch den Verfasser findet im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Postdoc.Mobility-Projektes mit dem Titel «King and gods interacting in a transmedial space: Text-image-interferences in monumental compositions from Ancient Egypt» statt.

801 Im Rahmen ähnlicher, jedoch etwas anders gewichteter Beobachtungen spricht Vernus von einer *Osmose* der beiden Medien (Vernus 1985, 61–66). Phänomene des Berührens, Ergreifens und Überschneidens von Schriftzeichen durch Bildelemente kommen auch in Darstellungen der Maya vor (vgl. Stone – Zender 2011, 27f. mit Abb. 11).

802 Rummel 2003, 392f. Sowohl der Duamutef-Priester als auch der Gott Upuaut (auf der Rückseite) berühren in den Vorzeichnungen ihren Titel bzw. ihren Namen in der vor ihnen befindlichen Inschriftenkolumne; vgl. hierzu eine Darstellung des Inmutef in KV 17 (*Sethos I.*) (vgl. Abb. 199). Ebenso sind in TT 271 (*Nay*)-PM (1–3): Habachi – Anus 1977, Taf. 2. 3. 5. 7 bereits die leeren Kolumnen angelegt, in welche die Hand des Priesters hineinragt.

803 TT 55 (*Ramose*)-PM (3): de Garis Davies 1941, Taf. 13, 2. 47; TT 192 (*Cheruef*)-PM (3): Epigraphic Survey 1980, Taf. 11. 12. 14. 15; TA 6 (*Panhesy*)-PM (3. 4): de Garis Davies 1905a, Taf. 7. 8.

804 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (11): Hofmann 1995, 70 f. Taf. 36.



Abb. 63 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (11). Kenro (𓂏) weist auf die Stelle im Text hin, an der sein Name steht.

enthält⁸⁰⁵. Die Text-Bild-Interferenz wird so geradezu zum Lektüreschlüssel der Komposition: Folgt man dem Fingerzeig – oder hier dem «Ruderzeig» –, so erhält man sogleich einen Hinweis auf den wesentlichen Inhalt der Darstellung. Auch ein Satzglied kann durch deiktische Betonung aus dem Text herausgehoben und zur selbstständigen Aussage mit eigenem Sinn gemacht werden. So bildet die Passage *wḏ3 jb wḏ3 r3 wḏ3 dr.t* – «unversehrten Herzens, unversehrten Mundes, unversehrter Hände» im Text zur Wägung des Herzens des Verstorbenen in TT 78 lediglich eine übliche Sequenz dreier Possessivkomposita⁸⁰⁶. Wenn der Gott Thot aber gerade auf diese Kolumne hinweist, können diese Worte auch als selbstständiger Satz gelesen werden, der den Wunsch des Gottes hinsichtlich des Ausgangs des Verfahrens zugunsten des Verstorbenen ausdrückt, dass nämlich «Herz, Mund und Hände unversehrt sein mögen».

6.2.3 Formen von Zeit und Zeitlichkeit in Bildern

Die in 6.2.2.2 angesprochene zeitliche Verortung durch Beischriften oder bestimmte Attribute betrifft primär die Bestimmtheit der Darstellungen. Es existieren aber auch Formen der Einbringung von Zeitlichkeit ins Bild, die primär Auswirkungen auf dessen Dynamik haben. Sie funktionieren unabhängig voneinander und können in verschiedenen Kombinationen auftreten, da sie sich auf verschiedenen Ebenen der Darstellung bewegen. Namentlich handelt es sich um die äußere Form des einzelnen Bildelementes (6.2.3.1), die Wiedergabe von Bewegung durch kinetische Gestaltung des Bildelementes (6.2.3.2), die Wiedergabe von Bewegung durch kinematographische Reihung mehrerer Bildelemente (6.2.3.3), den polychronen Bildaufbau (6.2.3.4) sowie die Reihung von Bildern (6.2.3.5).

805 TT 158 (Tjanefet)-PM (3): Seele 1959, Taf. 4.

806 TT 78 (Haremhab)-PM (11): Brack – Brack 1980, 51f. Taf. 56 a.



Abb. 64 TT 341 (Nachtamun)-PM (5). Zwei Männer schneiden einem gerade geschlachteten Rind ein Vorderbein ab. Ihre Gewänder sowie das Fell des Tieres sind infolge der Schlachtungsvorgänge von Blutspritzern bedeckt.

6.2.3.1 Die kontingente Gestalt

Eine naheliegende Möglichkeit zur Einbringung von Zeitlichkeit ins Bild, die in der Analyse jedoch oft vernachlässigt wird, stellt die Gestaltung von Bildelementen unter Betonung kontingenter bzw. akzidenteller Eigenschaften dar. Darunter ist die äußerliche, oberflächliche Erscheinung des Bildelementes zu verstehen, etwa wenn die weißen Gewänder zweier Männer, die ein Rind schlachten, von Blutspritzern bedeckt sind⁸⁰⁷ (Abb. 64). Die Darstellung zeitlich gebundener, vorübergehender Posen bzw. Positionen im (Bild-)Raum ist dagegen dem separaten Faktor des kinetischen Darstellungsmodus zuzuordnen (6.2.3.2). Die Betonung kontingenter äußerer Eigenschaften von Bildelementen bildet gewissermaßen einen Gegenpol zur Einbringung permanenter materialer Eigenschaften, wie etwa der leichten Transparenz gewisser Stoffe, in die Darstellungen (6.2.1.1): Die Transparenz ist eine essenzielle Eigenschaft des betreffenden Bildelementes, die Verschmutzung eine akzidentelle bzw. kontingente Eigenschaft⁸⁰⁸. Wie sich bereits am Beispiel der Schlachtung zeigt, bringt die Darstellung eines kontingenten Zustands in vielen Fällen neben bloßer Zeitlichkeit auch Kausalität ins Bild. Die Gewänder der beiden Männer sind genau deswegen mit Blutspritzern bedeckt, weil sie dem Rind gerade die Kehle durchgeschnitten haben. Der gleiche Eindruck von Ursache und Wirkung tritt auf, wenn sich in einer Reihe von Gefäßen auf eben denjenigen einige Lehmtröpfchen finden, die – im Gegensatz zu den anderen – bereits versiegelt wurden⁸⁰⁹. Ebenso

807 TT 341 (Nachtamun)-PM (5): de Garis Davies 1948, Taf. 24.

808 Ägyptisch gesprochen, würde man die essenzielle Eigenschaft des Stoffes durch [Adjektiv] + *pw* wiedergeben, die akzidentelle Verschmutzung dagegen eher durch *jw=f* + [Pseudopartizip], was den resultativen Charakter betont (Jenni 2010, 201).

809 TT 90 (Nebamun)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 30.

können auch die Körperglieder und Gewänder von Personen aus verschiedenen Gründen verschmutzt sein⁸¹⁰ (Abb. 65 und 66).

Die Kleidung von Festteilnehmern weist manchmal Verfärbungen durch Öle und Salben auf⁸¹¹ (Abb. 67). Diese Deutung ist v. a. für die Darstellungen der Ramessidenzeit umstritten; zuweilen wird hier davon gesprochen, dass es sich nicht um Verfärbungen, sondern um eine Möglichkeit zur Wiedergabe der Transparenz des Stoffes handle⁸¹². Hier wird an der herkömmlichen Deutung als Verfärbung festgehalten. Die Auffassung der rötlichen Stellen als Verfärbung durch Öle und Salben offenbart in der Betrachtung eine sinnvolle Verteilung bzw. Ausrichtung der betroffenen Figuren im Grab: Die Verstorbenen stehen den Göttern vielfach in reiner, weißer Kleidung gegenüber, während sie als Verehrte – und «Gesalbte» – die verfärbten Gewänder tragen⁸¹³. Eine genaue Betrachtung vor Ort hat ergeben, dass sich außerdem die Reihenfolge des Farbauftrages unterscheidet, je nachdem ob durchscheinender Stoff oder aber eine Verfärbung des Stoffes wiedergegeben werden soll. Wollte man Verfärbungen oder Flecken darstellen, so wurde die rötliche Farbe auf das Weiß des Gewandes aufgetragen; dagegen verlaufen die weißen Falten des Gewandes, wenn dessen teilweise Transparenz betont werden soll, stets über den Rottönen der Haut⁸¹⁴ (Abb. 68). Ein momenthafter Zustand, der den kontingenten Charakter der entsprechenden Elemente und darüber der gesamten Szenerie hervorhebt, wird schließlich auch dadurch erzeugt, dass man zeigt, wie unfertige Schreine⁸¹⁵ oder Statuen⁸¹⁶ von Handwerkern vollendet werden.

Immer wieder kommen Menschen vor, deren höheres Alter durch weiße Haare (Abb. 69) oder – bei Frauen – durch erschlafte Brüste angezeigt wird⁸¹⁷. Die Deutung grauer Haare macht zuweilen gewisse Schwierigkeiten, wird die Haartracht doch v. a. in Darstellungen von Angehörigen der Oberschicht üblicherweise als Perücke verstanden⁸¹⁸. Im Rahmen dieser Untersuchung genügt jedoch die Feststellung, dass es in der Darstellungswelt in jedem Fall möglich wäre, die Gestalt einer Perücke mit einer weiß-grauen Färbung als Zeichen des Alters zu vereinen. Ferner erblickt man immer wieder Männer mit Halbglatte, längeren Haaren und Bart⁸¹⁹ sowie manchmal sogar Körperbehaarung⁸²⁰ (Abb. 69 und 70). Sie werden damit in möglichst starkem Gegensatz zum Grabherrn dargestellt, der als Mitglied der Elite die zeitlichen und materiellen Ressourcen besitzt, um seinen Körper zu pflegen. Somit dienen diese Darstellungen auch der Erhöhung seines Status⁸²¹, wobei ein ebenso starkes Gegenbild zur idealen, schönen Gestalt seiner Gemahlin fehlt. Allerdings ist an dieser Stelle auf die Darstellung von Klagenden zu verweisen: Zwar entspricht es dem geforderten Verhalten der Klagefrauen und mancher Angehöriger, dass sie wehklagen und weinen – was vielfach durch Tränen gezeigt wird – und ihr Haupt und ihr Gewand mit Dreck bewerfen⁸²² (Abb. 71). Gleichwohl erzeugen diese Handlungen ein starkes Ge-

810 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TT 100 (*Rechmire*)-PM (13, 14): de Garis Davies 1943, Taf. 48, 58; de Garis Davis 1935, Taf. 17. (Ob die Beine der Arbeiter in PM (14) wirklich lehmverschmutzt dargestellt wurden, erschien bei der Betrachtung vor Ort unsicher; es könnte eine Verschmutzung der Darstellung vorliegen.)

811 TT 38 (*Djeserkaraseb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (4, 8): Polz 1997, Farbtaf. 4–7; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 5, 6, 18; TT 78 (*Haremhab*)-PM (2, 6): Brack – Brack 1980, Taf. 2 und 30 a sowie 3, 4 a, 10, 35–37; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (3): de Garis Davies 1925, Taf. 1, 5, 7.

812 Während man die permanente Transparenz der Stoffe, durch die etwa die Beine durchschimmerten, dadurch dargestellt habe, dass die Beine in einem helleren Rosaton gemalt wurden (s. 6.2.1.1), drücke die fleckenhaft wirkende Bemalung das Durchscheinen der Haut an Stellen aus, an denen der Körper z. B. beim Sitzen direkt am Stoff anliege und dadurch durchschimmere. Vgl. zu den verschiedenen Thesen z. B. Tefnin 2007, 171–174; Brack – Brack 1980, 24 mit Anm. 27; Hofmann 1995, 15; de Garis Davies 1927, 44–46; Wreszinski 1923, Taf. 39.

813 Feucht legte diese Beobachtung für TT 296 (*Nefersecheru*) dar (Feucht 1985, 102), dasselbe lässt sich aber auch andernorts beobachten, insbesondere in TT 178 (*Neferenpet, gen. Kenro*), in dessen Besprechung sich Hofmann gegen eine Deutung als Salbenflecken ausspricht (Hofmann 1995, 15).

814 TT 178 (*Neferenpet, gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Farbtaf. 4 b; TT 278 (*Amenemhab*)-PM (6): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 32. Eine genauere Betrachtung müsste diachrone Entwicklungen in der Darstellungsweise berücksichtigen. Die Gräber, bei denen diese Beobachtungen vor Ort gemacht wurden, stammen beide aus der Ramessidenzeit (Kampp 1996, 465, 550).

815 TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 8; TT 100 (*Rechmire*)-PM (14): de Garis Davies 1943, Taf. 52; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11–14. In TT 100 ist durch das danebenliegende, unbearbeitete Holzstück die Entwicklung vom Rohmaterial zum fertigen Objekt angedeutet.

816 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11–14. Es wird hier angenommen, dass das Fehlen der Umrisslinie am Uräus direkt vor dem Bild-

hauer die Unfertigkeit des Objektes anzeigen soll. Natürlich ist das Fehlen eines Stückes des Werkes in einer Darstellung, die das Arbeiten in Stein zeigt, keine der Realität entsprechende Darstellung der Unfertigkeit. Da er das Bildwerk nicht aufbaut, sondern durch Entfernen des umliegenden Materials aus dem Block herausarbeitet, hätte man hier, um den tatsächlichen Vorgang abzubilden, noch anstehende Gesteinsmasse darstellen müssen. Wenn man gleichwohl diese Form der Darstellung bevorzugte, so wahrscheinlich, da so immer noch – wie üblich – die fertige Figur gezeigt werden konnte, der man nur auf diese minimale Weise den Aspekt des Unfertigen hinzufügte. Gegebenenfalls könnte man das Fehlen der Umrisslinie als Unabgeschlossenheit allein der Oberflächenbearbeitung interpretieren. Deutlicher zeigt den Vorgang der Fertigstellung eines unfertigen Elementes eine Szene im Totenbuch der Tauherit, in der Thot die Umrisslinie einer Maat-Feder zu Ende zieht (Leiden T 3; Rijksmuseum van Oudheden 1966, Kat. 8 c, Abb. 13; vgl. Morenz 2008, 40 f.).

817 TT 40 (*Huy*)-PM (1, 2): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 11, 14, 16; TT 49 (*Neferenhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 4, 5; TT 55 (*Ramose*)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 49; vgl. Hawass 2009, 176 f.

818 Vgl. etwa die Diskussion bei Bruyère – Kuentz 2015, 80 f. 88, 144 f.

819 TT 38 (*Djeserkaraseb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 40 (*Huy*)-PM (2): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 16; TT 52 (*Nacht*)-PM (1 [die beiden Arbeiter ganz rechts]): de Garis Davies 1917, Taf. 18; vgl. Shedid – Seidel 1991, 41; TT 69 (*Menna*)-PM (11 [auf dem linken Schiff], 12 [Gabenbringer mit Kalb]): Hartwig 2013a, 84; Abb. 2, 15; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (5): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 6 a; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 11, 12, 21; Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 138 f. In TT 38 wurden die langen Haare entweder nachträglich hinzugefügt oder übermalt, eine genaue Betrachtung vor Ort wäre nötig. In jedem Fall zeigt sich daran, wie gezielt dieses Gestaltungsmittel eingesetzt wurde. Zu möglichen Deutungen der Darstellung unrasierter Männer (u. a. des Königs) vgl. Desroches-Noblecourt 1945; Czerkwiński 2014.

820 TT 100 (*Rechmire*)-PM (14): de Garis Davies 1935, Taf. 17.

821 Vgl. hierzu Vernus 2009–2010; Morenz 2011; Vernus 2015; Fitzenreiter 2017a.

822 TT 55 (*Ramose*)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 24, 25, 49; Hawass 2009, 176 f.; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–26. Zur Wiedergabe des Staubes auf Kopf und Gewand von Klagenden durch eine bläuliche Färbung vgl. Desroches-Noblecourt 1945, 213 f.

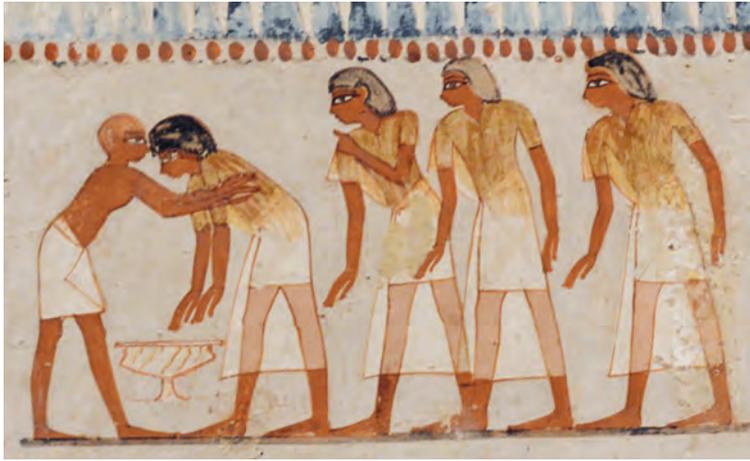


Abb. 65 TT 69 (*Menna*)-PM (2). Die Gewänder der Männer, die vor Menna treten, scheinen schmutzig zu sein. Darauf deutet auch hin, dass eine Schale mit Wasser zur Reinigung der Hände (?) bereitsteht.



Abb. 66 TT 100 (*Rehmire*)-PM (13). Die Hände der beiden Männer sind vom Lehm bedeckt, mit dem sie gerade die Gefäße versiegeln.



Abb. 67 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (3). Die Gewänder der Festteilnehmer und der beiden Dienerinnen sind von Salben und Ölen verfärbt.



Abb. 68 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (3). Die Gewänder Neferrenpets und Mutemwias sind an den Beinen transparent (Weiß auf Rot) und am Oberkörper verfärbt (Rot auf Weiß).



Abb. 69 TT 40 (*Huy*)-PM (2). Unter den Personen, die vor den Grabherrn treten, findet sich ein Mann mit Bart, grauem Haar und Halbglatze.



Abb. 70 TT 100 (*Rehmire*)-PM (14). Durch den Bart und die übrige Körperbehaarung hebt sich der Arbeiter deutlich von der äußeren Erscheinung des Grabherrn ab.



Abb. 71 TT 55 (Ramose)-PM (5). Die weinenden Klagefrauen werfen Dreck auf ihr Haupt (deutlich zu erkennen bei den Frauen oben und rechts).



Abb. 72a-c TT 52 (Nacht)-PM (1). Mehrfach wird hier die Momentgebundenheit der dargestellten Vorgänge betont: Beim Worfeln fallen Korn und Spreu zu Boden, der gefällte Baum stürzt um und ein Arbeiter ist in die Höhe gesprungen, um mit seinem ganzen Gewicht das Getreide in den Korb zu pressen.



Abb. 73 TT 31 (Chons)-PM (4). Zwei kämpfende Männer und Ruderer auf einem Schiff.



Abb. 74 TT 52 (Nacht)-PM (3). Drei Musikerinnen, von denen die mittlere in einer Art Tanzbewegung dargestellt ist.

genbild zur idealen Gestalt des wohlgekleideten, frisierten Elitemitgliedes⁸²³.

All die genannten Möglichkeiten zur kontingenten Gestaltung von Figuren machen deutlich, dass die Darstellungen nicht lediglich den nach ägyptischer Vorstellung idealen Menschen an sich zeigen⁸²⁴, sondern dass die äußere Gestaltung des Körpers in der Bildbetrachtung als Mittel zur Einbringung von Zeitlichkeit und bestimmten Aussagen zu berücksichtigen ist. Sie zeigen damit einmal mehr, dass die Bilder von der Spannung zwischen *épure* und *appogiature* – also zwischen *Standardisierung* und *Variation* – geprägt sind, die in einer reduktiven Auffassung ägyptischer Bildelemente oft vernachlässigt wird (s. 5.1.2). In 6.2.2.2 wurde festgestellt, dass im Laufe der 18. Dynastie zunehmend kontinuierliche Bildräume geschaffen wurden, die durch landschaftliche und architektonische Elemente gegliedert sind. Der Bildraum wird dadurch verstärkt als Raum der Welt gestaltet und der alltäglichen Realität der ägyptischen Rezipienten ähnlicher gemacht. In diesem Sinne kann auch die vermehrte Verwendung der kontingenten Gestalt von Bildelementen gedeutet werden. Zwar existierten schon in früheren Epochen Möglichkeiten zur Darstellung bewegter Figuren und größerer Abläufe. Die deutliche Einbringung der kontingenten Gestalt einzelner Elemente zur Betonung des Umstandes, dass die dargestellte Welt genauso von Zeitlichkeit geprägt ist wie die alltägliche Realität, scheint in diesem Umfang aber tatsächlich neu zu sein.

6.2.3.2 Der kinetische Darstellungsmodus

Mit dem Begriff des *kinetischen Darstellungsmodus*⁸²⁵ wird der Umstand bezeichnet, dass im Bild die *Bewegtheit* einzelner Bildelemente dargestellt werden kann⁸²⁶. Durch die Position eines Bildelementes im Bildraum oder auch durch eine bestimmte Pose – in letzterem Fall handelt es sich in der Regel um einen lebendigen Körper – wird Betrachten verdeutlicht, dass sie im Bild einen Moment eines ablaufenden Vorganges sehen. Als geradezu prototypisches Beispiel der Markierung der Momentgebundenheit mittels Positionierung im Bildraum kann die Darstellung eines

Bildelementes als «fallend» oder – wiederum auf Lebewesen beschränkt – «springend» gelten. Rezipienten, die fallende Sägespäne⁸²⁷, Wassertropfen⁸²⁸ (Abb. 56) oder Getreidekörner⁸²⁹, einen umstürzenden Baum⁸³⁰ oder einen springenden Mann⁸³¹ sehen – auf der Straße ebenso wie in einem Bild (Abb. 72) –, wissen, dass in der alltäglichen Realität weder Gegenstände noch Lebewesen inmitten einer Fallbewegung plötzlich innehalten und in der Luft schweben werden. Dadurch erschließt sich ihnen im Akt der Rezeption der zeitliche Charakter der Darstellung⁸³². Indem sie sich dieses Wissens und der dadurch hervorgerufenen Wirkung bedienen, können Künstler einen stärkeren Eindruck von Zeitlichkeit und Kausalität erzeugen, wenn sie Entitäten in deutlich ausgeprägter Bewegung zeigen⁸³³. Insbesondere betrifft dies die Darstellung gezielter Bewegungen bzw. Handlungen von Tieren oder Menschen: Handwerker⁸³⁴ (Abb. 108), Kämpfende⁸³⁵, Ruderer⁸³⁶ (Abb. 73) oder ein Stier, der seinen Konkurrenten zu Boden wirft⁸³⁷, werden realiter nicht plötzlich inmitten des Vorganges innehalten. Dasselbe gilt auch für Tänzerinnen und Musiker⁸³⁸ (Abb. 74), einen den Weg mit Milch besprengenden Priester⁸³⁹, klagende Frauen und Männer⁸⁴⁰ (Abb. 71) oder rennende und springende Menschen und Tiere⁸⁴¹ (Abb. 75). Wie das Beispiel kla-

823 Vgl. Riggs 2013; Kipfer 2017.

824 Zur Problematik des Begriffes des «Idealen» vgl. Jaeggi 2008, v. a. 46–52; Laboury 2010.

825 Der Begriff *kinetisch* wird hier unter direkter Übernahme des ursprünglichen Wortsinnes gebraucht: κίνησις – *motion* <<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=59191&context=ljsj&action=from-search>> (23.04.2021). Dagegen leitet sich der in 6.2.3.3 erläuterte Gebrauch des Begriffes *kinematographisch* aus dem cineastischen Gebrauch und dem (geistigen) Bild der Filmrolle ab (vgl. Unger 1933). Für die viel weiter gefasste, über bloße Bewegung hinausgehende Bedeutung des Terminus *Dynamik* vgl. Kapitel 4. Vom Darstellungsmodus ist die Rede, da ein Sprechen von der kinetischen *Darstellung* automatisch auf das gesamte Bild bezogen würde; es geht aber um die mehr oder weniger kinetische Ausarbeitung der einzelnen Elemente.

826 Vgl. Morenz' Besprechung verschiedener Phänomene (Morenz 2014a, 182–202), die in der vorliegenden Arbeit in kinetische und kinematographische Ausarbeitung gegliedert werden.

827 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), 45; Taf. 27.

828 TA 4 (*Meryra I*)-PM (20): de Garis Davies 1903, Taf. 18.

829 TT 38 (*Djeserkaraseb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18–21; vgl. Shedid – Seidel 1991, 34f. 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3, 2, 4.

830 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18, 19, 21; vgl. Shedid – Seidel 1991, 34f.

831 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18, 19; vgl. Shedid – Seidel 1991, 34f.; TT 56 (*Userhat*)-PM (3): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 7.

832 So auch Cazzola 2013, 114f. mit Verweisen auf weitere Literatur.

833 Die gezielte Verwendung stärker und schwächer kinetischer Kompositionen zeigt die Änderung einer Darstellung am Eingang von TT 69: Menna hielt ursprünglich zwei Brandopferschalen; Henuttaui war mit erhobenen Armen bei der Anbetung dargestellt, bevor man ihre Pose in die weniger kinetische Form abänderte, in der sie Sistrum und Menat hält (TT 69 (*Menna*)-PM (1 [links]): Hartwig 2013a, 22–24; Abb. 2, 2).

834 TT 100 (*Rechmire*)-PM (14): de Garis Davies 1943, Taf. 52–55.

835 TT 31 (*Chons*)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11; TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TA 2 (*Meryra II*)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 38.

836 TT 31 (*Chons*)-PM (4, 5, 8): de Garis Davies 1948, Taf. 11, 12, 15; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22, 23.

837 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (5): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 6.

838 TT 38 (*Djeserkaraseb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 40 (*Huy*)-PM (1): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 15; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 17, 18; TT 52 (*Nacht*)-PM (3): de Garis Davies 1917, Frontispiz; TT 78 (*Haremhab*)-PM (6): Brack – Brack 1980, Taf. 32; TT 90 (*Nebamun*)-PM (2): de Garis Davies 1923, Taf. 23; TT 192 (*Cheruef*)-PM (5–8): Epigraphic Survey 1980, Taf. 24, 47.

839 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (4): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 20; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): de Garis Davies 1925, Taf. 22, 23.

840 TT 31 (*Chons*)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 41 (*Amenemope*)-PM (14): Assmann 1991a, Taf. XLIII–XLVI, LX; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 4, 5; TT 55 (*Ramose*)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 24, 25, 49; Hawass 2009, 176f.; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–26; Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 92–99.

841 TT 39 (*Puiemre*)-PM (10): de Garis Davies 1922, Taf. 7; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 16; TT 56 (*Userhat*)-PM (3, 14): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 7, 12; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (7): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 9; TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 31; TA 4 (*Meryra I*)-PM

gender oder jubelnder Personen⁸⁴² ebenso wie gebrandmarkter⁸⁴³ oder scheuender Tiere⁸⁴⁴ zeigt, finden sich stärker kinetisch ausgearbeitete Figuren gerade in emotional geladenen Szenen. Vielfach wird dabei auch eine lautliche Dimension in die Bilder eingebracht. So haben etwa die klagenden Frauen und Männer oft ihre Mäuler geöffnet. Im Zusammenwirken mit den deutlich sichtbaren Tränen scheint man geradezu ihr Heulen und Schreien zu hören⁸⁴⁵, ebenso wie das Muhen eines Stiers mit geöffnetem und deutlich angespanntem Maul⁸⁴⁶. Expliziert wird dies im Fall von Musikern, wenn ihnen das Lied beigeschrieben ist, das sie singen⁸⁴⁷ (Abb. 76). Das Potential derart ausgearbeiteter Bilder zur Vermittlung einer emotionalen und teilweise tatsächlich klanglichen Aufladung spricht auch aus der Weise, in der einige Motive in einer Inschrift aus der 26. Dynastie beschrieben werden, mit der Besucher zum Betrachten und Kopieren von Darstellungen in TT 36 aufgefordert werden: *sdm=tn shwn ntt hr sđm hn^c snnw=sn sdm=tn hsj nt dhn.w nhwj n ntt hr qmd* – «[...] hört das Gestreite derer, die sprechen mit ihren Gefährten, hört das Singen der Musiker und das Klagen der Trauernden [...]»⁸⁴⁸.

Der Eindruck der Bewegung einer kinetisch ausgearbeiteten Figur wird umso stärker, wenn sie zugleich den Bildrand metaleptisch überschneidet (s. 6.2.2.1). In diesem Fall entsteht der Eindruck, dass eine klagende Frau⁸⁴⁹, ein Streitwagen⁸⁵⁰, marschierende Soldaten⁸⁵¹, Gabenträger⁸⁵², ein Vogel⁸⁵³ oder flatternde Bänder⁸⁵⁴ (Abb. 77) den Rand nur darum überschreiten, da sie sich bewegt haben bzw. da sie gerade von außen den Bildraum betreten⁸⁵⁵. Ähnliches gilt zuweilen für das Durchbrechen einer Stand-

linie⁸⁵⁶. Diese Formen des Durchbrechens bzw. des Überschneidens kommen zwar auch bei weniger kinetisch ausgearbeiteten Figuren vor und bewirken allein noch keinen bewegteren Eindruck. Sind die Bildelemente aber bereits kinetisch geprägt, wird diese Wirkung noch verstärkt.

Viele der angeführten Fälle zeigen bereits, warum die zwei Möglichkeiten zur Schaffung von Zeitlichkeit – nämlich durch die Positionierung im Bildraum einerseits und durch die Darstellung ausgeführter Bewegungen andererseits – in der analytischen Kategorie des kinetischen Darstellungsmodus zusammenzufassen sind. Die Übergänge sind fließend, und eine Trennung würde eine unzulässige Aufspaltung der Ausprägungen eines Gestaltungsmittels bedeuten, das auf ähnliche Elemente der Wahrnehmung und des Wissens rekurriert. Zudem existieren Fälle, die sich an der Grenze von Positionierung und Bewegung befinden. So kann etwa die Bewegung wabernden Rauchs und flackernder Flammen⁸⁵⁷ (Abb. 78 und 79) oder flatternder Bänder⁸⁵⁸ (Abb. 77) kaum als von einem Akteur ausgeführte Handlung bezeichnet werden. Neben der bloßen Belebung der Darstellung bieten sie eine Möglichkeit, bewegte Luft darzustellen und damit den virtuellen Bildraum erst als *Luftraum* und damit alltäglichen Raum zu charakterisieren. Ein ähnlicher Eindruck entsteht durch die Hervorhebung der Tatsache, dass die Spreu im Gegensatz zum fallenden Korn vom Wind weggeweht wird⁸⁵⁹ (Abb. 72a). Auf ähnliche Weise und doch in den Bereich des Transzendentalen gesteigert sind wohl auch die blauen Linien um die außergewöhnliche Figur eines aufspringenden oder fliegenden Wesens in der Kapelle des Nachtamun (TT 341) zu verstehen (Abb. 80): Die Schöpfer dieser Szene versuchten auszudrücken, wie durch die energiegeladene Bewegung der umgebende (Luft-)Raum aufgewirbelt wird, was nicht nur das kinetische Moment beträchtlich erhöht⁸⁶⁰, sondern auch den liminalen Charakter der Darstellung unterstreicht⁸⁶¹. In einer Darstellung aus Saqqara wird mithilfe der durch ihre Größe

(20–21): de Garis Davies 1903, Taf. 10; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 17. 18. 20. 104; Saqqara (*Maya und Meryt*): Martin 2012, Taf. 29.

842 TT 40 (*Huy*)-PM (6): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 29; TA 8 (*Tutu*)-PM (9–13): de Garis Davies 1908b, Taf. 19–20; vgl. auch die Szenen in Hermann 1963.

843 TT 56 (*Userhat*)-PM (3): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 28.

844 TT 42 (*Amenmose*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 35; Saqqara (*Ipuia*): Quibell – Hayter 1927, Taf. 12. Für den Hinweis auf das Fragment aus Saqqara danke ich Lonke Delpent.

845 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–26. Das Beispiel TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 4. 5 entstand kurz nach der Amarnazeit, als vermehrt auch ein auditiv geprägter Bildraum erzeugt wurde (vgl. Meyer-Dietrich 2018; s. 6.2.2.2). Vgl. TA 4 (*Meryra I*)-PM (23): de Garis Davies 1903, Taf. 23.

846 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (5): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 6 a.

847 TT 69 (*Menna*)-PM (5): Hartwig 2013a, Abb. 2, 8; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 15.

848 Kuhlmann 1973, 209.

849 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (5): de Garis Davies 1925, Taf. 19.

850 TT 90 (*Nebamun*)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 24.

851 TT 90 (*Nebamun*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 27.

852 Zawyet Sultan (*Nefersecheru*)-PM (5): Osing 1992, Taf. 12. 37.

853 TT 90 (*Nebamun*)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 24.

854 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (11): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 30; TA 2 (*Meryra II*)-PM (5): de Garis Davies 1905a, Taf. 32.

855 Zum Ausdruck der Macht der Figuren durch metaleptische Phänomene äußert sich auch Lorenz 2013, 127–132; vgl. Ganz – Neuner 2013b, 39. Zwar auf ornamentale Muster bezogen, aber teilweise vergleichbar ist Martens' Feststellung, manche Dekorationsmuster griechischer Vasen könnten den Eindruck erwecken, das Gefäß habe «gerade erst» diese Form angenommen und dadurch sei etwa eine Verzerrung entstanden (Martens 1992, v. a. 160–170. 217–222. 256–258. 360–363).

856 TT 56 (*Userhat*)-PM (3): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 7; vgl. die Stele British Museum EA 1632 (Brunner 1958) und die gezielte Betonung des Durchbrechens der Standlinie im Totenbuch des Hunefer: BM EA 9901/5 (Riggs 2013, Abb. 1).

857 TT 31 (*Chons*)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11; TT 51 (*Userhat*)-PM (8): de Garis Davies 1927, Taf. 5 [rechts]; TT 69 (*Menna*)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (3. 9): Hofmann 1995, Farbtaf. 4 a. 12 a; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (2–4. 6): de Garis Davies 1925, Taf. 5. 6. 11–13. 24–26; TT 277 (*Amenemhat*)-PM (3): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 11, 2. 23; TA 4 (*Meryra I*)-PM (22): de Garis Davies 1903, Taf. 10 a–12.

858 TT 69 (*Menna*)-PM (11 [an Pavillons links von Abydosfahrt]): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TA 2 (*Meryra II*)-PM (5): de Garis Davies 1905a, Taf. 32; Saqqara (*Tia und Tia*): Martin 1997, Taf. 47.

859 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 18–20; vgl. Shedid – Seidel 1991, 34 f. 37. 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3. 2, 4.

860 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (3): de Garis Davies 1948, Taf. 26.

861 Entgegen der älteren Deutung bei Desroches-Noblecourt 1945 geht Jonathan Maître in seiner an der École Pratique des Hautes Études–Universität Paris Sciences et Lettres verfassten Dissertation davon aus, dass die Darstellung den Verstorbenen im Moment der Transfiguration zum «Verklärten» im Totengericht darstellt (persönliche Kommunikation).



Abb. 75 TT 56 (*Userhat*)-PM (14). Die Posen der Pferde, die den Streitwagen des jagenden Grabherrn ziehen, ebenso wie der Beutetiere rufen den Eindruck der Bewegtheit und damit auch der Geschwindigkeit der Abläufe hervor.



Abb. 78 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (3). Aus einer Räucherschale auf dem Opfertisch steigt Rauch empor.



Abb. 76 TT 69 (*Menna*)-PM (5). Um die Sänger herum, deren Münder leicht geöffnet sind, ist das Lied niedergeschrieben, das sie singen.



Abb. 79 TT 69 (*Menna*)-PM (3). Die Opfergaben werden von den Flammen verzehrt; die Kohlen sind durch schwarze Kreise wiedergegeben.

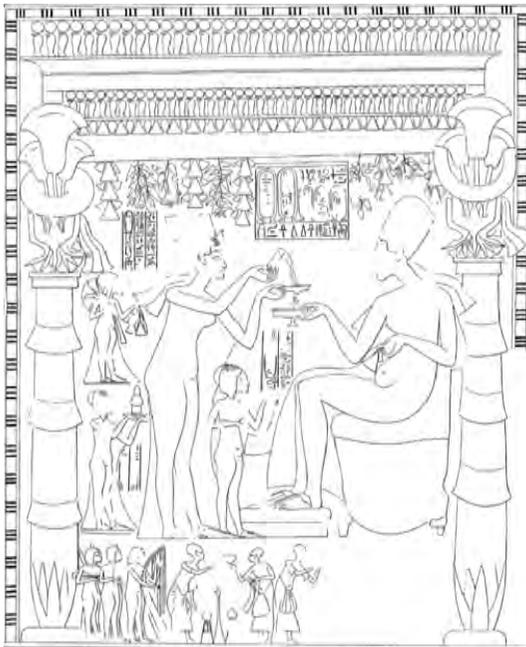


Abb. 77 TA 2 (*Meryra II*)-PM (5). Die flatternden Bänder an der Säule hinter Echnaton erwecken den Eindruck, als überschritten sie nur aufgrund ihrer Bewegung den Rand.



Abb. 80 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (3). Die Linien, die das Wesen über der Waage im Totengericht umgeben, heben dessen (transzendente?), energiegeladene Bewegung hervor.



Abb. 81 TT 52 (Nacht)-PM (3). Durch Blickrichtung und Gestik wird die kommunikative Interaktion zweier Teilnehmerinnen des Banketts hervorgehoben.



Abb. 84 TT 343 (Benia)-PM (10). Männer in der Funktion der «Menschen von Pe und Dep» ziehen den Sargschlitten.



Abb. 82 TT 40 (Huy)-PM (3). Unter deutlicher körperlicher Anstrengung ziehen Matrosen ein voll beladenes Schiff.



Abb. 85 TT 31 (Chons)-PM (8). Der Mann am Heck des geruderten Schiffes scheint das Verbindungsseil zum Schiff mit der Königsstatue strammzuziehen.



Abb. 83 TT 277 (Amenemhet)-PM (2-3). Acht Männer ziehen Schlitten, auf denen die Statuen Amenemhets III. und seiner Gemahlin Teje stehen.



Abb. 86 TT 69 (Menna)-PM (3). Ein Mann, der eine Amphore trägt, ist in sichtlicher körperlicher Anstrengung dargestellt.

hervorgehobenen, flatternden Bänder wohl betont, dass es der Wind ist, der die Verstorbenen nach Abydos bringt⁸⁶².

Ähnlich wie die Wiedergabe von Flammen und Rauch beruht auch die Darstellung der Interaktion von Figuren auf der Kombination der Faktoren Positionierung und Bewegung. Die allgegenwärtige Interaktion zwischen Akteuren kann in einer direkten oder indirekten – z. B. beim Überreichen eines Objektes – Berührung, bloßem Blickkontakt oder auch kommunikativen Gesten bestehen⁸⁶³. Gehäuft treten solche Formen der Interaktion z. B. in Bankettszenen auf⁸⁶⁴ (Abb. 81), sie finden sich aber auch in der Kommunikation zwischen den Besatzungsmitgliedern von Schiffen⁸⁶⁵.

Oftmals wird auch durch die Darstellung körperlicher Anstrengung verdeutlicht, dass Personen in Aktion gezeigt sind. Die unterschiedliche Wirkung je nach äußerlicher Ausarbeitung zeigt sich deutlich im Nebeneinander verschiedener Ausführungen desselben Motivs, wie etwa des *Ziehens*, nämlich von Schiffen⁸⁶⁶ (Abb. 82), Statuen⁸⁶⁷ (Abb. 83), Kultbarken⁸⁶⁸ oder Bestattungsobjekten⁸⁶⁹ (Abb. 84). Scheint ein Bild den Augenblick zu zeigen, in dem ein Ruck durch das Seil geht und eine Person beginnt, daran zu ziehen, kann geradezu ein inchoatives Moment ins Bild gebracht werden⁸⁷⁰ (Abb. 85). Ein ähnlicher Eindruck entsteht, wenn der Moment des Abstellens oder Aufnehmens von Gegenständen dargestellt wird⁸⁷¹. Die gezielt unterschiedliche Ausführung des Eindrucks von Anstrengung, die sich in diesen Beispielen zeigt, ist nicht mit Unterschieden zu verwechseln, die alleine durch die verwendete Technik entstehen. Diese sorgen etwa dafür, dass alleine aufgrund der weniger freien Linienführung dasselbe Motiv in einem Relief «statischer» erscheinen kann, als wenn es in reiner Wandmalerei ausgeführt wird⁸⁷².

Zuweilen beruhen die Unterschiede auf einer unterschiedlichen normhierarchischen Stellung der handelnden Figuren. Zwar können der Grabherr ebenso wie ein einfacher Bauer oder Matrose in Bewegung dargestellt werden. Ersterer wurde aber in der Regel nicht in derselben Weise in einer angestregten, mo-

mentgebundenen Pose gezeigt. Dabei scheint es sich um ein Element des Dekorums monumentaler Kontexte zu handeln (vgl. 5.1.1 und 8.2.1). Es spiegelt sich auch darin wider, dass gerade die normhierarchisch hochstehenden Figuren oft mithilfe eines Gitternetzes konstruiert wurden, um die «idealen» Proportionen einzuhalten (s. 5.2.1). Wenn also die ziehenden Männer im Bestattungszug⁸⁷³ vielfach durch die Ausarbeitung ihrer Posen und die weniger große Variation innerhalb der Reihe weniger bewegt gestaltet sind als etwa solche, die ein Schiff an Land ziehen⁸⁷⁴, sollen sie damit natürlich nicht als unbeteiligt oder schwach dargestellt werden. Vielmehr handelt es sich um einen normhierarchischen Unterschied in der Darstellbarkeit körperlicher Anstrengung zwischen einfachen Matrosen und Angehörigen der Elite. Auf ähnliche Weise unterscheidet sich die Darstellung der Seelen von Pe und Nechen⁸⁷⁵ oder der Priester in ihrem «Brusttrommelgestus»⁸⁷⁶ von den Bewegungen von Musikern und Tänzerinnen in Bankettszenen (s. o.). Oft führen diese hierarchisch hochstehenden Figuren auch Handlungen aus, deren Bedeutung von höherer Sakralität und damit weniger vorübergehend ist als Dinge, die Bauern und Matrosen tun. Im Fall von übernatürlichen Wesen kommt hinzu, dass die weniger angestregte Pose auch ausdrücken kann, dass sie sich eben nicht mühen müssen, wenn sie etwa die Barke des Sonnengottes ziehen⁸⁷⁷. Zudem sind gerade Darstellungen unterweltlicher Abläufe stark diagrammatisch geprägt, d. h. das primäre Ziel war die Fixierung bestimmter Relationen und Funktionen der Akteure und weniger der genauen Art und Weise, in der sie diese erfüllen (s. 8.2.3).

Körperliche Anstrengung, wie sie in einigen der oben genannten Fälle zu sehen ist, kann in der ägyptischen Darstellungsweise nicht etwa durch die Wiedergabe angespannter Muskeln gezeigt werden⁸⁷⁸. Stattdessen wird sie allein durch die Pose der jeweiligen Figuren ins Bild gebracht, die zu diesem Zweck teilweise deutlich übersteigert wird⁸⁷⁹ (Abb. 86). Entsprechende Darstellungen

862 Saqqara (*Tia und Tia*): Martin 1997, Taf. 47.

863 Vgl. Dominicus 1993; Luiselli 2008.

864 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (8): de Garis Davies 1948, Taf. 4; TT 56 (*Userhat*)-PM (5): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 1; TT 69 (*Menna*)-PM (4): Hartwig 2013a, Abb. 2, 7; vgl. Bryan 2015.

865 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22. 23.

866 TT 40 (*Huy*)-PM (3): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 18.

867 TT 277 (*Amenemhat*)-PM (2–3): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 6, 2. 10.

868 TT 51 (*Userhat*)-PM (5 [mittleres Register]): de Garis Davies 1917, Taf. 16.

869 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): Polz 1997, Farbt. 2; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 11. 12; TT 100 (*Rechmire*)-PM (15): de Garis Davies 1943, Taf. 90. 92. 93; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (10): Guksch 1978, Taf. 19.

870 TT 31 (*Chons*)-PM (4. 5. 8): de Garis Davies 1948, Taf. 11. 12. 15.

871 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 (Mann mit zwei Gefäßen vor Menna, zweites Register von oben).

872 So können gerade im Relief angestregte Zieh-Posen in Kombination mit einem vermeintlich durchhängenden Seil vorkommen: TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (8): Guksch 1978, Taf. 11.

873 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): Polz 1997, Farbt. 2; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 11. 12; TT 100 (*Rechmire*)-PM (15): de Garis Davies 1943, Taf. 90. 92. 93; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (10): Guksch 1978, Taf. 19. Diese werden zwar in manchen Fällen als «Menschen von Pe und Dep» bezeichnet. Es handelt sich dabei aber nicht etwa um eine Kennzeichnung dieser Akteure als übernatürliche Wesen, sondern die Zuschreibung einer Rolle im Begräbnisritual (Assmann 2003c, 406).

874 TT 40 (*Huy*)-PM (3): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 18. Im Vergleich mit Matrosen, die ebenfalls weniger angestrengt ausgearbeitet sind, zeigt sich, dass es sich allein um eine Möglichkeit der künstlerischen Gestaltung handelt: Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 114 f.

875 TT 158 (*Tjanefet*)-PM (2): Seele 1959, Taf. 5.

876 TT 69 (*Menna*)-PM (7): Hartwig 2013a, Abb. 2, 11.

877 TT 158 (*Tjanefet*)-PM (17–18. 20–21): Seele 1959, Taf. 31. 32. 35. 37. 38.

878 Baud 1978, 35–43. 81 f.

879 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (2 [rechts]. 3 [unten, Männer mit Getreidekorb]): de Garis Davies 1963, Taf. 1. 2; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 15; TT 69 (*Menna*)-PM (3. 5): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6. 2, 8; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (12): Hofmann 1995, Farbt. 11 b; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): de Garis Davies 1925, Taf. 24. 25; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (5): Feucht 1985, Taf. 19; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 20. 104; TA 7 (*Parneferet*)-PM (9–10): da Garis Davies 1908b, Taf. 4.

werden immer wieder als Wiedergabe körperlicher Deformationen aufgefasst. Auch wenn solche tatsächlich vorkommen, steht in vielen Fällen aber tatsächlich allein der Wunsch nach möglichst deutlicher Repräsentation physischer Anstrengung hinter der ungewöhnlichen Körperform bzw. -haltung⁸⁸⁰. Zuweilen scheinen entsprechende Figuren auf den ersten Blick aufgrund ihrer Beinstellung in schnellem Gang wiedergegeben zu sein. Dass dies nicht gemeint ist, zeigt sich, wenn in Darstellungen mehrerer Träger gerade die Personen mit der schwersten Last so dargestellt sind⁸⁸¹. Tatsächlich weisen aber manchmal Personen, die keine schweren Objekte tragen, sondern eher eilend gezeigt sind, eine beinahe identische Beinhaltung auf⁸⁸² (Abb. 87). In der ägyptischen Darstellungsweise kann diese Pose also in zwei Funktionen verwendet werden, und es muss am Ende unter Einbezug mehrerer Faktoren beurteilt werden, ob eher ein Eilen oder ein angestrengtes Tragen gemeint ist⁸⁸³.

Zuweilen fand eine gewisse formale Verstärkung in der kinetischen Wiedergabe v. a. solcher Bildelemente statt, die eine Entsprechung in der ägyptischen Hieroglyphenschrift haben. Hierzu gehört die Form von Flammen oder Rauch wie in  (Gardiner R 7)⁸⁸⁴. Dabei kann zugleich z. B. durch die Verwendung von Gelb und Blau das Schillern flackernder Flämmchen angedeutet werden⁸⁸⁵. Manchmal scheint diese reduzierte formale Variation auf der Verwendung der Relieftchnik im Gegensatz zu bloßer Malerei zu beruhen⁸⁸⁶ – obwohl auch in Reliefs bewegtere Flammen vorkommen⁸⁸⁷ (Abb. 88). Allenfalls könnte es sich manchmal um die Darstellung von Dochten bzw. Kerzen handeln⁸⁸⁸, die gleiche, sehr stilisierte Form kommt aber auch in einem Kohlebecken zur Erhitzung des Brandeisens vor, wo es sich kaum um hineingesteckte Dochte handeln kann⁸⁸⁹. Der Rauch bzw. die Flammen bewegen sich oftmals auf den Opferempfänger zu, auch wenn ein Räuchergefäß von einer Person getragen wird und der Luftwiderstand ei-

gentlich das Gegenteil bewirken würde⁸⁹⁰. Auf diese Weise wird die Vorstellung in das Bild eingebracht, dass die Räucherung ihren jeweiligen Empfängern entgegenwehen und sie diese so auch tatsächlich empfangen⁸⁹¹ (Abb. 78). In Fällen, die wohl eindeutig Kerzen bzw. Dochte zeigen, deren rote Spitzen sie als brennend kennzeichnen, wird dieser Umstand dadurch angedeutet, dass ihre gebogenen Enden auf den Opferempfänger hindeuten⁸⁹² (Abb. 89).

Ähnliches gilt für die Darstellung fließender Flüssigkeiten. Manchmal wird zwar tatsächlich ein schlichtes Herausfließen⁸⁹³ dargestellt. Vielfach wird aber auch hier eine Vorstellung – nämlich diejenige des Ausgießens – ins Bild gebracht. Im Bild scheinen Flüssigkeiten dann entgegen ihrem natürlichen Verhalten gleichsam «nach oben» aus einem Gefäß herauszufließen, dessen Neigung dies tatsächlich nicht erlauben würde⁸⁹⁴ (Abb. 90). Und wenn Personen vor dem Opfertisch oder der Mumie stehen und Wasser aus einem Gefäß in einem Bogen über diese «hinwegzuschleudern» scheinen, zeigen solche Darstellungen eigentlich deren Übergießen mit der Libation. Oftmals ist diese Darstellungsform mit einer stark abstrahierten Wiedergabe des Wassers als Wellen- oder Zickzacklinie ähnlich den Hieroglyphen  (Gardiner W 15),  (Gardiner A 6) und  (Gardiner D 60) verbunden⁸⁹⁵ (Abb. 91). Ähnlich wie das Übergießen der Opfergaben ist übrigens auch das Erbrechen einer Person «in hohem Bogen» zu verstehen; auch hier wird der tatsächliche Vorgang in eine prägnante – zurückhaltend unappetitliche – Form gepackt⁸⁹⁶.

Diese zuweilen auftretende äußerliche Nähe zu Schriftzeichen beruht wohl v. a. auf der häufigen Wiederholung der entsprechenden Elemente und darauf, dass man die jeweiligen Vorstellungen – nämlich der Ausrichtung auf den Opferempfänger bzw. des Übergießens – möglichst deutlich ins Bild bringen wollte. Die Bildelemente werden dadurch aber nicht vermehrt als «Schriftzeichen» konzipiert. So werden bis zum Ende des hier betrachteten Zeitraumes Flammen, Rauch und auch Flüssigkeiten in teilweise bewegterer Weise wiedergegeben, als dies in der 18. Dynastie oft der Fall war⁸⁹⁷ (Abb. 92). Diese Steigerung des kinetischen

880 Weeks 1970, 146–151.

881 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (2 [rechts]): de Garis Davies 1963, Taf. 1; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): de Garis Davies 1925, Taf. 24. 25.

882 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 16; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 6; TT 277 (*Amenemhat*)-PM (3): Vandier d'Abbadie 1954, 12; Taf. 8 (vgl. zum Ritual: Assmann 2003c, 425–429); TA 4 (*Meryra I*)-PM (20–21): de Garis Davies 1903, Taf. 10; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 17. 18. 98. 99.

883 Im Fall des Tragens ist gegebenenfalls keine weit nach vorne ausgreifende Schrittstellung wie beim eilenden Lauf gemeint, sondern ein breiter Gang. Eines der Beine wäre in diesem Fall tiefer im Bildraum vorzustellen, was aber in der ägyptischen Darstellungsweise nur so gezeigt werden konnte.

884 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (4): Polz 1997, Farbtaf. 4. 5; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1933b, Taf. 16; TT 112 (*Mencheperreseneb*)-PM (2): de Garis Davies 1933b, Taf. 23.

885 TT 56 (*Userhat*)-PM (6): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 2.

886 TT 112 (*Mencheperreseneb*)-PM (2): de Garis Davies 1933b, Taf. 23.

887 TT 55 (*Ramose*)-PM (3): de Garis Davies 1941, Taf. 6.

888 Zu den Kerzen/Dochten und den größeren Lampen vgl. Černý 1973, 43–45 und de Garis Davies 1924; vgl. TT 112 (*Mencheperreseneb*)-PM (6): de Garis Davies 1933b, Taf. 29.

889 TT 90 (*Nebamun*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 31. 32.

890 Bruyère – Kuentz 2015, 16.

891 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (3. 9): Hofmann 1995, Farbtaf. 4. 12.

892 TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (4): Feucht 1985, Taf. 26.

893 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 48.

894 TT 51 (*Userhat*)-PM (9): de Garis Davies 1927, Taf. 5–7; TT 100 (*Rechmire*)-PM (13 [Mitte oben]): de Garis Davies 1943, Taf. 56; TT 158 (*Tjanefer*)-PM (5): Seele 1959, Taf. 11. 15 c. Ähnlich auch TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2): Feucht 1985, Taf. 11; Farbtaf. 2 a, da eher nicht gemeint ist, dass Wasser wieder aus den Händen nach unten rinnt.

895 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (4): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 20; TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (3): Polz 1997, Farbtaf. 3; TT 56 (*Userhat*)-PM (4): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 8; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (5): de Garis Davies 1923, Taf. 15; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–21; TT 241 (*Ahmoose*)-PM (4): Yoshimura u. a. 2002, Abb. 56; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (7): Feucht 1985, Taf. 30; Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 122 f.

896 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 53 (*Amenemhat*)-PM (2): Hofmann 2012, Abb. 27; TT 333 (*Besitzer unbekannt*)-PM (5): Ishibashi u. a. 2007, Abb. 121. 122; Taf. 3.

897 TT 277 (*Amenemhat*)-PM (3): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 11. 2. 23.



Abb. 87 TT 277 (Ameneminet)-PM (3). Zwei eilende Männer bringen Herz und Schenkel eines frisch geschlachteten Rindes für das Mundöffnungsritual heran.



Abb. 90 TT 51 (Userhat)-PM (9). Das Ausgießen der Libation wird so ins Bild gebracht, dass die Flüssigkeit gleichsam «nach oben» über den Rand des Gefäßes läuft.



Abb. 88 TT 55 (Ramose)-PM (3). Aus den gehäufteten Opfergaben vor dem Grabherrn schlagen flackernde Flammen.



Abb. 91 TT 56 (Userhat)-PM (4). Wie bei vielen Hieroglyphen ist das ausgegossene Wasser als Zickzacklinie ausgeführt.



Abb. 89 TT 296 (Nefersecheru)-PM (4). Die durch ihre rote Färbung brennend dargestellten Spitzen der Kerzen bzw. Dochte deuten auf den Opferempfänger hin.



Abb. 92 TT 277 (Ameneminet)-PM (3). Der Rauch und das ausgegossene Wasser sind auf sehr bewegte, wenig abstrahierte Weise dargestellt.



Abb. 93 TT 56 (*Userhat*)-PM (13). Die Begleiter des Grabherrn auf der Jagd eilen in schnellem Schritt hinter ihm her.

Ausdrucks wurde durch Veränderungen in der Malweise im Laufe der 19./20. Dynastie sogar noch begünstigt⁸⁹⁸. In starkem Gegensatz zur in diesem Sinne verstetigten Wiedergabe kinetischer Abläufe stehen Fälle, in denen tatsächliche Schriftzeichen als emblematische Elemente (s. 5.1.2) ins Bild eingebracht werden. Werden ein *Anch* oder ein *Djed*-Pfeiler mit Gliedmaßen versehen, so stellt dies einen maximalen Bruch mit ihrer üblichen – in diesem Fall tatsächlich hieroglyphischen – Form dar, der anschließend wie bei allen Lebewesen eine stärker oder schwächer kinetische Darstellung erlaubt⁸⁹⁹.

Im Kontext der formalen Verstetigung der Form gewisser Bildelemente ist die Bedeutung bzw. die Natur der sog. «Stand-Schreit-Pose» anzusprechen (Abb. 3), die bisher v. a. in Bezug auf rundplastische ägyptische Stücke eine ausführliche Besprechung erfahren hat⁹⁰⁰. Gerade im Flachbild ist diese Form nicht auf Ägypten beschränkt. Es scheint geradezu eine generelle Tendenz zu bestehen, Lebewesen im Profil in einer Weise wiederzugeben, die alle Gliedmaßen erkennen lässt⁹⁰¹. Schnelles Gehen oder Laufen wird in ägyptischen Bildern in einer Art dargestellt, die deutlich von der Stand-Schreit-Pose zu unterscheiden ist⁹⁰² (Abb. 93 und 87). Dagegen lässt sich bei Figuren mit Beinen in Stand-Schreit-Stellung tatsächlich nur aus dem bildlichen Kontext entscheiden, ob damit gezeigt werden soll, dass eine Figur steht oder aber langsam geht bzw. schreitet. Es handelt sich um eine

Unterscheidung, die alleine in der formalen Gestaltung der Beine nicht angelegt ist und vielleicht auch nicht in allen Fällen getroffen werden sollte⁹⁰³. Entsprechendes wurde oben bereits für die Pose des Laufens festgestellt, die sich zuweilen nicht von derjenigen der Anstrengung beim Tragen schwerer Objekte unterscheidet. Auf jeden Fall ergibt sich nicht nur aus der Haltung selbst, sondern auch aus der Vielzahl hintereinander stehender/gehender Personen eine prägnante Gerichtetheit. Sie erzeugt noch bei heutigen Betrachtern etwa eines Bestattungszuges einen deutlichen Eindruck von in Zeit und Raum fortschreitenden und somit stärker narrativen Vorgängen – obwohl sich etischen Betrachtern der Ablauf einer Vielzahl der dargestellten rituellen Handlungen nie in seinen Einzelheiten erschließen wird⁹⁰⁴. Gleichzeitig ist auf eine weitere, in manchen Darstellungen zumindest aspekthaft angelegte Verständnisweise von Figuren in Stand-Schreit-Stellung hinzuweisen: Gerade wenn ein eigentliches Ziel der Bewegung fehlt, könnten sie auch als Seite an Seite stehend und frontal aus der Darstellung auf den Betrachter blickend verstanden werden⁹⁰⁵ (Abb. 138).

Die hier vorgestellten Möglichkeiten der Darstellung der Bewegung bzw. Bewegtheit einzelner Bildelemente können auf den ersten Blick als momentane Stillstellung des Elements erscheinen. Tatsächlich ist diese vermeintliche Momentaufnahme in der Regel von hoch artifiziellem Charakter. Es handelt sich eben nicht um ein Filmstill, sondern um ein Konstrukt, das die Haltung verschiedener Gliedmaßen und beteiligter Objekte zu – wenn auch minimal – verschiedenen Zeitpunkten vereint⁹⁰⁶. In dieser Kombination mehrerer tatsächlich niemals absolut gleichzeitig möglicher Abläufe liegt das entscheidende Potential des vor-filmischen Bildes, dessen Bedeutung nicht genug zu betonen ist⁹⁰⁷. Das än-

898 Hofmann 2004, 50–52.

899 TT 20 (*Monthherchepeschef*)-PM (4–5): de Garis Davies 1913, Taf. 5; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (5): de Garis Davies 1923, Taf. 15; TT 131 (*User*)-PM (9): Dziobek 1994, Taf. 83. Vgl. TT 74 (*Tjanuni*)-PM (9): Brack – Brack 1977, Taf. 12 d. 41, wo der Baum nachträglich zu einer Baumgöttin (?) gemacht wurde, die der Stele opfert. Diese Mischformen wurden sicherlich im Flachbild entwickelt; anschließend fanden sie aber auch in dreidimensionalen Objekten einen Ausdruck. So gehörten zu Tutanchamuns Grabausstattung Lampen bzw. Dochthalter in Form von *Anch*-Zeichen mit Armen (Capart 1957, Abb. 45); vgl. Baines 1985, 41–63 und Hamden 2018. Für eine ausführliche Behandlung dieses Phänomens sei auf die an der Universität Bonn von Ghada Mohamed verfasste Dissertation «Die anthropomorphisierten Zeichen im Alten Ägypten bis zum Ende der Spätzeit» verwiesen.

900 Wildung 2006a; Wildung 2006b.

901 Summers 2003, 394 f.

902 TT 40 (*Huy*)-PM (8): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 5; TT 56 (*Userhat*)-PM (13): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 10 b; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (5): Brack – Brack 1977, Taf. 8. 28 a.

903 Dies ist nicht als Defizit der ägyptischen Darstellungsweise zu verstehen. Es ist im Gegenteil geradezu zu erwarten, dass verschiedene Darstellungsweisen unterschiedliche Ausdifferenzierungen zeigen, sodass situativ eine oder mehrere Weisen des Verständnisses möglich sind (Martens 1992, 71. 76; vgl. Martens 1985).

904 TT 69 (*Menna*)-PM (9): Hartwig 2013a, Abb. 2, 14.

905 TA 2 (*Meryra II*)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 37 [die untersten beiden Register]. Diese Möglichkeit sieht auch Seeher für die Götterreihen im hethitischen Felsheiligtum von Yazılıkaya (Seeher 2011, 155). Ein ähnliches Problem stellt sich in griechischen Vasenbildern, die eine um das Gefäß herumführende Reihe von Figuren zeigen. Aufgrund der Form des Bildträgers kann nicht entschieden werden, ob man lediglich eine gerade Reihe zeigen oder – unter Ausnutzung der Form – eine Aufstellung oder gar (Tanz-)Bewegung im Kreis darstellen wollte (Martens 1992, 71. 76; vgl. Martens 1985). Auch hier handelt es sich möglicherweise aber erst um eine moderne Unterscheidung, die von den emischen Produzenten und Rezipienten nicht getroffen wurde.

906 In dieser Weise kann Lessings – freilich stark normativ geprägte – Idee des «fruchtbaren Augenblicks» als optimal gewählte Situation präzisiert werden, die es ermöglicht, das zuvor Geschehene und das darauf Folgende zu ergänzen (vgl. Cazzola 2013, 113–115; Boehm 1987, 15–17).

907 Im Film ist dagegen gerade die durch die Mechanik der Filmproduktion gegebene Beliebigkeit der jeweils in gleicher Entfernung voneinander festgehaltenen Momente entscheidend für das (technische) Funktionieren des Mediums bzw. der Wahrnehmung von Bewegung (Deleuze 1983, 12–17). Im Sinne eines konstruierten Artefaktes scheint auch Morenz den Begriff der «peak structure» zu verstehen, den er als «prototypische Perzeptionsgestalt» einer Handlung bestimmt

dert nichts daran, dass der hervorgerufene Eindruck derjenige der Beobachtung eines Momentes eines ablaufenden Vorganges ist. Dieser Eindruck entsteht gerade durch die Charakteristika dieses Bildmechanismus, die erst in der Analyse ihren artifiziellen Charakter offenbaren. In der Sehpraxis kann natürlich von einer derartigen analytischen Trennung von Gesehenem und davon Abgeleitetem nicht die Rede sein; vielmehr «sieht man» Bewegung im Bild. Die Ursache dafür, dass man entsprechend kinetisch ausgestaltete Elemente als bewegt wahrnimmt oder sieht, scheint in grundlegenden Wahrnehmungsmustern zu liegen, deren Untersuchung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde⁹⁰⁸. Die in diesem Kapitel vorgestellten Ergebnisse können aber zur weiteren Erforschung des Phänomens in den Kunst- und Bildwissenschaften beitragen.

Abschließend ist zu betonen, dass Bilder, die auf diese Weise kinetisch gestaltete Elemente aufweisen, allein aufgrund dieses Merkmals noch nicht als in ihrer Gesamtheit polychrone Darstellungen zu bezeichnen sind. Die Beurteilung von Bildern als polychron beruht auf der erkennbaren Intention, nicht nur deutlich unterscheidbare Momente, sondern distinkte Handlungseinheiten eines übergeordneten Handlungszusammenhangs darzustellen. Dies kann unabhängig von der kinetischen Ausarbeitung der einzelnen Figuren geschehen (s. 6.2.3.4). Entscheidend ist dagegen, dass durch den kinetischen Darstellungsmodus Vorgänge sowie Handlungen und dadurch v. a. die Zeit, in der diese ablaufen, ins Bild gebracht werden können. Auf diese Weise erfahren Darstellungen eine sehr viel stärkere zeitliche Prägung als durch die Einbringung einer weit gefassten Zeitlichkeit, wie sie durch die Darstellung kontingenter Zustände hervorgerufen wird.

6.2.3.3 Die kinematographische Reihung

Im Unterschied zur verstärkten kinetischen Ausarbeitung eines einzelnen Bildelementes wird in der kinematographischen Darstellungsform ein Ablauf durch eine Reihung mehrerer Bildelemente ausgedrückt, die eine großteilige morphologische Konstanz der Figuren mit einer kontinuierlichen Verschiebung bestimmter Teile derselben vereint⁹⁰⁹. In der Regel handelt es sich



Abb. 94 TT 69 (Menna)-PM (2). Die zunehmende Beugung des Oberkörpers der sichelnden Männer von links nach rechts führt auf kinematographische Weise den Bewegungsablauf des «Hinunterbeugens» vor Augen.

dabei um Personen. So weisen etwa die sichelnden Männer in TT 69 in der unteren Körperhälfte eine größtenteils identische Form auf, der Oberkörper ist aber von links nach rechts stets etwas stärker gebeugt⁹¹⁰ (Abb. 94). Ein Nebeneinander von Figuren verschiedener Haltungen ohne diese spezifische Kombination von Konstanz und Verschiebung bewirkt dagegen – seien die Einzelfiguren auch noch so kinetisch ausgearbeitet – keinen Eindruck von Kinematographie. Vielmehr stellt sie den Betrachtern eine Gruppe gleichzeitig handelnder Personen vor Augen⁹¹¹ (Abb. 71). Dass die kinematographische Reihung auf diese Weise zu verstehen ist und nicht etwa als bloße typologische Auflistung typischer Arbeitsschritte o. Ä., zeigt sich daran, dass die einzelnen Phasen nicht auf distinkte Handlungseinheiten verweisen. Außerdem sind die Figuren gezielt so angeordnet, dass sich innerhalb der Reihe eine kontinuierliche Verschiebung ergibt – und zwar entgegen der grundsätzlichen ägyptischen Tendenz zur (graphischen) Dissoziation (s. 6.2.4.1). Der narratologisch relevante Schritt vom paradigmatischen Nebeneinander zur syntagmatischen Verknüpfung lässt sich somit im Bild direkt erkennen. Davon zu unterscheiden sind Beispiele für ein Nebeneinander nicht unmittelbar zusammengehöriger Positionen, wie etwa bei den schon angeführten Gruppen klagender Personen oder auch in Darstellungen von Musikerinnen und Tänzerinnen⁹¹². Die Bezeichnung

(Morenz 2014a, 198). Vgl. Catonis Überlegungen zu den Posen (oder σχήματα), die zur evozierenden Wiedergabe ganzer Handlungsabläufe in der griechischen Kunst verwendet wurden (Catoni 2008; Catoni 2013).

908 Vgl. etwa die Beiträge in Leyssen – Rathgeber 2013 sowie Freedberg – Gallese 2007; Belting 2011, 224 f.

909 Zum Begriff vgl. die Erläuterungen zum Terminus *kinetisch* in 6.2.3.2. Vgl. auch Panofskys Sprechen vom *Bildrhythmus* und Arnheims Kategorie der *stroboskopischen* Bewegung (s. Martens 1992, 235–251). Schon frühere Arbeiten erwähnen diesen Mechanismus implizit oder explizit, so Unger 1933; Schäfer 2002, 227–230; Angenot 2005, 17 f.; Kinney 2007; Lashien 2011; Morenz 2014a, 182–202. Manche der in diesen Arbeiten angeführten Beispiele werden nach der hier angewandten genaueren Bestimmung kinematographischer Reihen entweder als polychrone Bilder oder aber als bloßes Nebeneinander mehrerer Figuren bestimmt.

910 TT 69 (Menna)-PM (2) [Männer mit Sichel]: Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

911 TT 55 (Ramose)-PM (5): de Garis Davies 1941, Taf. 24, 25, 49; Hawass 2009, 176 f. und TT 49 (Neferhotep)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22, 23. Der Unterschied wird besonders deutlich, wenn man die Darstellung der Klagefrauen in TT 49 mit Kinneys Abbildung derselben vergleicht. Kinney hat die Frauen in unzulässiger Weise aus dem Bildzusammenhang gelöst und in eine kinematographische Abfolge gebracht, die im Original nicht gegeben ist; Kinney 2007, Abb. 8.

912 TT 40 (Huy)-PM (1): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 15; TT 49 (Neferhotep)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 17, 18; TT 78 (Haremhab)-PM (6): Brack – Brack 1980, Taf. 32. Eines der deutlichsten Beispiele für eine in diesem Sinne paradigmatische Darstellung sind die Ringergruppen in mehreren Kapellen in Beni Hassan aus dem Mittleren Reich (Shedid 1994, 70–72).

als kinematographisch darf bei alledem nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ausarbeitung der Einzelfiguren den in 6.2.3.2 ausgeführten Feststellungen entspricht und es sich nicht um tatsächliche Momentaufnahmen handelt, wie dies beim Einzelframe der Filmrolle der Fall wäre⁹¹³.

Die auf diese Weise definierte kinematographische Reihung ist zu unterscheiden von der «Staffelung», die der Wiedergabe einer Menge dient (s. 6.2.1.2). In manchen Fällen wurde allerdings das Mittel der Staffelung zur Angabe einer Menge von Personen mit der kinematographischen Reihung verbunden (s. u.). Ebenso von der kinematographischen Reihe zu unterscheiden ist die Reihung mehrerer bis auf Unterschiede in den Attributen völlig isomorpher Gestalten, die von Summers als *translation* bezeichnet wird⁹¹⁴. Durch die Verbindung von vollständiger morphologischer Identität mit Unterschieden in Attributen o. Ä. wird einem kinematographischen Verständnis gerade entgegengewirkt. Es handelt sich dann eindeutig um verschiedene, aufgereihete Personen⁹¹⁵ (Abb. 95) bzw. – falls sich die Figuren eindeutig auf denselben Referenten beziehen⁹¹⁶ (Abb. 128) – die *Vervielfachung* einer Person (s. 6.2.4.1) in verschiedenen, nicht aneinander anschließenden Momenten. Wird eine solche Reihe völlig isomorpher Figuren außerhalb des Bildfeldes als Fries verwendet, dann kann selbst eine Reihe von Darstellungen des schakalgestaltigen Anubis – manchmal in Begegnung mit dem Verstorbenen – zum bloßen repetitiven Muster werden⁹¹⁷. Dies wird besonders deutlich an Beispielen, in denen die auch innerhalb der Bildfelder übliche Ausrichtung – der Gott blickt aus dem Grab hinaus und der Verstorbene in das Grab hinein⁹¹⁸ (s. 6.2.4.3) – zugunsten einer eher

dekorativ geprägten, symmetrischen⁹¹⁹ bzw. umgekehrten⁹²⁰ Anordnung aufgegeben wurde.

In vielen Fällen ist in kinematographischen Reihungen des untersuchten Zeitraums nicht zu unterscheiden, ob man tatsächlich die Darstellung ein und derselben Person in mehreren Phasen einer Handlung oder Bewegung sieht oder eine Reihe gewissermaßen generischer Figuren. Oft handelt es sich um die Wiedergabe von Tätigkeiten, die kaum von einer Person allein durchgeführt wurden, wie etwa die Getreideernte⁹²¹ (Abb. 94), den Empfang einer Kultstatue⁹²² (Abb. 96) oder den Tanz der Muu⁹²³. Die ägyptische Darstellungsweise machte es möglich, zugleich die an der Handlung beteiligte Personenmenge und die von den einzelnen Mitgliedern ebenjener Menge ausgeführte Handlung ins Bild zu bringen. Dies wird besonders deutlich, wenn das Darstellungsmittel der eine Menge anzeigenden Staffelung an einem der Enden der Staffel mit dem kinematographischen Effekt vereint wird⁹²⁴ (Abb. 97). Hier werden gleich drei Aussagen kombiniert: die beteiligte Menschenmenge, der Ort der Verbeugung – nämlich direkt vor dem Vorgesetzten – und schließlich der Ablauf der Bewegung in Form der kinematographischen Darstellung der vordersten Figuren.

Offensichtlich war man sich der Wirkung dieser Darstellungsform genau bewusst. So hob man die charakteristische *Oszillation* zwischen generischer und bestimmter Figur in der kinematographischen Reihung zuweilen durch gezielte Markierung zugunsten bestimmter Personen – oder aber klar verschiedener Personen – auf⁹²⁵ (Abb. 98). Dabei ist freilich das, was hier als *Oszillation*

913 Zur Kombination von einzelnen Posen (oder σχήματα) zu einer sequenziellen Reihung vgl. auch Catoni 2013, 214 f.

914 Summers 2003, 364–366. Die Absetzung von Summers ist v. a. notwendig, da er behauptet, die seriell angeordneten und gleichgerichteten Figuren innerhalb der sog. *translation* «imply and articulate movement in the spaces onto which they face» (366). Hier findet eine analytische Vermengung der Wirkungen der kinetischen und der kinematographischen Darstellung statt. Die Gabenträger aus Persepolis, die Summers als Beispiel verwendet, weisen eine gewisse – wenn auch schwache – kinetische Ausarbeitung auf, die durch die Stand-Schreit-Pose (s. 6.2.3.2) sowie durch das Halten von Objekten hervorgerufen wird. Insofern ist Summers' «movement» gegeben, jedoch nicht auf die «translation» zurückzuführen, sondern auf die oben behandelten Bedingungen der Wahrnehmung kinetischer Darstellungen. Ein kinematographischer Effekt tritt aber nicht auf, da nämlich die Figuren entweder durch die verschiedenen Gaben klar unterschieden oder aber – im Fall der beiden Schalen tragenden Kilikier – 1:1 repliziert sind. Das entscheidende Kriterium der kontinuierlichen Verschiebung fehlt somit. Weiter schreibt Summers: «For example, the tribute-bearers in the frieze from Persepolis [. . .], may be regarded as a single Cilician repeated many times, 1+1+1+1 . . . , or as a figure of a certain kind – a Cilician – slightly varied from one individual to another» (368). Die *Oszillation*, die Summers hier im Relief erkennen möchte, ist eben gerade nicht gegeben.

915 TT 69 (*Menna*)-PM (7): Hartwig 2013a, Abb. 2, 11.

916 TT 48 (*Amenemhat gen. Surer*)-PM (4): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 31, 40; TT 55 (*Ramose*)-PM (7): de Garis Davies 1941, Taf. 29–31, 50; TT 188 (*Parennefer*)-PM (12): Redford 2006, 49 f.; Taf. 40, 41; Redford 1995, 66 f.

917 Zum Verhältnis von Figurenreihe und Muster vgl. Hurwit 1977; Parzinger 1991; Haug 2015; Dietrich – Squire 2018.

918 TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (2, 4): de Garis Davies 1948, Taf. 5, 8.; TT 255 (*Roy*)-PM (2, 3–4): Baud – Drioton 1928, Abb. 9–12, 14–16; TT 341 (*Nachtamun*)-PM

(2–4): de Garis Davies 1948, Taf. 25–27; TT 409 (*Samut gen. Kyky*)-PM (8–10): Negm 1997, Taf. 17, 21, 23, 25, 27.

919 TT 51 (*Userhat*)-PM (7): de Garis Davies 1927, Taf. 10; TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (4, 7, 13): Hofmann 1995, Taf. 5, 9.

920 TT 14 (*Huy*)-PM (1–6): Betrò u. a. 2009, Abb. 49; TT 41 (*Amenemope*)-PM (14, 15): Assmann 1991a, Taf. 63, 66.

921 TT 69 (*Menna*)-PM 2 [Männer mit Sichel]: Hartwig 2013 a, Abb. 2, 3.

922 TT 51 (*Userhat*)-PM (5): de Garis Davies 1927, Taf. 16.

923 TT 81 (*Ineni*)-PM (17): Dziobek 1992, Taf. 25 b. Aufgrund der Zerstörung ist die kontinuierliche Hebung von Füßen und Fersen nicht gut zu erkennen; vgl. das ältere Beispiel TT 60 (*Senet und Antefiqer*)-PM (6): de Garis Davies – Gardiner 1920, Taf. 22.

924 TT 56 (*Userhat*)-PM (11): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 5; TT 78 (*Haremhab*)-PM (4): Brack – Brack 1980, Taf. 38, 42. In seiner Besprechung des «schéma ondulatoire» in der Flachbildkunst wies Badawy auf das Potential dieser Form hin, Bewegung in die Komposition einzubringen, ohne sie jedoch mit der kinematographischen Reihung zu verbinden (Badawy 1959, v. a. 226–232).

925 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): Polz 1997, Farbtaf. 2; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 20. Die zweimalige Beischrift «sein Sohn» (TT 54) bzw. die unterschiedliche Kleidung des abspringenden und des im Sprung befindlichen Mannes (TT 82) zeigen, dass es sich in beiden Fällen um zwei klar unterschiedene Personen handelt. Gleichwohl bleibt der starke äußerliche Eindruck einer kinematographischen Bewegung (klagende Verbeugung, Sprung) erhalten, die vielleicht von beiden vollzogen wird. Vgl. auch TT 86 (*Menchepereseneb*)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 4. Bei der Gruppe in Verbeugung in TT 49 (*Neferhotep*)-PM (4): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 21 handelt es sich um verschiedene Personen, wie der Mann zwischen den Frauen verdeutlicht. Im Vergleich mit den Gruppen in TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22–24 zeigt sich aber gleichwohl die starke Annäherung an eine kinematographische Reihung.



Abb. 95 TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (3). Die drei Männer weisen eine völlig identische Haltung auf, tragen aber unterschiedliche Güter, wodurch eindeutig wird, dass es sich um drei distinkte, aufgereichte Personen handelt.



Abb. 96 TT 51 (*Userhat*)-PM (5). In der kinematographischen Reihung der Frauen, die eine Kultstatue Thutmosis' II. begrüßen, wird die Verbeugung wiedergegeben, die sie alle vollführen.



Abb. 97 TT 56 (*Userhat*)-PM (11). Durch die Verbindung der Staffellung mit der kinematographischen Anordnung an ihrem rechten Ende wird die ehrerweisende Verbeugung der Soldaten vor ihrem Vorgesetzten in das Bild gebracht.



Abb. 98 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16). Trotz des starken Eindrucks einer kinematographischen Bewegung sind die beiden Tänzer durch ihre Kleidung eindeutig als zwei distinkte Figuren gekennzeichnet.



Abb. 99 Saqqara (*Haremhab*). Haremhab (mit Goldkragen und Wedel) und ein Dolmetscher (?) (Mann rechts) sind bei der Vermittlung zwischen verschiedenen Akteuren dargestellt. Der Dolmetscher wendet sich an ausländische Fürsten (rechts) und Haremhab; Haremhab wendet sich an den Dolmetscher und an das Königspaar (weiter links). In beiden Fällen wird durch die identische Ausarbeitung der beiden Figuren markiert, dass sie zweimal dieselbe Person darstellen. Beim Dolmetscher wird dies durch die teilweise Überlappung der beiden Figuren weiter hervorgehoben. Die vermittelnde Funktion der beiden Protagonisten wird durch das Umwenden um 180° auf möglichst deutliche Weise ins Bild gesetzt.



Abb. 100 TT 69 (*Menna*)-PM (2). Die beiden rechten Figuren sind weder bildimmanent noch durch den Kontext als dieselbe Person darstellend markiert. Somit tritt die kinematographische Wiedergabe der Proskynese eines Mannes hier lediglich aspekthaft zutage.

bezeichnet wird, nicht als Mangel zu verstehen und auch nicht zwanghaft in ein vermeintlich richtiges Verständnis – entweder die mehrfache Darstellung einer einzigen Person oder die Darstellung mehrerer gleich aussehender Figuren in verschiedenen Phasen einer Handlung – aufzulösen⁹²⁶. Vielmehr handelt es sich bei dieser Inexistenz einer klaren Unterscheidung um eine inhärente Eigenschaft des Darstellungsmittels. Sie offenbart einmal mehr die nicht zu unterschätzende Bedeutung des gezielten Changierens mit möglichen interpretatorischen Facetten⁹²⁷ und der aspekthaften Wahrnehmung.

Unter den Beispielen, die eine gezielte Markierung nicht der Unterschiedlichkeit, sondern der Identität mehrerer Figuren im Bild aufweisen, finden sich v. a. in der späten 18. Dynastie mehrere Fälle, in denen statt der beschriebenen kontinuierlichen Verschiebung einzelner Teile bei großsteiliger morphologischer Konstanz allein die beiden Endpunkte einer entsprechenden Bewegung dargestellt sind⁹²⁸. Dies kommt in der Darstellung vermittelnder Personen⁹²⁹ (Abb. 99) ebenso vor wie in solchen der Verbeugung vor dem König⁹³⁰ (Abb. 103), des Herausziehens der Angel aus dem Wasser⁹³¹ oder des Schlagens von Flügeln⁹³² (Abb. 80). Zuweilen existieren ähnliche Darstellungen, in denen aber nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob beide Male dieselbe Person gemeint ist. Dies ist der Fall, wenn die Figuren in den beiden Posen nicht bildimmanent oder kontextuell – etwa, da es sich um den Grabherrn handelt – spezifisch bestimmt sind⁹³³ (Abb. 100 und 30).

Auch kinematographische Bildelemente werden teilweise in einer oft wiederholten Form verstetigt, wie das Motiv der Räucherung mit dem Räucherarm zeigt. Im Unterschied zu einer Worfelszene, die tatsächlich eine große Masse distinkter, sich in Bewegung befindlicher Körner zeigt und darum zu den kinetischen Motiven zu zählen ist (Abb. 72a), drückt die mehrmalige Wieder-

holung des Weihrauchkügelchens zwischen der Hand des Räuchernden und der Pfanne des Räucherarms die Bewegung des in die Flamme geworfenen Kügelchens aus⁹³⁴. Dies gälte auch, falls tatsächlich mehrere Kügelchen zugleich geworfen wurden. Dieses Element wurde darum bereits von Schäfer als Beispiel für denjenigen Darstellungsmodus angeführt, der hier als kinematographisch bezeichnet wird⁹³⁵.

6.2.3.4 Polychrone Bilder

In vielen kunst- und bildwissenschaftlichen Diskussionen ist die Unterscheidung von monochronen und polychronen Bildern seit längerer Zeit etabliert (s. 3.2.3). Im Folgenden werden Kompositionen in ägyptischen Privatgräbern aus dem untersuchten Zeitraum nur dann als polychrone Bilder – d. h. Bilder mit polychroner Wirkung – angesprochen, wenn sie der hier vorgestellten Definition entsprechen. Diese schließt vier Punkte ein, die sich in der Materialanalyse als entscheidend zur Abgrenzung von formal ähnlichen, aber in ihrem Ursprung und ihrer Wirkung grundsätzlich anderen Darstellungen herausgestellt haben. Entscheidend für die Bewertung einer Darstellung als «polychron» ist demnach *das mehrfache Auftreten desselben Akteurs in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines Bildraumes sowie innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs*⁹³⁶. Zwischen den verschiedenen Handlungseinheiten liegt dabei ein mehr oder weniger großes, nicht wiedergegebenes und in vielen Fällen nur ungefähr zu bestimmendes Zeitintervall⁹³⁷. Diese Bedingung ist für die kinematographische Reihe, in der ebenfalls dieselbe Figur innerhalb eines Bildraumes mehrfach auftritt, nicht gegeben. Dort handelt es sich per definitionem um die Darstellung eines einzigen Bewegungsablaufes und damit gerade nicht um die Abfolge mehrerer Handlungsschritte eines übergeordneten Handlungszusammenhangs.

Bei der polychronen Komposition handelt es sich – im Gegensatz zu den in 6.2.3.1–6.2.3.3 behandelten Mechanismen – um ein Darstellungsmittel, mit dem nicht nur Zeitlichkeit ins Bild gebracht wird, sondern das zum tatsächlichen Erzählen von Handlungen genutzt werden kann (8.2.2). Der jeweilige Grad der kinetischen oder manchmal auch kinematographischen Ausarbeitung des Akteurs in den einzelnen in sich geschlossenen Handlungseinheiten des polychronen Bildes ist dabei unabhängig von der Bestimmung des polychronen Charakters der Gesamtkomposition zu beurteilen.

926 Aus diesem Grund ist der Terminus «Oszillation» zur Bezeichnung der beobachteten Unschärfe besser geeignet als der Begriff der «Ambiguität», in der eine potentiell mögliche Auflösung noch stärker mitschwingt. Als Manko betrachtet diese Oszillation im Fall einer Personengruppe z. B. Barthelmeß 1992, 68.

927 Fitzenreiter 2017b, 177–199.

928 Vgl. die Ausführungen zum «Rhythmus» bei Boehm 1987, 13–18, womit er die Darstellung einer Entität an einem Wendepunkt bezeichnet, wie etwa des Uhrpendels oder des zum Schlag ausholenden Arms am jeweils höchsten Punkt, an dem ein minimaler Moment des Stillstands eintritt.

929 Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 44; TT 55 (*Ramose*)-PM (12–13): de Garis Davies 1941, Taf. 36.

930 TT 55 (*Ramose*)-PM (13): de Garis Davies 1941, Taf. 34. In seiner Beschreibung dieser Szene spricht de Garis Davies 1941, 34 von einer «cinematograph-like procedure».

931 TT 158 (*Tjanefner*)-PM (20–21): Seele 1959, Taf. 36. In diesem Fall wird so zugleich das Überreichen des Fangs an die Gemahlin vermittelt.

932 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (3): de Garis Davies 1948, Taf. 26. Ebenso versteht Jonathan Maître ganz allgemein Darstellungen von Vögeln mit vermeintlich vier Flügeln, wobei es sich eigentlich um ein Flügelpaar in zwei Positionen handle. Jonathan Maître sei für den Austausch zu diesem Thema gedankt; s. auch Maître 2017, 97–99.

933 TT 40 (*Huy*)-PM (8 [oben links]): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 7; ähnlich TT 40 (*Huy*)-PM (6 [oben rechts]): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 27; TT 69 (*Menna*)-PM (2 [oben rechts]): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

934 TT 80 (*Djehutinefer*)-PM (4): Shedid 1988, Taf. 2 d; TT 131 (*User*)-PM (9): Dziobek 1994, Taf. 19, 83.

935 Schäfer 2002, 228 mit Abb. 241.

936 Vgl. die Definition von «continuous narration» im engeren Sinn bei Crohn Schmitt 2004, 124 f.

937 Vgl. Genettes Ausführungen zur Ellipse (Genette 2007, 103–106, 313–317); Kemp 1989a.

Dass es sich bei diesem Akteur meist um den Grabherrn handelt, lässt sich auf einen kontextuellen und einen formalen Umstand zurückführen, die letztlich zusammenhängen. Da im Kontext der Grabkapelle ohnehin in erster Linie der Grabherr thematisiert wird⁹³⁸, ist zu erwarten, dass er selbst und seine Taten im Mittelpunkt stehen. Andererseits ist in den Darstellungen oftmals auch nur er überhaupt so weit individualisiert, dass ein mehrmaliges Auftreten bemerkt werden kann, was schließlich die Wirkung des polychronen Bildes hervorruft⁹³⁹. Andere Akteure sind dagegen nicht durch Individualisierung hervorgehoben. Bei manchen auf den ersten Blick polychronen Darstellungen, deren Akteure – etwa Handwerker oder Bauern – nur generisch bestimmt sind, handelt es sich im Grunde um ein paradigmatisches Nebeneinander von Handlungsschritten (s. u.). Natürlich ergänzen sich die beiden genannten Feststellungen: Die untergeordneten Personen wurden nicht unterschieden, da es eben nicht nötig war. Im Gegensatz zu Darstellungen des Grabherrn, in denen neben der Handlung v. a. die Identität des Akteurs im Fokus steht, liegt der Fokus in den Darstellungen des Handwerks oder des Ackerbaus auf den Handlungen und ihrem Resultat. Wer genau diese durchführt, ist zweitrangig.

Im untersuchten Zeitraum lassen sich zwei Formen des polychronen Bildes unterscheiden. Sie funktionieren auf verschiedene Weise und reihen sich in die Entwicklung der Nutzung des Bildfeldes bzw. der Ausarbeitung des Bildraumes ein, die in 6.2.2.2 und 6.2.2.3 besprochen wird. Von besonderer Bedeutung für diese Entwicklungen ist dabei die Tendenz hin zur Erzeugung eines – spezifisch oder generisch bestimmten – «kontinuierlichen Bildraumes» ab der Mitte der 18. Dynastie. In derart ausgearbeiteten, weniger durch abstrakte Mittel wie Standlinien oder senkrechte Linien gegliederten Bildräumen wird eine Korrelation der Bildelemente möglich, die dem Wissen der Rezipienten um die Realwelt näherkommt. Auch der Raum zwischen den Bildelementen – d. h. auch zwischen den dargestellten Personen – ist hier von größerer Bestimmtheit, als wenn diese in einem unbestimmten Bildraum nebeneinander stehen⁹⁴⁰. Dabei handelt es sich um eine wesentliche Voraussetzung für die volle Ausschöpfung des Potentials polychroner Darstellungen, wie sie im Folgenden geschildert

938 Assmann 1987c.

939 Dies kann auch bereits durch seine bloße Größe im Bild geschehen. Für Betrachter, die mit der ägyptischen Darstellungsweise vertraut sind, ist klar, dass eine derart hervorgehobene Person im Bild im Kontext eines Privatgrabes der Grabherr ist. In manchen Fällen – aber keineswegs immer – ist der König zwar auch im Monument eines Mitgliedes der Elite noch größer als dieses selbst. Er lässt sich aber wiederum ikonographisch eindeutig vom privaten Grabherrn unterscheiden, sodass die klare Erkennbarkeit des Letzteren für emische Betrachter weiterhin gegeben ist.

940 Vgl. die Gliederung polychroner mittelalterlicher Buchmalereien durch Elemente der Natur und der Architektur (Crohn Schmitt 2004, 125 f.). Ähnliches gilt für Gemälde aus der Renaissance, die einen kontinuierlich gestalteten Bildraum aufweisen, innerhalb dessen sich mehrfach dieselbe Figur findet. Die sog. «Handlungsöffnungen» (d. h. Türen u. Ää.; Kemp 1996, 29–31) zwischen den Räumen im Bild trennen hier Bereiche, in denen sich Handlungseinheiten verschiedener Zeitstellung zeigen (Kemp 1996, 57–64; Abb. 15. 16)

werden. Es liegt auf der Hand, dass es sich bei der Entwicklung kontinuierlicher gestalteter Bildräume um keine einseitige Entwicklung handelte, die erst sekundär zur Komposition polychroner Bilder genutzt wurde. Zwar mag ein Moment der Erkenntnis der Möglichkeiten, die ein kontinuierlicher Bildraum bietet, am Anfang der gezielten Weiterentwicklung der polychronen Komposition gestanden haben. Umgekehrt leistete aber sicherlich auch die Beobachtung, dass sich auf diese Weise Abläufe (besser) darstellen lassen, wiederum der verstärkten kontinuierlichen Gestaltung von Bildräumen weiteren Vorschub.

Polychrone Bilder finden sich nur in einigen der untersuchten Grabkapellen. Trotzdem ist von einer «Entwicklung» zu sprechen, da sich eine klare, kontinuierliche Veränderung in der Nutzung der Darstellungsmittel innerhalb der relativen chronologischen Abfolge der Zeugnisse zeigt. Es handelt sich demnach um mehr als bloße «Variation»⁹⁴¹. Eine solche Entwicklung kann über längere Zeit ausschließlich in einer kleinen Anzahl von Fällen vorkommen, bevor sie sich gegebenenfalls, wenn die entsprechenden Voraussetzungen gegeben sind, weiter ausbreitet. Die von Kubler in seiner Besprechung der Findung neuer Formen als Lösung ästhetischer ebenso wie praktischer Probleme verwendete biologische Metapher der «Mutation» kann dabei insofern weitergeführt werden, als es auch in der biologischen Evolution plötzliche, zufällige Mutationen sind, die – falls sie den betroffenen Individuen Vorteile verschaffen – den Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen bilden⁹⁴². Eine solche plötzliche Multiplikation der auftretenden Fälle zeigt sich hinsichtlich polychroner Darstellungen in der Amarnazeit, wo die polychrone Komposition geradezu das Mittel zur Darstellung von Abläufen wie etwa der Belohnung eines Privatmannes oder des Tempelbesuches des Königs wurde. Es ist davon auszugehen, dass die Analyse noch unpublizierter Monumente der unmittelbaren Vor- und Nachamarnazeit weitere ähnliche Beispiele zutage fördern würde.

Entwicklungen der 18. Dynastie

Unter diesen Voraussetzungen entstand mit der Überreichung von Gaben für den Tempel des Amun an den König durch Amenhotep Sise eine der frühesten im obigen Sinne polychronen Darstellungen (Abb. 101). Im linken Blickpunktsbild (s. 6.2.5.3) steht Amenhotep Sise vor dem König, durch dessen Kiosk die Szene generisch im königlichen Umfeld – etwa dem Palast – verortet ist. Links schließt die auflistende Darstellung der Geschenke an, und darauf folgt die heute stark zerstörte Szene der Belohnung Amenhotep Sises mit einem goldenen Halskragen⁹⁴³. Im Vergleich zu späteren polychronen Darstellungen erscheint die inhaltliche Verschränkung von Bild und Text etwas ungelentk. So enthält die Beischrift über Amenhotep vor dem König nur dessen lobprei-

941 Rogner 2020a, 164.

942 Kubler 2008, 36; Rogner 2020a, 163 f.

943 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (3); de Garis Davies 1923, Taf. 11. 12.

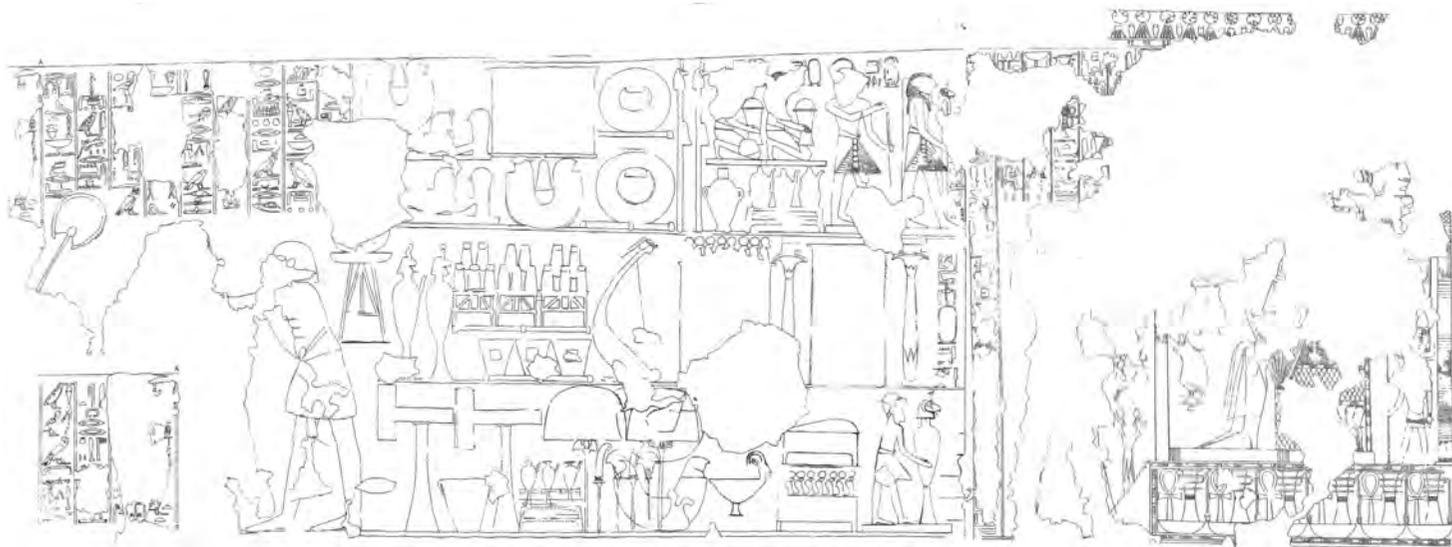


Abb. 101 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (3). Am rechten Ende der Darstellung überreicht der Grabherr dem König einen Blumenstrauß. Links wird ihm als Zeichen der Belohnung für die Beaufsichtigung der Herstellung der Güter, die man in der Mitte sieht, ein Halskragen umgelegt. Beide Figuren Amenhotep Sises sind heute zerstört und nur noch anhand ihrer Konturen zu erkennen.



Abb. 102 TT 90 (Nebamun)-PM (4). Auf der rechten Seite steht Nebamun vor dem (heute vollständig verlorenen) König und spricht diesen mit lobpreisenden Formeln an. Links erhält er die Insignien des Amtes, das ihm durch ebenden königlichen Befehl verliehen wird, der die Figuren in der linken Bildhälfte rahmt.



Abb. 103 TT 55 (Ramose)-PM (12-13). Die ersten beiden Handlungseinheiten der polychronen Darstellung von Ramoses Belohnung: Links ist die Verbeugung vor dem Königspaar auf kinematographische Weise durch zwei Figuren in den beiden Endpunkten der Bewegung dargestellt; rechts werden dem Wesir die Halskrägen umgelegt.

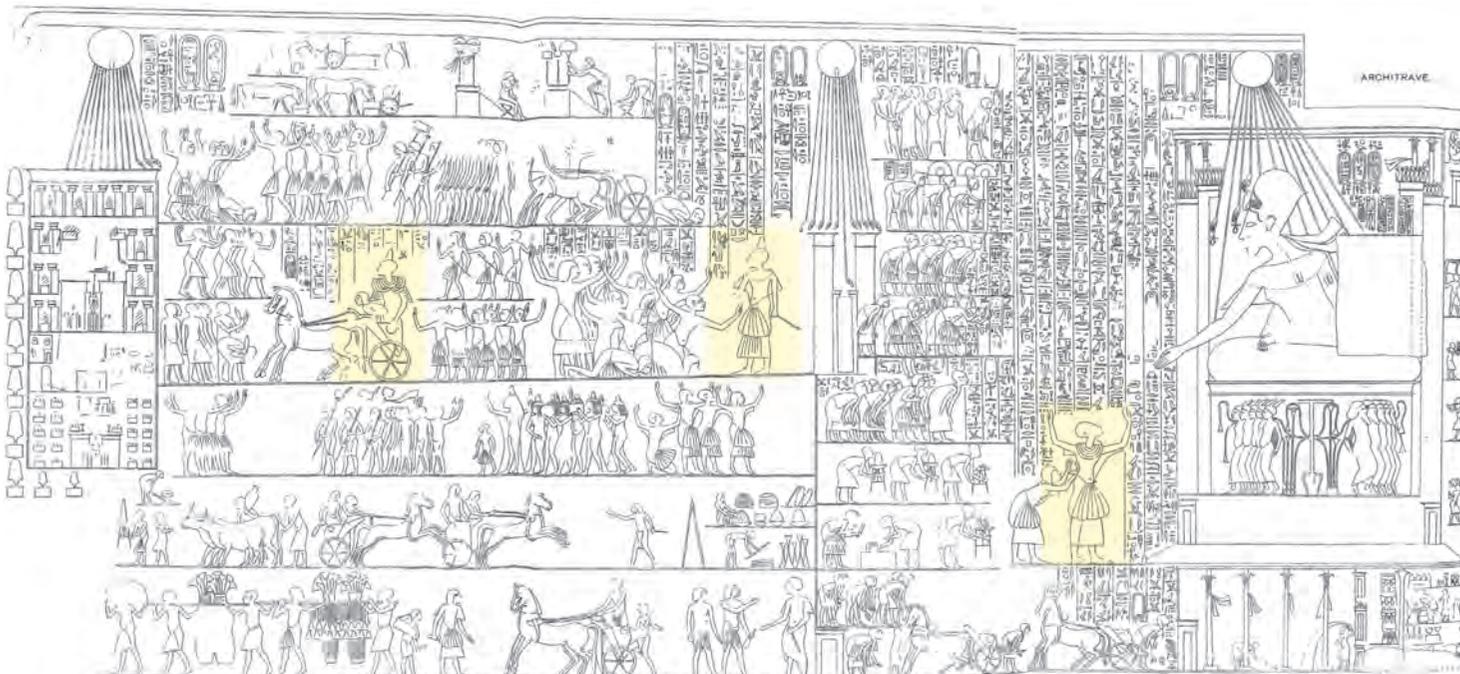


Abb. 104 TA 8 (Tutu)-PM (9-13). Deutlich zeigt sich innerhalb des kontinuierlichen, spezifisch bestimmten Bildraumes die Polychronie der Darstellung: Man erblickt Tutu zuerst vor dem Erscheinungsfenster des Palastes, dann nach dem Verlassen des Palastbezirkes durch ein Tor und schließlich im Streitwagen auf dem Weg zum großen Atontempel.

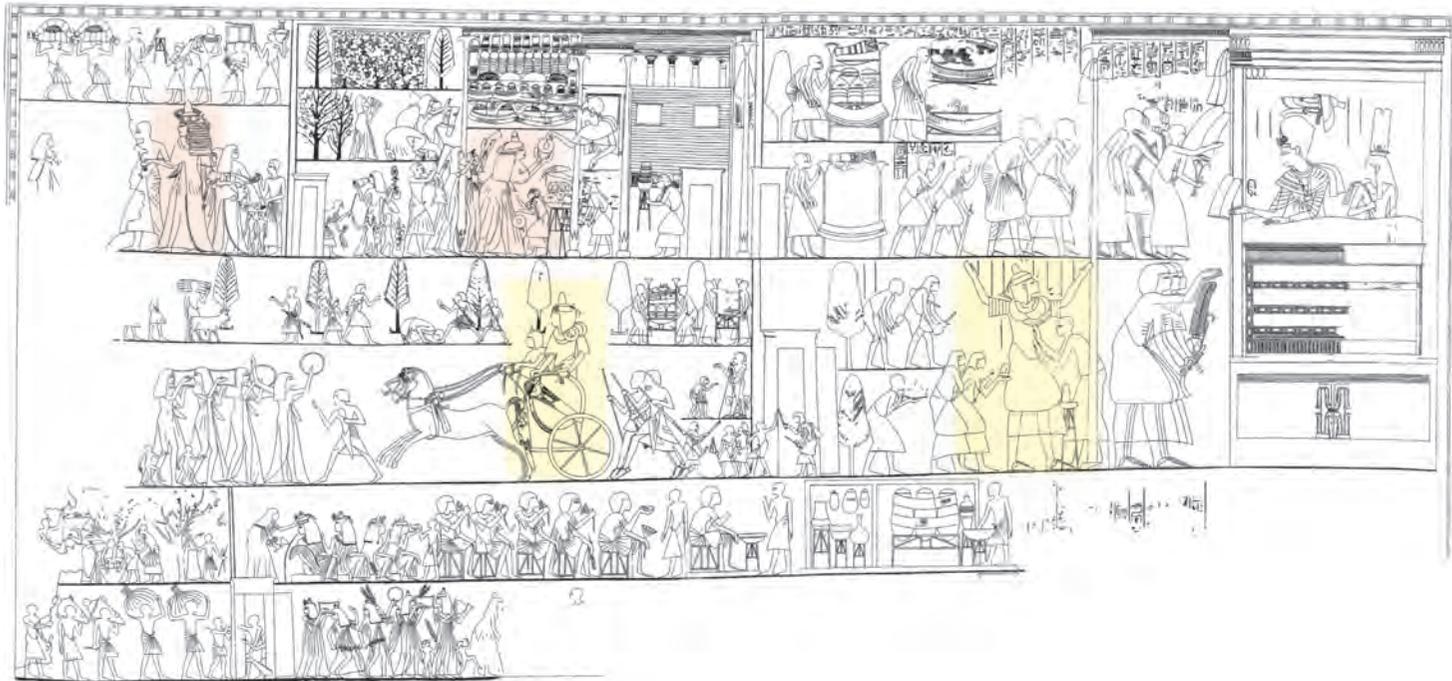


Abb. 105 TT 49 (Nefertiti)-PM (6–7). Nefertiti (gelb) und seine Gemahlin (rot) werden vom König bzw. der Königin beschenkt. Anschließend verlassen sie den Palastbezirk und werden von den draußen wartenden Personen empfangen und bejubelt.

sende Anrede an den Herrscher anlässlich des Überreichens eines Blumenstraußes. Allein die beiden gegenläufigen Beischriften über der Darstellung der Belohnung des Grabherrn sprechen vom Beaufsichtigen der Herstellung der Güter durch den Grabherrn und seiner Belohnung. Trotzdem liegt es in der Betrachtung der Gesamtdarstellung nahe, die Figur des Grabherrn vor dem König mit der Übergabe der unter seiner Aufsicht hergestellten Geschenke in seinem Rücken und der dafür erhaltenen Belohnung zu verbinden. Versteht man die Komposition auf diese Weise, verbindet sie die beiden Momente der Überreichung der Güter an den König durch Amenhotep Sise sowie – als Folge davon – seiner Belohnung. Damit sind sämtliche eingangs genannten Kriterien für eine polychrone Darstellung gegeben.

Nur wenig später wurde die Darstellung geschaffen, die Nebamuns Ernennung zum Oberst der *Medjai* durch den König und die anschließende Überreichung seiner Amtsinsignien zeigt⁹⁴⁴ (Abb. 102). Auch diese Szene ist durch den – heute zerstörten – königlichen Kiosk in einem generisch bestimmten, kontinuierlichen Bildraum angesiedelt. Neben der identischen Größe der beiden Figuren des Grabherrn wird die polychrone Natur der Darstellung dadurch weiter verstärkt, dass die Wiedergabe ebendes königlichen Befehls (*wd.t*), der die Ernennung Nebamuns bewirkt, die Figuren in der linken Bildhälfte rahmt. Die Figur des Königs (rechts) und die von ihm gesprochene Rede (links) als Ursprung des dargestellten Vorganges führen somit die beiden Hälften der Komposition zusammen. Man erblickt im Bild direkt nebenei-

inander die nominale Ernennung des vor dem König stehenden Grabherrn sowie ihre materielle Bestätigung in Form der Überreichung der Amtsinsignien. Das polychrone Moment kommt dadurch weitaus stärker zum Tragen als in der oben beschriebenen Darstellung in TT 75.

Während in den bisherigen Fällen das Intervall zwischen den Handlungseinheiten relativ gering – bzw. nicht genau zu bestimmen – war, finden sich unter den folgenden Fällen aus der Amarnazeit polychrone Handlungsabläufe, die zum ersten Mal mehr als zwei Stationen vereinen, zwischen denen teilweise auch größere Zeitabschnitte liegen. So wird im thebanischen Grab des Wesirs Ramose dessen Belohnung in drei Handlungseinheiten wiedergegeben. Sie zeigen den Ablauf der Ereignisse von der kinematographisch ausgearbeiteten Verbeugung vor dem Königspaar über das Anlegen der Halskrägen (Abb. 103) bis zu seinem Empfang durch Freunde bzw. Angehörige⁹⁴⁵. Auf ähnliche Weise wird in Darstellungen der Ernennung oder der Belohnung von Amtsträgern in den Privatgräbern von Achetaton der Grabherr in der Regel mehrfach dargestellt. Dabei kann die inhaltliche Identität der verschiedenen auf den Grabherrn referierenden Figuren durch Beischriften expliziert werden⁹⁴⁶. Oftmals erfolgt dies aber auch allein über Details der Kleidung⁹⁴⁷ bzw. über einen Salbkegel

945 TT 55 (Ramosse)-PM (12–13): de Garis Davies 1941, Taf. 33–35.

946 TA 6 (Panehesy)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 10. 11. Ursprünglich besaß vielleicht auch die Figur vor dem Königspaar eine Beischrift, die heute zerstört ist.

947 TA 4 (Meryra I)-PM (19): de Garis Davies 1903, 21; Taf. 6. 8.

944 TT 90 (Nebamun)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 26. 27.

und die Ketten, die nur der Belobigte trägt⁹⁴⁸. Ist der König selbst in verschiedenen Handlungseinheiten dargestellt, fallen diese verschiedenen Möglichkeiten der Bestimmung zusammen⁹⁴⁹. In den polychronen Darstellungen aus Achetaton tritt die Polychronie infolge des spezifisch bestimmten, kontinuierlichen Bild- bzw. Handlungsraumes (s. 6.2.2.2), der Orte innerhalb der neuen Hauptstadt wiedergibt, noch deutlicher zutage⁹⁵⁰ (Abb. 104).

Dieses Schema wurde im thebanischen Grab des Neferhotep aus der Nachamarnazeit weitergeführt, wo in derselben Darstellung die Belohnung des Grabherrn durch den König und die Belohnung seiner Frau durch die Königin dargestellt sind. Beide werden im Palast beschenkt und verlassen diesen anschließend, woraufhin sie von den draußen Wartenden bejubelt werden⁹⁵¹ (Abb. 105). Ebenso wie in vielen der Darstellungen in Achetaton wird auch hier die Kontinuität des Bildraumes durch die dargestellte Architektur, in der sich die Akteure bewegen, verstärkt. Im selben Grab findet sich eine weitere relevante Darstellung, die allerdings nur in Teilen einen polychronen Aufbau aufweist (Abb. 107). Hier empfängt der Verstorbene in der rechten oberen Ecke in einem Tempelgebäude einen Strauß und reicht ihn danach vor dem Tempel an seine Gemahlin weiter⁹⁵². Die Landschaft und die Gebäude, die den Tempel umgeben, bestimmten diesen über seine rein formale Gestaltung hinaus. Es handelt sich um den Amuntempel von Karnak⁹⁵³. Die weiteren Darstellungen Neferhoteps innerhalb dieses räumlichen und thematischen Umfeldes des Tempels dürfen dabei nicht als Zeichen eines polychronen Bildaufbaus verstanden werden. Diese Figuren zeigen den Grabherrn schlicht in verschiedenen Kontexten und Funktionen. Es handelt sich nicht um Handlungseinheiten eines übergeordneten Handlungszusammenhangs (s. u.).

Im etwas späteren Grab des Huy (TT 40) liegt eine raffinierte Verschränkung der Möglichkeiten polychroner Bildkomposition mit der Reihung von Bildern vor, die in 6.2.3.5 besprochen wird. Zwei der drei Kompositionen, die zusammen mit einer dritten Dar-



Abb. 106 TT 40 (Huy)-PM (6–7). Huy bringt Güter und Menschen aus Nubien vor den König. Dabei wendet er sich zu den herankommenden Nubiern (Mitte, oben), kniet vor dem König (Mitte, unten), wird von diesem belohnt (rechts) und anschließend von jubelnden Angehörigen empfangen (links).

stellung eine Bildreihe bilden⁹⁵⁴, sowie eine weitere Darstellung in der Kapelle⁹⁵⁵ zeigen den Grabherrn mehrmals innerhalb eines nicht untergliederten Bildraumes in verschiedenen Phasen eines Handlungsablaufes und sind somit polychroner Art (Abb. 106).

Die Abfolge der Handlungseinheiten ergibt sich in vielen dieser polychronen Kompositionen der 18. Dynastie v. a. aus der Bewegung der Hauptperson. Die Betrachter folgen etwa Huy entlang der Wände und gelangen damit von einem Schritt zum nächsten. Diese Bewegung kann auch Richtungswechsel enthalten und schließt alle Zonen der Wände ein, wie im Fall der Abfolge «Vorführung – Übergabe – Belohnung – Empfang», in der zwei Figuren sogar «übereinander» stehen (Abb. 106). Gerade in diesem Fall wird deutlich, dass ein korrektes Verständnis der Abfolge der Handlungseinheiten oft auch ein Vorwissen über die dargestellte Sequenz erfordert⁹⁵⁶. Idealerweise können dabei auch Beischriften helfen; in der Rezeptionspraxis waren diese aber nur für wenige lesekundige Besucher eine Verständnishilfe. Erst die polychronen Darstellungen im Streifenformat (s. u.), die allein eine Abfolge der Geschehnisse in der Horizontalen zulassen, vermitteln die Abfolge bereits durch die Formatierung selbst. Gleichzeitig beraubten sie die Bildproduzenten aber auch alternativer Lösungen.

948 TA 2 (Meryra II)-PM (6): de Garis Davies 1905a, Taf. 33.

949 TA 5 (Pentju)-PM (5–7): de Garis Davies 1906, Taf. 5–7.

950 TA 8 (Tutu)-PM (9–13): de Garis Davies 1908b, Taf. 19. 20; zu dieser Eigenheit der Ernennungs- bzw. Belohnungsdarstellungen in Achetaton s. auch David 2021, 360. 370–382. Der gezielte Umgang mit dem Bildraum und den darin dargestellten Handlungen zeigt sich auch am Beispiel von TA 4 (Meryra I), wo man den König auf den verschiedenen Wänden der Kapelle bei verschiedenen Tätigkeiten erblickt, wobei die verschiedenen Darstellungen untereinander durch kompositorische Mittel verknüpft sind. Es handelt sich aber nicht um eine polychrone Darstellung oder eine Bildreihe im engeren Sinne (vgl. David 2021, 92–99. 160–167).

951 TT 49 (Neferhotep)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1.

952 TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3. Dass der Strauß aus dem Tempel kommt und nicht etwa als Opfer in den Tempel gegeben wird, zeigen sowohl die Gestik der Personen, die eine deutliche Unterscheidung von Geben und Empfangen erlaubt, als auch die Tatsache, dass Sträuße aus verschiedenen thebanischen Tempeln als Gaben des Gottes an Privatpersonen erwähnt werden (Schott 1952, 812–827).

953 Loeben 1992; Cabrol 1993; Pereyra 2012.

954 TT 40 (Huy)-PM (8): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 4. 5; TT 40 (Huy)-PM (5–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 22. 23. 31. 32.

955 TT 40 (Huy)-PM (11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 19.

956 Vgl. Angenot 2000; Angenot 2010.

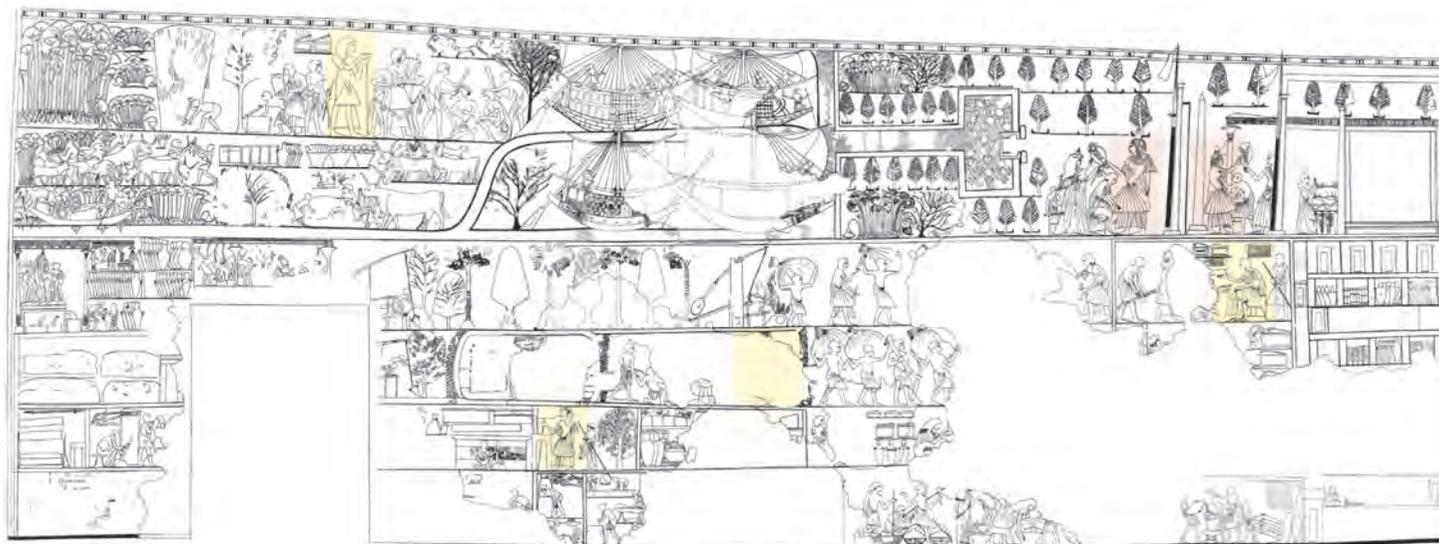


Abb. 107 TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16). In einer polychronen Abfolge (rot) empfängt Neferhotep einen Strauß im Tempel und reicht ihn vor dem Tempel an seine Gemahlin weiter. Die restlichen Figuren (gelb) zeigen Neferhotep in verschiedenen anderen Kontexten und Rollen.

Exkurs: Pluralität der Seinssphären und paradigmatisches Nebeneinander: Grenzfälle bildlicher Polychronie

Von den bisher besprochenen Beispielen sind Darstellungen zu unterscheiden, die gewissermaßen als Grenzfälle bildlicher Polychronie anzusprechen sind. Durch diese Kompositionen werden ebenfalls verschiedene Momente oder sogar Abläufe dargestellt. Dadurch besteht eine teilweise beträchtliche oberflächliche Nähe zu polychronen Kompositionen im obigen Sinne. Die hinter den folgenden Darstellungsformen stehenden Intentionen und Ursprünge unterscheiden sich jedoch von denjenigen polychroner Bilder. Gerade da auf den ersten Blick eine große Ähnlichkeit zu polychronen Kompositionen bestehen kann, machen sie die eng gefasste Definition tatsächlicher bildlicher Polychronie notwendig, möchte man aus dieser Kategorie einen hermeneutischen Gewinn für die Analyse der Kompositionen ziehen.

Zuerst sind hier Kompositionen zu nennen, die zwar einen eindeutig identifizierten Akteur aufweisen, der auch in mehreren distinkten Handlungseinheiten und zuweilen sogar innerhalb eines kontinuierlichen Bildraumes auftritt, in denen *der übergeordnete Handlungszusammenhang jedoch fehlt*. Dies allein genügt, um keine polychrone Wirkung der Gesamtdarstellung entstehen zu lassen. Ein Beispiel dafür ist die bereits angesprochene Darstellung im Grab des Neferhotep, die zeigt, wie der Verstorbene zuerst im Tempel einen Strauß empfängt und ihn danach vor dem Tempel an seine Gemahlin weiterreicht⁹⁵⁷ (Abb. 107). Zwar weist hier ein kleiner Teil – nämlich die rechte obere Ecke – der Komposition einen deutlich polychronen Aufbau auf (s. o.). Dies führt aber nicht dazu, dass der gesamte Bildraum als polychron anzusprechen wäre. Die weiteren Figuren, die ebenfalls den Grabherrn

darstellen⁹⁵⁸, zeigen ihn schlicht in verschiedenen Kontexten bzw. bei der Ausübung unterschiedlicher Tätigkeiten. Würde man solche Wiederholungen einer Figur innerhalb des Bildfeldes als Ergebnis einer polychronen Gestaltung der Darstellung auffassen, läge eine so weit gefasste Definition der Polychronie vor, dass daraus kein Gewinn mehr für die Analyse der Bilder zu ziehen wäre.

Bei einem solchen mehrfachen Auftreten derselben Person innerhalb ein und desselben Bildraumes – ohne dass ein übergeordneter Handlungszusammenhang besteht – handelt es sich um ein generelles Charakteristikum der ägyptischen Darstellungsweise⁹⁵⁹. Dabei werden nicht etwa verschiedene spezifische Zeitpunkte ins Bild gesetzt, sondern verschiedene Funktionen derselben Persönlichkeit. Der Fokus liegt hier auf der Wiedergabe der Vielfalt der «Funktionen» und «Rollen» an sich, die sich auch etwa in den langen Titelreihen der Grabherren zeigt, und nicht auf ihrer Abfolge. Allgemeiner könnte man auch von der bildlichen Wiedergabe verschiedener «Seinssphären» sprechen⁹⁶⁰. Natürlich bringt dies mit sich, dass verschiedene Figuren im Bild, die den Verstorbenen in unterschiedlichen Rollen zeigen, sich zuweilen auch auf verschiedene Zeitpunkte in seinem Leben bezie-

958 Vgl. Cabrol 1993, Abb. 1.

959 Besonders deutlich z. B. TT 38 (Djeserkarasneb)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2; TT 48 (Amenemhat gen. Surer)-PM (3 [je zu zwei Seiten der Tore]): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 41. 42; TT 81 (Ineni)-PM (3–5): Dziobek 1992, Taf. 2–5; TT 90 (Nebamun)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 30. 31. 33. Die Anzahl der Beispiele ließe sich beliebig erweitern.

960 Es geht um mehr als «Lebensbereiche» – schließlich kann der Verstorbene auch im Jenseits vor einer Gottheit dargestellt sein. Ähnlich hält Hagen zu japanischen Darstellungen fest: «Japanese artists did not use the pictorial space in the Western manner, one framed window for one event or scene. Rather they showed different events, different spheres of being, different areas, or different time «zones», all in the same bounded pictorial space.» (Hagen 1986, 142).

957 TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3.

hen⁹⁶¹. Diese (lebens-)zeitliche Dimension war aber offenkundig von untergeordneter Bedeutung und wurde durch die Tendenz, gerade die Angehörigen der Elite und damit die wiederholten Hauptpersonen dieser Darstellungen in idealisierter Form darzustellen, weiter in den Hintergrund gerückt. Die zeitliche Distanz zwischen verschiedenen «Rollen» oder «Funktionen» konnte sich dadurch nicht in einer Alterung der Person im Bild niederschlagen. Auch eine polychrone Wahrnehmung der Gesamtkomposition tritt eben nicht auf, da es sich bei den verschiedenen Rollen nicht um Handlungseinheiten innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs handelt.

Diese darstellerische Möglichkeit bringt auch mit sich, dass mehrere Generationen in einem Bild auftreten bzw. sogar an derselben Handlung beteiligt sein können⁹⁶². Diese Art des Nebeneinanders liegt wohl auch vor, wenn die Verehrung/Mundöffnung der Mumien *beider* Ehepartner vor dem Grab dargestellt ist⁹⁶³. Nur in den seltensten Fällen dürften tatsächlich beide fast zum gleichen Zeitpunkt gestorben sein. Ebenso handelt es sich im Fall mehrerer auftretender Gemahlinnen gegebenenfalls um Frauen, die der Grabherr *nacheinander* ehelichte⁹⁶⁴. Wie bereits festgestellt wurde, bedingen gerade Kompositionen dieser Art eine enge Definition polychroner Darstellungen, damit die letztere Kategorie von hermeneutischem Nutzen bleibt. Hinter den genannten Beobachtungen steht eben nicht der Wille zur Wiedergabe eines Handlungsablaufes, sondern *die in der ägyptischen Darstellungsweise vorhandene grundsätzliche Möglichkeit, diverse (zeitliche, örtliche, soziale etc.) Seinssphären in ein und derselben Komposition zu vereinen*⁹⁶⁵.

Des Weiteren gibt es Darstellungen, in denen zwar gewissermaßen distinkte Handlungseinheiten innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs vorliegen, *die Handlungsschritte aber von nicht spezifisch bestimmten Akteuren vorgenommen werden und vielfach auch die Kontinuität des Bildraumes fehlt*. Dies ist etwa bei den häufigen Darstellungen der Abläufe des Handwerks, der Nahrungsproduktion oder der Ackerarbeiten der Fall⁹⁶⁶ (Abb. 108). Die Akteure unterscheiden sich in ihrem Äußeren, wenn überhaupt, nur geringfügig und verfügen auch über keine Beischriften. Der Effekt einer solchen weitestgehend ähnlichen Ausarbeitung *aller* auftretenden Figuren ist ein gänzlich anderer, als wenn sich nur *einige wenige, genau identische* Figuren von der Masse der anderen Figuren abheben. Erzeugt Letzteres eine Wahrnehmung bildlicher Polychronie, da man ein und denselben

Akteur durch das Bild hindurch verfolgen kann, treten in erstem Fall die Akteure an sich völlig in den Hintergrund, während sich die Aufmerksamkeit eher auf die Vielfalt der Aktionen richtet. Somit nimmt man die Darstellung als paradigmatisches Nebeneinander (s. 3.1.2.) von Handlungsschritten wahr und nicht als mehrstufige Wiedergabe der Aktion eines bestimmten Akteurs. Gerade in der Zeit, in der auch die polychrone Darstellung ihre wesentliche Entwicklung erfuhr, wurden zwar in manchen Fällen die verschiedenen Schritte stärker in eine logische Abfolge im Bildraum gesetzt und dieser auch kontinuierlicher gestaltet. Der entstehende Eindruck ist aber gleichwohl nicht mit demjenigen polychroner Kompositionen im obigen Sinne zu vergleichen⁹⁶⁷. Ähnliches wie für die paradigmatisch aufgebaute Wiedergabe handwerklicher Arbeitsschritte oder ackerbaulicher Arbeiten gilt für Darstellungen, die etwa das Herbeiführen eines Rindes und eine Schlachtung zeigen⁹⁶⁸, sowie für das mehrfache Auftreten des Wurfholzes in der Szene des Vogelfangs durch den Grabherrn⁹⁶⁹ (Abb. 133): Stets geht es primär um das Nebeneinanderstellen von Handlungsschritten und Phasen und nicht um die Vermittlung einer bestimmten Abfolge. In all diesen Fällen handelt es sich um ein *paradigmatisches, gleichsam listenartiges Nebeneinander von Handlungsschritten. Der Fokus liegt dabei auf der durchgeführten Handlung selbst und nicht auf den Akteuren*.

Schließlich besteht eine gewisse Nähe zu polychronen Kompositionen bei drei häufigen Bildinhalten der untersuchten Privatgräber: Dies gilt zuerst einmal für die sog. Abydosfahrt, d. h. die Darstellung der Reise des Verstorbenen nach Abydos und zurück⁹⁷⁰ (Abb. 109). Ähnliches gilt für Versionen des Bestattungszuges, in denen der Verstorbene im Sarg (!) zuweilen ein erstes Mal auf dem Sargschlitten und ein weiteres Mal aufgestellt vor der Grabfassade zu sehen ist⁹⁷¹ (Abb. 110a–b). Letztere Kompositio-

961 Einen ähnlichen Gedanken entwickelte schon Gardiner, vgl. de Garis Davies 1948, 27.

962 TT 31 (*Chons*)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 11.

963 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (7): Hofmann 1995, Taf. 29.

964 Vgl. etwa Polz' Überlegungen zu TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*): Polz 1990, 326–333.

965 Vgl. van Walsems Überlegungen zur dekorierten Grabkapelle als «Biokonographie» und «Portrait» der Lebensspanne einer Person (van Walsem 2020).

966 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; TT 81 (*Ineni*)-PM (15): Dziobek 1992, Taf. 13; TT 100 (*Rechmire*)-PM (13, 14): de Garis Davies 1935, Taf. 23; de Garis Davies 1943, Taf. 48–55.

967 Ein Beispiel hierfür stellen die Feldarbeiten im Grab des Menna aus der Zeit Amenhoteps III. dar: TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3. Die einzelnen Arbeitsschritte wurden hier stärker als in früheren Fällen (vgl. Angenot 2000; Angenot 2010) in eine logische Abfolge im Bildraum gesetzt.

968 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (2): de Garis Davies 1963, Taf. 1; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (2): Brack – Brack 1977, Taf. 20 a. Zwar wird hier wohl gezielt der Ablauf einer Schlachtung evoziert. Vergleicht man die Wirkung aber mit den Darstellungen, die durch ihre polychrone Ausarbeitung tatsächlich eine bestimmte Abfolge wiedergeben sollten, dann ist die Wirkung eine gänzlich andere. Einer der Gründe dafür ist, dass die beiden Rinder durch ihre Färbung unterschieden sind: Es handelt sich also nicht um denselben «Akteur».

969 TT 52 (*Nacht*)-PM (6): de Garis Davies 1917, Taf. 22–24; Shedid – Seidel 1991, 56–61; TT 56 (*Userhat*)-PM (15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 13; TT 69 (*Menna*)-PM (12): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15. Zwar treten das Wurfholz bzw. die Wurfhölzer innerhalb eines Zusammenhangs mehrfach auf. Ein polychroner Eindruck entsteht aber nicht, da weder distinkte Handlungseinheiten zu erkennen noch die im Bild zu sehenden Wurfhölzer spezifisch bestimmt sind – man erkennt eher eine Vielzahl von Hölzern. Der narrative Eindruck wird durch die kinetische Gestaltung der Hölzer hervorgerufen, die in diversen (auch nicht kinematographisch ausgearbeiteten) Positionen durch die Luft wirbeln und die Vögel treffen.

970 TT 69 (*Menna*)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 12; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (10): Guksch 1978, Taf. 19.

971 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (5–7): Hofmann 1995, Taf. 26–29; TT 255 (*Roy*)-PM (2): Baud – Drioton 1928, Abb. 7. 8.



Abb. 108 TT 100 (Rehimire)-PM (14). Die Arbeitsschritte der diversen handwerklichen Vorgänge sind nicht in einer logischen Abfolge angeordnet. Außerdem sind die Handwerker äußerlich nur geringfügig unterschieden. Der entstehende Eindruck ist dadurch nicht derjenige eines bestimmten «Ablaufes», sondern einer allgemeinen «Betriebsamkeit».



Abb. 109 TT 82 (Amenemhat)-PM (10). Der Verstorbene und seine Gemahlin auf der Fahrt nach Abydos (unten) und bei der Rückkehr (oben).



Abb. 110a–b TT 255 (Roy)-PM (2). In der Darstellung des Begräbnisses erblickt man den Verstorbenen im Sarg auf dem Sargschlitten sowie bei der Durchführung der Mundöffnung vor dem Grab. Durch die bis ins Detail identische Ausarbeitung der beiden dargestellten Säрге wird betont, dass beide dasselbe Objekt wiedergeben.



nen vereinen die Darstellung des Zuges in seiner räumlichen Ausdehnung mit der Wiedergabe des zeitlichen Ablaufes vom Transport des Sarges bis zum Vollzug des Rituals der Mundöffnung am Grab⁹⁷².

In beiden Fällen kann man davon sprechen, dass alle vier Merkmale polychroner Darstellungen gegeben sind: Derselbe Akteur (der Grabherr) erscheint mehrfach innerhalb eines Bildraumes in distinkten Handlungseinheiten (Fahrt nach Norden und

Süden bzw. auf dem Schlitten und am Grab) und innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhanges (Abydosfahrt bzw. Begräbnis). Dennoch ist die entstehende Wirkung nicht mit den oben besprochenen Darstellungen zu vergleichen, da nämlich der Fokus nicht im gleichen Maße auf dem wiederholten Akteur liegt und dieser eher in der Gesamtdarstellung untergeht. Dies kommt nicht nur daher, dass er nicht gleichermaßen durch seine (Bedeutungs-)Größe hervorgehoben ist. Auch eine kinetische Ausarbeitung des Akteurs fehlt in beiden Fällen völlig – dies überrascht nicht, er ist schließlich tot und soll (an dieser Stelle) auch als Toter gezeigt werden. Im Fall des Bestattungszuges tritt der Verstorbene gar nur in gewissermaßen «objektifizierter Form» – nämlich im bzw. als Sarg auf.

⁹⁷² Ein bekanntes Beispiel für die kompositorische Vereinigung von räumlicher Ausdehnung und zeitlichem Ablauf ist die Darstellung des Panathenäenzuges im Parthenonfries (Höckmann 2003; vgl. Davis 2017b, 229–263).



Abb. 111 TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*)-PM (5). In zwei Registern sind verschiedene Phasen des Mundöffnungsrituals dargestellt. Deutlich erkennt man im oberen Register, dass der Text auch hier nicht als Szenentrenner fungiert, sondern die Szenen von innen her zusammenhält (vgl. 6.2.2.3).

Sowohl für die Abydosfahrt wie auch den Bestattungszug gilt außerdem, dass die formale Nähe zu den genannten Merkmalen polychroner Darstellungen nicht aus der aufgezeigten Entwicklung des kontinuierlichen Bildraumes in der 18. Dynastie entstanden ist. Darstellungen der Abydosfahrt in dieser Form existieren schon seit dem Alten Reich und auch Bestattungszüge, in denen man die Mumie auf dem Sargschlitten sowie im Akt der Mundöffnung vor dem Grab sieht, kommen in Theben spätestens zu Beginn des Neuen Reiches auf⁹⁷³. Darum ist auch die hervorgerufene Wirkung eine andere: Es handelt sich eben nicht um Abläufe im kontinuierlichen Bildraum, sondern eher um eine Nebeneinanderstellung der relevanten Stationen. Im Falle der Abydosfahrt wurden durch die bildliche Ausarbeitung die beiden Phasen der Hin- und Rückreise explizit als möglichst gleichwertig entworfen. Ziel war nicht die Verdeutlichung eines zeitlichen Nacheinanders, sondern eine Fixierung *der Tatsache*, dass der Verstorbene (idealiter) die Reise zurückgelegt hatte. Allein die Darstellung des Schiffes mit Ruderern oder aber mit aufgezogenem Segel erlaubt eine klare Unterscheidung der beiden Phasen der Fahrt flussabwärts und flussaufwärts. Zuweilen wird dies auch durch eine Beischrift ausgedrückt, diese war aber für das Verständnis nicht notwendig. Für emische ägyptische Betrachter war klar, dass sich ein gerudertes Schiff auf dem Weg nach Norden und ein Schiff unter Segeln auf dem Weg nach Süden befindet. Da es alleine um die Fixierung der beiden Phasen an sich ging und nicht um die Verdeutlichung einer Abfolge existieren auch unterschiedlichste kompositionelle Lösungen. So können Hin- und Rückfahrt nebeneinander und untereinander angebracht werden, und auch ihre Orientierung ist ohne Bedeutung (vgl. 6.2.4.3).

Ähnliches gilt schließlich für eine dritte Gruppe von Darstellungen, die eine gewisse formale Nähe zu polychronen Kompositionen aufweisen, namentlich Versionen des Mundöffnungsritu-

als⁹⁷⁴, bei denen es sich nicht um Bildreihen handelt⁹⁷⁵ (Abb. 111). Diese Form der Mundöffnungsdarstellung existiert seit dem Anfang der 18. Dynastie und geht damit ebenfalls nicht auf die Entwicklung des kontinuierlichen Bildraumes zurück⁹⁷⁶. Zwar ist hier schon durch die Anordnung der verschiedenen Schritte des Rituals wie auch durch die oft vorhandenen Texte eine klare Abfolge gegeben. Zudem sind die Akteure – zumindest implizit, manchmal im Falle der Priester auch durch Beischriften – als Grabherr (in Mumienform) und als Vorlesepriester, Sempriester etc. bestimmt. Die hervorgerufene Wirkung unterscheidet sich aber auch hier deutlich von derjenigen der oben besprochenen polychronen Darstellungen. Dies ist neben dem Fehlen von Merkmalen eines kontinuierlichen Bildraumes durch die Zerlegung in mehrere gleichförmige Register zu erklären, die zudem oft nur einen kleinen Teil des gesamten Bildraumes einnehmen. V. a. aber bleiben die handelnden und oft durch Beischriften bestimmten Akteure nicht dieselben, sondern wechseln während der verschiedenen Phasen des Rituals. Der eine Akteur, der in allen Stationen derselbe bleibt, also der Verstorbene selbst, ist noch stärker als in der Bestattungsprozession auf deutlichste Weise «Objekt» bzw. erfährt gerade die Transformation zu einem solchen⁹⁷⁷. Nicht mehr lebend und noch nicht wiederbelebt, befindet er sich in einem Stadium des Überganges, in dem ihm jegliche Handlungsmacht abhandengekommen ist. Medial wird dieser objekthafte Status dadurch unterstrichen, dass die Mumie in der Regel allein kontextuell als Grabherr zu verstehen ist, aber keine bestimmende Beischrift besitzt.

All dies führt dazu, dass in der Praxis der Wahrnehmung nicht wirklich vom mehrfachen Auftreten des Grabherrn als «Akteur» innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhanges die Rede sein kann. Vielmehr ist er das *Patiens*, das die Handlungen der verschiedenen anderen Akteure *erfährt*. Auch bei den Darstellungen der Mundöffnung liegt der Fokus demnach auf der möglichst eindeutigen Fixierung der verschiedenen Schritte des Rituals und ihrer Kernelemente – und weniger auf der Vermittlung einer zeitlichen Abfolge. Umso deutlicher wird dies durch die parallele Existenz von Darstellungen des Mundöffnungsrituals in Form von Bildreihen (s. 6.2.3.5). In diesen wird der paradigmatische, beinahe listenhafte Charakter der Reihung der verschiedenen Phasen des Rituals durch die bildinterne Gliederung noch deutlicher.

In ihrem Aufbau weist die Darstellung des *Zerbrechens der roten Krüge* im memphitischen Grab des Haremhab eine gewisse Nähe zu solchen Fassungen des Mundöffnungsrituals auf, weshalb sie hier erwähnt werden soll⁹⁷⁸. So deutlich wie in kaum einem an-

974 Vgl. Assmann 2003b; Quack 2005; Ayad 2007.

975 TT 17 (*Nebamun*)-PM (12): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 26; TT 81 (*Ineni*)-PM (18): Dziobek 1992, Taf. 21 b. 22 b (diese Szenen schließen an die Darstellungen auf dem Durchgang an: TT 81 (*Ineni*)-PM (16): Dziobek 1992, Taf. 18); TT 82 (*Amenemhat*)-PM (12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 17; TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*)-PM (5): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 2.

976 Otto 1960, 173–183.

977 Meskell – Joyce 2003, 128–136; Meskell 2004, 124–130.

978 Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 50 [Szene 83].

973 TT 15 (*Tetiky*)-PM (2–3): Hofmann 2011, Taf. 5.

deren Fall erkennt man hier den Punkt, an dem – in der Rezeption einer derartigen Abfolge – der Schritt vom paradigmatischen Nebeneinander zur syntagmatischen Abfolge erfolgt: Zwar kann man die verschiedenen Figuren als Darstellung unterschiedlicher Klager der sehen, zumal sich die Lauben mit den aufgetürmten Opfergaben jeweils leicht unterscheiden. Beachtet man aber, dass von links nach rechts zuerst der Stier geköpft wird (und anschließend ohne Kopf daliegt) und danach die Krüge zerbrochen werden (und dann zerbrochen am Boden liegen) ist die Frage berechtigt, ob hier eine polychrone Abfolge nicht zumindest aspekthaft ins Bild gebracht werden sollte.

Warum die Wirkung dieser bildlichen Fassungen der Abydosfahrt, des Bestattungszuges und des Mundöffnungsrituals sich deutlich von derjenigen der zuvor beschriebenen Kompositionen unterscheidet, auch wenn alle vier Merkmale polychroner Darstellungen gegeben zu sein scheinen, zeigt sich also, wenn man den monumentalen Kontext und die Funktion berücksichtigt. Deren Analyse zeigt, dass wandfüllende und großfigurige Darstellungen mit tatsächlich polychroner Wirkung dort verwendet werden, wo möglichst deutlich vermittelt bzw. erzählt werden soll, dass es Akteur X ist – und niemand anders – der eine Reihe von Handlungen vollzieht. Darum wird der Fokus auf seine Rolle sowie auf die sequenzielle Abfolge der verschiedenen Phasen gelegt. Primäres Ziel ist dabei die Sicherung des Ruhmes, d. h. der *diesseitigen* *Bewahrung* des Verstorbenen (s. 8.2.2). Die drei Darstellungskomplexe der Abydosfahrt, des Bestattungszuges und des Mundöffnungsrituals dienen dagegen nicht der diesseitigen Bewahrung. Im Zentrum steht hier die dauerhafte Fixierung «der Tatsache, dass» sie (idealiter) für den Verstorbenen vollzogen wurden, um seine *jen-seitige* *Bewahrung* zu erreichen – und damit weniger seine Rolle als handelndes Individuum. Dies verdeutlichen die Bilder dadurch, dass die Figur des Grabherrn nicht durch ihre Größe hervortritt und er vielmehr als «Patiens» denn als handelnder Akteur gezeigt wird: Zentral ist nicht, was er tut, sondern die Handlungen, die an ihm vollzogen werden und die er durchläuft. Die Akteure selbst (u. a. Priester, Klagefrauen und Angehörige) treten hinter der bedeutungsvollen Gesamthandlung selbst zurück – wenn auch nicht so stark wie im Falle der oben genannten Darstellungen von Handwerkern u. Ä. – und stellen so die einzelnen Schritte an sich und das sich aus ihnen ergebende Resultat der Gesamthandlung im Zentrum: *Es handelt sich in diesen Fällen um die bildliche Elaboration eines rituellen Nukleus – die dann am Ende in bildkompositorischer Hinsicht am Übergang zur polychronen Darstellung stehen kann.*

Der Blick auf die in diesem Exkurs besprochenen bildlichen Phänomene – *Vereinigung verschiedener Seinssphären in derselben Komposition, paradigmatische Auflistung von Handlungsschritten und Elaboration eines rituellen Nukleus* – zeigt also einerseits, warum eine enge Definition bildlicher Polychronie notwendig ist. Fasst man bildliche Polychronie zu weit, fällt am Ende eine Vielzahl ägyptischer Bilder darunter, v. a. auch solche, deren Wirkung auf die Betrachter sich deutlich von den zuvor besprochenen, tatsächlich polychronen Kompositionen unterscheidet. Somit besäße der

Terminus der «polychronen Darstellung» keine erklärende Kraft mehr. Andererseits wird klar, dass die Erklärung bildlicher Wirkungen immer auf die Einbeziehung der Funktion der Bilder sowie ihres monumentalen Kontextes angewiesen ist und nicht allein auf einer Bestimmung formaler Kriterien beruhen kann.

Am Übergang von der 18. zur 19. Dynastie

Die meisten der bislang genannten Fälle bildlicher Polychronie stammen aus der mittleren bis späten 18. Dynastie. Durch die vermehrte Einbringung von Text in die Kompositionen am Übergang von der 18. zur 19. Dynastie, noch mehr aber durch den Wandel in der Formatierung der Bildfelder (s. 6.2.2) änderte sich auch die Kompositionsweise polychroner Bilder. Das anfänglich genannte Kriterium des *mehrfachen Auftretens desselben Akteurs in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines Bildraumes sowie innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs* bleibt auch hier bestehen. Während aber die Abfolge der Handlungsschritte allein aus der Verteilung der Figuren des mehrfach auftretenden Akteurs im Bildraum bislang noch nicht zu erschließen war (s. o.), änderte sich dies am Übergang zur 19. Dynastie. Der Grund dafür liegt in der immanenten Sequenzialität sowohl des Streifenformats selbst als auch seiner Wahrnehmung (s. 6.2.2.1).

Gerade am Übergang von der 18. zur 19. Dynastie wurde das Potential der neuen Formatierung v. a. genutzt, um die Mundöffnung am Grab⁹⁷⁹ und ihr Resultat – den Eingang des Verstorbenen ins Jenseits – darzustellen. Der polychrone Bildaufbau erlaubte dabei durch die Darstellung distinkter Handlungseinheiten, diese wichtige Transformation in der bildlichen Ausarbeitung selbst deutlicher hervorzuheben, als wenn den Betrachtern lediglich das Ergebnis des Vorganges vor Augen geführt worden wäre. So erblickt man den Verstorbenen ein erstes Mal vor dem Grab in Gestalt einer Mumie, an der die Mundöffnung vollzogen wird und erneut beim Eingang in den Westen in wiedererlangter diesseitiger Gestalt⁹⁸⁰ (Abb. 112 und 115). Zuweilen erfolgt in solchen Fällen eine scheinbare Verdopplung des Westgebirges, wobei es einmal die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits bildet, die von den Verstorbenen überschritten wird, und einmal den Ort, aus dem die Westgöttin heraustritt und der ihr – fast wie ein Attribut – zugehörig ist⁹⁸¹.

Die eindeutigere Handlungsabfolge in polychronen Bildern im Streifenformat zeigt sich auch in den wenigen späteren polychro-

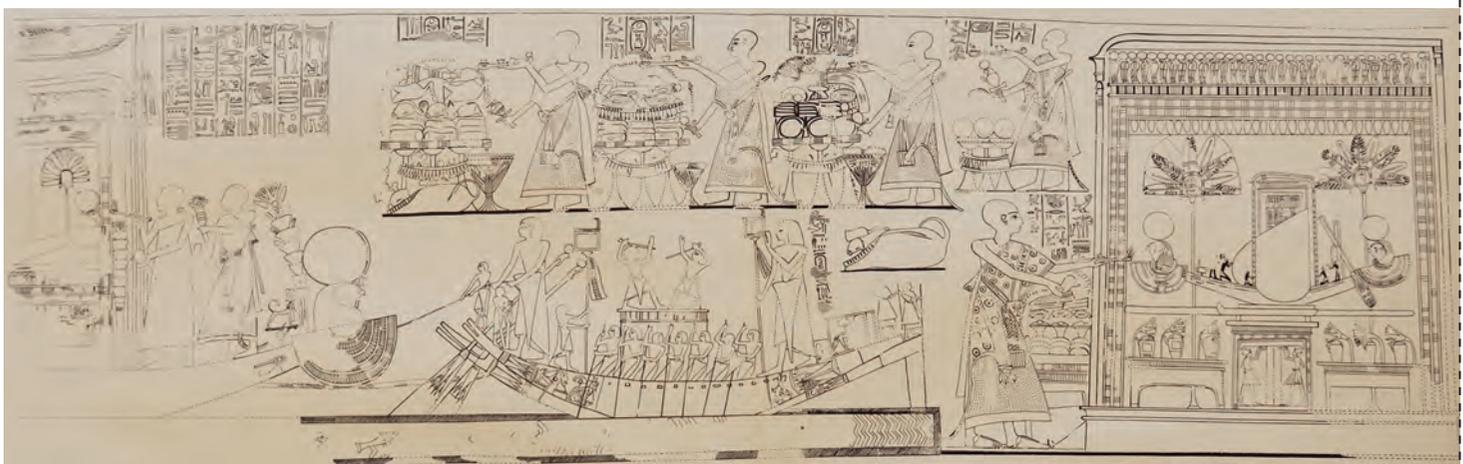
979 Die Darstellung dieser Handlung am Grab ist nicht zu verwechseln mit der Wiedergabe des Ritualablaufes in verschiedenen Schritten (s. o. und 6.2.3.5; vgl. Assmann 2003c, 408–425; Kinney 2000).

980 TT 41 (Amenemopet)-PM (14): Assmann 1991a, Taf. XLVI. In TT 51 (Userhat)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13 sind zwar die Mumien beider Ehepartner beim Vollzug der Mundöffnung dargestellt, von der Westgöttin wird aber nur der Mann empfangen. Auch der umgekehrte Fall kommt vor; so ist in TT 341 (Nachtamun)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 26. 27 zwar nur die Mumie des Mannes beim Vollzug der Mundöffnung dargestellt, im Westen werden aber beide Ehepartner (von Hathor) empfangen. Nach stilistischen Kriterien wurde das letztere Beispiel in die 20. Dynastie datiert (Kampp 1996, 579).

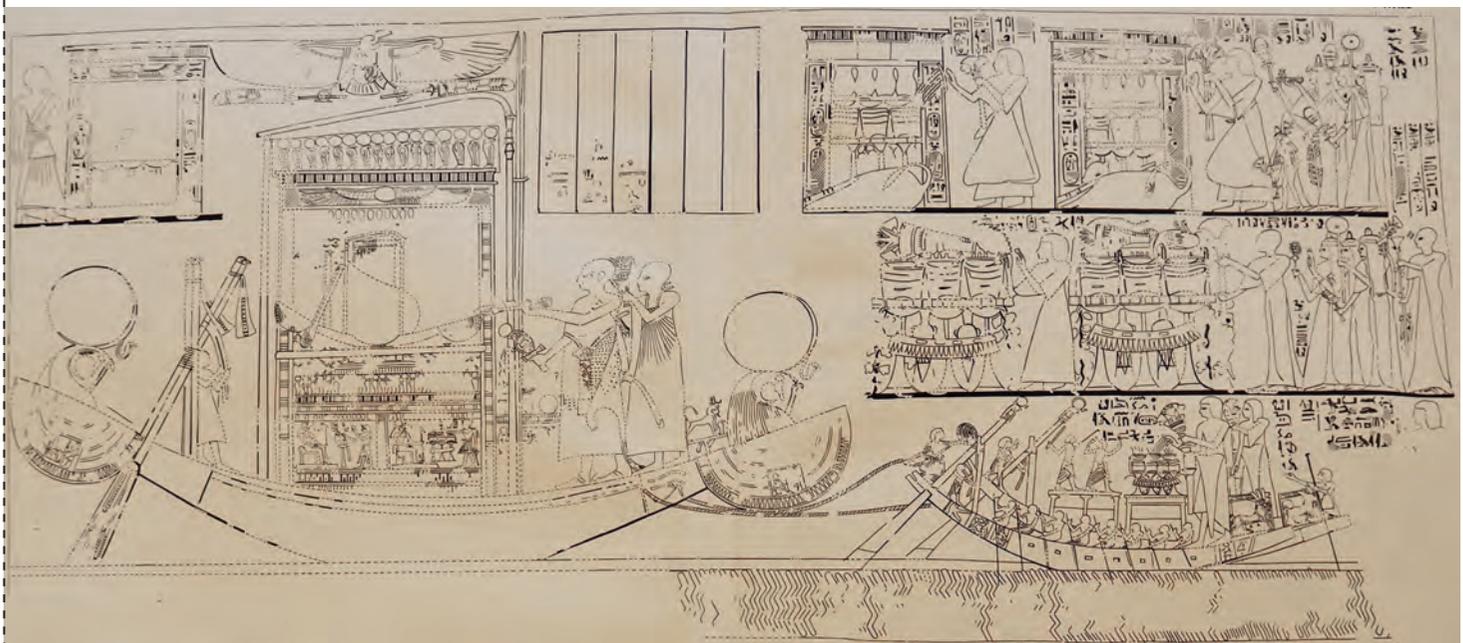
981 TT 19 (Amenmose)-PM (4): Foucart 1935, Taf. 9; TT 341 (Nachtamun)-PM (4): de Garis Davies 1948, Taf. 26. 27.



Abb. 112 TT 41 (Amenemopet)-PM (14). Der Eingang des Verstorbenen ins Jenseits nach erfolgter Mundöffnung wird durch seine doppelte Darstellung als Mumie (links) und in wiedererlangter diesseitiger Gestalt (rechts) im Bild selbst ausgedrückt.



a



b

a

b

Abb. 113 TT 31 (Chons)-PM (4–5). In der über die Ecke (a–b) hinwegreichenden Darstellung erkennt man zweimal die Flussbarke des Gottes Month und das geruderte Schiff, das diese zieht, sowie dreimal die kleine Barke des Kultbildes (zweimal auf dem gezogenen Schiff und einmal im Stationsheiligtum in der Mitte).



Abb. 114a–b TT 178 (*Neferrnpet gen. Kenro*)-PM (2–4). In dem über zwei Ecken hinwegreichenden oberen Bildfeld in der linken Hälfte des ersten Raumes der Kapelle durchschreiten der Verstorbene und seine Gemahlin zuerst mehrere Tore der Unterwelt. Danach bringen sie ein Opfer für Osiris dar und treten diesem anschließend im Totengericht gegenüber (s. ganz rechts: Horus an der Waage).

nen Darstellungen, die noch einen auf dieselbe Weise kontinuierlichen Bildraum aufweisen. So wird im Grab des Chons aus der Zeit Ramses' II. eine Prozession mit mehreren Stationen in einer Darstellungsform wiedergegeben, die Polychronie mit der Aneinanderreihung zweier Bilder vereint (s. 6.2.3.5)⁹⁸². In den beiden Bildfeldern ist dieselbe kleine Barke, die das Götterbild enthält, drei- bzw. zweimal zu sehen und in demjenigen Bildfeld, das sich über eine Ecke hinwegzieht, kommen die große Barke des Gottes Month, auf der die Barke des Kultbilds transportiert wird, und die geruderten Schiffe, die sie ziehen, zweimal vor⁹⁸³ (Abb. 113). In diesem Fall kann – neben wiederholten Personen auf dem Schiff – v. a. die Götterbarke als mehrmals auftretender, die Polychronie prägender Akteur gesehen werden⁹⁸⁴.

Entwicklungen der 19. Dynastie

Vielfach ist der Bildraum der Darstellungen dieser Zeit aber vom Aufkommen durchgehender Schriftfelder geprägt, deren Verhältnis zum Bildraum in 6.2.2.3 diskutiert wurde. Ein kontinuierlicher Bildraum ist also nicht mehr im gleichen Maße wie in den obigen Fällen gegeben. Gleichwohl handelt es sich bei Komposi-

tionen wie etwa den Bildfeldern in der Kapelle des Neferrenpet gen. Kenro nicht etwa um Bildreihen, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheinen könnte⁹⁸⁵. Denn die Analyse der von großflächigen Schriftfeldern geprägten Bildräume hat gezeigt, dass die Textfelder und -kolumnen in der Regel eben nicht als trennende Elemente fungieren, sondern in integrierender Wirkung die Darstellung als Ganzes bzw. die Elemente einzelner Bildabschnitte von innen her zusammenhalten. Die Polychronie ist in manchen dieser Fälle dadurch gegeben, dass die verschiedenen Stationen, die innerhalb der Komposition wiedergegeben werden, eine klare Abfolge anzeigen. So etwa, wenn der Verstorbene und seine Gemahlin nacheinander das erste, zweite, dritte, vierte und fünfte Tor der Unterwelt durchschreiten und anschließend ein Opfer für Osiris darbringen, ehe sie dem Gott in der Gerichtsszene gegenüber treten⁹⁸⁶ (Abb. 114).

In Fällen, in denen in vertikaler Parallelisierung (s. 6.2.2.1) der Eingang ins Jenseits in Form der Bestattung und des Durchlaufens des Totengerichtes übereinandergestellt werden, können auch beide Abläufe polychron dargestellt sein (Abb. 115)⁹⁸⁷. Die genannten Fälle zeigen deutlich, dass die inhärente Sequenzialität des Streifenformates die Abfolge der Handlungsschritte in polychronen Bildern noch einmal weitaus deutlicher hervorhebt, als dies in früheren Fällen möglich war, wo v. a. die Orientierung des Hauptakteurs auf die korrekte Lesart hindeutet. Die integrativen

982 TT 31 (*Chons*)-PM (4–6): de Garis Davies 1948, Taf. 11–13; vgl. Schlüter 2009, 112–134. Ein ähnlicher Prozessionsablauf findet sich auch in TT 19 (*Amenmose*)-PM (3. 4. 7): Foucart 1935, Taf. 4–8. 11–16. 28–32; vgl. Schlüter 2009, 76–106.
 983 TT 31 (*Chons*)-PM (4–5): de Garis Davies 1948, Taf. 11. 12: Die kleine Götterbarke ist zweimal auf der gezogenen großen Barke und einmal in einem Stationsheiligtum zu sehen. TT 31 (*Chons*)-PM (6): de Garis Davies 1948, Taf. 13: Die Götterbarke wird von den Priestern getragen, anschließend erkennt man sie noch fragmentarisch im Schrein im Tempelinneren.
 984 Es war für den Grabherrn wichtig, die Beteiligung seiner Familie am Kult des Gottes Chons zu betonen (Schlüter 2009, 120). Dass im Bild auch mehrere Generationen der Familie vereint sind, ist nicht auf das Mittel der polychronen Darstellung zurückzuführen. Es handelt sich um eine Möglichkeit der ägyptischen Darstellungsweise, die weiter oben im Exkurs zu Grenzfällen bildlicher Polychronie besprochen wurde.

985 TT 178 (*Neferrnpet gen. Kenro*): Hofmann 1995.
 986 TT 178 (*Neferrnpet gen. Kenro*)-PM (2–4 [oben]): Hofmann 1995, Taf. 3–5. 12–15. Ähnlich TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2 [oben]): Feucht 1985, Taf. 8–10. Zwar werden hier nach Ausweis der Texte zuerst das sechste und anschließend das dritte Tor durchschritten. Auf bildlicher Ebene ändert dies jedoch nichts an der wahrgenommenen Abfolge. In diesem Fall stellt TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (5 [oben]): Feucht 1985, Taf. 16. 17 mit der Ausführung des negativen Sündenbekenntnisses gleichsam ein «Hineinzoomen» in die Abläufe von PM (2 [oben]) dar.
 987 TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13.

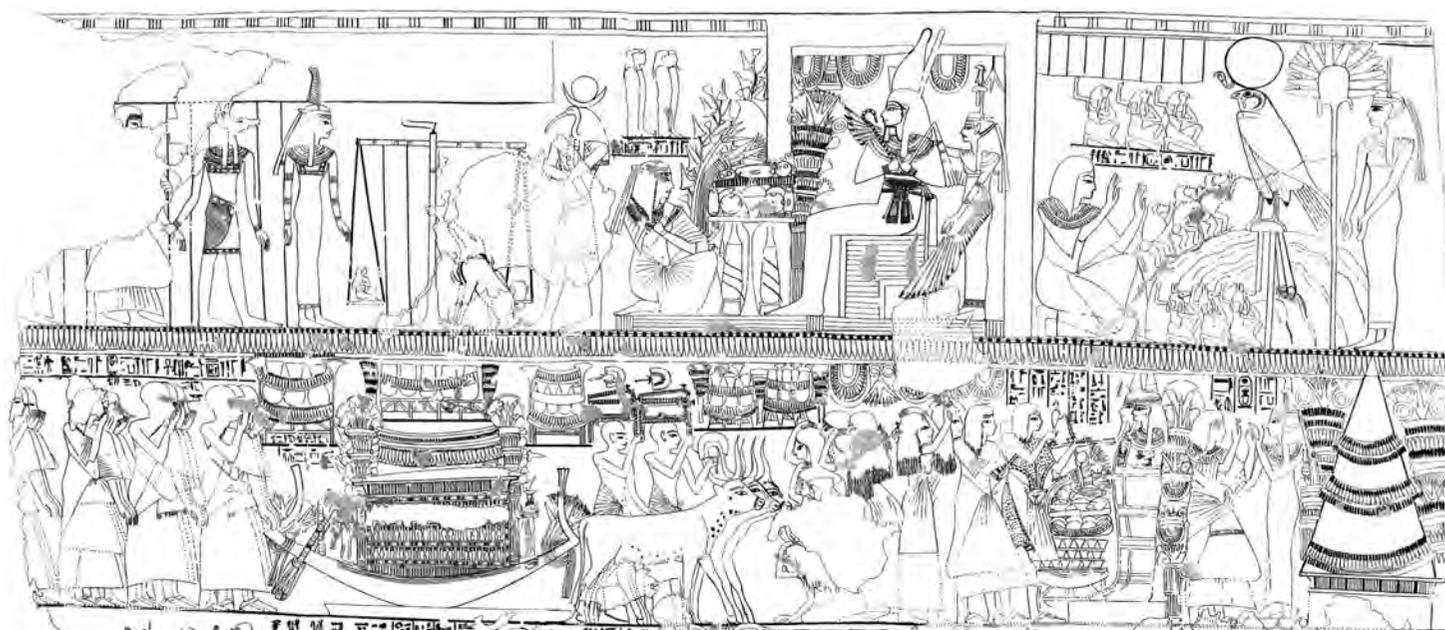


Abb. 115 TT 51 (*Userhat*)-PM (3). Oben sieht man, wie der Verstorbene von Anubis zum Gericht geleitet wird, dann vor Osiris kniet und schließlich – nach dem positiven Urteil – ins Jenseits geht. Darunter wird die Mundöffnung am Sarg des Verstorbenen (und seiner Gemahlin) vollzogen, woraufhin er in wiederlangter menschlicher Gestalt von der Westgöttin im Jenseits empfangen wird. Durch die vertikale Parallelisierung mit den unterweltlichen Abläufen erfahren die diesseitigen Bestattungsrituale eine sakramentale Ausdeutung (s. 6.2.2.1).

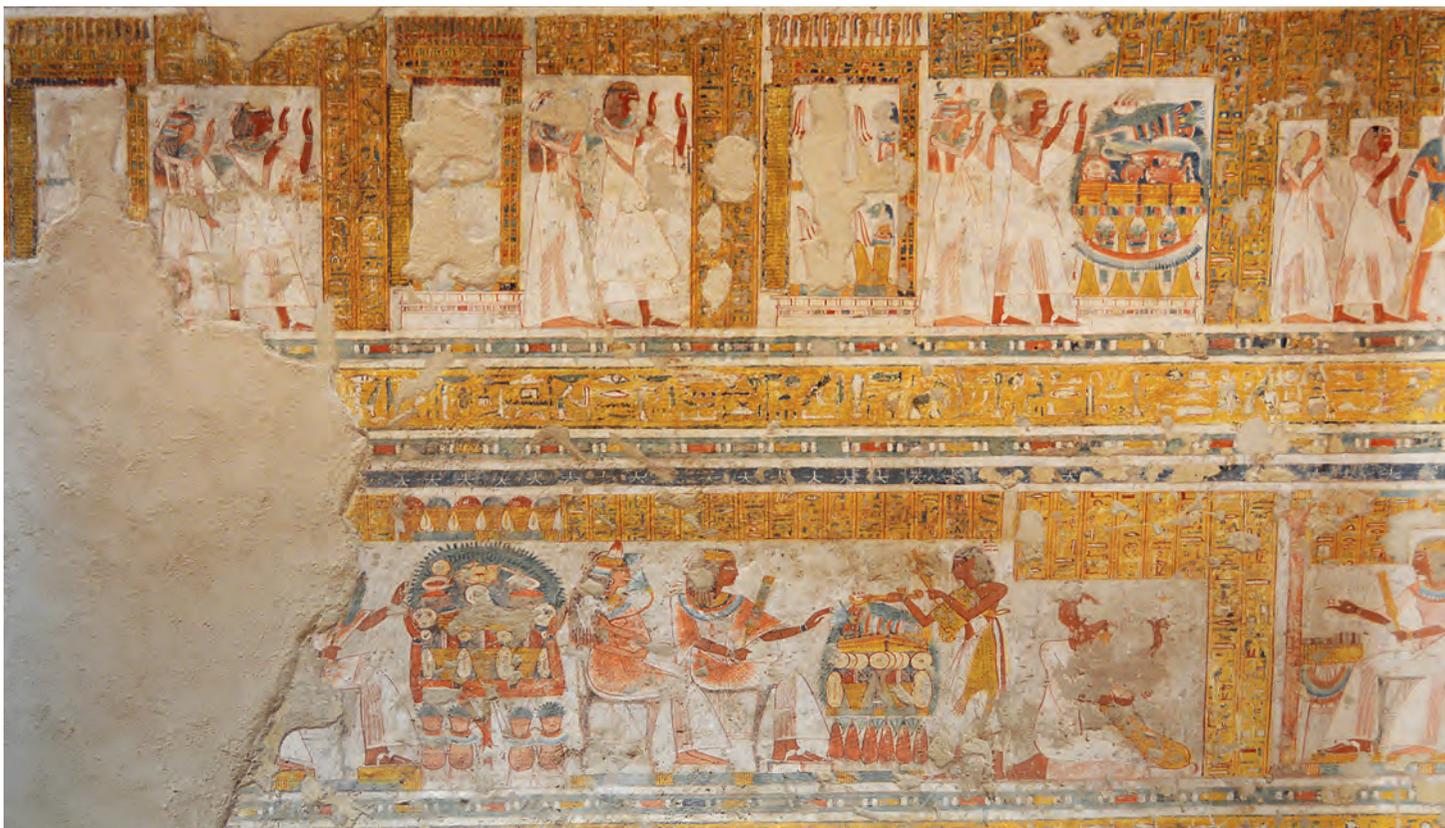


Abb. 116 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (3). Im direkten Vergleich zeigt sich deutlich der Unterschied in der Wirkung zwischen der polychronen Wiedergabe des Eintretens der Verstorbenen ins Jenseits (oben) und der paradigmatischen Wiedergabe verschiedener Opfersituationen (unten).

Textfelder tragen ihrerseits weiter zur polychronen Wirkung bei: Sie befinden sich in der Komposition an ebenjenem Ort, dessen Erreichen sie beschreiben.

Auch von dieser späteren Form der Polychronie sind Fälle zu unterscheiden, die wiederum eine gewisse formale Nähe aufweisen, aber keine eigentliche polychrone Komposition bilden. So ist zwar für alle Bildfelder im Streifenformat die grundlegende Sequenzialität sowohl der Formatierung selbst als auch ihrer Wahrnehmung gegeben. Ist aber derselbe Akteur lediglich mehrfach beim Vollzug ähnlicher Handlungen wiedergegeben, bei denen es sich nicht um distinkte Handlungseinheiten innerhalb eines übergeordneten Ablaufes handelt, ist keine bildliche Polychronie gegeben. Vielmehr handelt es sich hier um eine variierte Vervielfachung eines Bildinhaltes. Eine solche Reihe mehr oder weniger stark variiert Darstellungen von Opferungen durch die Verstorbenen⁹⁸⁸ (Abb. 181) bzw. für die Verstorbenen⁹⁸⁹ steht in keinem spezifischen diachronen Verhältnis. Vielmehr wurden sie gezielt zeitlos nebeneinandergestellt und repräsentieren so die beständige, ewig andauernde Durchführung der Riten. (Allenfalls kann in ihnen aspekthaft ein Ablauf gesehen werden, wenn man etwa gleichsam mit den Opfernden in das Grab eintritt (s. 6.2.5.4).) Dieser Unterschied wird umso deutlicher, wenn in zwei übereinanderliegenden Registern einmal das polychrone Eintreten der Verstorbenen durch die Pforten der Unterwelt zu sehen ist und im Register darunter ein nicht polychrones, paradigmatisches Nebeneinander verschiedener Opfer⁹⁹⁰ (Abb. 116).

6.2.3.5 Die Bildreihe

Eine weitere Form der Darstellung zeitlicher Abläufe, die ebenso wie die polychrone Darstellung die Erzählung von Handlungsabläufen ermöglicht (s. 8.2.2), ist die Bildreihe. Auch in der Analyse dieses Darstellungsmittels erlaubt das Kriterium des *mehrfachen Auftretens desselben Akteurs in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs* schlüssige Ergebnisse. Entscheidend für die Qualifizierung eines Darstellungskomplexes als Bildreihe – im Gegensatz zum polychronen Bild – ist aber die vorhandene Untergliederung in einzelne Bild-einheiten. In der Art und Weise dieser Gliederung liegt der we-

988 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (5–7 [oben]): Hofmann 1995, Taf. 3. 5. 6. 21–25.

989 TT 255 (*Roy*)-PM (3–4): Baud – Drioton 1928, Abb. 14–16.

990 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 4; TT 158 (*Tjanefér*)-PM (17–18. 20–21): Seele 1959, Taf. 30–38. Im letzteren Fall handelt es sich tatsächlich um einen Auszug aus dem Pfortenbuch und nicht um die üblicherweise in den Privatgräbern zu sehenden Pforten der Unterwelt aus Totenbuchspruch 144–147 (Hornung 1980, 18; Saleh 1984, 76–81). Wenn diese komprimierte Version des Pfortenbuches hier als polychrone Darstellung verstanden wird und nicht als Bildreihe wie in den Königsgräbern, so v. a., da durch die variierte Stellung des Verstorbenen – manchmal vor, manchmal nach der Pforte – ein bildräumliches Kontinuum erzeugt wird, durch das der Verstorbene sich bewegt. Demgegenüber bilden die Pforten selbst im Pfortenbuch der Königsgräber die Gliederungselemente einer Bildreihe (s. 7.2.3).

sentliche Unterschied zwischen den zwei Arten von Bildreihen, die im Material beobachtet wurden.

Bei der *ersten Form der Bildreihe* handelt es sich bei den Elementen, die «ein Bild» innerhalb der Reihe bestimmen, nicht um die Elemente der Rahmung (d. h. Fries und Farbleitern), die das Bildfeld als Ganzes umschließen. Stattdessen findet eine interne Untergliederung durch neutrale, senkrechte Linien statt⁹⁹¹. Textkolumnen oder Textfelder kommen in Privatgräbern nicht in dieser trennenden Funktion innerhalb von Bildreihen vor (s. 6.2.2.3). Die einzelnen «Bilder» einer solchen Bildreihe entsprechen also nicht den «Bildfeldern», wie sie in 6.2.2.1 bestimmt wurden. Es handelt sich nicht um «Bildfeld-Reihen», sondern um Reihen, die aus innerhalb des Bildfeldes nebeneinandergesetzten Darstellungsabschnitten bestehen. Auch wenn es sich bei diesen senkrechten Linien auf einer formalen Ebene nur um einen kleinen Unterschied handelt, haben sie dennoch eine Wirkung zur Folge, die sich von derjenigen polychroner Darstellungen unterscheidet. Abgesehen von wenigen anderen Fällen⁹⁹², handelt es sich bei den Beispielen für diese Art der Bildreihe aus dem untersuchten Zeitraum um Darstellungen des Mundöffnungsrituals⁹⁹³ (Abb. 117). Abgesehen von Unterschieden in der kompositorischen Form, gelten für diese die Feststellungen aus dem Exkurs in 6.2.3.4. Als Rahmung der Scheintür⁹⁹⁴ oder des Durchgangs in den Längsraum⁹⁹⁵ wurden die Ritualhandlungen auch in senkrechter Reihung ausgeführt. In einem Fall ist die häufig anzutreffende, stark standardisierte Bildreihe durch ein letztes Bild ergänzt, das nicht mehr die eigentliche Mumie zeigt, sondern den anthropoiden Sarg⁹⁹⁶.

991 Die Ränder der sog. «Schauöffnungen», die in polychronen Bildern der Renaissance eine Art «Schnitt» durch in die Tiefe gehende Wände darstellen, kommen solchen abstrakten Linien zuweilen sehr nahe; z. B. Kemp 1996, Abb. 15 [oben Mitte]. Diese Ränder der Schauöffnungen sind im Unterschied zu den Rändern der «Handlungsöffnungen» (Türen, Fenster u. Ä.) genauso wenig Teil der Darstellungswelt, in der sich die Figuren im virtuellen Raum bewegen, wie die abstrakten Trennlinien der ägyptischen Bilder (Kemp 1996, 29–31).

992 So etwa TT 40 (*Huy*)-PM (1–3) de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 10–18. Auch die Szenen oben rechts in TT 192 (*Cheruef*)-PM (7–8): Epigraphic Survey 1980, Taf. 47, die durch Stege im Relief getrennt sind, können ansatzweise als Bildreihe in diesem Sinne verstanden werden. Allerdings ist für die vom König durchgeführten Ritualakte kein eindeutiger übergeordneter Handlungszusammenhang gegeben.

993 TT 100 (*Rechmire*)-PM (19): de Garis Davies 1935, Taf. 25; de Garis Davies 1943, Taf. 97–107 [an wenigen Stellen keine Trennlinie; die Textblöcke bilden auch hier ein integratives Element]; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (12): Guksch 1978, Taf. 22. Bei TT 69 (*Menna*)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15 sind im unteren Register zwar auch keine trennenden Linien vorhanden. Da aber auch die charakteristischen Streifen auf dem Gewand des Sem-Priesters fehlen, ist dieses Register wohl unfertig. Die Version in TT 100 zeigt die Mundöffnung an der Statue, die wohl den Ursprung der rituellen Mundöffnung an der Mumie bildet (Otto 1960, 1–33; Assmann 2003c, 408–417).

994 TT 56 (*Userhat*)-PM (4): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 73–77; Taf. 8.

995 TT 81 (*Ineni*)-PM (16): Dziobek 1992, Taf. 18. In diesem Fall wurde auch ein gewisses kinematographisches Moment eingebracht: Der Priester, der das Ritual durchführt, kommt von oben nach unten der Mumie stets ein kleines Stück näher. Daran schließen die Darstellungen in der Längshalle an, die keine Untergliederung aufweisen: TT 81 (*Ineni*)-PM (18): Dziobek 1992, Taf. 21 b. 22 b.

996 TT 69 (*Menna*)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15. Im Gegensatz zu den Darstellungen der Mundöffnung am Grab (Abb. 112 und 115), in denen die Handlungen



Abb. 117 TT 100 (Rehmiré)-PM (19). Die einzelnen Schritte des Mundöffnungsrituals, das in diesem Fall an der Statue vollzogen wird, sind durch senkrechte schwarze Linien getrennt. Dagegen halten die Textblöcke die jeweiligen Abschnitte von innen her zusammen.

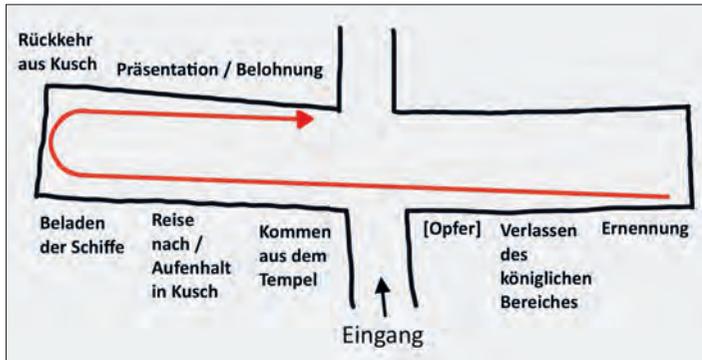


Abb. 118 TT 40 (Huy). Das Schema gibt den Inhalt der Bildreihe wieder, die sich über die beiden Eingangswände und die linke Rückwand bis zum linken Blickpunktsbild zieht.



Abb. 119 TT 40 (Huy)-PM (8). Huy (oben, mit Wedel) wird zum Vizekönig von Kusch ernannt und empfängt verschiedene Insignien (unten, die beiden nach links gewandten Figuren). Anschließend verlässt er den königlichen Bereich (große Figur rechts).



Abb. 120 TT 40 (Huy)-PM (2). Der Aufenthalt in Nubien: Huy nimmt kostbare Güter entgegen.



Abb. 121 TT 40 (Huy)-PM (3). Die Vorbereitung der Rückkehr: Vor der Figur des Huy werden schwer beladene Schiffe vom Ufer ins Wasser gezogen.

Bei der zweiten Form der Bildreihe handelt es sich tatsächlich um eine Reihung mehrerer Bildfelder, also eigentlich um «Bildfeld-Reihen». Dabei ist noch genauer zu unterscheiden, ob die einzelnen Bild(feld)er der Bildreihe lediglich durch ihre Rahmung getrennt sind oder ob zwischen ihnen ein größerer Abstand liegt. Dies kommt vor, wenn sich mehrere Bild(feld)er einer Bildreihe auf zwei Seiten eines Durchganges befinden oder auch wenn sie etwa auf zwei gegenüberliegenden Wänden der Querhalle liegen, ohne dass die Schmalseite ebenfalls Teil der Bildreihe ist. Letzteres ist in den Fällen der 18. Dynastie zu beobachten, da im Dekorationsschema dieser Zeit die Schmalseiten traditionell durch Stele und Scheintür besetzt waren⁹⁹⁷.

Die Bildreihe in der Grabkapelle des Huy⁹⁹⁸ gehört zu dieser zweiten Form. Der Ablauf der gezeigten Ereignisse erstreckt

sich vom Ende der rechten Eingangswand über die restliche Fläche dieser Wand sowie die linke Eingangswand bis auf die linke Rückwand, wo die Ereignisse im Blickpunktsbild links neben dem Durchgang zum zweiten Raum enden. Die Bildreihe wird somit sowohl vom Grabeingang als auch von der südlichen Schmalseite unterbrochen (Abb. 118).

Die Wiedergabe der dargestellten Ereignisse beginnt am nördlichen Ende der rechten Eingangswand⁹⁹⁹. Hier erblickt man Huy, der vom König zum Vizekönig von Kusch ernannt wird, sein Siegel entgegennimmt und sich anschließend vom Herrscher bewegt (Abb. 119). Folgt man ihm im Bild in seiner Bewegung nach rechts, so gelangt man zu der Darstellung des Opfers an die Götter in der Welt außerhalb des Grabes (s. 6.2.4.3). Dieses Motiv ist in der 18. Dynastie an dieser Stelle gleich neben dem Grabeingang üblich. In diesem konkreten Fall kann es aber gleichzeitig auch als Teil des dargestellten Handlungsablaufes verstanden werden. In diesem Fall würde der Lobpreis der Götter durch Huy ganz spezifisch seinen Dank für die Ernennung zum Vizekönig von Kusch zeigen.

am anthropoiden Sarg vorgenommen werden, zeigen die ausführlichen mehrphasigen Darstellungen verschiedener Schritte des Mundöffnungsrituals die eigentliche, in weißes Leinen gewickelte Mumie.

⁹⁹⁷ Kampp 1996, 51–57.

⁹⁹⁸ Offensichtlich wurden zu einem bestimmten Zeitpunkt alle Figuren des Grabherrn zerstört (Den Doncker 2019, 180 f.; de Garis Davies – Gardiner 1926, 3). In der Folge wurden sie aber von Personen restauriert, die sich der genutzten Gestaltungsmittel offenkundig genau bewusst waren, sodass auch die narrative Funktionalität der Kompositionen im Anschluss wiederum vollständig gegeben war.

⁹⁹⁹ TT 40 (Huy)-PM (8); de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 4. 5.



Abb. 122 TT 40 (Huy)-PM (6-7). Huy übergibt dem König Güter und Menschen, die er aus Nubien gebracht hat, und wird dafür belohnt.

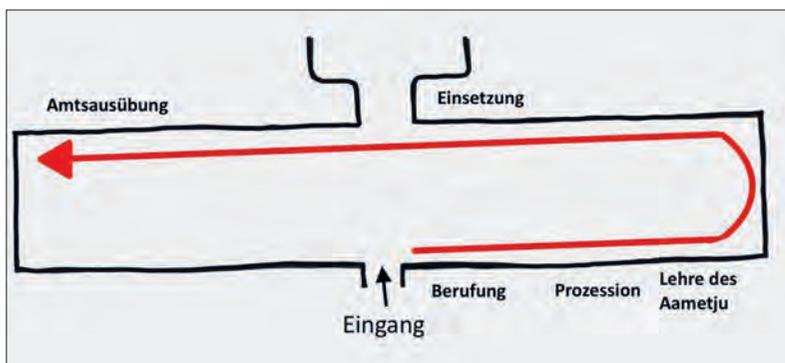


Abb. 123 TT 131 (User). Das Schema gibt den Inhalt der Bildreihe wieder, die sich von der rechten Eingangswand über die rechte Rückwand zum südlichen Ende der linken Rückwand erstreckt.

Diese Lesart bietet sich an, da die daran anschließenden Ereignisse auf der linken Eingangswand¹⁰⁰⁰ damit beginnen, dass Huy den (nur im Text genannten) Tempel verlässt, den er vor Antritt seiner Reise besucht hat. Darauf folgen die Darstellung der für die Fahrt nach Süden notwendigen Schiffe sowie der Aufenthalt in Nubien selbst, der v. a. durch die Entgegennahme von Gütern durch den Grabherrn geprägt ist (Abb. 120). Am südlichen Ende dieses Bildfeldes wird mit dem Beladen der Schiffe die Vorbereitung der Rückkehr nach Ägypten gezeigt (Abb. 121).

Daran schließt die Darstellung der nach Theben zurückgekehrten Schiffe am Südende der linken Rückwand an, die gefolgt wird von der Vorführung von Gütern und Menschen aus Nubien, die sich über einen großen Teil dieses Bildfeldes erstreckt¹⁰⁰¹. Der kniende Huy präsentiert dem König diese Gaben und wird anschließend vom Herrscher für seine Taten belohnt. Nach dem Verlassen des königlichen Bereiches wird er anschließend von jubelnden Menschen empfangen (Abb. 122). Die Belohnung selbst erfolgt im linken Blickpunktsbild und damit an einer Stelle, die

1000 TT 40 (Huy)-PM (1-3): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 10-18.

1001 TT 40 (Huy)-PM (5-7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 22. 23. 31. 32.

von allen Besuchern gleich beim Eintreten in die Kapelle gesehen wird (s. 6.2.5.3).

Die drei Bilder, die zusammen diese Bildreihe in TT 40 bilden, weisen auch intern eine deutliche zeitliche Gliederung auf. Im Fall des ersten (rechte Eingangswand) und des letzten (linke Rückwand) Bildes der Reihe handelt es sich um polychrone Darstellungen (s. 6.2.3.4). So erblickt man etwa am rechten Ende der linken Rückwand auf engstem Raum gleich vier Figuren, die allesamt den Grabherrn darstellen (Abb. 106). Auf der linken Eingangswand handelt es sich dagegen intern um die erste Art der Bildreihe (s. o.): Die drei Abschnitte – Vorbereitung der Reise, Aufenthalt in Nubien, Vorbereitung der Rückkehr – sind durch senkrechte schwarze Linien voneinander getrennt¹⁰⁰² (Abb. 120 und 121). Diese Form wurde wohl gewählt, da im Gegensatz zu den Abläufen der Ernennung (Bildfeld 1) und der Rückkehr (Bildfeld 3) zwischen diesen drei Momenten größere zeitliche sowie räumliche Intervalle liegen. Die Vorbereitung der Rückkehr enthält dabei bei genauer Betrachtung selbst zumindest ein gewisses polychrones Moment, wenn die Schiffe ganz oben noch an Land stehen, darunter durch den Uferschlamm gezogen werden und sich anschließend, ganz unten, im Wasser befinden. Ähnlich wie bei der in 6.2.3.4 besprochenen Darstellung des Zerbrechens der roten Krüge aus dem memphitischen Grab des Haremhab wird hier eine polychrone Abfolge zumindest aspekthaft ins Bild gebracht, wodurch hier das Motiv «Rückreise» verdeutlicht wird.

Tatsächlich existiert in TT 131 eine frühere Bildreihe aus der mittleren 18. Dynastie (Abb. 123). Aufgrund verschiedener Eigenschaften tritt hier die erzählende Wirkung jedoch weniger deutlich auf als in TT 40, weshalb sie hier an zweiter Stelle behandelt wird. Die Reihe der dargestellten Ereignisse beginnt erneut auf der rechten Eingangswand, ihre Abfolge erfolgt aber in entgegengesetzter Richtung. So erblickt man direkt neben dem Eingang der Kapelle die Berufung des User zum Nachfolger seines Vaters Aametju, der nach Aussage des Textes sowie des Bildes zu alt ist, um das Amt des Wesirs weiterhin auszuüben¹⁰⁰³. Darauf folgt am anderen Ende der Wand, gleich neben der rechten Schmalseite der Querhalle, die Belehrung des User durch Aametju, der seinen Sohn über die Amtsausübung des Wesirs unterrichtet¹⁰⁰⁴. Darüber erblickt man eine Prozession zum Tempel, in der User endgültig Wesir ist – diese Darstellung nimmt damit das Ergebnis der endgültigen Einsetzung voraus¹⁰⁰⁵. Diese folgt auf der rechten Rückwand der Halle, wo sie als wichtigste der vier Etappen im rechten Blickpunktsbild verwendet wurde, das die Besucher der Kapelle gleich beim Betreten derselben erblicken¹⁰⁰⁶. Am Ende

der linken Rückwand findet sich schließlich die Darstellung Users bei der Amtsausübung¹⁰⁰⁷.

Die vier Stationen dieser Bildreihe ohne die Prozession (Berufung – Belehrung – Einsetzung – Amtsausübung) sind in der Forschung unter der Bezeichnung «Wesirszyklus» bekannt: «Berufung des Wesirs» – «Lehre des Aametju» – «Einsetzung des Wesirs» – «Duties of the Vizier»¹⁰⁰⁸. Das Zusammenspiel dieser Teile in TT 131 offenbart deutlich den primär «monumentalen» Charakter dieses sog. «Zyklus». Seine einzelnen Glieder bedürfen der gemeinsamen Wirkung von Text und Bild ebenso wie des Zusammenspiels der Teile untereinander, um ihren Sinn vollends zu entfalten¹⁰⁰⁹. Als man die Dekoration von TT 131 konzipierte, bediente man sich nicht etwa eines präexistenten Zyklus aus «Vorschriften» und «Protokollen» und brachte diese in sekundärer Verwendung im monumentalen Raum an¹⁰¹⁰. Vielmehr entwarf man die hier besprochene Bildreihe, deren primäres Ziel ist, die Person des User in den Mittelpunkt zu stellen und so seinen Ruhm zu festigen, ganz gezielt für die Anbringung in seiner Kapelle¹⁰¹¹. Teile des Programmes wurden dann später für die Dekoration von TT 100 («Einsetzung», «Duties»), TT 29 («Duties»)¹⁰¹² und – nach einem längeren Intervall – TT 106 («Duties») übernommen, was die Annahme einer außerhalb des monumentalen Kontextes existenten Gruppe von Texten über das Wesirsamt in der Forschung begünstigte.

Ein genauerer Blick auf die erste der drei an der Bildreihe beteiligten Kompositionen auf der rechten Eingangswand zeigt, warum trotz des dreifachen Auftretens des User noch keine polychrone Wirkung einsetzt wie in den beiden etwas späteren Fällen TT 75 und TT 90 (s. 6.2.3.4). Zwar kommt User in der Komposition dreimal vor¹⁰¹³, ein übergeordneter Handlungszusammenhang im Sinne der polychronen Komposition fehlt aber. Vielmehr werden verschiedene Rollen hervorgehoben, die User im Laufe seines Lebens innehatte, nämlich als Inhaber hoher Ämter (aber noch nicht des Wesirats), als Sohn, der von seinem Vater belehrt wird, und schließlich als frisch eingesetzter Wesir. Auf visueller Ebene wird die polychrone Wirkung dadurch behindert, dass die drei Figuren des User unterschiedlich groß sind und unterschiedliche Kleidung tragen. Mehr noch: Auch unter den Amtsträgern

1002 Diese fehlen im Überblick bei de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 10, sind aber auf Taf. 14–18 zu erkennen.

1003 TT 131 (User)-PM (8): Dziobek 1994, Taf. 72; Dziobek 1998, Taf. 1.

1004 TT 131 (User)-PM (9): Dziobek 1994, Taf. 72; Dziobek 1998, Taf. 2.

1005 TT 131 (User)-PM (9): Dziobek 1994, Taf. 72.

1006 TT 131 (User)-PM (12): Dziobek 1994, Taf. 74.

1007 TT 131 (User)-PM (6): Dziobek 1994, Taf. 75.

1008 Stauder 2016; Stauder 2017.

1009 Man vergleiche das ebenfalls aus der Thutmosidenzeit stammende, ganz ähnlich einander im monumentalen Raum ergänzende Text-Bild-Programm von Deir el-Bahari (s. 7.2.3).

1010 So die klassische Ansicht, etwa bei van den Boorn 1988.

1011 Die Texte des Wesirszyklus enthalten keine Anweisungen zur Ausübung des Wesirsamtes – was angesichts der vorstaatlichen Organisation des Alten Ägypten nicht überrascht. Vielmehr stellen die Texte durch ihre Komposition bis hin zu den verwendeten Verbalformen den jeweiligen Grabherrn ins Zentrum und dienen damit seiner Rühmung und seiner gesellschaftlichen Erinnerung (Stauder 2016; Stauder 2017).

1012 Insgesamt spielte das Vorbild TT 131 eine wichtige Rolle bei der Konzeption der Dekoration von TT 100. Im Fall von TT 29 belegen Ostrakafunde aus dem Vorhof zudem eindeutig, dass die Dekoration direkt aus dem benachbarten TT 100 übertragen wurde und nicht etwa von Papyri o. Ä. (Den Doncker 2017, 346–351).

1013 TT 131 (User)-PM (8–9): Dziobek 1994, 73–77, Taf. 72 (Texte 5h, 6b, 7c).

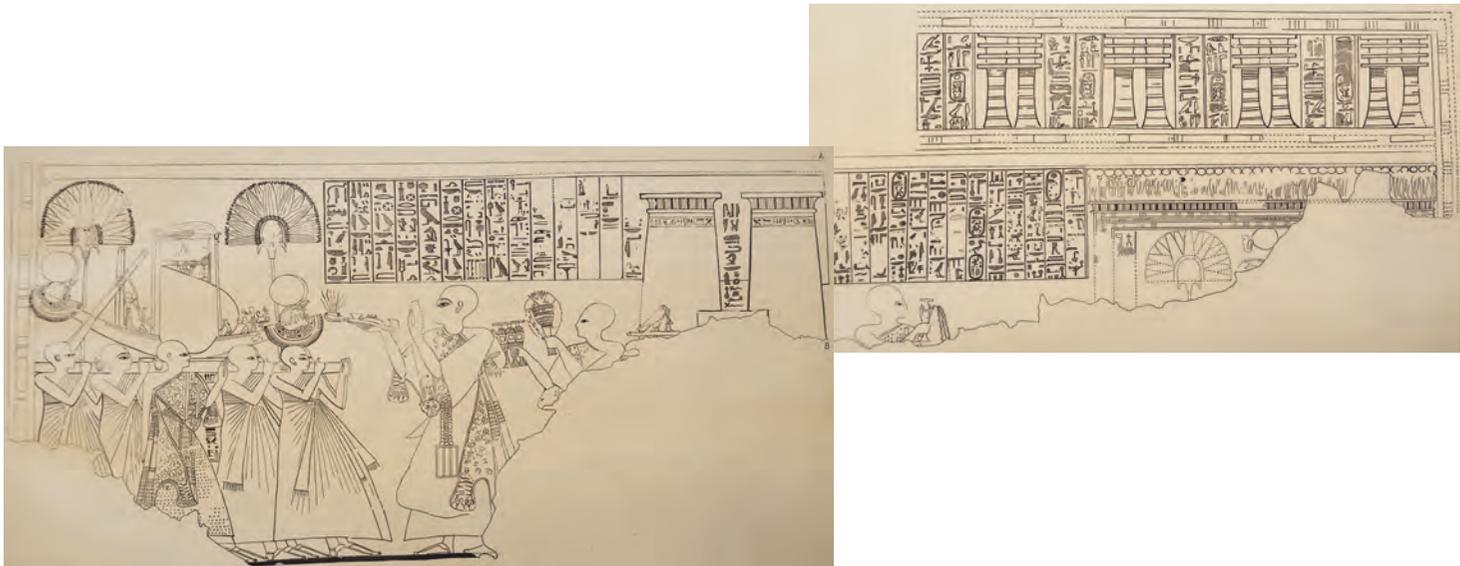


Abb. 124 TT 31 (Chons)-PM (6). Die Götterbarke des Month kommt im Tempel von Armant an (links) und wird im dortigen Heiligtum verehrt (rechts).



Abb. 125 TT 31 (Chons)-PM (6). Die senkrechte Farbleiter zwischen den beiden Bildern der Bildreihe. Es ist deutlich zu erkennen, dass das rechte Ende der ersten Darstellung in die Fläche der linken Rückwand hineinragt und erst durch die Farbleiter von der zweiten Komposition abgesetzt wird.

vor dem König befindet sich ein Mann, der die Wesirstracht trägt, genauso wie User in der Prozession. Bei Ersterem handelt es sich jedoch gerade *nicht* um User, sondern um seinen Vater Aametju. Ein Betrachter, der nicht imstande ist, die Beischriften zu lesen, könnte hier also allenfalls gar ein polichrones Moment wahrnehmen – der Wesir steht vor dem König und geht in einer Prozession mit. Eine solche Wahrnehmung würde der intendierten Bildaus-

sage jedoch entgegenlaufen. All dies und auch der Umstand, dass die beiden Rückwände neben den beiden zur Bildreihe gehörigen Szenen eine Vielzahl weiterer Handlungen enthalten, haben zur Folge, dass die Bildreihe insgesamt weit weniger deutlich die Abfolge der Ereignisse wiedergibt als das zuvor besprochene Beispiel in TT 40. Diese Feststellungen dürfen natürlich nicht als «Mangel» des Kompositionsprogrammes von TT 131 gewertet werden. Es zeigt sich hier vielmehr, dass die herausgearbeiteten Kategorien immer nur Mittel zur Analyse einzelner Werke sein können, die diesen Kriterien manchmal eben nur teilweise entsprechen.

In der Kapelle des Chons (TT 31) aus der 19. Dynastie erstreckt sich eine Bildreihe, die eine Schiffsprozession des Gottes Month zeigt, über alle drei Wände der linken Hälfte der Querhalle. Die Bildreihe besteht aus zwei in sich polychron aufgebauten Darstellungen, bei denen es sich jeweils um das obere zweier übereinanderliegender Bildfelder im Streifenformat handelt¹⁰¹⁴. Sie stoßen in der linken hinteren Ecke – zwischen der linken Schmalseite und der linken Rückwand – aneinander, wo sie durch eine Farbleiter getrennt sind. Der Ablauf der Ereignisse beginnt auf der linken Eingangswand gleich neben der Tür und zieht sich von dort über die Schmalseite bis zum linken Blickpunktsbild. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Bildreihe waren die Schmalseiten der Querhalle nicht mehr fester Ort der Stele oder der Scheintür (s. o.) und standen damit für die Einbeziehung in die Bildreihe zur Verfügung. Durch die inhärente Sequenzialität des Streifenformats ergibt sich die Abfolge der gezeigten Abläufe klarer aus der Komposition selbst als in den Fällen aus der 18. Dynastie.

1014 Auf den beiden Längswänden erfolgt die Unterteilung in zwei Bildfelder auf eindeutige Weise durch den Fries in der Mitte. Auf der Schmalseite findet sich auf derselben Höhe zwar nur die Fortführung der Wasser-Grundlinie; im Zusammenspiel mit der eindeutigen Trennung auf den beiden anderen Wänden drückt aber auch diese eine klare Unterteilung der Wand in zwei Bildfelder aus.

In der ersten Darstellung, die über eine Ecke hinweg verläuft (Abb. 113), erkennt man zweimal die Flussbarke des Gottes Month und das geruderte Schiff, das diese zieht, sowie dreimal die kleine Barke des Kultbildes. In zwei Fällen befindet sie sich auf der gezogenen Flussbarke, dazwischen ruht sie in einer Wegstation und empfängt ein Räucheropfer, das von Chons selbst dargebracht wird¹⁰¹⁵. Die zweite Darstellung der Bildreihe zeigt die Ankunft der Barke im Tempel des Month in Armant sowie erneut ein Räucheropfer¹⁰¹⁶ (Abb. 124). Insgesamt erscheint die Barke des Month als wiederholter Akteur innerhalb der polychronen Darstellungen also fünfmal.

In der Ecke zwischen der Schmalseite und der linken Rückwand verläuft deutlich sichtbar eine Farbleiter zwischen den beiden Bildfeldern, weshalb die Gesamtkomposition auch als «Bildfeld-Reihe» verstanden wird und nicht als eine durchgehende polychrone Darstellung. Offensichtlich war den Schöpfern der Komposition diese Abgrenzung sehr wichtig, liegt die Farbleiter doch nicht einmal genau in der Ecke, sondern bereits auf der Rückwand und ist somit umso mehr als gezielte Grenzziehung zu verstehen (Abb. 125). Zusammen mit den Farbleitern rechts und oben rahmt sie die Darstellung¹⁰¹⁷. Es ist anzunehmen, dass durch diese Trennung die Geschehnisse im Tempel von Armant von den vorhergehenden Abläufen abgesetzt und somit als Resultat und Endpunkt der Prozession hervorgehoben werden sollten.

6.2.4 Beziehungen im Raum: Monument – Landschaft – Welt

In den vorigen Kapiteln (6.2.1–6.2.3) wurden bildimmanente darstellerische Mechanismen untersucht. Die Wahrnehmung von Bildern wird aber nicht nur von ihrem kompositorischen Aufbau und der Intention der Bildproduzenten geprägt, sondern auch von den Bedingungen ihrer Rezeption innerhalb bestimmter Praktiken. Entscheidend ist dafür neben der Identität der Rezipienten (s. 6.2.5) der in diesem Kapitel besprochene Kontext der Bilder und deren Zusammenspiel. Die im Folgenden genannten Faktoren der Beziehungen in Räumen verschiedener Größenordnung und der bildlichen Apostrophe der Rezipienten erzeugen im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Mechanismen selbst keine bildliche Narrativität. Sie beeinflussen aber deren Wahrnehmung und bilden

den Hintergrund, vor dem die bildimmanenten Gestaltungsmittel ihre Wirkung entfalten können¹⁰¹⁸.

Man könnte sich nach dieser Einleitung fragen, ob somit nicht die Mechanismen der Beziehungen im Raum und der bildlichen Apostrophe der Besprechung der bildimmanenten Gestaltungsmittel hätten vorangestellt werden sollen. Sie werden hier aber im Anschluss an diese besprochen, da sich die Bedeutung des Kontextes und der Betrachteridentität erst dann in vollem Maße erschließt, wenn man sich über das Funktionieren der bildimmanenten Gestaltungsmittel bereits im Klaren ist. Die in 6.2.1–6.2.3 besprochenen Faktoren werden also im Folgenden bezüglich ihres Anbringungsortes und bezüglich der Umstände ihrer Rezeption (re-)kontextualisiert. Dabei ist eine erschöpfende Behandlung der wesentlichen Gegebenheiten nicht in demselben Maße möglich, wie dies für die Erzeugung von Bestimmtheit, Detailliertheit und Dynamik in den Darstellungen getan wurde. Zu groß ist die Zahl der Variablen und der Spielarten. Vielmehr geht es darum, die grundsätzliche Bedeutung der Beziehungen im Raum (6.2.4) und der Involvierung der Betrachter (6.2.5) hervorzuheben und grundsätzliche Überlegungen einzuführen, deren Relevanz sich je nach Monument und Rezipientenkreis unterscheidet. Ihre Rolle in der Interpretation monumentaler Bilder wird anschließend in den Fallstudien (s. 6.3) exemplarisch vorgeführt.

6.2.4.1 Monument: Das Zusammenspiel der Bilder und ihrer Rahmung

Mit der zweiten Spielart der Bildreihe (s. 6.2.3.5) wurde die Grenze des einzelnen Bildfeldes bereits überschritten. Allerdings zeichnet sich das Zusammenspiel mehrerer Bilder in einer Bildreihe durch den dort erläuterten *übergeordneten Handlungszusammenhang* aus. Die Beziehungen zwischen mehreren Bildern im architektonischen Raum desselben Monumentes, die im Folgenden dargelegt werden, sind dagegen anderer Art. Auch wenn durch sie ebenfalls zusätzliche Sinnzusammenhänge generiert werden, liegen diese auf einer anderen hermeneutischen Ebene und sind etwa symbolischer oder formaler Art.

Wiederholung und Variation

Die Übernahme einiger musiktheoretischer Begriffe kann dabei helfen, die auftretenden Effekte in plastischerer Weise zu fassen. So wird im Folgenden von der *Wiederholung eines Themas* in sich mehr oder weniger stark voneinander unterscheidenden *Variationen* gesprochen. Übertragen auf das Medium des Bildes, kann es sich dabei etwa um unterschiedlich ausgearbeitete Fassungen desselben Elementes oder eines Gesamtmotives handeln. Ebenso ist etwa davon die Rede, dass *ähnliche Motive* innerhalb *unterschiedlicher Themen* auftreten können. Allgemeiner gesprochen, liegen in all diesen Fällen durch ein oder mehrere Elemente her-

1015 TT 31 (Chons)-PM (4–5): de Garis Davies 1948, Taf. 11. 12.

1016 TT 31 (Chons)-PM (6): de Garis Davies 1948, Taf. 13.

1017 Ob auch die rechte Rückwand, die Chons und Angehörige beim Opfer vor Osiris und Anubis zeigt, ursprünglich eine entsprechende Rahmung auf beiden Seiten aufwies, kann aufgrund der Zerstörung im Bereich des Durchgangs in die hinteren Räume der Kapelle nicht mehr festgestellt werden. Erhalten ist sie nur oben und am rechten Ende der Wand. Auch die Wände um den Eingang der Kapelle herum sind zu zerstört, um eine entsprechende Aussage für die Eingangswände treffen zu können. In der Ecke zwischen Schmalseite und Eingangswänden ist aber in beiden Hälften der Kapelle mit Sicherheit keine Farbleiter vorhanden.

1018 Vgl. die verschiedenen Ansätze in Ganz – Neuner 2013a.

vorgerufene Anklänge vor, die bewirken, dass die Rezipienten Bezüge zwischen Darstellungen herstellen.

Bei der Suche nach solchen Wiederholungen, Variationen oder Anklängen ist zwar prinzipiell auch die Beeinflussung der Sichtbarkeit etwa durch die Herstellung von Blickachsen oder durch die Beleuchtungsumstände in der Grabkapelle zu beachten. Diese Punkte werden aber erst an späterer Stelle im Zusammenhang mit der Frage nach möglichen Rezipienten und den Umständen ihres Besuches besprochen (s. 6.2.5.3). Denn tatsächlich erfolgt die Wahrnehmung solcher Beziehungen im Raum vielfach unabhängig von der Möglichkeit, die entsprechenden Bilder tatsächlich gleichzeitig sehen zu können. Der (interikonische) Vergleich (s. 5.3) verschiedener Kompositionen erfolgt im Laufe des Umhergehens – und Zurückgehens – im Monument bzw. auch erst nachträglich beim Nachdenken über den Besuch¹⁰¹⁹.

Trotzdem ist natürlich nicht zu leugnen, dass abhängig von der Möglichkeit des zeitgleichen Sehens eine klare Abstufung nicht nur in der Stärke des Eindrucks von Unterschieden und Übereinstimmungen existiert. Auch die Wahrscheinlichkeit, dass sie überhaupt bemerkt werden, nimmt ab, wenn die betreffenden Darstellungen weiter voneinander entfernt sind. So ist die Chance, dass Variationen und Wiederholungen auffallen, am größten, wenn man die relevanten Elemente gleichzeitig, ohne den Standpunkt zu wechseln, sehen kann. In der Praxis bedingt ein solches gleichzeitiges Sehen, dass die Bilder entweder auf derselben Wand oder auf zwei aneinanderstoßenden Wänden nicht zu weit voneinander entfernt angebracht sind – auch wenn es gut möglich ist, dass z. B. ein Durchgang zwischen ihnen liegt. Liegen die Darstellungen dagegen weiter auseinander oder sogar an gegenüberliegenden Wänden, so kann man nicht auf der Stelle stehen bleiben, wenn man sie beide betrachten will. Es ist dann notwendig, dass man sich bewegt bzw. zumindest umwendet. Befinden sich die relevanten Bilder oder Bildausschnitte schließlich an weiter auseinanderliegenden Stellen im Raum bzw. liegt zwischen ihnen ein architektonisches Element wie etwa eine Säule, so muss man den Standpunkt vollständig verlassen und zwischen den Darstellungen hin- und hergehen, um beide (nacheinander) zu erblicken.

Dass zwischen den Darstellungen in ägyptischen Monumentalbauten Beziehungen im Raum bestehen, wurde natürlich schon länger festgestellt. Der Fokus entsprechender Untersuchungen lag vielfach auf der Einbringung z. B. religiösen Sinngelalts in die Gesamtkomposition des Monumentes, die etwa durch die Kombination von Darstellungen mit ähnlicher übertragener Bedeutung erfolgen kann¹⁰²⁰. Im Folgenden steht dagegen die Frage im Mittelpunkt, inwiefern diese Bezüge die bildliche Narrativität bzw. deren Wahrnehmung steigern oder reduzieren.

Die behandelten Variationen und Anklänge können dazu führen, dass gerade im direkten (interikonischen) Vergleich darstellerische Mechanismen, die einen stärkeren narrativen Eindruck bewirken, deutlicher hervortreten, als dies bei der Betrachtung nur einer einzigen Fassung der Fall gewesen wäre. So fällt etwa die dynamische Prägung der linken Seite der Längshalle der Kapelle des Userhat gerade im Vergleich mit der ruhigeren rechten Seite auf¹⁰²¹ (Abb. 173 und 174). Ein weiterer grundsätzlicher Effekt der hier besprochenen Feinheiten in der Bildgestaltung ist auch, dass sie die Betrachter zum genaueren Hinschauen animieren¹⁰²². Ein Besucher, dem bereits an verschiedenen Stellen im Grab Wiederholungen und Variationen aufgefallen sind – etwa einer ungewöhnlichen Darstellung des Grabherrn, der sich zum Schutz vor der Sonne ein Tuch auf den Kopf gelegt hat¹⁰²³ –, schaut gegebenenfalls die Bilder umso genauer an, um weitere Besonderheiten zu entdecken. In der Folge entdeckt er vielleicht auch Gestaltungsmittel, die eine verstärkte Narrativität des Bildes bewirken. Die variierte Wiederholung eines Themas kann auch dort auf Abfolgen und Kausalitäten hindeuten, wo es sich nicht um eine Bildreihe im engeren Sinne handelt, etwa wenn die gegenüberliegenden Wände einer Kapelle die Produktion und die Überreichung von Gütern an den König¹⁰²⁴ zeigen, wenn zu beiden Seiten des Durchgangs in die Längshalle die Begegnung von Grabherr und König in unterschiedlichen Situationen zu sehen ist¹⁰²⁵ oder wenn verschiedene Schritte der Lebensmittelproduktion über eine Hälfte der Querhalle verteilt sind¹⁰²⁶. Gleichzeitig kann auf diese Weise auch die soziale Nähe von Akteuren angedeutet werden. So sind die Bestattungszüge der zwei Grabherren in TT 181 sehr ähnlich und doch nicht identisch ausgearbeitet¹⁰²⁷. Zudem findet durch die Wiederholung eines Themas die Prägung bestimmter Bereiche der Kapelle statt. Dies kann in engerem Sinne geschehen, wenn sich etwa Darstellungen eines Opfers an Osiris auf zwei gegenüberliegenden Wänden einer Hälfte der Querhalle finden¹⁰²⁸ oder wenn die Funktion der Amme Tutanchamuns hervorgehoben wird, indem der König auf den zwei Wänden desselben Korridors einmal als Kind auf ihrem Schoß und einmal als er-

1019 Nach Gutschmidt 1998, 41 ist zu unterscheiden zwischen den diachronen Eindrücken beim Begehen des Raumes und der Ganzheit, die nur in der Imagination existiert.

1020 Z. B. Fitzenreiter 2010; zu Untersuchung von Bauten des Alten Reiches vgl. Bolshakov 2006; Fitzenreiter 2006.

1021 TT 56 (*Userhat*): Gegensatz von viel kinetischer Gestaltung links [PM (14–15)] und weniger kinetischer Gestaltung rechts [PM (17–18)]; Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 38. Ähnlich kann bei der Betrachtung des direkten Über- bzw. Untereinanders etwa von Bestattungszug und Abydosfahrt auffallen, dass sich die Akteure in zwei verschiedene Richtungen bewegen, wodurch die Bewegung(srichtung) als kompositorischer Faktor erst hervorgehoben wird: TT 56 (*Userhat*)-PM (17–18); Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 14. Die Schiffe bewegen sich in diesem Fall nur nach außen – nicht hin und her –, was den Eindruck der beiden entgegengesetzten Bewegungen unterstreicht.

1022 Vgl. Fitzenreiter 2010.

1023 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (7. 12): de Garis Davies 1948, Taf. 22. 30.

1024 TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (1. 3): de Garis Davies 1923, Taf. 7. 8. 10–12.

1025 TT 90 (*Nebamun*)-PM (4. 9): de Garis Davies 1923, Taf. 26. 28. Ähnlich Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 40. 44.

1026 TT 318 (*Amenmose*)-PM (4–6): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 104–106.

1027 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–26.

1028 TT 51 (*Userhat*)-PM (6. 9): de Garis Davies 1927, Taf. 5. 11.



Abb. 126 a–b: TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (2. 5). Der Grabeingang wird gerahmt durch die Darstellung der Wasser (und Nahrung) spendenden Baumgöttin (links) und das Trinken am Teich (rechts). Er wird so als Ort des Eintretens in ein Leben spendendes Monument markiert.



Abb. 127a–b TT 51 (*Userhat*)-PM (8). Der Vergleich von zwei der vier übereinander angebrachten Gruppen von Klagefrauen verdeutlicht die Variation, die innerhalb der Wiederholung desselben Motivs eingebracht wurde.

wachsener Herrscher gezeigt wird¹⁰²⁹. Aber auch eine Prägung im weiteren Sinne durch einen Themenkomplex wie denjenigen der «Bestattung» ist möglich. So finden sich z. B. die Mundöffnung, die Abydosfahrt und der Bestattungszug oft an gegenüberliegenden Wandabschnitten der Längshalle¹⁰³⁰. Ebenso kann der Grabeingang durch die Darstellung der Wasser spendenden Baumgöttin und des Trinkens am Teich zu beiden Seiten der Tür als Ort des Eintretens in das lebensstiftende Monument markiert werden¹⁰³¹ (Abb. 126).

Hinsichtlich der *variieren Wiederholung eines Themas bzw. Motivs* ist in Bezug auf das untersuchte Material v. a. auf die charakteristische *graphische Dissoziation* hinzuweisen, die als Sonderfall der allgemeineren Tendenz zur *appogiature* in der Bildgestaltung (s. 5.1.2) aufzufassen ist¹⁰³². Hiermit wird der Umstand bezeichnet, dass sich selbst – oder besser *gerade* – innerhalb der für die ägyptische Bildproduktion so typischen Wiederholungen und Reihungen stets kleine Unterschiede finden. So unterscheiden sich im Detail auch auf den ersten Blick sehr ähnliche Bildelemente, wie etwa mehrere Gruppen von Klagefrauen¹⁰³³ (Abb. 127) oder scheinbar

1029 Saqqara (*Maya*): Zivie 2009, Taf. 21. 23. 52. 59.

1030 TT 17 (*Nebamun*)-PM (11. 12): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 24–26; TT 69 (*Menna*)-PM (9. 11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 14. 2, 15; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10. 12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 10–13. 17; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (10. 12): Guksch 1978, Taf. 19. 22.

1031 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (2. 5): Hofmann 1995, Taf. 3. 16. 26.

1032 van der Walle 1955; Fischer 1986; Laboury 2010, 2; Staehelin 2000; Bahrani 2014, 115–144.

1033 TT 51 (*Userhat*)-PM (8): de Garis Davies 1927, Taf. 5.



Abb. 128 TT 55 (Ramose)-PM (7). Die ersten beiden in einer Reihe von vier Figuren, die allesamt den auf diese Weise vervielfachten Grabherrn Ramose zeigen.

identische Darstellungen des Grabherrn¹⁰³⁴. Eine weitere Form variiert Wiederholung stellt das mehrfache Anklingen von Motiven sowohl in rund- wie in flachplastischer Ausführung dar¹⁰³⁵. Die Verbindung von großteiliger morphologischer Übereinstimmung mit Unterschieden in einigen äußerlichen Details wurde in 6.2.3.3 als Faktor genannt, der einem kinematographischen Verständnis ausdrücklich entgegenwirkt. Sie ermöglicht es dagegen, eindeutig eine Menge distinkter Personen darzustellen, wie z. B. die Brüder des Verstorbenen¹⁰³⁶. Ist dieselbe spezifisch bestimmte Person – vielfach ist dies einmal mehr der Grabherr – mehrfach in leichter Variation dargestellt, dann hat dies den Eindruck einer Vervielfachung¹⁰³⁷ zur Folge. Das entsprechende Motiv wird in seiner Wirkung auf den Betrachter verstärkt. Wird etwa die Darstellung des Grabherrn am Opfertisch¹⁰³⁸ oder vor verschiedenen Göt-

1034 TT 74 (Tjanuni)-PM (4): Brack – Brack 1977, Taf. 42.

1035 Vgl. etwa die rund- und flachbildliche Ausführung der Anbetung westlicher Gottheiten in TT 296 (Nefersecheru)-PM (8): Feucht 1985, 15; Taf. 20. 21; vgl. TT 148 (Amenemope)-PM (15. 16): Ockinga 2009, Taf. 45. 47 a. 106.

1036 TT 81 (Ineni)-PM (5. 9): Dziobek 1992, Taf. 3. 7.

1037 So Robins 2016, 211 f. zu TT 100 (s. u.).

1038 TT 255 (Roy)-PM (3-4): Baud – Drioton 1928, Abb. 14-16.

tern¹⁰³⁹ bzw. die Figur des Grabherrn innerhalb einer solchen Komposition¹⁰⁴⁰ (Abb. 128) mehrfach wiederholt, so schreibt er sich in all seiner Macht in sein Monument ein. Der Grabherr gewinnt so eine maximale Präsenz vor den Besuchern. Eines der prägnantesten Beispiele für eine solche Machtdemonstration des Grabherrn durch Vervielfachung stellt die Grabkapelle des Wesirs Rechmire dar. Sie zeichnet sich u. a. aus durch die vierfache Darstellung des verstorbenen Ehepaares an beiden Enden der Längshalle, die Verdreifachung der westlichen Götter, die den Toten im Jenseits empfangen, sowie zwei Scheintüren und eine Statuennische am Ende der Längshalle¹⁰⁴¹.

Eine Spielart hiervon bildet das Vermeiden bzw. Brechen von Symmetrie¹⁰⁴², das nicht nur – oftmals in kleinsten Details – zwischen Elementen innerhalb eines Bildfeldes¹⁰⁴³, sondern auch zwischen verschiedenen Darstellungen im Raum¹⁰⁴⁴ geschehen kann. Ein typisches Beispiel dafür sind die Szenen in den thebanischen Gräbern der 18. Dynastie, die den Grabherrn auf beiden Eingangswänden neben der Tür beim Opfer an verschiedene Götter zeigen (s. 6.2.4.3).

Oftmals unterscheiden sich nicht nur die Opfergaben im Detail, sondern auch die Art des Opfers¹⁰⁴⁵ (Abb. 129). Auch Darstellungen des Opfers für die Verstorbenen¹⁰⁴⁶, symmetrisch angebrachte Stelen¹⁰⁴⁷ oder die Abydosfahrt¹⁰⁴⁸ mit der zweimaligen Darstellung der Schiffe eignen sich in ihrer grundsätzlichen Gleichartigkeit für die Variation im Detail (Abb. 109). Das Spiel mit Symmetrie und Variation zeigt sich schließlich auch in größerem Maßstab, wenn zwei Bildfelder mit unterschiedlichen Inhalten eine in weiten Teilen übereinstimmende Gliederung aufweisen¹⁰⁴⁹, v. a. wenn sich ihre Gliederung von derjenigen der anderen Wände des Raumes unterscheidet¹⁰⁵⁰. Auf diese Weise können regelrechte chiasmatische Verschränkungen zwischen verschiedenen Wänden eines Raumes erzeugt werden¹⁰⁵¹. Ähnliche Variationen

1039 TT 51 (Userhat)-PM (9): de Garis Davies 1927, Taf. 5. 7. 8.

1040 TT 48 (Amenemhat gen. Surer)-PM (4): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 31. 40; TT 55 (Ramose)-PM (7): de Garis Davies 1941, Taf. 29-31. 50; TT 188 (Parenefer)-PM (12): Redford 2006, Taf. 38-41.

1041 TT 100 (Rechmire): de Garis Davies 1943; vgl. Robins 2016, 211 f. Eine ähnliche, selbst für den Kontext des ägyptischen Privatgrabes außergewöhnliche Betonung des Fokus auf den Grabherrn findet auch durch sprachliche Mittel in den dort angebrachten *Duties of the Vizier* statt (vgl. Stauder 2016; Stauder 2017).

1042 Hornung 1985; Schoske 1986; Hornung 2005b, 81-94.

1043 TT 49 (Neferhotep)-PM (3): Pereyra u. a. 2006, Abb. 16; TT 69 (Menna)-PM (6): Hartwig 2013a, Abb. 2, 10.

1044 TT 318 (Amenemose)-PM (8. 9): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 109. 110.

1045 TT 55 (Ramose)-PM (3. 8): de Garis Davies 1941, Taf. 6. 14; TT 56 (Userhat)-PM (2. 6): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 2. 3.

1046 TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (7): de Garis Davies 1925, Taf. 17.

1047 Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 13. 15.

1048 TT 69 (Menna)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TT 82 (Amenemhat)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 12.

1049 TT 74 (Tjanuni)-PM (5. 10): Brack – Brack 1977, Abb. 33.

1050 TT 51 (Userhat)-PM (4. 7): de Garis Davies 1927, Taf. 9. 15.

1051 TT 343 (Benja gen. Paheqamen): Chiasmus zwischen a) den drei Registern mit Gabenträgern am linken Ende der Eingangswand und dem rechten Ende der Rückwand (PM 3. 8): Guksch 1978, Taf. 9. 11) und b) dem nur teilweise in einer Hälfte in drei Register geteilten und im Rest eine größere Darstellung aufweisenden



Abb. 129a–b TT 56 (Userhat)-PM (2. 6). Zu beiden Seiten des Grabeinganges findet sich eine Darstellung des Opfers an verschiedene Götter. Zusätzlich zu den auf Matten ausgebreiteten Opfertgaben bringt Userhat ein Räucheropfer (links) und eine Libation (rechts) dar. Der Platz des Opferempfängers wird im Bild nicht ausgefüllt; es handelt sich um die Götter selbst in der Welt außerhalb des Grabes.



Abb. 130 TT 69 (Menna)-PM (2). Das Opfer an die Götter in der Welt findet sich nur auf der linken Seite des Grabeinganges (von innen schauend). Rechts erblickt man den Grabherrn bei der Betrachtung von Feldarbeiten. In einer bildlichen *mise en abyme* erblickt er dabei auch mehrfach sich selbst (s. 6.2.5.2). Die Abweichung vom Erwarteten kann Besucher dazu anregen, die so hervorgehobenen Darstellungen genauer zu betrachten.

in der Ausführung zwischen ansonsten sehr ähnlichen Darstellungen treten auch in den Gräbern von Tell el-Amarna auf¹⁰⁵². Inhaltliche Schwerpunktsetzungen im Raum sind hier aufgrund des insgesamt sehr homogenen Themenspektrums nur schwer festzustellen.

Sowohl Variationen innerhalb einer Wiederholung als auch das Auftreten ähnlicher Motive in verschiedenen Themen können Betrachtern gerade dann auffallen, wenn ihrer Erwartungshaltung nicht entsprochen wird. Dies ist z. B. der Fall, wenn in thebanischen Gräbern der 18. Dynastie das häufige Schema durchbrochen wird, das den Grabherrn auf den beiden Eingangswänden beim Opfer an die Götter draußen in der Welt zeigt¹⁰⁵³ (Abb. 130). Ebenso wird die Erwartung der Besucher durchbrochen, wenn sich ein Opfer an Osiris in einem thebanischen Grab der 18. Dynastie an der Eingangswand der Querhalle findet¹⁰⁵⁴ – also an einer Stelle, die man erst spät erblickt. Genauso überraschend kann es sein, wenn sich ein Thema wie etwa das Bankett¹⁰⁵⁵, Prozessionsfeste und Tempel¹⁰⁵⁶ oder das Trinken des Verstorbenen bzw. seines Ba am Teich¹⁰⁵⁷ innerhalb desselben Monumentes wiederholt. Die Thematik erscheint dadurch mit einer besonderen Bedeutung versehen zu sein. Dasselbe kann für die identische Wiederholung von Texten gelten¹⁰⁵⁸. Infolge solcher Brüche mit der eigenen Erwartungshaltung gehen Rezipienten unter Umständen der Frage nach, warum dem so ist – und stoßen darüber manchmal wiederum auf kompositorische Faktoren, die hinsichtlich der bildlichen Narrativität oder gar des bildlichen Erzählens von Bedeutung sind. Deutlich wird dies in der ungewöhnlichen Darstellung einer syrischen Delegation im Grab des Nebamun in Kombination mit einer Opferdarstellung, in deren Umfeld man eher ein Bankett o. Ä. erwarten würde¹⁰⁵⁹: Bald kann der Betrachter darauf kommen, dass dadurch eine Parallele zu Kompositionen entsteht, die zeigen, wie ein Amtsträger mit fremdländischen Tributbringern vor den König tritt – und der Grabherr dadurch in gewisser Weise an den König angeglichen wird. Das narrative Potential der

Szene kann hierdurch eine Veränderung erfahren, da es in die Nähe königlicher Szenen mit historischem Gehalt gerückt wird.

Die virtuelle Architektur

Das Zusammenwirken der Bilder im Raum des Monumentes wird auch durch ihre Rahmung bestimmt. Von formaler Seite wurde die Rahmung durch Farbleitern, Friese und Sockel in 6.2.2.1 erläutert. Über die Einfassung der Bildfelder hinaus bilden diese Elemente gemeinsam mit der Gestaltung der Raumdecke eine Gliederung des Raumes, die von der architektonischen Struktur zu unterscheiden ist. Die architektonische Form der Grabkapellen lässt sich – unter Beachtung einiger regionaler Varianten – als Kombination (längs-)rechteckiger Räume beschreiben. Sie werden von geglätteten Wänden begrenzt, die an geraden Kanten aneinanderstoßen. Dagegen bilden die Rahmenelemente auf den Wänden zusammen mit der Decke eine feingliedrigere, die reale Architektur ergänzende bzw. erweiternde Gliederung, die im Folgenden als *virtuelle Architektur* angesprochen wird.

Das Ziel dieser Überlegungen ist nicht, die Diskussion um den Ursprung diverser (rundplastischer) Bauornamente und (flachbildlicher) Gliederungselemente wie etwa der Farbleiter oder der Kombination von Rundstab und Hohlkehle aufzugreifen¹⁰⁶⁰. Vielmehr geht es darum, die rahmenden Elemente nicht nur als Begrenzung der Bildfelder zu verstehen, sondern zu betrachten, wie sie durch die Schaffung einer *virtuellen Architektur* gerade der Zusammenfassung der einzelnen Darstellungen zu einer übergeordneten Gesamtheit dienen können. Die Rahmenelemente, die in dieser Blickweise ein Gerüst bilden, in dem die einzelnen Bildfelder zu liegen kommen, können dabei (aspekthaf) als zwischen dem Realraum (der Kapelle) und dem (virtuellen) Bildraum befindlich gesehen werden. Sie liegen dann gleichsam in/auf der *optical plane*, also der (ebenfalls virtuellen) Ebene, die den Bildraum vom Realraum trennt und in materieller Hinsicht mit der Oberfläche des Bildes zusammenfällt (s. 6.2.2.2). In einer solchen Betrachtungsweise bilden die Rahmungselemente zusammen eine virtuelle Architektur, von der aus die Betrachter in die (Darstellungs-)Welt der virtuellen Bildräume der einzelnen Darstellungen hinein- (oder hinaus-)schauen¹⁰⁶¹. Dieser Aspekt kann durch die Vereinheitlichung der Rahmungselemente gezielt gestärkt und somit seine Wahrnehmung begünstigt werden (s. u.).

Diese Beobachtung verstärkt das Verständnis der Räume – v. a. der thebanischen Gräber der 18. Dynastie – als monumentalisierte Form von Festlauben oder -zelten¹⁰⁶². Es beruhte bisher

linken Ende der Rückwand und dem rechten Ende der Eingangswand (PM (5. 6): Guksch 1978, Taf. 7. 13); vgl. Guksch 1978, Abb. 19. 20.
 1052 TA 1 (Huya)-PM (3. 4): de Garis Davies 1905b, Taf. 4–7 und TA 1 (Huya)-PM (7. 8): de Garis Davies 1905b, Taf. 16. 17.
 1053 TT 69 (Menna)-PM (2. 5): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3. 2, 8.
 1054 TT 74 (Tjanuni)-PM (8): Brack – Brack 1977, Taf. 20 b.
 1055 TT 82 (Amenemhat)-PM (3–5. 12. 16. 17): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 3–8. 15. 16. 18. 21. Eine genauere Betrachtung offenbart den Besuchern in diesem Fall, dass dadurch eine Ehrung der Vorgesetzten des Grabherrn stattfindet (vgl. Ragazzoli 2017a).
 1056 Prozessionen: TT 31 (Chons)-PM (4–6. 8): de Garis Davies 1948, Taf. 11–13. 15; Tempel: TT 31 (Chons)-PM (6. 8. 13 (?)): de Garis Davies 1948, Taf. 13. 15. 17 (?). In diesem Fall sollten die Verbindung der Familie zum Kult des Gottes Chons und das priesterliche Amt des Grabhabers betont werden (vgl. Schlüter 2009, 112–134).
 1057 TT 158 (Tjanefer)-PM (5. 16): Seele 1959, Taf. 11. 27.
 1058 TT 341 (Nachtamun)-PM (1. 2): de Garis Davies 1948, Taf. 22. 25.
 1059 TT 17 (Nebamun)-PM (7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 23; vgl. Shirley 2007, 383; Braun 2020, 154 f.

1060 Z. B. diverse Einträge in Arnold 2000; Monnier 2013; sowie die ausführlicheren Besprechungen in Clarke – Engelbach 1990; Petrie 1920; Angenot 2017
 1061 In manchen Fällen könnte auch eine Struktur dargestellt sein, innerhalb derer Vorgänge ablaufen. So werden die verschiedenen Seiten des Schreins in der Kapelle des Chons durch eine aus einfachen schwarzen Linien gebildete virtuelle Architektur zusammengehalten: TT 31 (Chons)-PM (15): de Garis Davies 1948, Taf. 18. 41.
 1062 Zur Nennung des Feierns in der «Laube» (*sh*) und der Gestaltung von Grabräumen in Form solcher Lauben, inklusive «Gerüst und Bindung», vgl. Schott



Abb. 131 TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*). Die Decke ist durch gelbe Streifen, von denen einige eine Inschrift enthalten, in verschiedene Bereiche getrennt. Die zentrale Achse vom Eingang in den zweiten Raum wird durch ein eigenes Muster (hier im Vordergrund) hervor-gehoben.

v. a. auf schriftlichen und bildlichen Zeugnissen zu den Nekropolenfesten und der Betrachtung der Wand- und Deckengestaltung, ohne dass man Letztere als zusammenhängende virtuelle Architektur erkannt hätte¹⁰⁶³. Diese Deutung muss nicht im Widerspruch zur Annahme stehen, die Grabarchitektur stelle eine monumentalisierte, verstetigte Form eines Wohnraumes dar¹⁰⁶⁴. Vielmehr prägte die weltliche Wohnarchitektur wohl durch die gesamte ägyptische Geschichte hindurch die architektonische Form von Gräbern¹⁰⁶⁵. Infolge der Ausarbeitung der Dekoration kann diese Prägung aber von der aspekthaften Wahrnehmung als festliche Laubenstruktur überlagert werden. Selbstverständlich

ergeben die auf den verschiedenen Seiten gesehenen Bildräume in der Regel kein räumlich zusammenhängendes «Draußen», auf das der Blick aus dem «Draußen» der Kapelle bzw. der (virtuellen) Festlaube fällt. Dafür sind die Bildräume, die sich in den verschiedenen Bildfeldern öffnen, viel zu disparat. Trotzdem spielt eine solche aspekthafte Wahrnehmung der Rahmungselemente aber eine Rolle in der Erklärung der Entwicklungen in der Bildfeldformatierung der späten 18. Dynastie (s. 6.2.2.1).

Zu den bisher angesprochenen Rahmungselementen der Seitenwände kommt die Gestaltung der Raumdecken hinzu. Diese weisen oft ornamentale Muster auf¹⁰⁶⁶, seltener auch figürliche Elemente¹⁰⁶⁷. Aufgrund der oftmals zur Gliederung verwendeten gelben Streifen wurde die Gestaltung der Decken wiederholt als Wiedergabe einer Balkenstruktur mit dazwischen liegenden bemalten Deckenfeldern bzw. aufgehängten Stoffen gedeutet¹⁰⁶⁸ (Abb. 35, 36, 131, 132 und 171). Es existieren auch Fälle, die eine Holzstruktur ohne zusätzliche Dekoration anzudeuten scheinen¹⁰⁶⁹. Motive wie Vögel oder Schmetterlinge auf der Decke können dagegen als Evokation eines direkten Blickes in den Himmel

1952, 855 mit Taf. 12. Außerdem hält Hofmann zur Statuennische in TT 178 (*Nefersenpet gen. Kenro*) und TT 296 (*Nefersecheru*) fest, nirgendwo sonst sei die «architektonische Gestaltung der gelbgrundigen Statuennische als Laube mit Weinranken und Blütenschmuck» in so deutlicher Weise zu sehen (Hofmann 1995, 114 f.). Vgl. die hochgradig skeuomorphe Ausgestaltung der Statuennische in TT 349 (*Tjay*): Die Bank ist in der Art von Schilfmatten mit Schnürung bemalt, das Deckenmuster könnte als Balken mit Stoffbahnen interpretiert werden und die Rückwand ist mit einem Rosengranitmuster versehen (Nasr 1985, 91–95; Taf. 14–17).

1063 Vgl. aber auch das zuweilen neben den Farbleitern herabgeführte kettenartige Muster (z. B. TT 181 (*Nebamun und Ipuky*), TT 52 (*Nacht*), TT 343 (*Paheqamen gen. Benja*); s. Abb. 38), das auch in Darstellungen von Laubenarchitektur auftritt (TT 15 (*Tetiky*)-PM (8): Hofmann 2011, Taf. 16) und wohl selbst der darstellerischen Wiedergabe von Dachstrukturen entstammt (van Walsem 2017b; vgl. de Garis Davies – Gardiner 1915, 14).

1064 Z. B. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 18 f.; vgl. Scharff 1947. Gleichzeitig werden immer wieder auch Elemente religiöser Architektur eingefügt, wie etwa die Gestaltung der Decke in Form eines *kyr*-Schreines: Kampp 1996, 47.

1065 Auch in der Dekoration wird dieser Aspekt unterstrichen, etwa durch aufgemalte Türflügel in Durchgängen: TT 40 (*Huy*)-PM (12 [rechts]): de Garis Davies – Gardiner 1926, 4; TT 41 (*Amenemope*)-PM (11): Assmann 1991a, 71; Taf. XVI; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (1): Brack – Brack 1977, Abb. 2.

1066 TT 56 (*Userhat*): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 16; TT 69 (*Menna*): Hartwig 2013a, Abb. 2, 18. 2, 19; TT 295 (*Djehutimose gen. Paroy*): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 10.

1067 TT 14 (*Huy*): Betrò u. a. 2009, Abb. 49; TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*): de Garis Davies 1948, Taf. 9.

1068 Z. B. Capart o. J., 6; Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 19. Tatsächlich sind die gliedernden Streifen, die zuweilen auch Inschriften enthalten, nur in wenigen Fällen durch eine Maserung explizit als Holzbalken gestaltet: TT 15 (*Tetiky*): Hofmann 2011, Taf. 7 b. 14.

1069 TT 81 (*Ineni*): Dziobek 1992, Taf. 30–33. In einem Grab in Deir el-Medina ist ebenfalls das gesamte Gewölbe der ersten Kammer in Form von acht Holzplanken bemalt: TT 267 (*Hay*): Valbelle 1975, 5 und Taf. 1.



Abb. 132 TT 40 (Huy)-PM (9). Die Beschränkung auf vier Farbleitern (eine pro Ecke), die oben durch die horizontalen Farbleitern verbunden werden, bewirkt eine äußerst prägnante Laubenstruktur. Die Ausparung der oberen Farbleiter und des Frieses auf der Schmalseite macht deutlich, dass metaleptische Überschneidungen (in diesem Fall durch eine unvollendet gebliebene Stele) von Anfang an geplant waren.

bzw. die Natur verstanden werden¹⁰⁷⁰. Am Anfang dieser Dekorationsform mag tatsächlich die Nachahmung hölzerner architektonischer Konstruktionen gestanden haben¹⁰⁷¹. Es lässt sich daraus aber nicht schließen, dass ein solches Verständnis der gelben Streifen in allen Fällen intendiert war, oder aber, dass in allen Fällen *ohne* Maserung dieser Eindruck *nicht* vorgesehen war¹⁰⁷². Eine zu rigide Deutung der Ausformung der virtuellen Architektur vergisst, dass es sich selbst im Fall der Nachahmung realer architektonischer Strukturen nicht um eine 1:1-Umsetzung ins Bild handeln muss¹⁰⁷³. Außerdem kann mit der Zeit eine Verselbstständigung

einer solchen Nachahmung stattfinden – wobei eine gezielte Reaktualisierung der nachahmenden Form etwa durch die Einfügung einer Maserung jederzeit möglich bleibt.

Im Zuge der formalen Besprechung der Rahmenelemente wurde die Tendenz zu ihrer zunehmenden Vereinheitlichung in der zweiten Hälfte der 18. Dynastie erwähnt (Abb. 35, 37, 43 und 44). Gleichzeitig wurde das Auftreten von Darstellungen beobachtet, die sich ungeachtet der Farbleitern über Ecken hinwegziehen. Die Farbleitern erscheinen damit weniger als definitiver Rahmen denn als eine Art «Pfosten» oder «Säulen», die gleichsam zwischen den Betrachtern und einem durchgehenden, dahinter verlaufenden Bildraum stehen. Dies gilt auch für Fälle, in denen sich Farbleitern auf beiden Seiten der Ecke finden; ähnlich der mehrfachen Wiedergabe «desselben» Beines auf den verschiedenen Seiten bei assyrischen *Lamassu* ist dann dieselbe Säule aus zwei Blickrichtungen wiedergegeben¹⁰⁷⁴. Durch die Angleichung der Farbleitern an Säulen von Kiosken u. Ä. im Bild wird eine Wahrnehmung der Ersteren im Sinne solcher architektonischer

1070 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (12): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 56. Je nach Ausarbeitung können aber auch Vögel eher einen ornamenthaften als einen belebten Eindruck vermitteln: vgl. die beiden Versionen in TT 31 (*Chons*)-PM (3. 14): de Garis Davies 1948, Taf. 19. 20.

1071 So etwa im Fall der offensichtlichen Wiedergabe von an Balken gebundenen Stoffen im Grab des Hesyre aus der 3. Dynastie: Quibell 1913, Taf. 4. 8. 9; vgl. Shaw – Laxton 2002 für ein minoisches Beispiel aus Ayia Triada.

1072 Oft ist bei Flächen mit gelbem Hintergrund schlicht von «Holzimitation» die Rede. Im Sinne der gerade für skeuomorphe Nachahmungen relevanten Polyvalenz (Angenot 2017) ist aber auch an andere Bedeutungen der Farbe Gelb – bzw. des damit u. U. wiedergegebenen Goldes – zu denken, die nicht abbildender Natur sein müssen.

1073 Vgl. Angenot 2017, 418–421 zum ägyptischen *Simulacrum*. Generell neigen skeuomorphe Darstellungen zur formalen Verselbstständigung, sodass sie in der Folge für die Dekoration etwa von Gefäßen verwendet werden, die gar nicht aus dem imitierten Material bestehen können (Seigneur 2018). Man denke auch an die Zäune um zahlreiche Paläste, Ministerien und Universitäten, die in Form miteinander verbundener Lanzen konstruiert sind. Das heißt nicht, dass hier

tatsächlich ein aus Lanzen konstruierter Zaun *nachgeahmt* wird. Vielmehr gibt man den Zäunen diese Form, um ihrer Schutzfunktion auch äußerlich Ausdruck zu verleihen.

1074 Tatsächlich wurden bei der Darstellung rundplastischer *Lamassu* insgesamt sechs Beine in den Block gehauen, wodurch man trotz des anstehenden Gesteins zwischen den Beinen von allen Standpunkten aus erkennen kann, dass der Stiermensch vier Beine hat (Bahrani 2003, Abb. 20. 21).

Elemente weiter begünstigt¹⁰⁷⁵. Im Zusammenwirken dieser Entwicklungen ergibt sich ein stringenterer und deutlicher wahrnehmbarer Effekt einer virtuellen Architektur. Umgekehrt ist es möglich, dass der Wunsch nach dem Hervorrufen dieser Wirkung die entsprechenden Tendenzen weiter vorantrieb. Ein deutliches Beispiel hierfür stellt die Grabkapelle des Huy dar, in der sich Farbleitern nur auf den beiden Schmalseiten der Querhalle finden¹⁰⁷⁶. Noch deutlicher erscheinen sie damit als vier Säulen, die durch die horizontalen Farbleitern, die den oberen Abschluss der Bildfelder bilden, über die Ecken hinweg verbunden werden, wie dies in der rahmenden Dachstruktur einer Laube geschähe (Abb. 132). Durch eine solche gezielte Stärkung des Aspekts der virtuellen Architektur kann die Narrativität der Darstellungen insofern gesteigert werden, als die Rezipienten nicht nur auf stärker zusammenhängende Bildräume schauen, innerhalb derer die Handlungen ablaufen. Sie stehen auch in einer spezifischeren räumlichen Relation zu diesen – die Betrachter sind *in der Laube*, die Dinge geschehen *draußen* – und nehmen somit eine größere Ähnlichkeit zum realweltlichen Beobachten von Geschehnissen wahr.

6.2.4.2 Landschaft: Das Monument in seiner räumlichen Umgebung

Der Raum der Landschaft, die das Monument umgibt, spielt in zweifacher Hinsicht eine Rolle für die untersuchte Fragestellung. Einerseits stellt er den Raum dar, in dem sich die Besucher der Monumente bewegen und die gesehenen Bilder vergleichen. Andererseits kann er selbst in den Darstellungen wiedergegeben werden, wodurch ein direkter Bezug zwischen dem Monument und seiner Verortung in der Welt hergestellt wird.

Der landschaftliche Raum der hier behandelten Nekropolen ist nicht nur natürlicher Raum (vgl. 6.1). Insbesondere gilt dies für die Nekropolen von Theben und Saqqara, die im Neuen Reich bereits auf eine lange Geschichte zurückblicken. Aber auch die Felsgräber von Achetaton wurden als fester Teil in das räumliche Beziehungsnetz der neu gegründeten Stadt eingegliedert¹⁰⁷⁷. Der so produzierte Raum ist nicht nur ein durch Grab- und Tempelbauten materiell geprägter Monumentalraum, sondern belebter Kulturraum, der im Rahmen von Festen und Prozessionen auch eine stetig erneuerte immaterielle Prägung erfuhr¹⁰⁷⁸. Die natürliche sowie die monumentale Prägung der Landschaft erzeugten Bezugspunkte für die Ausrichtung von Grabbauten. So lässt sich zwar in Achetaton aufgrund der kurzen Belegdauer keine diachrone Verschiebung beobachten. Die Bildung zweier Gruppen im Norden

und im Süden stellt aber eine Absteckung des Gebietes der Lebenden und der Verstorbenen dar. Und in der Mitte zwischen den beiden Privatnekropolen, ganz im Osten des von den Klippen gebildeten Halbkreises, liegt der Eingang in das Wadi, das zum Königsgrab führt. In Theben lässt sich dagegen beobachten, dass die Lage der Privatgräber in einer direkten Relation zu den königlichen Totenkulttempeln am thebanischen Westufer steht. So zeigt sich mit der im Laufe der 18. Dynastie zu beobachtenden Verschiebung der Totenkulttempel nach Süden auch eine Südwanderung des Belegungsschwerpunktes der Nekropole von Dra Abu el-Naga nach Qurnet Murai¹⁰⁷⁹. Ebenso spielten familiäre Verhältnisse bei der Anlage der Grabbauten eine Rolle, die sich auch in der Dekoration niederschlagen konnten¹⁰⁸⁰.

Hinsichtlich der Rezeption der Bilder in den Grabkammern ist v. a. von Bedeutung, dass die natürliche und monumentale Landschaft der Nekropole den Raum bildet, in dem die betrachteten Bauten liegen. In ihm bewegten sich auch die Rezipienten der Darstellungen und in ihm fand der interikonische Vergleich statt, der die Grenze des einzelnen Monumentes überschritt und sich innerhalb des visuellen Formenschatzes der Betrachter abspielte. In dieser Landschaft ist damit auch der Wettstreit zwischen Auftraggebern und Produzenten ebenso wie das Kopieren von Motiven zu verorten, das für die Bildproduktion der Privatgräber so prägend war (s. 5.2.3).

Der landschaftliche Raum im weiteren Sinne kann auch selbst in der Dekoration von Monumenten wiedergegeben werden. Oft ist die Landschaft dabei nur generisch bestimmt, da es nicht darum geht, einen spezifischen Ort darzustellen, sondern v. a. ihre Schönheit und den otiösen Charakter der in ihr ablaufenden Handlungen hervorzuheben (Abb. 39, 54 und 133). So bilden die Wüste und natürliche oder künstliche Gewässer mit der sie umgebenden blühenden Pflanzenwelt den Raum für die Vergnügung der Oberschicht bei der Jagd und auch das bloße *Sehen* des Schönen (s. 6.2.5.2). Sind dabei auch Bauern, Fischer und andere Arbeiter dargestellt, so hebt dies den otiösen Grundton nicht auf. Im Gegenteil wird der Genuss der Natur durch die Oberschicht vor diesem Hintergrund erst hervorgehoben. Dabei geht leicht vergessen, dass ein so starker Fokus auf die Natur in den Gräbern einer urbanen Elite in Nekropolen, die in der Nähe der Metropolen Theben, Memphis oder Achetaton liegen, von hochgradig artifiziellem Charakter ist. Die Grabherren sind hier nicht in der Umgebung dargestellt, in der sie sich zu Lebzeiten regelmäßig aufhielten. Vielmehr handelt es sich um eine verklärende Wiedergabe

1075 TT 56 (Userhat)-PM (9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4.

1076 TT 40 (Huy)-PM (4. 9): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 35. 36.

1077 Die Felsgräbernekropolen werden auch in den sog. Grenzstelen von Achetaton knapp erwähnt, in denen Amenhotep IV. seine Pläne zur Gründung der Stadt beschreibt (Murnane – van Siclen 1993, 41, 174).

1078 Vgl. Marin 1983.

1079 Helck 1962. Im Detail zeigt sich zudem immer wieder, dass man die Grabbauten auf bestimmte Monumente und Prozessionswege hin ausrichtete, wenn der zugewiesene Bauplatz dies erlaubte (Kampp 1996, 120–122).

1080 Erblickt man in Tjanefers Grab (TT 158) seinen Sohn Amenemope beim Opfer für den Vater, so kann dies im Wissen geschehen, dass dessen Grab (TT 148) nicht weit entfernt liegt: TT 158 (Tjanefer)-PM (3): Seele 1959, 5f.; Taf. 4. Vgl. auch die Anlage eines «Familienkomplexes» durch die weitverzweigte Elitefamilie, der u. a. Rechmire (TT 100) und Ineni (TT 81) angehörten, in Sheikh Abd el-Qurna (Shirley 2010).



Abb. 133 TT 52 (Nacht)-PM (6). Der Grabherr, der hier bei der Vogeljagd im Papyrusdickicht dargestellt ist, hält ein Wurfholz bereit zum Abwurf in der Hand. Zwei weitere schwirren zwischen den aufgefliegenen Enten durch die Luft, wodurch Können und Effizienz des Jägers unterstrichen werden. Weiter rechts zeigt eine weitere Figur den Grabherrn beim Fischfang mit dem Speer.

einer idealen Natur, die typisch für die (urbanen) Eliten vieler Epochen ist¹⁰⁸¹.

Es lässt sich aber auch die Integration der spezifischen Umgebung von Monumenten in die darin entworfenen Bildräume beobachten. So findet eine noch engere Verknüpfung von Realwelt und Darstellungswelt statt. Besonders fällt etwa die Betonung des Westgebirges in den thebanischen Gräbern auf, die ja tatsächlich in einem Gebirgshang gelegen sind, hinter dem die westliche Wüste beginnt. Wenn man die Darstellung der Hathor auf der Nordwand des Statuenschreines in Neferhoteps Kapelle (TT 49) als Andeutung des Hathorheiligtums von Deir el-Bahari versteht, kann man im Zusammenspiel zweier wandfüllender Darstellungen gar ein Panorama sehen, das sich vom Tempel von Karnak über das Fruchtländ bis in den Talkessel von Deir el-Bahari erstreckt¹⁰⁸². Ohne dass die Prozessionsvorgänge selbst wiedergegeben werden, eröffnet sich damit der Raum, in dem sich die Geschehnisse des thebanischen Talfestes abspielten¹⁰⁸³. Besonders deutlich ist die Referenz auf das Wissen der Betrachter auch, wenn sie in den Gräbern von Achetaton die Stadtlandschaft mit Palast und Tempel erblicken, aus der sie gerade kommen und auf die sie beim Verlassen des Raumes herabblicken werden¹⁰⁸⁴. In all diesen Fällen wurden spezifische räumliche Bestimmungen vorgenommen, die sich heutigen Betrachtern oft nur noch teilweise erschlie-

1081 Baines 2013, v. a. 8f. 19f. 41f.

1082 TT 49 (Neferhotep)-PM (15–16. 22): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 54; de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3.

1083 Pereyra 2012.

1084 Meyers 1985.



Abb. 134 TT 178 (Neferrenpet gen. Kenro)-PM (7). In einer bildlichen *mise en abyme* ist das Grabmonument selbst als Ziel des Bestattungszuges dargestellt.

ßen¹⁰⁸⁵. Wird sogar das Grabmonument selbst wiedergegeben, das sich in der Landschaft der Nekropole befindet¹⁰⁸⁶ (Abb. 134), so erblicken die Besucher im Bild genau den Ort, an dem sie sich selbst gerade befinden. Das Bildelement erfährt über diese *mise en abyme* eine ausnehmend starke spezifische Bestimmung.

6.2.4.3 Welt: Die Orientierung im Kosmos

Schließlich spielt auch der Raum des gesamten Kosmos eine Rolle in der Konzeption der Bildprogramme der Grabkapellen. Er umfasst wohlgerne den gesamten *realweltlichen* Raum – also sowohl den Raum des alltäglichen Lebens als auch den Raum der Unterwelt bzw. den jenseitigen Raum (s. Kapitel 4). Wird das Verhältnis von Himmelsrichtungen und Dekorationsprogrammen untersucht, so ist es wichtig, zwei Verständnisweisen zu unterscheiden: In der Ausrichtung nach *idealen Himmelsrichtungen* – die in der überwiegenden Anzahl der Fälle entscheidend ist – wird die Kapelle selbst zum Abbild des Kosmos¹⁰⁸⁷. Wie aus der Analyse der Dekoration deutlich wird, bestimmt in diesem Fall die architektonische Form, welcher Ort im Monument mit welcher real-

1085 Baines 2013, 115–117.

1086 TT 31 (Chons)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 49 (Neferhotep)-PM (4. 8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 20. 24; TT 158 (Tjanefet)-PM (8. 20–21): Seele 1959, 3; Taf. 25. 38; TT 178 (Neferrenpet gen. Kenro)-PM (7): Hofmann 1995, Taf. 29; TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (5): de Garis Davies 1925, Taf. 19–21; Zawyet Sultan (Nefersecheru)-PM (5): Osing 1992, 14–17; Taf. 12. 37; vgl. Davies 1938; Kampp 1996, 97–101.

1087 Vgl. Kamrin 1999.

weltlichen Himmelsrichtung verbunden wird. Diese Form der Orientierung ist in der überwiegenden Anzahl der Fälle entscheidend – sie wurde aber in der Regel nicht durchgehend angewendet und betrifft damit nur gewisse Teile der Dekoration eines gegebenen Monumentes¹⁰⁸⁸. In der Ausrichtung nach *wirklichen Himmelsrichtungen* findet eine Orientierung an der Nord-Süd-Achse des Nils statt, der sich durch Ägypten zieht. (Die beiden Arten der Orientierung fallen zusammen, wenn die Mittelachse eines Grabes im rechten Winkel zum Nil steht¹⁰⁸⁹.) Die Orientierung im realweltlichen Raum beeinflusst die narrative Wahrnehmung von Bildern, indem sie die Referenz auf das Wissen der Rezipienten um realweltliche Verhältnisse verstärken kann. Wenn etwa der Verstorbene nicht nur an einer beliebigen Stelle des Monumentes auf Osiris zugeht, sondern sich dabei nach Westen bewegt, geht er tatsächlich auf den Ort zu, an dem Osiris – bekanntlich, nach dem Wissen ägyptischer Betrachter – zu situieren ist.

Die Verteilung der Motive zeigt, dass in der Ausrichtung der Dekoration an den idealen Himmelsrichtungen, die durch die architektonische Form des Grabes vorgegeben werden, das Ende des Grabes mit dem Schrein im idealen Westen liegt – bzw. den idealen Westen konstituiert. Damit liegen der Grabeingang im idealen Osten und die (vom Grabeingang aus gesehen) linke bzw. rechte Hälfte des Grabes im Süden bzw. Norden. Dieses Schema überwiegt in der Grabdekoration, da nach ägyptischer Vorstellung im Westen der Übergang ins Jenseits geschah, das auch selbst als *der (schöne) Westen (jmn.t nfr.t)* bezeichnet wurde. Dieser konzeptionelle Westen liegt darum idealerweise am Ende der Kapellenstruktur, an dem sich die Nahtstelle von Dies- und Jenseits befindet, die von der Seele des Verstorbenen durchschritten werden konnte. Ursprünglich entstand diese Vorstellung wohl in der am Westufer gelegenen memphitischen Nekropole des Alten Reiches und wurde in der Folge für andere – auch am Ostufer gelegene Nekropolen – übernommen¹⁰⁹⁰.

Ob eine Person *nach Osten /aus dem Grab hinaus* oder *nach Westen /in das Grab hinein* orientiert ist, zeigt sich auf den Wänden, die parallel zur Mittelachse der Kapelle verlaufen, eindeutig. Im Fall der übrigen, in der Regel im rechten Winkel zur Achse liegenden Wände zeigt ein genauerer Blick auf die Dekoration, dass

die Ost-West-Orientierung *entlang der Wände* verläuft. Bezogen auf die Querhalle eines thebanischen Grabes, bedeutet dies, dass eine Person, die sich auf der *linken Rückwand nach rechts bewegt* – d. h. auf den Durchgang in den zweiten Raum zu – *nach Westen/ins Grab hinein* geht. Ebenso ist auch eine Person, die sich auf der *linken Eingangswand nach rechts bewegt, nach Westen/ins Grab hinein* orientiert, obwohl sich die beiden Figuren bezogen auf den Raum der Querhalle in verschiedene Richtungen bewegen¹⁰⁹¹.

In Darstellungen des *Opfers durch den Grabherrn* ist die Sphäre bzw. der Wirkungsbereich der jeweils verehrten Gottheit – eher östlich-diesseitig oder westlich-unterweltlich – entscheidend für die Ausrichtung der Szene. Deutlich zeigt sich dies etwa am Beispiel der Darstellung des Opfers an verschiedene Götter, das sich in thebanischen Gräbern der 18. Dynastie oft in der Querhalle zu beiden Seiten des Eingangs findet¹⁰⁹² (Abb. 129). Die Götter, denen das Opfer dargebracht wird, sind dabei zwar in der entsprechenden Beischrift genannt, bildlich wiedergegeben werden aber nur der oft von seiner Frau begleitete Verstorbene vor einem Brandopferaltar oder reich gedeckten Opfermatten¹⁰⁹³. Steht man in der Querhalle und blickt in Richtung des Einganges, so erkennt man, dass die Götter offenkundig durch die Betrachter an der Stelle zu ergänzen sind, an der sich tatsächlich der Eingang befindet. Da vielfach unter den Opferempfängern auch Amun-Re-Harachte genannt wird, kann man ihn im Sonnenlicht erkennen, das von außen in die Querhalle fällt. Die Götter, die an dieser Stelle im Bild selbst erst später auftreten¹⁰⁹⁴, sind also tatsächlich an der richtigen Stelle zu erkennen. Auf den ersten Blick könnte man diesen Bezug zwischen der Darstellung und ihrer räumlichen Umgebung auch den Beziehungen im Raum der Landschaft zuordnen. Aber man stellte sich die göttlichen Opferempfänger wohl eher allgemein *in der Welt* außerhalb des Grabes vor und nicht die spezifische Nekropole durchwandernd. In anderen Opferdarstellungen tritt der von außen – d. h. aus dem Diesseits – kommende Grabherr vor primär jenseitige Götter, die mit dem Rücken nach Westen hin orientiert sind¹⁰⁹⁵ (Abb. 135). Das Opfer an Götter, deren

1088 Die Forschungsliteratur zum idealen Anbringungsort bestimmter Darstellungen und Texte in Gräbern ist reichhaltig (z. B. Steindorff – Wolf 1936, 59–65; Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 32–38; Tefnin 2006; Robins 2010; Catania 2012; Robins 2013; Robins 2016). Allerdings wird in manchen Beschreibungen eher ein ägyptologisches Ideal der Verteilung perpetuiert, das weit über den Befund in den Monumenten hinausreicht.

1089 Diese Bestimmung der Begriffe der *idealen* und der *wirklichen Himmelsrichtung* unterscheidet sich von einem häufigen ägyptologischen Gebrauch. In der Beschreibung architektonischer Strukturen wird vielfach die Ausrichtung nach der Nord-Süd-Achse des Nils als *ideal* bezeichnet, während mit der *wirklichen Himmelsrichtung* die absolut bestimmte, neuzeitliche Orientierung am magnetischen Nordpol gemeint ist. Die Ägypter bestimmten Norden zwar in manchen Fällen mithilfe der Sterne – etwa beim Pyramidenbau (Stadelmann 1985, 217 f.); in der Grabdekoration scheinen die absoluten Himmelsrichtungen in diesem Sinne aber keine Rolle zu spielen.

1090 Fitzenreiter 2008, 80.

1091 Robins 2007, 213 f.

1092 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (2. 5): de Garis Davies 1963, Taf. 1. 4; TT 52 (*Nacht*)-PM (1. 4): de Garis Davies 1917, Taf. 11. 12. 18; Shedid – Seidel 1991, 34 f. 76 f.; TT 55 (*Ramose*)-PM (3. 8): de Garis Davies 1941, Taf. 6. 14; TT 56 (*Userhat*)-PM (2. 6): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 2. 3; TT 74 (*Tjanuni*)-PM (2. 7): Brack – Brack 1977, Taf. 20 a. 21 b; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (2. 6): Guksch 1978, Taf. 6. 8. Dieselbe Situation im zweiten Raum des Grabes: TT 49 (*Neferhotep*)-PM (13. 14): Pereyra u. a. 2006, Abb. 24. 25. Auch in Saqqara existieren ähnliche Beispiele: Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 82–87.

1093 Ähnlich kann im Blickpunktsbild neben dem Durchgang dargestellt werden, wie Güter nach innen zum Grabherrn gebracht werden, der selbst nicht im Bild dargestellt ist: TT 318 (*Amenmose*)-PM (3): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 103; Taf. 2. 2. Dieser Zug wird fortgesetzt in TT 318 (*Amenmose*)-PM (8): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 109.

1094 TT 51 (*Userhat*)-PM (6): de Garis Davies 1927, Taf. 11; TT 158 (*Tjanefer*)-PM (5): Seele 1959, Taf. 10 und vielleicht schon TT 181 (*Nebamun und Ipuke*)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 9 [stark zerstört].

1095 TT 69 (*Menna*)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2. 6; TT 112 (*Mencheperreseneb*)-PM (4): de Garis Davies 1933b, Taf. 25; TT 181 (*Nebamun und Ipuke*)-PM (7): de Garis Davies 1925, Taf. 15; TT 241 (*Ahmose*)-PM (2): Yoshimura u. a. 2002, Abb. 54;

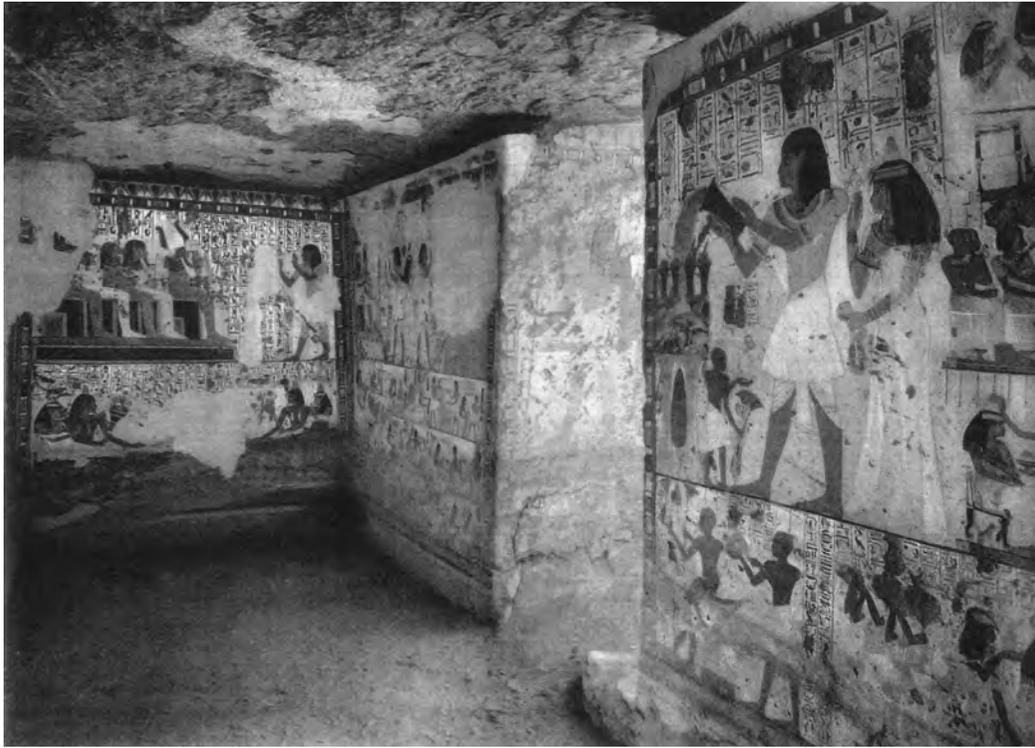


Abb. 135 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*). Auf der rechten Schmalseite tritt Nebamun vor Osiris und die vier Horus-söhne, die ihm von innen/Westen her entgegenblicken. Auf der (von innen gesehen) rechten Seite des Eingangs bringt Nebamun den Göttern draußen in der Welt ein Opfer dar.

Wirken stärker mit dem Diesseits verbunden ist – wie etwa die Erntegöttin Renenutet – wird dagegen oft so in das Dekorationsprogramm integriert, dass es nach außen/nach Osten hin erfolgt¹⁰⁹⁶. Ein besonders raffiniertes Dekorationsschema zeigt sich im Pfeilerraum der Kapelle des Neferhotep (TT 49). Auf den zur Mittelachse hin gelegenen Seiten der insgesamt vier Pfeiler blickt jeweils eine Gottheit von innen/Westen her dem von außen/Osten her kommenden Verstorbenen entgegen. Auf den beiden angrenzenden, nach innen bzw. außen weisenden Pfeilerseiten sind jeweils der Verstorbene und/oder seine Gemahlin zu sehen, die sich von beiden Seiten auf die erwähnten Götter und damit auf die Mittelachse des Grabes zubewegen¹⁰⁹⁷. Auch die in den Privatgräbern von Achetaton – oftmals durch den König vorgenommenen – Opfer an Aton bzw. die Gebete an den Gott richten sich in dieser Weise nach außen in die Welt, wo man den Gott selbst auch in Gestalt der Sonne erblickt. Er kann aber zusätzlich auch im Bild selbst erscheinen¹⁰⁹⁸. Ist der Betende nach innen orientiert, so ist

der Gott dort zumindest in Form seines Bildes oder seiner Titulatur im Bild wiedergegeben¹⁰⁹⁹.

Während im Fall der Opferszenen die verehrten Götter die Ausrichtung der Figur des Grabherrn prägen, ist es ansonsten in der Regel die Figur des Grabherrn, deren Orientierung für diejenige der anderen Akteure entscheidend ist¹¹⁰⁰. Dieser ist vielfach – auch in Szenen, die primär alltägliche Inhalte wie die Betrachtung handwerklicher Arbeiten zeigen¹¹⁰¹ – als von außen kommend dargestellt und bewegt sich in Richtung des Inneren des Grabes und damit des Jenseits. Auch der Grabherr, der in Achetaton vom König belohnt wird, scheint zuweilen gerade durch den Eingang von außen eingetreten zu sein¹¹⁰². Und selbst die Statue des Verstorbenen kann in Wiedergaben der Mundöffnung in Richtung des Endes der Anlage und damit nach Westen blicken, sodass die Priester ihr von innen her entgegentreten müssen¹¹⁰³. Derartige Beispiele zeigen besonders deutlich, dass die Ausrichtung des Grabherrn über diejenige der untergeordneten Figuren entscheidet. Der Grabherr kann aber auch – als bereits dem Jenseits zugehöriger Akteur – von Westen her aus dem Grab schauen¹¹⁰⁴. Letztere Position nimmt er vielfach als Opferempfänger ein¹¹⁰⁵.

Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 117–120; Saqqara (*Maya und Meryt*): Martin 2012, Taf. 9. Im Fall von TT 181 stand dagegen in der Darstellung des Opfers durch die beiden Grabherren an ihre Eltern im Register darunter die symmetrische Anlage im Vordergrund: TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (7): de Garis Davies 1925, Taf. 15. 17.

1096 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3): de Garis Davies 1963, Taf. 2.

1097 Die vierte Pfeilerseite blieb leer: TT 49 (*Neferhotep*)-PM (A–D): Pereyra u. a. 2006, Abb. 28–31.

1098 TA 2 (*Meryra II*)-PM (3. 4): de Garis Davies 1905a, Taf. 30. 31; TA 4 (*Meryra I*)-PM (3. 4. 15. 16. 23): de Garis Davies 1903, Taf. 4. 22. 36. 37. 41; TA 6 (*Panehesy*)-PM (3. 4): de Garis Davies 1905a, Taf. 7. 8.

1099 TA 4 (*Meryra I*)-PM (5–7. 12): de Garis Davies 1903, Taf. 38–40.

1100 Engelmann-von Carnap 1999.

1101 TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 7.

1102 TA 4 (*Meryra I*)-PM (19): de Garis Davies 1903, Taf. 6.

1103 Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 120–126.

1104 Vielfach sind die Ausführungen zu diesem Thema zu pauschal: z. B. Robins 2016, 210.

1105 TT 52 (*Nacht*)-PM (5): de Garis Davies 1917, Taf. 13. 14; Shedid – Seidel 1991, 74; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (6): Guksch 1978, Taf. 7. Auch in dieser Rolle

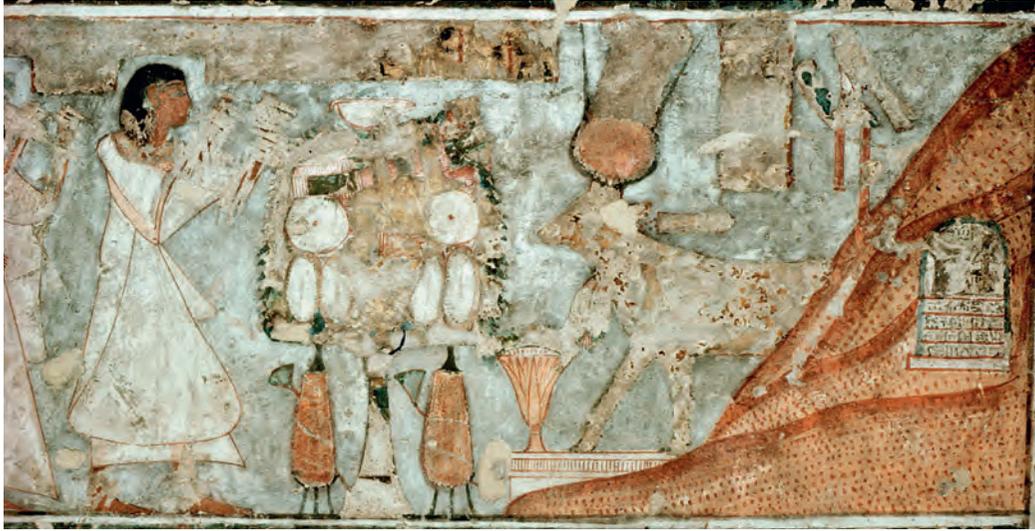


Abb. 136 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (10). Am westlichen Ende der linken Seitenwand des zweiten Raumes der Kapelle erblickt man Hathor, die aus dem Westgebirge tritt.

Besonders die *Bewegung des Grabherrn vom diesseitigen Osten in den jenseitigen Westen* im Rahmen der Bestattung wird durch die Orientierung der entsprechenden Szenen im Grab unterstrichen. So verläuft der Bestattungszug in den thebanischen Gräbern der 18. Dynastie oft entlang einer der Wände der Längshalle¹¹⁰⁶, an deren Ende der Verstorbene etwa von der Westgöttin oder Osiris begrüßt wird¹¹⁰⁷. Manchmal ist das Grab selbst auf diese Weise im Westen dargestellt¹¹⁰⁸. Wird das Betreten des Jenseits durch die Pforten der Unterwelt dargestellt, so erfolgt auch diese Bewegung von Osten nach Westen¹¹⁰⁹ (Abb. 114). Wenn ab dem Ende

der 18. Dynastie das Totengericht und der Eingang ins Jenseits vermehrt in die Querhalle der thebanischen Gräber rücken, kommt der Verstorbene auf einer Eingangswand von außen/vom Eingang her, das Totengericht findet sich in der Mitte der Wand und ganz am Ende – d. h. direkt an einer der Schmalseiten und damit maximal weit vom Eingang entfernt – geht er ins Jenseits ein und wird von der Westgöttin empfangen. Ebenso, zuweilen parallel zu einer auf derselben Wand gelegenen Gerichtsszene, kann auch der Bestattungszug verlaufen¹¹¹⁰ (Abb. 115). Manchmal wird dabei das Bildfeld im Streifenformat über die Ecke zwischen Eingangs- und Schmalseite geführt. Die Westgöttin bzw. sein Grab erwarten den Verstorbenen dann am «inneren» Ende der Schmalseite, womit der Gang nach Westen im Verhältnis zur Grabachse noch deutlicher wird¹¹¹¹.

Werden die aus dem Gebirge tretende Westgöttin bzw. Hathor am westlichen Ende einer Mauer des Grabhofes – d. h. mit dem Rücken zur Grabfassade – oder der Längshalle des Grabes dargestellt, betont dies die Funktion des Grabes als Nahtstelle zwischen Dies- und Jenseits¹¹¹² (Abb. 136). Wird eine solche Darstellung im

tritt aber die umgekehrte Ausrichtung auf: TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (2. 3): Hofmann 1995, Taf. 3. 4. 16–18; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2): Feucht 1985, Taf. 12. 13; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 23. 38. 106. 108.

- 1106 Gerade bei kleineren Gräbern, denen die klare Ost-West-Achse der Längshalle fehlt, kann es auch mehrere Westpole geben: So wird in TT 54 ganz deutlich die Scheintür auf der linken Schmalseite als Übergang in den Westen in die Dekoration eingebunden. Der Bestattungszug auf der linken Eingangswand bewegt sich auf sie zu, auf der angrenzenden Rückwand wird den stehenden Mumien vor ihr geopfert und das Westgebirge grenzt an sie: TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2–4): Polz 1997, Farbtaf. 2–5. Gleichzeitig ist auch die Nische ein westlicher Bezugspunkt: Zu beiden Seiten sieht man die Verstorbenen, die Opfer empfangen, und rechts findet zudem die Mundöffnung an der Mumie vor dem Grab statt. In der Nische selbst sieht man weitere nach Westen orientierte Opfer- bzw. Gebetshandlungen. In Richtung der Nische bewegt sich schließlich auch der Bestattungszug ins Grab hinein auf der rechten Schmalseite: TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (4. 6–8): Polz 1997, Farbtaf. 4. 6. 8–11.
- 1107 TT 15 (*Tetiky*)-PM (2. 3): Hofmann 2011, Taf. 5; TT 17 (*Nebamun*)-PM (11): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 24. 25; TT 69 (*Menna*)-PM (9–10): Hartwig 2013a, Abb. 2, 14; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (8): de Garis Davies 1923, Taf. 17; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 10–13. Dadurch beeinflusst entstand vielleicht auch die asymmetrische Komposition der *fishing and fowling*-Szene im Grab des *Userhat*, die den Grabherrn bei beiden Handlungen zum Ende der Längshalle hin orientiert zeigt: TT 56 (*Userhat*)-PM (15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 13.
- 1108 TT 255 (*Roy*)-PM (2): Baud – Drioton 1928, Abb. 8. 12; Zawyet Sultan (*Nefersecheru*)-PM (5): Osing 1992, Taf. 12. 37.
- 1109 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (2–4): Hofmann 1995, Taf. 3–5. 12–15; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2): Feucht 1985, Taf. 8–10. Im Fall von TT 158 (*Tjanefer*)-PM (17–18. 20–21): Seele 1959, Taf. 30–38 liegt auf der linken Seite am Ende der Durchgang in die *sloping passage* (s. u.).

- 1110 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (4): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 20. 21; TT 51 (*Userhat*)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13. Auf die beiden Eingangswände aufgeteilt findet sich diese Struktur bei TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (2. 5): Feucht 1985, Taf. 80. Eine Ausnahme bildet der zweite Bestattungszug in TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 22–24.
- 1111 TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (2. 3): de Garis Davies 1948, Taf. 5. 6; TT 259 (*Hori*)-PM (1. 2): Feucht 2006, Faltplan 4; Farbtaf. 18. 19. Ähnlich, aber schon unter Amenhotep III. entstanden: TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4–5): de Garis Davies 1925, Taf. 3. 19–26.
- 1112 TT 158 (*Tjanefer*)-PM (2. 20–21): Seele 1959, Taf. 5. 38; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (10): Hofmann 1995, Taf. 8. 33. Ist die aus dem Gebirge tretende Hathor links neben dem Durchgang in den zweiten Raum dargestellt, so entspricht dies nicht nur dem westlichsten Punkt der Wand entsprechend den oben genannten Feststellungen zur Ausrichtung von Figuren auf quer zur Achse verlaufenden Wänden. Man begegnet der Göttin dadurch auch als Besucher, wenn man sich in Richtung des zweiten Raumes und damit nach Westen bewegt: TT 278 (*Amenemhab*)-PM (4): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 26. 27. Ähnliches gilt für die Darstellung des Grabes neben dem Durchgang in den zweiten Raum: Es liegt



Abb. 137 TT 55 (Ramose)-PM (5-6). Der Begräbniszug bewegt sich auf den in der südwestlichen Ecke gelegenen Abstieg in die Grabkammer zu.

Schrein angebracht, dann befindet sie sich zudem an genau der Stelle, an der man sich den Grenzübertritt durch die aus dem Jenseits kommende Seele der Verstorbenen vorstellte. Die Prägnanz der Komposition wird dadurch noch weiter gestärkt¹¹¹³. Im Schrein selbst findet sich auch die Darstellung des Opfers vor der Mumie und des Bestattungszuges in der Kapelle des Huya in Achetaton, wobei beide Handlungen auf die Gruppenstatue hin ausgerichtet sind¹¹¹⁴. Ob der Schrein vom Grabherrn noch als Nahtstelle zwischen Dies- und Jenseits imaginiert wurde, muss offenbleiben. Zumindest gemäß der neuen Lehre des Echnaton verbrachten die Verstorbenen die Nacht «schlafend» in ihren Gräbern und kamen am Tage heraus, um sich von den Opferspeisen zu ernähren, die im Atontempel dargebracht wurden¹¹¹⁵. Als tatsächliches Ziel des Bestattungszuges können schließlich der Schacht bzw. die *sloping passage*, die in die Grabkammer führen¹¹¹⁶, dadurch hervorgehoben werden, dass sich (im Bild) der Begräbniszug bzw. der in die jenseitige Welt eintretende Verstorbene auf diese Strukturen (im architektonischen Raum) zubewegen¹¹¹⁷. Befindet sich dieser Ab-

stieg am Ende der Längshalle, so ergänzt sich die Bewegung mit derjenigen in Richtung des Schreins am Ende des Grabes. Der Zugang zur Grabkammer kann aber auch einen zweiten Westpol bilden, der den Inhalt und die Ausrichtung der Dekoration an der entsprechenden Stelle bestimmt¹¹¹⁸ (Abb. 137).

Schließlich bieten auch Darstellungen der Überreichung von Tributen oder Steuern die Möglichkeit einer Erhöhung der Bestimmtheit der Szenerie durch die Korrelation von Inhalt und idealer Ausrichtung. So werden in manchen Darstellungen der fremdländischen Tribute in thebanischen Gräbern der 18. Dynastie die Nubier an der linken (ideal südlichen) Rückwand der Querhalle und die Asiaten und Ägäisbewohner an der rechten (ideal nördlichen) Rückwand vor den König im jeweiligen *Blickpunktsbild* geführt¹¹¹⁹. Im Grab des Huy (TT 40) bilden darüber hinaus die idealen Himmelsrichtungen den Rahmen seiner Reise nach Nubien und der Rückkehr nach Theben (vgl. 6.2.3.5)¹¹²⁰. Bei Rechmire (TT 100) wird die Ablieferung der Steuern der oberägyptischen Städte auf der linken Eingangswand (im idealen Süden) dargestellt; die Ablieferung der Steuern der unterägyptischen

ebenfalls auf dem Weg «nach Westen», und im Rücken der Darstellung des Grabes (im Bild) findet sich dann der tatsächliche Schrein für die Verstorbenen (in der Architektur): TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (7): Hofmann 1995, Taf. 5. 29.

1113 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (22): Pereyra u. a. 2006, Abb. 32.

1114 TA 1 (*Huya*)-PM (19. 22): de Garis Davies 1905b, Taf. 22. 23. Im Durchgang ist der Grabherr selbst beim Betreten dieses Raumes – und nicht etwa beim Verlassen des Grabes in Richtung der diesseitigen Welt – zu sehen: TA 1 (*Huya*)-PM (15. 16): de Garis Davies 1905b, Taf. 20.

1115 Hornung 1992b, 125 f.

1116 Kampp 1996, 82–94.

1117 TT 158 (*Tjanfer*)-PM (17–18. 20–21): Seele 1959, Taf. 30–38 [Eintreten durch Tore auf beiden Seiten; auf der linken Seite am Ende Durchgang in die *sloping passage*]. Ganz ähnlich ist das Verhältnis von Dekoration und Architektur im Grab

seines Sohnes (!): TT 148 (*Amenemope*)-PM (10. 11. 12): Ockinga 2009, Taf. 91. 97 [Längshalle links: Bestattungszug auf Abstieg in Grabkammer zu – Längshalle rechts: Eintreten durch Tore (Tb 145) auf Abstieg in weitere Grabkammer zu]; TT 409 (*Samut gen. Kyky*)-PM (13): Negm 1997, Taf. 33.

1118 TT 41 (*Amenemope*)-PM (14. 15): Assmann 1991a, Taf. L; Taf. 40; vgl. Catania 2012; TT 55 (*Ramose*)-PM (5–6): de Garis Davies 1941, Taf. 22–28; Hawass 2009, 16–18.

1119 TT 40 (*Huy*)-PM (5–7. 11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 19. 22. 23. 31. 32; TT 86 (*Mencheperreseneb*)-PM (8): de Garis Davies 1933b, Taf. 3–7; TT 90 (*Nebamun*)-PM (9): de Garis Davies 1923, Taf. 28. Vgl. TT 17 (*Nebamun*)-PM (7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 23.

1120 Reise nach Süden: TT 40 (*Huy*)-PM (1–3): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 10; Rückkehr nach Norden: TT 40 (*Huy*)-PM (5–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 22. 23. 31. 32.

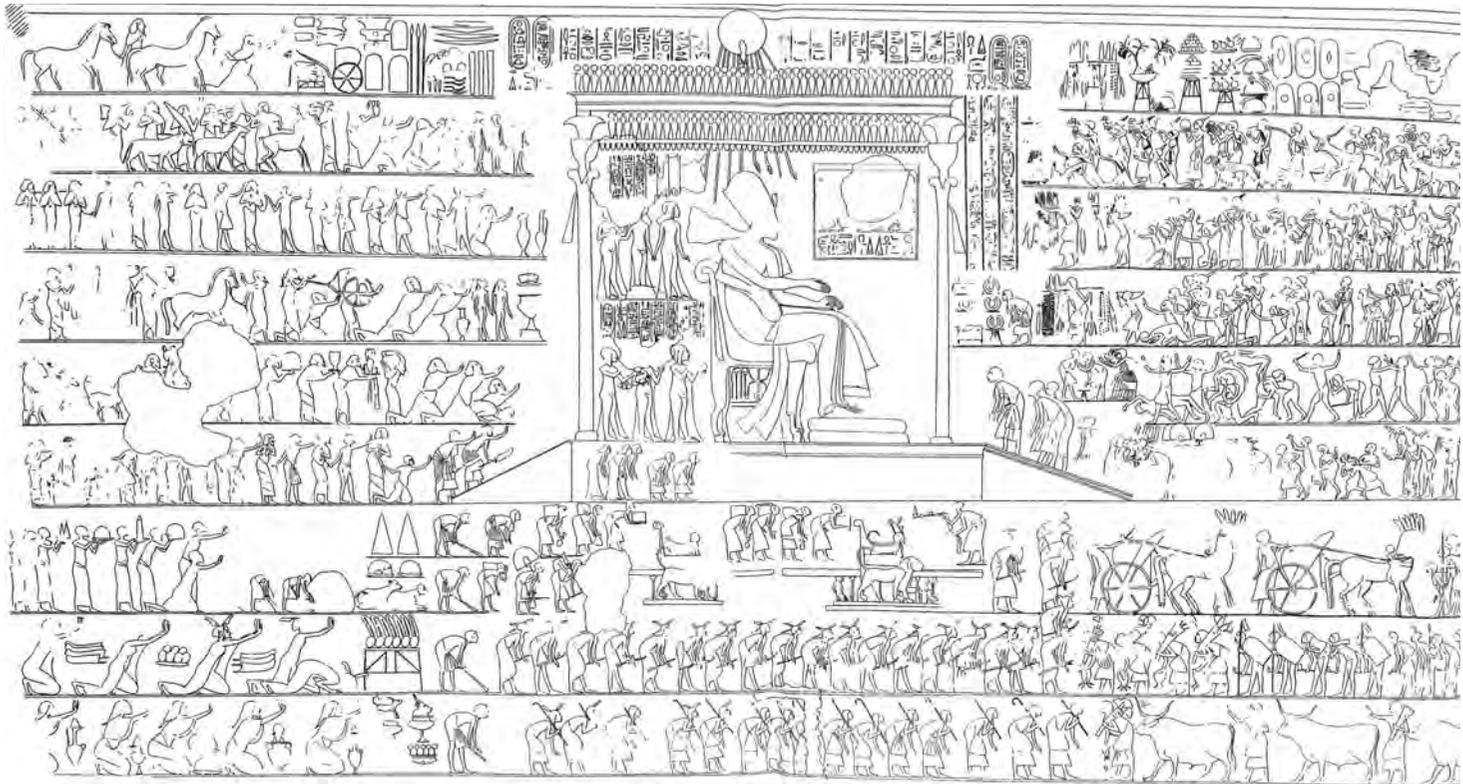


Abb. 138 TA 2 (*Meryra II*)-PM (7–8). Fremde verschiedener Herkunft huldigen dem Königspaar. Die Nubier (rechts) kommen dabei aus dem (wirklichen) Süden, die Asiaten und Hethiter (links) aus dem (wirklichen) Norden des Grabes. Die schützend um das Königspaar aufgestellten Männer in den beiden untersten Registern können als aus dem Bild heraus, auf die Betrachter hin ausgerichtet verstanden werden (s. 6.2.3.2). Dieser Eindruck wird durch die gegenläufige Ausrichtung der Reihen, die im rechten Drittel der Darstellung aufeinanderstoßen, noch verstärkt.

Städte erblickt man auf der rechten Eingangswand (im idealen Norden). Hier besteht ein weiterer Bezug zum kosmischen Raum darin, dass diese Lieferungen tatsächlich von außen zu kommen scheinen, wo diese Städte ja liegen¹¹²¹ (Abb. 34).

In vielen der bisher erwähnten Fälle entsprechen die idealen Himmelsrichtungen zumindest in gewissem Maße auch den wirklichen Himmelsrichtungen. In der thebanischen Nekropole ist dies schon dadurch oftmals der Fall, dass sie am Westufer liegt. Trotzdem richtete sich die architektonische Ausrichtung der einzelnen Gräber auch hier nach den Bedingungen des individuellen Bauplatzes, sodass nicht jedes Grab genau in idealer Ost-West-Richtung angelegt werden konnte. Vereinzelt lässt sich in solchen Fällen beobachten, dass die wirklichen Himmelsrichtungen die Ausrichtung oder den Anbringensort mancher Elemente beeinflussten¹¹²². So stehen Osiris und die Westgöttin im Grab des Amenmose (TT 318) an der Stelle, die zwar tatsächlich auch ideal das westliche Ende der linken Schmalseite der Querhalle bildet. Ihre Anbringung an dieser Stelle könnte aber zumindest zusätzlich dadurch motiviert sein, dass es sich auch nach den wirklichen

Himmelsrichtungen um den westlichsten Punkt des Grabes handelt¹¹²³. Ebenso findet sich bei Neferhotep (TT 178) neben der Darstellung des Westgebirges mit Hathor am Ende des zweiten Raumes¹¹²⁴ (Abb. 136) eine zweite Darstellung des Westgebirges, die im wirklichen Westen liegt¹¹²⁵ (Abb. 15). In der Kapelle des Merire II in Achetaton (TA 2) entspricht die Verteilung der Fremden, die dem Königspaar huldigen, den wirklichen Himmelsrichtungen: Die Nubier kommen von Süden, ihnen gegenüber treten die Asiaten und Hethiter von Norden heran¹¹²⁶ (Abb. 138). Die beiden Phasen der Abydosfahrt – nach Abydos und von dort zurück – stehen in den thebanischen Gräbern zwar in keinem einheitlichen Verhältnis zur idealen Orientierung der Gräber. Konsequenterweise wird allerdings, wie Fälle mit Inschriften zeigen, die Fahrt nach Abydos als Fahrt flussabwärts (d. h. ohne Segel) und die Rückkehr aus Abydos als Fahrt flussaufwärts (d. h. mit aufgezo-genem Segel) dargestellt, was der tatsächlichen relativen geographischen Lage von Abydos und Theben entspricht¹¹²⁷. Im untersuchten Material aus

1121 TT 100 (*Rechmire*)-PM (2. 6): de Garis Davies 1943, Taf. 29–35.

1122 Vgl. Fitzenreiters ausführliche Besprechung des Grabes des Pennut in Aniba (Fitzenreiter 2001).

1123 TT 318 (*Amenmose*)-PM (2): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 102; Taf. 2, 1.

1124 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (10): Hofmann 1995, Taf. 8. 33.

1125 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (5): Hofmann 1995, Taf. 3. 21.

1126 TA 2 (*Meryra II*)-PM (7–8): de Garis Davies 1905a, Taf. 37–40.

1127 TT 51 (*Userhat*)-PM (7): de Garis Davies 1927, Taf. 9. 10; TT 69 (*Menna*)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TT 78 (*Haremhab*)-PM (9): Brack – Brack 1980, Taf. 54 b.

Saqqara trat keine Abydosfahrt auf, die in dieser Weise die Richtungen erkennen lässt¹¹²⁸. Unter- und mittelägyptische Beispiele aus früherer Zeit sprechen aber dafür, dass auch hier die relative Position der Nekropole im Verhältnis zu Abydos bei der Konzeption dieser Szenen in der Regel berücksichtigt wurde¹¹²⁹.

6.2.5 Bildliche Apostrophe – Ansprache und Involvierung der Betrachter

Den unterschiedlichen Definitionen der *Apostrophe* (ἀποστροφή) in der antiken Rhetoriktheorie ist gemeinsam, dass sie die plötzliche Abwendung eines Sprechers von einer Gruppe und die Ansprache einer oder mehrerer neuer Personen beschreiben. Diese Figur wird vielfach gebraucht, um einen stärkeren emotionalen Eindruck auf die nun Angesprochenen – bzw. auf externe Beobachter – zu bewirken¹¹³⁰. In diesem Sinne werden im Folgenden mit dem Begriff der Apostrophe verschiedene Formen der Ansprache möglicher Betrachter (s. 6.2.5.1 und 6.2.5.2) durch die Bilder erfasst¹¹³¹. Diese Ansprache erfolgt durch ganze Bildkompositionen und ihre Platzierung im Monument, aber auch durch einzelne Bildelemente – oft Personen – im Bild. Sie kann sowohl – im allgemeineren Sinne – in einer Erregung von Aufmerksamkeit durch das Besondere und Unerwartete bestehen (s. 6.2.5.3 und 6.2.5.4) als auch – im speziellen Sinne – in einer persönlich-emotionalen Involvierung der Rezipienten (s. 6.2.5.5)¹¹³².

Wie schon für die in 6.2.4 angesprochenen Faktoren gilt auch für die Ansprache und Involvierung der Betrachter, dass sie nicht selbst auf die gleiche Weise bildliche Narrativität generieren wie die in 6.2.1–6.2.3 besprochenen Gestaltungsmittel. Ebenso wie die Beziehungen der Bilder im Raum prägen aber auch die Ansprache und Involvierung der Betrachter die Wahrnehmung der bildimmanenten Darstellungsmechanismen. Denn abgesehen davon, dass die im Folgenden vorgestellten Faktoren die Monumente grundsätzlich interessant und damit für Besucher sehenswert machen, vermögen sie den Blick auf bestimmte Inhalte zu lenken, was wiederum eine stärkere narrative Wahrnehmung bewirken kann. Zudem schärfen sie ebenso wie die Wiederholun-

gen und Variationen im Raum den Blick der Besucher für Details und lassen sie nach weiteren Aussagen der Bilder suchen. Hierbei spielt der individuelle Hintergrund möglicher Rezipienten eine tragende Rolle. Noch viel mehr als für die Beschreibung der Beziehungen im Raum gilt darum, dass die folgenden Ausführungen nur dem Zweck dienen können, die grundsätzliche Bedeutung der Individualität der Rezipienten sowie ihrer (persönlichen) Ansprache durch Bilder hervorzuheben. Es kann aber nicht darum gehen, die denkbaren Wirkungen der Bilder auf eine grenzenlose Zahl potentieller Betrachter zu besprechen. Nachdem die Vorstellung der verschiedenen Spielarten der bildlichen Apostrophe in diesem Kapitel erfolgt ist, werden sie darum v. a. in den Fallstudien (s. 6.3) anhand zweier Beispiele exemplifiziert.

6.2.5.1 Welche Betrachter?

Nachdem in den bisherigen Besprechungen bereits vielfach von *Betrachtern* und *Rezipienten* gesprochen wurde, ist nun darauf einzugehen, von welchen Personen bzw. Personengruppen dabei eigentlich die Rede ist. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Grabkapellen des Neuen Reiches von verschiedenen Personengruppen wie Angehörigen, Bekannten und Priestern, aber auch Bildproduzenten und ihren Schülern besucht wurden. Äußerungen realer historischer Betrachter über ihre Seherlebnisse sind aber nicht überliefert; der Inhalt der Besuchergraffiti (s. 5.2.3) ist hierfür zu unspezifisch¹¹³³. Wenn man rekonstruieren möchte, wie Rezipienten des Neuen Reiches die Bildprogramme wahrnahmen, muss man also von einer Rekonstruktion ausgehen, die sich den möglichen Verhaltens- und Sichtweisen von Besuchern in der Grabkapelle annähert¹¹³⁴. Für eine solche Annäherung an die möglichen Wahrnehmungen historischer Besucher bietet sich das Konzept des *impliziten Betrachters* an¹¹³⁵. Dabei handelt es sich nicht um eine bestimmte betrachtende Person, sondern gewissermaßen um eine heuristische Zusammenführung aller in einem bestimmten Werk angelegten Aspekte. Insofern ist der *implizite Betrachter* immer auch ein *idealer Betrachter*, der alle möglichen Betrachtungsweisen wahrnimmt¹¹³⁶.

Nun handelt es sich bei den Kapellen ägyptischer Gräber um monumentale Kontexte, deren Besuch innerhalb normierter Handlungsmöglichkeiten erfolgte – «wohl gemerkt nicht auf die einzelnen Individuen bezogen, aber auf das Kollektiv einer gesellschaftlichen Mehrzahl»¹¹³⁷. Darum kann von *konventionellen Betrachtern* bzw. *Rezipienten* ausgegangen werden, die von allen im Werk angelegten Möglichkeiten (des impliziten Betrachters) die

55a; TT 82 (Amenemhat)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 12.

1128 Das einzige Beispiel, das wahrscheinlich eine Abydosfahrt zeigt, nennt keine Richtung und das Schiff wird durch Wind und Ruderer zugleich bewegt: Saqqara (Tia und Tia): Martin 1997, Taf. 47.

1129 Altenmüller 1975; vgl. Rabehl 2014, 340.

1130 Martin 1974, 282–284.

1131 Vgl. Brémont 2016, 41.

1132 Für eine Übertragung auf Bilder sind auch die folgenden Spezifizierungen der Apostrophe hilfreich, die Simon 2004, 63 nennt: «Eine Handlung überraschend anders adressieren»; «Handlungsziel ändern; die Handlungen an sich bleiben jedoch dieselben, nur daß sie eben an jemand anderen gerichtet sind»; «Handlungsennergie vom eigentlichen Ziel abwenden und auf ein neues richten». Das «eigentliche Handlungsziel» wären dabei die bildimmanenten Akteure im Bildraum, die «überraschende Adressierung» erfolgt an die bildexternen Betrachter.

1133 Den Doncker 2010; Den Doncker 2012.

1134 Hierzu fordern jüngst auch Morenz – Büma 2017, 11–19 auf; vgl. Morenz 2014a, 12 f.

1135 Kemp 1983, v. a. 28–40.

1136 Vgl. Muth – Petrovic 2012, 285.

1137 Muth – Petrovic 2012, 290.

jenigen wahrnehmen, die unter den spezifischen räumlichen und kulturellen Bedingungen wahrzunehmen sind¹¹³⁸. Auch wenn keine Quellen vorliegen, die das Seherlebnis realer Besucher beschreiben, können damit Zeugnisse herangezogen werden, die in einem allgemeineren Sinne Aufschluss über das konventionelle Handeln in den betreffenden Kontexten geben. In den folgenden Beschreibungen wird meist von konventionellen Rezipienten ausgegangen, die in der Lage sind, alle von ihnen wahrgenommenen Aspekte auch tatsächlich zu verstehen – v. a. bedeutet dies, dass sie als lesekundige Personen entworfen werden. Dabei handelt es sich aber um eine interpretatorische Festlegung, die unabhängig von der Annahme einer konventionellen Wahrnehmung vorgenommen wird. Der konventionelle Blick auf die Werke kann ebenso durch nicht oder nur eingeschränkt lesekundige Betrachter imaginiert werden. Im Unterschied zum Konzept des *impliziten* Betrachters, der alle im Werk angelegten Aspekte in sich vereint und damit wie dieses selbst stets singular ist, existieren die *konventionellen* Betrachter im Plural¹¹³⁹.

In der Annäherung an eine Rekonstruktion der Verhaltens- und Sichtweisen verschiedener *konventioneller Betrachter*, die mit Blick auf monumentale Strukturen immer auch *konventionelle Besucher* sind, müssen verschiedene Faktoren berücksichtigt werden. Darunter fallen das Verhältnis der Besucher zum Grabherrn, die Gelegenheit bzw. der Zeitpunkt des Besuches und mögliche Verhaltensweisen bzw. ausgeführte Handlungen im Grab – wobei verschiedene dieser Faktoren voneinander abhängig sind. So kann es sich bei den Besuchern um Angehörige, Bekannte oder Berufskollegen des Grabherrn handeln, die das Grab anlässlich bestimmter Feste besuchen, um Riten für den Verstorbenen zu vollziehen. Auch zu anderen Zeitpunkten wurde eine Kapelle wohl – von diesen Personengruppen, aber auch von Priestern – in mehr oder auch weniger regelmäßigen Abständen besucht, um ein Opfer darzubringen. Neben den Angehörigen ist auch an Bekannte zu denken, die das Grab nicht nur nach dem Tod des Grabherrn besuchten, sondern auch – oder v. a. – zu seinen Lebzeiten zusammen mit diesem. Das gemeinsame Besichtigen der eigenen, noch im Bau befindlichen Grabanlagen und die dadurch erfolgende Selbstdarstellung vor den anderen Mitgliedern der eigenen *peer group* stellten einen wesentlichen Impuls der künstlerischen Innovationen dar (s. 5.2.3). Damit rückt zugleich auch der Grabherr selbst als wichtiger konventioneller Rezipient in den Blick; bei ihm bewirkt die Betrachtung eines gelungenen Monumentes v. a. die selbstvergewissernde Feststellung¹¹⁴⁰, dass er eine jenseitige und gesellschaftliche Bewahrung erfahren wird.

Mit den bisher beschriebenen Betrachtern befindet man sich in relativ großer zeitlicher Nähe zu den Lebzeiten des Grabherrn. Die Dauer der regelmäßigen Durchführung von Ritual- und Op-

ferhandlungen durch Verwandte und Priester war nämlich in den allermeisten Fällen – entgegen dem Ideal der ewigen Durchführung – endlich¹¹⁴¹. Auch nach dem Ende dieser stärker institutionalisierten Handlungen gab es aber noch Personen, die das Monument aus Gründen künstlerischer Wertschätzung besuchten und deren Anwesenheit durch die sog. Besuchergraffiti belegt ist. Hierzu gehören u. a. die Bildproduzenten, die durch den Besuch der älteren Monumente ihren eigenen visuellen Formenschatz und den ihrer Schüler erweiterten. Auch diese Besucher trugen nicht nur zur gesellschaftlichen, sondern auch zur religiösen Bewahrung des Grabherrn bei, denn sicherlich gehörte zumindest das Sprechen einiger Opferformeln zu den – konventionellen – Handlungen, die man zu vollziehen hatte, wenn man eine Grabkapelle betrat.

6.2.5.2 Der betrachtende Grabherr

Als einer der konventionellen Betrachter wurde bereits der Grabherr eingeführt, der zu Lebzeiten zusammen mit Angehörigen und Bekannten, aber auch mit den ausführenden Bildproduzenten sein Monument besucht und die fertigen – oder noch in Arbeit befindlichen – Darstellungen betrachtet. Auch nach seinem Tod ist er nach ägyptischer Vorstellung gleich in mehreren Formen im Grab anwesend; namentlich in Form seines Leichnams in der Grabkammer sowie in den verschiedenen Existenzformen, in denen die Verstorbenen sich in Jenseits und Diesseits bewegen (s. 6.1). Dabei findet eine Umkehrung im Verhältnis zum Bewegungsablauf zu Lebzeiten statt: Während der Grabherr zu Lebzeiten – ebenso wie alle anderen Besucher – die Kapelle von außen aus der Welt der Lebenden kommend betritt, erreichen die Verstorbenen in ihren jenseitigen Existenzformen das Monument durch Nahtstellen zwischen den beiden Welten, wie etwa die Scheintür oder Statuen¹¹⁴².

Eine weitere Vervielfachung und zeitliche Verstetigung des Grabinhabers findet über seine rund- und flachbildliche Darstellung im Grab statt. Vielfach liegt der Fokus in den Forschungen zur Anwesenheit und Verehrung der Verstorbenen in der Grabkapelle auf den Statuen, denen auch die nicht völlig frei stehenden, aber weitgehend rundplastisch aus dem anstehenden Gestein gearbeiteten Darstellungen zuzuordnen sind. Von dort blicke der Verstorbene aus dem Grab hinaus und auf die Darstellungen im Grab¹¹⁴³ (Abb. 139). Auch der Grabherr im Flachbild wurde schon häufiger als einer der möglichen Betrachter der Darstellungen im Grab erkannt, vereinzelt gar als der hauptsächlich intendierte Betrachter¹¹⁴⁴. Dabei wurde aber häufig nicht beachtet, dass es einen we-

1138 Muth – Petrovic 2012, 289 f.

1139 Vgl. van Walsem 2006, 280 f.

1140 Vgl. Fitzenreiter 2015.

1141 Baines – Lacovara 2002. Für den Hinweis auf diese Studie sei Hubertus Münch gedankt.

1142 Vgl. Robins 2010 zum verstorbenen Grabherrn als Betrachter.

1143 Vgl. Rabehl 2014; Hofmann 1995, 104 f.

1144 Tefnin 1984, 61 f.; Laboury 1998, 140 f.; Brémont 2016.



Abb. 139 TT 41 (Amenemope)-PM (32). Der Grabherr und seine Gemahlin blicken vom Ende der Kapelle her den Eintretenden entgegen.

sentlichen Unterschied macht, ob die kleine Figur des Grabherrn als einer von vielen Akteuren innerhalb einer Gesamtkomposition steht oder ob man ihn in einer ungefähr lebensgroßen Darstellung antrifft. Zudem geht mit einem stärkeren Fokus auf den Grabherrn im Bild allzu oft eine Bagatellisierung der anderen möglichen Betrachter einher. Die in dieser Arbeit vorgenommenen Analysen zeigen aber deutlich, dass die Darstellungen auch im Hinblick auf tatsächliche, lebende Besucher konzipiert wurden.

An dieser Stelle ist auf eine entscheidende ontologische Differenz zwischen Rund- und Flachbild im Alten Ägypten hinzuweisen. Nur an rundplastischen Darstellungen wurde wohl das Ritual der Mundöffnung durchgeführt, das die Statue zu mehr als einem Abbild machte¹¹⁴⁵. Sie wurde im Laufe dieses Rituals selbst belebt und lebte in der Folge. Natürlich konnten auch ägyptische Rezipienten sehen, dass es sich um eine Statue handelte. Dennoch erfolgte nach ägyptischer Vorstellung eine Veränderung des onto-

1145 Hartwig 2013d, 19 scheint aus den Zerstörungen von Darstellungen des Grabherrn in der Grabkapelle ein Mundöffnungsritual auch für Reliefs und Malereien abzuleiten. Solche Zerstörungen können sich aber auch gegen die bildliche Präsenz des Grabherrn richten, ohne dass von einer rituellen Belegung ausgegangen werden muss. Quack spricht von einem Mundöffnungsritual für Reliefs und bezieht sich dabei wohl auf Texte in Edfu, die von einer Mundöffnung des Tempels sprechen (Quack 2010, 20). Nach Traunecker handelt es sich dabei wohl aber eher um die «Inbetriebnahme» des Tempels (Traunecker 1991, 82f.).

logischen Status vom geformten Steinblock zum lebendigen Wesen¹¹⁴⁶. Im Unterschied dazu zeichnen sich zwar auch Wandmalereien und Reliefs durch eine gewisse *Performativität* (s. 6.1) bzw. *Präsenz* aus¹¹⁴⁷, deren Ursprung wohl im lebendigen Eindruck von Bildwerken auf ihre Betrachter zu suchen ist und damit in genau den Mechanismen, die in dieser Untersuchung betrachtet werden (vgl. 8.2.1). Sie wurden aber wohl trotzdem nicht im selben Maße als lebendige Wesen begriffen, sondern blieben (Ab-)Bilder derselben¹¹⁴⁸. Diese Differenzierung im ontologischen Status von Rund- und Flachbild erfasst den komplexen Sachverhalt jedoch noch nicht in seiner Gesamtheit. Auch einige der wesentlich größeren, vielfach am Rande des Bildfeldes befindlichen Darstellungen des Grabherrn scheinen sich von anderen Figuren abzuheben.

Damit sind v. a. die Figuren gemeint, die den Grabherrn sitzend oder stehend an einem Ende des Bildfeldes bzw. der Wand zeigen, wo er mehrere Register – zuweilen über die Höhe des gesamten Bildfeldes – gleichsam einklammert¹¹⁴⁹. Der Grabherr ist in diesen Fällen nicht nur durch seine Positionierung und seine Größe von den anderen Bildfiguren im gleichen Bildfeld abgehoben, sondern zudem, weil er meist in keiner direkten Interaktion mit anderen Bildfiguren steht. Dies wird oft dadurch weiter unterstrichen, dass die Beischriften als Handlung des Grabherrn die Aktionen *mꜣꜣ* (sehen)¹¹⁵⁰ bzw. *sdꜣy-hr* und *shmh-jb* (sich erfreuen)¹¹⁵¹ nennen. Zuwei-

1146 Es ist in unseren Terminologien schwierig, dieses Wesen mit einem konkreteren Begriff zu bezeichnen. Im Akkadischen spricht man von Statuen, die den gleichen ontologischen Status aufweisen, als *šalmu* (Bahrani 2003, 121–148). Das semantische Bedeutungsfeld dieses Begriffes übersteigt jedoch dasjenige des Statuenbegriffes; vielmehr scheint es in vielen Verwendungen unserem «(Ab-)Bild» nahezukommen (Machinist 2014, 77–79). Eine lexikographische Studie zu den verschiedenen ägyptischen Bezeichnungen für Statuen und andere Bilder könnte vermutlich für mehr Klarheit sorgen, vgl. Nyord 2020, 9–28.

1147 Davis 2017b, 75–89; Belting 2011.

1148 Assmann 2003c, 408–417; Belting 2011, v. a. 145. 160–164. Vgl. Bahrani 2014, 75 zur Mundöffnung in Mesopotamien.

1149 Baines 2013, 76; vgl. schon Assmann 1987a. Auch wenn vielen weiteren Schlussfolgerungen dieses Aufsatzes nicht zu folgen ist (vgl. 6.2.2.2), bleibt diese wichtige Feststellung doch richtig. Allerdings sei angemerkt, dass dabei tatsächlich keine Ähnlichkeit zur ägyptischen Poesie vorliegt, sondern zur ägyptologischen (Fecht'schen) Gliederungsdarstellung ägyptischer Poesie.

1150 Der Gebrauch des Verbs *mꜣꜣ* in diesem Kontext wurde bereits mehrmals ausführlich behandelt, ohne dass sein Bedeutungsfeld abschließend erforscht wäre. In jedem Fall ist festzuhalten, dass die häufig anzutreffende Übersetzung als «inspizieren» o. Ä. verfehlt ist. Dies würde durch das ägyptische *hrp* (beaufsichtigen) ausgedrückt; vgl. Ragazzoli 2017a. Gegen eine Deutung der entsprechenden Szenen als Darstellung der Amtsausübung zu Lebzeiten sprechen – unabhängig vom Verständnis der Grabdekoration als Ganzes (s. 6.1) – u. a. Szenen, die vom *mꜣꜣ* durch den Verstorbenen und seine Gemahlin sprechen: TT 81 (Ineni)-PM (5): Dziobek 1992, Taf. 2. 3. Vielmehr wird betont, dass der Verstorbene das Geschehen sieht, ohne selbst involviert zu sein (Groenewegen-Frankfort 1951, 28–33; Bolshakov 1997, 143–147; Herb 2001, 370–375; Angenot 2003; Depuydt 2008, 255f.). Auch ein Blick des Verstorbenen aus dem Jenseits könnte gemeint sein (Groenewegen-Frankfort 1951, 28–33; Angenot 2003).

1151 Bei den Ausdrücken *sdꜣy-hr* und *shmh-jb* (wörtlich: «den Blick schweifen lassen» und «das Herz erfreuen») handelt es sich nach Ausweis ihrer Verwendung um Bezeichnungen für zwei distinkte Arten des otiösen Verhaltens. Dabei bezeichnet *sdꜣy-hr* Momente, in denen eine «visuelle und intellektuelle Aufmerksamkeit» vorliegt; *shmh-jb* drückt dagegen die tatsächliche Zerstreuung aus (Volkhine 2016).



Abb. 140 TT 56 (Userhat)-PM (3). Der Grabherr betrachtet das Brandmarken und Zählen des Viehs. Die Beischrift nennt neben dem Erfreuen (*shmh-jb*) und dem Sehen (*m33*) das Veranschlagen der Steuer beim Jungvieh (*jrj.t jrjw m nfr:wt*).



Abb. 141 TT 52 (Nacht)-PM (6). Der links sitzende Grabherr und seine Gemahlin erfreuen sich (*shmh-jb*) laut ihrer Beischrift beim Sehen (*m33*) des schönen Ortes und der Gaben des Deltas. In einer bildlichen *mise en abyme* betrachten sie dabei auch zwei Figuren des Grabherrn selbst.

len folgt ein Ausdruck, der weitere Handlungen beschreibt. Auch diese haben aber gemeinsam, dass es um geistige Tätigkeiten des Betrachtens oder Beaufsichtigens geht und nicht etwa um handwerkliche, körperliche Arbeiten¹¹⁵² (Abb. 140 und 3). Dadurch wird der Grabherr weiter vom Netz der im Bild stattfindenden Interaktionen abgesetzt. Er befindet sich nicht im direkten Kontakt mit anderen Personen; stattdessen ist er distanzierter *Betrachter*¹¹⁵³, der durch das Erfreuen am Sehen und Erfahren der Arbeit der *anderen* in seiner elitären Stellung weiter hervorgehoben wird¹¹⁵⁴.

Für Kompositionen, die diese sowohl auf bildlicher als auch auf sprachlicher Ebene stattfindende Distanzierung enthalten¹¹⁵⁵, soll hier eine weitere Lesart vorgeschlagen werden. Demnach kann man den Grabherrn nicht nur im gleichen Bildraum stehend oder sitzend wie seine Untergebenen beim Betrachten von deren Handlungen sehen. Man kann die Komposition auch so verstehen, dass er selbst – ebenso wie der Besucher im architektonischen Realraum der Kapelle – das Bild bzw. die Darstellung betrachtet, das

diese Handlungen wiedergibt. Die Beischrift stellt damit einen impliziten Metakommentar zum Status des Bildes dar¹¹⁵⁶. Ist er dabei innerhalb der dargestellten Abläufe erneut – meist weniger stark durch den Bedeutungsmaßstab hervorgehoben – dargestellt, so findet eine *mise en abyme* statt: Der Grabherr sieht sich selbst – oder eine Darstellung seiner selbst¹¹⁵⁷ (Abb. 141 und 130). Dass die verschiedenen Arten des delektierenden Sehens und sich Erfreuens durch den Infinitiv ausgedrückt sind, unterstreicht ihre unbegrenzte und nicht von den zeitlichen und räumlichen Verortungsfaktoren des Bildraumes abhängige Natur. In einem solchen Verständnis des sehenden Grabherrn ist auch der gleichzeitig machtbetonende und wahrheitsbeteuernde Sinn enthalten, den das Sehen v. a. in der 18. Dynastie erhält¹¹⁵⁸: Der Grabherr hat Macht über das Gesehene und bekräftigt, dass das – von ihm und den Besuchern – Gesehene wirklich (da) ist. Auch wenn die Ergebnisse dieser Untersuchung deutlich machen, dass sich die Bilder in den Grabkapellen an tatsächliche Besucher richteten und nicht (ausschließlich) an die Verstorbenen (v. a. 5.2.5.3, 5.2.5.4 und 8.2.1), scheinen diese in ihren diversen Existenzformen also trotzdem als Rezipienten der Darstellungen bedacht worden zu sein.

1152 TT 56 (Userhat)-PM (3): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 7 [*shmh-jb* und *m33* werden gefolgt von *jrj.t jrjw m nfr:wt* – die Steuer veranschlagen beim Jungvieh]; vgl. TT 86 (Mencheperreseneb)-PM (6): de Garis Davies 1933b, Taf. 9 [*šsp* – empfangen] mit TT 86 (Mencheperreseneb)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 10–12 [*m33*]. Sowohl *m33* als auch *šsp* innerhalb einer Szene: TT 343 (Benja gen. Paheqamen)-PM (3): Guksch 1978, Taf. 9; TT 318 (Amenmose)-PM (4): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 104. Vgl. Wild 1961, 185 zu ähnlichen Beobachtungen im Grab des Ti aus der 6. Dynastie.

1153 TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 7. 8. 10; TT 81 (Ineni)-PM (3. 5. 9): Dziobek 1992, Taf. 2–5. 7. 8.

1154 Baines 2013, 235–247.

1155 Die Distanzierung muss auch im Bild stattfinden; eine sprachliche Beschreibung der Handlung etwa als *m33* oder *shmh-jb* kommt auch in Darstellungen vor, die im Bild den physisch aktiven Grabherrn zeigen. Manchmal finden sich unterschiedliche bildliche Ausführungen mit derselben Beischrift, etwa *shmh-jb m33* [...]: TT 52 (Nacht)-PM (6): de Garis Davies 1917, Taf. 22–24; Shedid – Seidel 1991, 56 f. Wie auch von Angenot festgestellt wurde, kommt die *m33*-Formel offenbar in verschiedenen Verwendungen vor, die unterschieden werden müssen, vgl. Angenot 2003, 542–544.

1156 Vgl. Bolshakov 1997, 143–147. Für Bolshakov stellen die *m33*-Formeln eine Reflexion des Status der bildlichen Erinnerung dar; diese These kann auf materielle Bilder ausgeweitet werden. Diese Annahme wird bestärkt durch die Einbringung einer Wahrheitsbeteuerung (*m wn-m3c nn [cb]c jm*) in einer *m33*-Formel im Grab des Meryaa in El-Hagarsa aus der 1. Zwischenzeit. Dies könnte – wie auch bei der Entwicklung der Wahrheitsbeteuerung in den Autobiographien – eine Reaktion auf den traditionellen, konventionellen Charakter der Darstellung sein. Die im Grab notwendige Aktualität des Bildes wird durch den Metakommentar aufrechterhalten (Coulon 1997, 128 f.; Laurent Coulon sei für den Hinweis auf dieses Beispiel gedankt; vgl. zur Entstehung der Wahrheitsbeteuerungen auch Ockinga 2017).

1157 TT 17 (Nebamun)-PM (4): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 22; TT 52 (Nacht)-PM (6): de Garis Davies 1917, Taf. 22–24; Shedid – Seidel 1991, 56 f.; TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3; vgl. Widmaier 2017, 500.

1158 Popko 2006, 46; Morenz 2014a, 48 f.; Ragazzoli 2017a, v. a. 195–202.

6.2.5.3 Zur Sichtbarkeit und Verborgenheit der Bilder im Raum

Wie bereits festgestellt wurde, beinhaltet die Analyse des Seherlebnisses konventioneller Betrachter auch die Frage nach der tatsächlichen Sichtbarkeit der Bilder. Es geht somit nicht darum, schlicht alle in den Kompositionen selbst angelegten Ebenen zu berücksichtigen, wie es unter Anwendung des Konzeptes des impliziten Betrachters der Fall wäre. Vielmehr lautet die Frage, welche Darstellungen bzw. welche ihrer Elemente ein potentieller Besucher einer Grabkapelle auf welche Weise sehen konnte und was er dabei wahrnahm. Die durch Mittel der Sichtbarmachung und des Verbergens erfolgende Betonung mancher Teile des Dekorationsprogrammes muss natürlich nicht nur stärker narrativ aufgeladene Kompositionen betreffen. Ganz allgemein wurden so Elemente in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, die man aus verschiedenen Gründen hervorheben wollte. Bevor anschließend Mittel besprochen werden, die auf verschiedene Weise der Lenkung der Besucher im monumentalen Raum dienen konnten (s. 6.2.5.4), werden darum im Folgenden zuerst die Faktoren erläutert, mit denen die ägyptischen Bildproduzenten die Sichtbarkeit der Bilder im Raum eines Privatgrabes erhöhen oder einschränken konnten. Im weitesten Sinne handelt es sich dabei um verschiedene Möglichkeiten der Öffnung und Betonung, aber auch der Blockierung von Blick- und Bewegungsachsen.

Eine erste Möglichkeit zur Einschränkung bzw. Regulierung von Zugänglichkeit, aber auch Sichtbarkeit stellen Türen dar¹¹⁵⁹. In der Regel sind sie nicht mehr erhalten¹¹⁶⁰; ihr ursprüngliches Vorhandensein lässt sich aber bei ausreichender Erhaltung der Durchgänge anhand von Angel- und Riegellöchern erschließen¹¹⁶¹. Auch Säulen und Pfeiler können die Sichtbarkeit und die Möglichkeit der gleichzeitigen Betrachtung großer Bildfelder von einem bestimmten Standpunkt aus einschränken (Abb. 147). Gerade wenn sie in größerer Nähe zu einer Wand stehen, kann man nicht zurücktreten, um sich einen Überblick über ein großes Bildfeld zu verschaffen, sondern muss vor der Darstellung hin- und hergehen, um sie in ihrer Gesamtheit zu erfassen¹¹⁶². Gleichzeitig können sie aber auch Blick- und Bewegungsachsen betonen, entweder entlang der Hauptachse der Grabkapelle oder auch quer zu dieser¹¹⁶³. Neben der internen Gliederung durch Türen, Säulen und Pfeiler bestimmt aber v. a. die architektonische Form des

Monumentes selbst die Sichtbarkeit und Verborgenheit der Darstellungen im Raum. Die verschiedenen architektonischen Formen der Gräber in Theben, Tell el-Amarna oder Saqqara stellen dabei verschiedene Anbringungsflächen zur Verfügung, die unterschiedliche Grade der Sichtbarkeit zur Folge haben können¹¹⁶⁴.

Den *locus classicus* dieser Debatte bilden die sog. *Blickpunktsbilder*¹¹⁶⁵ der thebanischen Privatgräber. Dabei handelt es sich um die auf der Rückwand der Querhalle gelegenen Wandabschnitte zu beiden Seiten des Durchgangs in die Längshalle, die man vielfach schon beim Eintreten sieht und die durch das von außen einfallende Sonnenlicht am besten erhellt werden. Die Blickpunktsbilder bilden in der Regel kein abgeschlossenes Bildfeld; der Terminus bezeichnet stattdessen die an dieser Stelle angebrachte Szene, die in der Regel Teil einer größeren Darstellung ist. Oft sind hier wichtige Inhalte zu erblicken, wie die Versorgung des Verstorbenen – oft innerhalb einer Bankettszene¹¹⁶⁶ (Abb. 142) – oder ein Opfer an Götter durch den Verstorbenen¹¹⁶⁷. Ebenso können hier wichtige autobiographische Aussagen festgehalten werden¹¹⁶⁸; hierzu zählt insbesondere die Interaktion des Grabherrn mit dem König¹¹⁶⁹. Wird der erste Raum des Grabes durch eine Säulenhalle gebildet, so sieht man die Blickpunktsbilder erst, wenn man sich bis fast zum Durchgang in die Längshalle begeben hat¹¹⁷⁰ (Abb. 143). Bei den späteren Dekorationsprogrammen im Streifenformat können an dieser Stelle auch mehr als zwei Darstellungen zusammenkommen und so etwa die Bedeutung des Grabes als Ort der ewigen Bewahrung durch die inhaltliche Parallelisierung mit drei Götterschreinen betonen¹¹⁷¹ (Abb. 144).

Neben der Form des architektonischen Raumes sind auch seine Dimensionen für die Sichtbarkeit von Darstellungen entschei-

1159 Vgl. Rabehl 2014.

1160 Eine der seltenen Ausnahme stellt die Tür von TT 1 (*Sennedjem*) in Deir el-Medina dar (Bruyère 1959, 21–23; Taf. 16. 17).

1161 Assmann 1991a, 16–18.

1162 TT 41 (*Amenemope*): Assmann 1991a, Taf. VIII. XIII. XVII; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3; Pereyra u. a. 2006, 80; TT 93 (*Qenamun*): de Garis Davies 1930, Taf. 7; TA 4 (*Meryra I*): de Garis Davies 1903, Taf. 2. 3.

1163 Auch die Bänke an den beiden Schmalseiten von TT 341 zeigen, dass die Besucher, die etwa während Festen länger im Raum verweilten, den Raum v. a. aus dieser Richtung betrachteten und nicht etwa von der Hauptachse des Grabes aus: TT 341 (*Nachtamun*): de Garis Davies 1948, Taf. 22.

1164 Zu Möglichkeiten der gezielten Raumnutzung vgl. Meyers 1985.

1165 Zum Begriff: Arnold 1962, 128; Hartwig 2004.

1166 TT 56 (*Userhat*)-PM (5): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 1; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (5. 8): Guksch 1978, Taf. 10. 12.

1167 TT 31 (*Chons*)-PM (6. 9): de Garis Davies 1948, Taf. 13. 14; TT 45 (*Djehuti und Djehutiemhab*)-PM (4. 8): de Garis Davies 1948, Taf. 4. 8 (Als erst in der 19. Dynastie auch die linke Hälfte der Querhalle dekoriert wurde, ersetzte man eines der beiden Paare auf der rechten Seite des Durchgangs durch die Göttin Mut. Zusammen mit der Verehrung des Amun-Re-Harachte-Atum im linken Blickpunktsbild wurde so eine inhaltliche Symmetrie erzeugt.); TT 49 (*Neferhotep*)-PM (11): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 2.

1168 TT 17 (*Nebamun*)-PM (4. 7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 22. 23; TT 51 (*Userhat*)-PM (5. 9): de Garis Davies 1927, Taf. 5. 16. (Das Opfer an Thutmosis I. auf der rechten Seite in Verbindung mit der Prozessionsdarstellung links betont das Amt Userhats als Erster Priester des königlichen Ka Thutmosis' I.); TT 56 (*Userhat*)-PM (9–11): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4. 5; TT 81 (*Ineni*)-PM (5. 9): Dziobek 1992, Taf. 3. 7.

1169 TT 42 (*Amenmose*)-PM (5): de Garis Davies 1933b, Taf. 33; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 11; TT 192 (*Cheruef*)-PM (6. 8): Epigraphic Survey 1980, Taf. 24–30. 47–51

1170 TT 55 (*Ramose*)-PM (7. 13): de Garis Davies 1941, Taf. 2. Der heutige offene, helle Eindruck des Raumes entstand erst dadurch, dass nur die inneren Säulenstellungen rekonstruiert und in die modern wieder aufgebaute Decke Lichtschächte eingebaut wurden. Ursprünglich stand man in einem dunklen, dichten Säulenwald und konnte die Darstellungen an den Wänden nicht in derselben Weise überblicken wie heute.

1171 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (4. 7): Hofmann 1995, Taf. 5.



Abb. 142 TT 56 (Userhat)-PM (5). Im linken Blickpunktsbild empfangen der Grabherr und seine Gemahlin Opfergaben.



Abb. 143 TT 55 (Ramose)-PM (7. 13). Erst wenn man direkt vor dem Durchgang in die Längshalle steht, erkennt man die Szenen links und rechts, die den Grabherrn vor dem König zeigen. Für einen Besucher, der weiter entfernt steht, sind sie durch die (nur noch teilweise erhaltenen) Säulen verdeckt.



Abb. 144 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (4. 7). In den beiden Blickpunktsbildern sieht man dreimal, wie die Verstorbenen vor verschiedenen Göttern opfern und einmal (rechts unten), wie sie selbst (in ihren Särgen) Opfer empfangen.

dend. Sie können Szenen in eine große Entfernung von den Betrachtern rücken; sie können ihnen aber auch eine extreme Nähe zur Darstellung aufzwingen. Erblickt man unterlebensgroße Figuren in einem Raum, in dem man nur knapp aufrecht stehen kann, so wird ein anderer Eindruck hervorgerufen, als wenn man in einem mehrere Meter hohen Raum überlebensgroße Figuren sieht, die zudem weit über Augenhöhe stehen¹¹⁷². Im letzteren Fall

kann man von der Monumentalität – im geläufigen Wortsinne – des Raumes geradezu überwältigt werden. In manchen Fällen kann man dabei nur noch erkennen, dass sich Darstellungen ganz oben an den Wänden befinden, aber nicht, was genau sie zeigen. *Sichtbarkeit* ist hier zu unterscheiden von *Erkennbarkeit* (Abb. 145). Für manche Betrachter – dabei ist gerade auch an den Auftraggeber, d. h. den Grabherrn, zu denken – tritt hier das Wissen, dass sich an einer gewissen Stelle bestimmte Inhalte befinden, an die Stelle des tatsächlichen Erkennens¹¹⁷³. In kleineren Räumen ist es

1172 TT 100 (Rechmire): de Garis Davies 1943. In TT 192 (Cheruef) steht man auf Augenhöhe mit dem Thronsockel des Königs, vor dem der Grabherr steht (Beobachtung vor Ort). In TT 96 (Sennefer) beschloss der Grabherr, als die Dekoration in der Querhalle und dem Korridor zum hinteren Raum schon teilweise fertiggestellt war, den Boden abzusenken, um einen monumentaleren Eindruck zu erzeugen. (Ich danke Dimitri Laboury für diese Information.) Bei solchen Überlegungen ist natürlich zu berücksichtigen, dass die Menschen zur Zeit des

Neuen Reiches kleiner waren als durchschnittliche heutige Besucher; trotzdem bleiben die Feststellungen grundsätzlich gültig.

1173 Vgl. Marin 1984; Veyne 1988; Fitzenreiter 2015. Gleichzeitig zeigen Untersuchungen zum Alten Reich Unterschiede in der Ausarbeitung zwischen



Abb. 145 TT 100 (*Rechemire*). Die konstant ansteigende Decke der Längshalle führt dazu, dass der Raum am hinteren Ende eine Höhe von über acht Metern hat (de Garis Davies 1943, 5). Viele Figuren und Szenen in den höheren Wandzonen sind darum nur ungefähr zu erkennen. Hinzu kommt, dass die Kapelle ursprünglich allein durch das einfallende Sonnenlicht und vielleicht einige mitgebrachte Lampen (s. u.) erhellt wurde.

dagegen oft nicht möglich, zurückzutreten und sich einen Überblick über die gesamte Fläche einer dekorierten Wand zu verschaffen – insbesondere gilt dies für die schmalen, aber langgezogenen Räume vieler thebanischer Gräber. Um die ganze Darstellung zu erfassen, ist hier eine wiederholte Bewegung von den Wänden weg und wieder auf sie zu notwendig. Im Betrachtungsvorgang wird der Blick somit automatisch vom großen Ganzen auf Details gelenkt. Dabei kann man etwa die wiederholte Darstellung einer Person erkennen¹¹⁷⁴, die in manchen Fällen auf die Polychronie der Darstellung hindeutet (s. 6.2.3.4). Auch Szenen, die deutlich

ober- oder unterhalb der Augenhöhe liegen, erkennt man oft erst bei genauerem Hinschauen. Hier fällt auf, dass gerade besonders innovativ erscheinende Szenen oder Elemente, die auch als *visual hooks* verstanden werden können, oft so niedrig liegen, dass Besucher sie gezielt betrachten müssen, *nachdem* sie ihnen überhaupt aufgefallen sind (s. 6.2.5.4)¹¹⁷⁵ (Abb. 146).

Von der Dimension der Räume sind auch die Beleuchtungsbedingungen im Grab abhängig¹¹⁷⁶. Ebenso beschränken Säulen und Pfeiler nicht nur mögliche Sichtachsen, sondern bewirken zudem größere Schattenzonen¹¹⁷⁷ (Abb. 147). Sind die Statuen der Grabherren und ihrer Angehörigen am Ende des Grabes bei kleineren Kapellen in der thebanischen Nekropole schon vom Eingang aus wenigstens zu erahnen (Abb. 172 und 180), erblickt

Darstellungen, die schlecht sichtbar waren, und solchen, die gut gesehen werden konnten (Pieke 2011; Pieke 2015).

1174 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3: Man ist auf Augenhöhe mit dem 2. oder 3. Register von oben; um im untersten etwas zu erkennen, muss man sich bücken oder in die Knie gehen. Außerdem muss man an der Wand entlanggehen, um die gezeigten Abläufe und die wiederholte Darstellung des Grabherrn zu bemerken, wie die Begehung vor Ort gezeigt hat. Lorand arbeitet in seiner Analyse von TT 192 (*Cheruef*)-PM (7–8): Epigraphic Survey 1980, Taf. 47 genau solche nach und nach in der Betrachtung im Raum auftretenden Zusammenhänge heraus (Lorand 2010).

1175 So etwa die Darstellung des Wasserlaufs in TT 52 (*Nacht*)-PM (1): de Garis Davies 1917, Taf. 7, 18; Shedid – Seidel 1991, 34 f.; vgl. TT 57 (*Chaemhat*)-PM (13): El-Tanbouli 2017, Taf. 31.

1176 Vgl. García-Moreno u. a. 2013, 102.

1177 TA 4 (*Meryra I*): de Garis Davies 1903, Taf. 3; TA 6 (*Panehesy*): de Garis Davies 1905a, Taf. 26.



Abb. 146 TT 57 (Chaemhat)-PM (13). Die eher ungewöhnliche Ackerbauszene, die eine innovative Gliederung durch Landschaftselemente aufweist (s. 6.2.2.2), liegt weit unter Augenhöhe und auf der rechten Eingangswand der Querhalle. Ohne die moderne Beleuchtung war sie darum weit schlechter zu erkennen als für heutige Besucher.



Abb. 147 TT 41 (Amenemopet)-PM (1–2). Die Pfeiler im (ursprünglich nicht überdachten) Vorhof des Grabes sorgen dafür, dass man die Darstellungen an der Wand immer nur teilweise erblicken kann. Zudem liegen je nach Lichteinfall bestimmte Bereiche im Schatten.

man sie bei Gräbern mit einer ausgedehnten Längshalle oder gar einem Pfeilerraum erst später (Abb. 139). Es wird ein umso stärkeres Ehrfurchtsmoment generiert, wenn man dem Herrn des Monumentes dann *endlich* gegenübertritt. Je nach Tageszeit und Lichteinfall hat der thebanische Kalkstein eine stark reflektierende Wirkung. Das durch die Tür einfallende Licht wird in vielen Fällen zur Orientierung in der Kapelle genügt haben, nicht aber für ein Erkennen von Darstellungen, v. a. wenn diese weiter vom Eingang entfernt sind. Oftmals werden Besucher eine Lampe mit sich gebracht haben. Da die Lampen des Neuen Reiches in ihrer Reichweite nicht mit modernen Öllampen oder gar elektrischer

Beleuchtung zu vergleichen sind, trugen diese Bedingungen weiter dazu bei, dass man immer nur einen kleinen, gut beleuchteten Bereich einer Darstellung deutlich erkennen konnte¹¹⁷⁸. In die

¹¹⁷⁸ Wahrscheinlich verwendete man ähnliche Lampen, wie sie auch während der Bauarbeiten an den Gräbern verwendet wurden. Dabei handelte es sich um sog. Dochte oder Kerzen, die in eine Schale gestellt wurden, um sie aufrecht zu halten. Sie konnten aber auch in der Hand gehalten werden. Es handelt sich nicht um «Öllampen» mit einem Docht, der in flüssiges Öl gelegt wurde, wie in späterer Zeit (vgl. Černý 1973, 43–45). Für den Hinweis auf die Art der verwendeten Lampen danke ich Sandy Gubler.

Außenwand der außergewöhnlich tiefen und zudem von einer Pfeilerstellung unterteilten Querhalle des Qenamun wurden aus diesem Grund Fenster eingelassen¹¹⁷⁹. Eine noch bessere Beleuchtung wurde in Inenis Grabkapelle dadurch erreicht, dass man bei der Übernahme einer Anlage aus dem Mittleren Reich den Raum zwischen den Pfeilern offen ließ, damit Licht einfallen konnte¹¹⁸⁰.

Die Formatierung der Wandfläche bot den Bildproduzenten verschiedene Möglichkeiten, Elemente hervorzuheben oder in ihrer Sichtbarkeit und Erkennbarkeit einzuschränken¹¹⁸¹. So kann im Rahmen der vertikalen Parallelisierung im Streifenformat (s. 6.2.2.1) durch die Positionierung auf Augenhöhe der jenseitige Eingang in die Ewigkeit (im Totengericht) gegenüber den diesseitigen Bestattungsvorgängen hervorgehoben werden¹¹⁸² (Abb. 115). Nicht zuletzt bietet die nicht oder nur monochrom bemalte Sockelzone der Wände eine Möglichkeit, die Fläche der Bildfelder – im Verhältnis zur Fläche der ganzen Wand – zu variieren (Abb. 142 und 144). Insofern stellen die Sockelzonen auch einen weiteren Beleg dafür dar, dass bei der Konzeption der Bildprogramme potentielle Besucher und die diesseitige Bewahrung des Verstorbenen eine wichtige Rolle spielten. Hätte die einzige Bedeutung der Dekorationsprogramme der Kapellen im performativ-funktionalen Potential der Darstellungen gelegen, so wäre es möglich – und entsprechend effizienzsteigernd – gewesen, das Grab mit einer maximalen Menge von Darstellungen auf allen verfügbaren Flächen aufzufüllen. Das Aussparen der Sockelzonen ermöglicht es dagegen, das Entstehen einer erdrückenden Fülle zu vermeiden und die Blicke der Besucher besser auf bestimmte Inhalte zu lenken. Dabei wird auch genau derjenige Bereich der Wände undekoriert belassen, der besonders anfällig für Zerstörungen durch Besucher ist¹¹⁸³. Zudem können so auch unterlebensgroße Figuren im Bild auf Augenhöhe mit Betrachtern im Raum gehoben werden. Dasselbe gilt für unterlebensgroße Statuen, wenn ihre Nische nicht auf Bodenniveau liegt¹¹⁸⁴.

In Gräbern mit kontinuierlichen Bildräumen in der späten 18. Dynastie wurden zwischen der Hauptdarstellung und der Sockelzone trotzdem manchmal Darstellungen mit Figuren in kleinerem Maßstab eingefügt, die auch als *subaltern scenes* bezeich-



Abb. 148 TA 4 (Meryra I)-PM (23). In den Registern im unteren Bereich der Wand erblickt man die Wagen des Königspaares, das oben großfigurig dargestellt wurde.

net werden¹¹⁸⁵. Es handelt sich dabei um eine Fortführung der Hauptdarstellung, die es den Bildproduzenten erlaubt, ihr Werk in virtuos-spielerischer Art zu erweitern. Dies wurde gerade im Umgang mit den oft normhierarchisch tiefstehenden Figuren möglich. Damit trugen sie zugleich dazu bei, die betreffende Kapelle für potentielle Besucher interessanter zu machen und somit die gesellschaftliche Erinnerung des Verstorbenen zu unterstützen. Gegebenenfalls handelt es sich dabei auch um die Fortführung einer in der Amarnazeit entwickelten Besonderheit. Auch in den Grabkapellen von Achetaton kommen bereits Figuren an dieser Stelle vor; dort stehen sie aber oft in weit stärkerem Bezug zur Hauptszene und enthalten etwa die Wagen des darüber groß dargestellten Königspaares¹¹⁸⁶ (Abb. 148).

Schließlich ist bei der Sichtbarmachung von Darstellungen im Raum auch an die gezielte Betonung durch Farben zu denken. So

1179 TT 93 (Qenamun): de Garis Davies 1930, Taf. 7. 70; auch in Taf. 39. 40 ist der Fensterumriss zu erkennen.

1180 TT 81 (Ineni): Dziobek 1992, Taf. 47. Dass die Füllung zwischen der Pfeilerstellung des Saff-Grabes aus dem Mittleren Reich nicht auf eine Ebene mit der Innenseite der Pfeiler gebracht wurde und sich auch die Dekoration auf die Pfeiler beschränkt, spricht dafür, dass die Zwischenräume erst nach der Fertigstellung des Grabes oder gar erst in der Neuzeit aufgefüllt wurden und nicht beim Umbau in der 18. Dynastie (Dziobek 1992, 17 f.; Kampp 1996, 323).

1181 Vgl. Davis 1989, 33. Für die Hervorhebung wichtiger Texte – etwa der Autobiographie – ist dabei an das Format der Stele bzw. der Scheintür zu denken. Auch wenn sie nur aufgemalt sind, heben sie dennoch durch Evokation dieser sakralen Textträger ihren Inhalt hervor, z. B. TT 74 (Tjanuni)-PM (4. 9): Brack – Brack 1977, Taf. 41. 42.

1182 TT 31 (Chons)-PM (7): de Garis Davies 1948, Taf. 16; TT 51 (Userhat)-PM (3): de Garis Davies 1927, Taf. 13.

1183 de Garis Davies – Gardiner 1915, 13.

1184 TT 69 (Menna)-PM (14): Hartwig 2013a, Abb. 2, 17.

1185 TT 40 (Huy)-PM (1. 4. 6–7. 8. 11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 5. 8–10. 13. 20. 21. 34. 36; vgl. TT 49 (Neferhotep)-PM (6–7): de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1.

1186 TA 4 (Meryra I)-PM (23): de Garis Davies 1903, Taf. 22. Der starke inhaltliche Bezug ist aber nicht immer gegeben, vgl. TA 1 (Huya)-PM (3. 9–10): de Garis Davies 1905b, Taf. 4. 5. 8.



Abb. 149 TT 100 (*Rehmire*)-PM (4).
Fremde verschiedener Herkunft treten
mit kostbaren und exotischen Gaben vor
den Grabherrn.

kann etwa die Hintergrundfarbe Gelb – bzw. Gold¹¹⁸⁷ – nicht nur der Verortung in einer göttlichen oder königlichen Sphäre dienen (s. 6.2.2.2; Abb. 50 und 51). Sie dient auch der deutlichen Hervorhebung dieser entsprechend wichtigen Bildmotive¹¹⁸⁸. Auch die besondere Farbigkeit einer Szene, wie sie ebenfalls in Darstellungen des Königs oder der Götter, aber auch verschiedener Fremder und ihrer Güter auffällt, kann die Aufmerksamkeit der Betrachter auf eine Stelle im Bild lenken¹¹⁸⁹ (Abb. 149 und 122). Wurden auf bestimmte Stellen der Wandmalereien bzw. Reliefs Lacke oder Firnisse aufgetragen¹¹⁹⁰, konnten diese den Farben eine besondere Leuchtkraft verleihen und ein Element zusätzlich betonen¹¹⁹¹. Der

heute oft vorhandene Gegensatz in der Erkennbarkeit zwischen Darstellungen in reiner Wandmalerei und solchen, die in Relief ausgeführt wurden (vgl. Abb. 143 und 144), bestand dagegen ursprünglich nicht, da auch die Letzteren bemalt waren. Allerdings ist hinsichtlich der Wahrnehmung von Reliefs zu bemerken, dass in ihrem Fall durch das in die Kapelle hineinscheinende Licht und – mehr noch – durch mobile Lichtquellen wechselnde Schattenwürfe entstehen und die Bilder so auf gewisse Weise belebt werden. Nicht zuletzt könnte ein Grund für die Popularität des versenkten Reliefs in der Amarnazeit darin liegen, dass es durch das lebenspendende (Sonne-)Licht auf besonders prägnante Weise tatsächlich verlebendigt erscheint.

1187 Vgl. Hofmann 2003.

1188 TT 69 (*Menna*)-PM (3): Hartwig 2013a, Abb. 2, 6; TT 56 (*Userhat*)-PM (9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4; TT 277 (*Ameneminet*)-PM (8): Vandier d'Abbadie 1954, Taf. 5, 6, 1; Dasselbe gilt für die Farbe der (gemalten) Stelen, etwa in TT 56. Die Aussage, es handle sich in diesem Fall um eine «Imitation von Holz», ist fraglich; eher soll der Text durch die Farbwahl betont werden: TT 56 (*Userhat*)-PM (8): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 77; Taf. 9. Vgl. die hervorhebende Wirkung von polychromen Hieroglyphen auf gelbem Grund in TT 56 (*Userhat*)-PM (12): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 10 a.

1189 TT 100 (*Rehmire*)-PM (4): de Garis Davies 1935, Taf. 1–12, 22; de Garis Davies 1943, Taf. 17–23.

1190 Zur Situation in TT 69 (*Menna*) vgl.: García-Moreno u. a. 2013, 101, 104 f.; Hartwig 2013a, 50; Abb. 2, 8; Hartwig 2013 c, 171; Mackay 1920. In TT 93 (*Qenamun*) kommt zum Firnis, der die Farben strahlender erscheinen lassen sollte, noch ein ungewöhnlicher gelber Hintergrund der gesamten Malereien (de Garis Davies 1930, 60 f.).

1191 Dies gilt auch – oder umso mehr – falls die oft als «Lack» oder «Firnis» bezeichneten Substanzen ursprünglich primär als Duftstoffe aufgetragen wurden,

um die Darstellungen mit einer zusätzlichen sinnlichen Dimension zu versehen (Den Doncker – Tavier 2019). Während in manchen Fällen ganze Szenen wie etwa Bankett- oder Begräbnisdarstellungen mit den Substanzen überzogen sind, wurden sie in anderen Fällen gezielt auf Elemente aufgetragen, die wohl duftende Objekte zeigen und damit hervorgehoben wurden. Auf gewisse Weise glichen die ägyptischen Bildproduzenten damit vielleicht aus, dass sie – anders als etwa die Maya – über kein Darstellungsmittel verfügten, mit dem sie visuell vermitteln konnten, dass etwas duftete (vgl. Stone – Zender 2011, 13–15). Durch die Darstellung von Rauch und Flammen kann zwar der Ursprung von Düften ins Bild gesetzt werden, aber nicht der Umstand des Duftens selbst (Neumann 2019, 36).

6.2.5.4 Visual hooks, bildliche Begegnungen und die Lenkung der Betrachter

Anschließend an die Behandlung der allgemeineren Fragen der Sichtbarkeit ganzer Bilder und ihrer einzelnen Elemente, gilt es nun Möglichkeiten zu betrachten, die der gezielten bildlichen Apostrophe der Betrachter dienen können. Dabei handelt es sich einerseits um auffällige Details oder *visual hooks* und andererseits um die Begegnung von Besuchern mit Figuren in den Darstellungen. Beide Möglichkeiten können zur Lenkung des Blickes sowie des Ganges potentieller Betrachter¹¹⁹² im monumentalen Raum eingesetzt werden.

Visual hooks

Die im Folgenden behandelten auffälligen Details werden als *visual hooks*¹¹⁹³ angesprochen, da sie – aus Produzentensicht – das Potential haben, *den Blick an sich hängen bleiben zu lassen*, bzw. da – aus Rezipientensicht – *der Blick an ihnen hängen bleibt*. Manchmal werden besonders «innovativ» verstandene Elemente als *visual hooks* o. Ä. angesprochen¹¹⁹⁴. Diese Kategorien müssen aber nicht zusammenfallen, denn es besteht immer die Möglichkeit, neue Motive so in die Dekoration zu integrieren, dass sie nicht auf dieselbe Weise als *visual hooks* hervortreten wie andere, gezielt in diesem Sinne ausgearbeitete Inhalte. So war etwa die großfigurige Darstellung von Göttern in einem thebanischen Privatgrab vor dem Ende der 18. Dynastie ungewöhnlich. Wurden sie jedoch äußerlich traditionell ausgearbeitet und entsprechend in das Gesamtprogramm integriert, stechen sie trotzdem nicht auf dieselbe Weise hervor wie etwa erotisch oder humoristisch aufgeladene Szenen¹¹⁹⁵. Das Verhältnis von Motivtradition einerseits und künstlerischer Ausarbeitung (alter wie neuer Bildinhalte) andererseits bedürfte einer separaten Betrachtung. Ziel der hier vorgebrachten Überlegungen ist es lediglich, aufzuzeigen, worin zumindest eine entscheidende Funktion solcher immer wieder beobachteten «ungewöhnlichen», oftmals im weiten Sinne «witzigen» Details im Kontext von Grabkapellen liegt. Die folgende Zusammenstellung ist dabei zwangsläufig von einer gewissen Subjektivität geprägt. Es geht hier aber weder um eine vollständige Auflistung aller möglichen Arten von *visual hooks* noch um eine eindeutige Klassifizierung der erwähnten Beispiele. Vielmehr soll das grundsätzliche Potential eines solchen Verständnisses des *Witzes im Detail* aufgezeigt werden, dem dann in der vertieften Analyse des einzelnen Monumentes nachgegangen werden muss.

Wie viele andere Verwendungsweisen von Bildelementen ist auch die Einbringung von *visual hooks* von der Multifunktionalität der Darstellungs- und Verständnisweisen geprägt. So kann eine bewegte Figur gleichzeitig sowohl der Einbringung von Zeitlichkeit in die Darstellung als auch der Apostrophe von Betrachtern dienen (Abb. 72c). Ähnliches gilt etwa für die herausragende Wiedergabe der Oberflächenstruktur (Abb. 10), eine belebte Nebenhandlung (Abb. 56) oder eine Metalepse des Bildrahmens (Abb. 77): Sie alle können neben den bereits beschriebenen Wirkungsweisen zugleich auch als *visual hook* fungieren. Entsprechend könnten viele der hier folgenden Beispiele auch an anderer Stelle der Untersuchung genannt werden, und ebenso könnten bereits besprochene Wirkungsweisen in die anschließende Aufzählung von *visual hooks* aufgenommen werden. Die folgende Aufzählung beschränkt sich aber auf die Nennung prägnanter Beispiele für die wesentlichen Kategorien; die Leser werden selbst in der Lage sein, weitere Fälle zu entdecken.

Prägend für viele *visual hooks* ist, dass sie durch die Betonung der Momentgebundenheit – etwa in der Drehung in die Frontale oder mittels einer situationsgebundenen Komik – ein Moment des *hic et nunc* ins Bild bringen. Andere Faktoren, die dafür sorgen, dass der Blick an bestimmten Teilen oder einzelnen Elementen einer Komposition hängen bleiben kann, betreffen die Bereiche der Schönheit, der Erotik, der Hässlichkeit, der Nacktheit, des Exotischen, des Emotionalen, des ungewöhnlichen Verhaltens, des Humors oder der Satire, um nur einige mögliche Kategorien zu nennen. Eine eindeutige Klassifizierung der folgenden Beispiele ist nicht nur unmöglich, da diese Aspekte sich teilweise überschneiden; sie sind auch in Teilen kulturabhängig und dürfen nicht aufgrund unserer westlich-neuzeitlichen Bewertung etwa der Nacktheit im Bild bewertet werden. Gleichzeitig kann man bezüglich der im Folgenden angesprochenen Kategorien jedoch davon ausgehen, dass unabhängig von der kulturell geprägten, konventionellen und reflektierten Art, bestimmte Darstellungsinhalte zu verstehen – etwa auf symbolische Weise o. Ä. – immer zugleich eine nur in Maßen kontrollierbare, reflexhafte Erregung (*arousal*) verschiedenster Ausprägung durch Bilder stattfindet. Diese unterscheidet sich in verschiedenen Kontexten und Epochen nur geringfügig¹¹⁹⁶.

Das Spiel mit Schönheit, Hässlichkeit, Nacktheit und Eleganz¹¹⁹⁷ zeigt sich etwa in der Darstellung von Tänzerinnen und

1192 Die bloße Lenkung des Blickes und die Lenkung der Bewegung gehen fließend ineinander über; vgl. die Beispiele in Ganz – Neuner 2013a sowie Meyers 1985.

1193 Vgl. Vivas Sainz 2017; Vivas Sáinz 2018.

1194 El-Shahawy 2010; El Shahawy 2012; Capart o. J.

1195 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (7): de Garis Davies 1925, Taf. 15. Ähnliches gilt für die frühesten Darstellungen des Totengerichtes: TT 69 (*Menna*)-PM (10): Hartwig 2013a, Abb. 2, 14; TT 78 (*Haremhab*)-PM (11): Brack – Brack 1980, Taf. 56.

1196 Dies ist die grundlegende These von Freedberg 1989, die er auf prägnante Weise in seiner Einleitung am Beispiel der Nacktheit im Bild vorführt: Freedberg 1989, 11–23. Generell gilt es in der Diskussion solcher Faktoren, die Dichotomie *universelle Reaktion vs. kulturelle Bedingtheit* zu überwinden. Emotionen, ihre Entstehung und der menschliche Umgang mit ihnen sind viel zu komplex, als dass man sie in ein solches *Entweder-oder* zwingen könnte. (So Manos Tsakiris in seinem Vortrag *Feeling and Seeing: embodiment and visual politics*, den er am 18. April 2018 in Basel gehalten hat; vgl. Plamper 2012; Boddice 2018.)

1197 Zur Bewertung von Schönheit und Hässlichkeit in verschiedenen Epochen und Kulturen: Eco 2007; Eco 2012; vgl. Müller 2001; Warmenbol 2002.



Abb. 150 TT 100 (*Rechmire*)-PM (18). Durch wenige prägnant gesetzte Linien erzeugte der Schöpfer dieser Darstellung eine Rückenansicht. Die herkömmliche, nicht dazu passende Stellung der Füße verrät noch die ursprüngliche Planung.



Abb. 151 TT 56 (*Userhat*)-PM (15). Die kelternden Männer sind mit angestrengten Gesichtern versehen.

Musikerinnen¹¹⁹⁸ (Abb. 74) oder Dienerinnen – zumal in ungewöhnlicher Rückenansicht¹¹⁹⁹ (Abb. 150) –, in der Verwendung ungewöhnlicher Kleidungsstücke, wie etwa Schuhen¹²⁰⁰, in der Ausarbeitung der verzerrten Gesichter angestrenzter einfacher Männer¹²⁰¹ (Abb. 151) und in der Einbringung einer gezielten Vielfalt von Physiognomien und Altersstufen¹²⁰² (Abb. 69). Die Faktoren der Schönheit und der Hässlichkeit spielen auch in der Wiedergabe der Angehörigen fremder Völker eine Rolle¹²⁰³. Hier treten gerade in den Darstellungen des Neuen Reiches Phänomene auf, die mit dem Vokabular der postkolonialen Theorie bzw. der Orientalismuskritik angesprochen werden könnten¹²⁰⁴: Die «Ausländer» – und unter diesen etwa die Nubier viel mehr als die Asiaten¹²⁰⁵ – werden im Bild als *die anderen* konstruiert. Sie fahren in Wagen, die von Rindern gezogen werden¹²⁰⁶, und ihre Frauen tragen die Kinder in Körben auf dem Rücken und haben nicht die idealen, jungen Körper, mit dem die Frauen der ägyptischen Oberschicht dargestellt werden¹²⁰⁷ (Abb. 152). Vielfach bringen



Abb. 152 TT 40 (*Huy*)-PM (6). Unter den Nubiern, die von Huy vor den König geführt werden, befinden sich auch Frauen, die Kinder führen und in Körben auf dem Rücken tragen.

1198 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 52 (*Nacht*)-PM (3): de Garis Davies 1917, Frontispiz; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 5. 6. 18.

1199 TT 100 (*Rechmire*)-PM (18): de Garis Davies 1943, Taf. 64. Dieses ungewöhnliche Motiv sieht man nur, wenn man lange schaut oder wenn man – wie viele heutige Besucher – bewusst danach sucht bzw. darauf hingewiesen wird (vgl. Eaton-Krauss 2007).

1200 TT 74 (*Tjanuni*)-PM (8): Brack – Brack 1977, 35; Taf. 20 b.

1201 TT 56 (*Userhat*)-PM (15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 13. 24 a.

1202 TT 40 (*Huy*)-PM (2): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 16; Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 33. 40. 122–132. 135–140.

1203 Vgl. Hohlbein 2009; Anthony 2017.

1204 Vgl. Matić 2017.

1205 Vgl. Burmeister 2013; Vieira 2018.

1206 TT 40 (*Huy*)-PM (6): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 27. 28.

1207 TT 40 (*Huy*)-PM (6): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 30; TT 78 (*Haremhab*)-PM (8): Brack – Brack 1980, Taf. 47; TT 81 (*Ineni*)-PM (5): Dziobek 1992, Taf. 1.



Abb. 153 TT 55 (Ramose)-PM (4). Unter dem Stuhl einer Bankettteilnehmerin erschlägt eine Katze einen Vogel.



Abb. 154 TT 56 (Userhat)-PM (14). Ein Fuchs ist auf der Flucht vor dem jagenden Grabherrn in einem Busch hängen geblieben.

die Fremdlandbewohner exotische Produkte nach Ägypten¹²⁰⁸ (Abb. 149); die Asiaten können dabei auch einmal auf Hochseeschiffen ankommen¹²⁰⁹. Fremde werden aber auch als Gefangene vor den Grabherrn oder den König gebracht¹²¹⁰. Gerade Menschen und Objekte des Levanterraumes werden in einer Weise eingesetzt, die der orientalistischen Kunst der westlichen Neuzeit nahekommt. Sie scheinen die Szenerie mit einem exotischen – zuweilen erotischen – Touch zu versehen¹²¹¹ und können auch eine Reihe von Opferträgern auflockern¹²¹².

2; ähnlich auch die Kriegsgefangenen in TT 100 (Rechmire)-PM (13): de Garis Davies 1943, Taf. 57.

1208 TT 40 (Huy)-PM (5-7. 11): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 19. 22. 23. 31. 32; TT 90 (Nebamun)-PM (9): de Garis Davies 1923, Taf. 28. 29; TT 100 (Rechmire)-PM (4): de Garis Davies 1935, Taf. 1-12. 22; de Garis Davies 1943, Taf. 17-23; Güell i Rous 2016, 119-131; TA 2 (Meryra II)-PM (7-8): de Garis Davies 1905a, Taf. 37-40; dazu auch Abu Stet 2020.

1209 TT 162 (Qenamun)-PM (1): de Garis Davies 1963, Taf. 15.

1210 Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 33. 40. 122-132. 135-140.

1211 TT 341 (Nachtamun)-PM (9): de Garis Davies 1948, Taf. 28.

1212 TT 69 (Menna)-PM (5): Hartwig 2013a, 45; Abb. 2, 8.

Unter ungewöhnlichen Posen, die nicht nur Bewegung ausdrücken (s. 6.2.3.2), sondern gleichzeitig eine gezielte Apostrophe bewirken können, ist v. a. die frontale Positionierung¹²¹³ des – manchmal nackten (s. o.) – Körpers zu nennen¹²¹⁴. Teilweise hat diese zur Folge, dass die Person auch frontal aus dem Bild schaut; Letzteres kommt vereinzelt sogar bei Tieren vor¹²¹⁵. Schließlich bleibt das Feld des ungewöhnlichen Verhaltens und des Humors, das immer wieder auch durch direkte Reden ins Bild gebracht wird. Die vielfältige ägyptologische Debatte um Humor und Satire kann hier nicht aufgearbeitet werden¹²¹⁶. Stattdessen soll auf die Feststellung hingewiesen werden, dass Humor in allen Kulturen ein wichtiger Teil des Genusses ist¹²¹⁷. Ein solcher Witz – im weiten, nicht auf das Lustige beschränkten Sinne – kann in einer ungewöhnlichen Darstellung bestehen, wie etwa einer Katze, die einen Fisch frisst¹²¹⁸, einen Vogel erschlägt¹²¹⁹ (Abb. 153) oder an einem Knochen nagt¹²²⁰, eines Reiters, der sich mit Mühe auf seinem Pferd halten kann¹²²¹, zweier kämpfender Widder¹²²², ringender Mädchen¹²²³ (Abb. 163), eines Fuchses, der auf der Flucht vor dem Jäger in einem Busch hängen bleibt¹²²⁴ (Abb. 154), oder auch schlafender Männer, über die ihre Kollegen teilweise in beige-schriebenen Reden schimpfen¹²²⁵. Die Reihe könnte beinahe endlos fortgeführt werden.

Der Witz solcher Elemente blieb auch dann erhalten, wenn sie absolut gesehen nicht einzigartig waren. Denn einerseits lag zwischen den Versionen für die antiken Rezipienten, die sich durch den monumentalen Raum einer Nekropole bewegten, eine größere räumliche und damit zugleich zeitliche Distanz. Andererseits bleibt der Effekt der Apostrophe auch erhalten, wenn sich die Betrachter noch daran erinnern, dass sie schon eine ähnlich ungewöhnliche Ausführung gesehen haben. Er verschiebt sich allenfalls auf eine andere Ebene: Die Überraschung durch das noch nie Gesehene wird zu einem Fachsimpeln über die Versionen des Besonderen. Hier kommen Mechanismen der interikonischen Wahr-

1213 Vgl. Volokhine 2000; Volokhine 2013; vgl. auch Vivas Sáinz 2018. Auch in der Erforschung der griechischen Bilderwelt wurde Frontalität zur Erzeugung der Apostrophe der Betrachter festgestellt (Brémont 2016, 41).

1214 TT 52 (Nacht)-PM (3): de Garis Davies 1917, Frontispiz; Shedid – Seidel 1991, 46-49. 52; BM EA 37981+BM EA 37984 (Nebamun): Parkinson 2008, Abb. 83. Vgl. auch die frontale Darstellung der Särge bzw. des Doppelsarges (?) in: Saqqara (Thutmosis): Zivie 2013, Taf. 19. 58.

1215 TT 201 (Ra)-PM (3): Redford – Redford 1994, Taf. 3. 7; Saqqara (Iniuq): Schneider 2012, 92f.

1216 Guglielmi 1979; Houlihan 2001; Meskell 2004; Vernus 2009-2010; Mahmood – Mahran 2011; Morenz 2014b; Fitzenreiter 2017a.

1217 Baines 2013, 262f.

1218 TT 52 (Nacht)-PM (3): de Garis Davies 1917, Taf. 10 a. 15; Shedid – Seidel 1991, 46. 55.

1219 TT 55 (Ramose)-PM (4): de Garis Davies 1941, Taf. 12.

1220 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (3): Hofmann 1995, Taf. 19.

1221 Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 20. 104.

1222 TT 81 (Ineni)-PM (8): Dziobek 1992, Taf. 8. 61.

1223 TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

1224 TT 56 (Userhat)-PM (14): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 12. 26 a.

1225 TT 40 (Huy)-PM (5): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 32; TT 155 (Antef)-PM (5): Säve-Söderbergh 1957, 18; Taf. 15; vgl. El-Sayyad 2014; Morenz 2014b, 82-84.

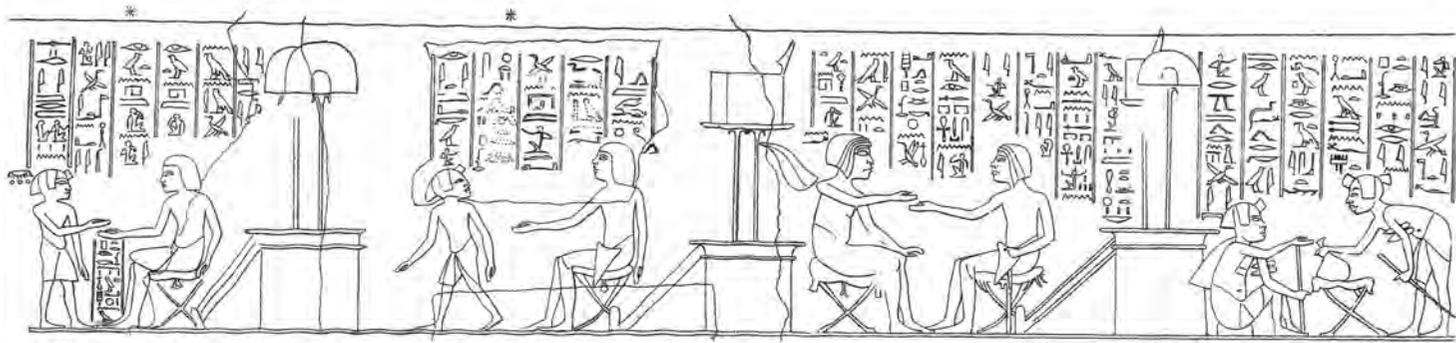


Abb. 155 TA 25 (Eje)-PM (7–9). Am Rand der Darstellung der Belohnung des Grabherrn und seiner Gemahlin durch den König unterhalten sich Protagonisten über die Ereignisse in einer Art *Mauerschau*. So lautet etwa der Dialog des Paares ganz links: «Für wen wird gejubelt, Junge?» – «Für Eje wird gejubelt, den Gottesvater, und für Teje. Sie wurden zu Goldleuten gemacht!»

nehmung ins Spiel, wie sie in 5.3 besprochen werden. Die Einbringung eines ungewöhnlichen bzw. humorvollen Momentes scheint auch nicht im Widerspruch zur religiösen oder gesellschaftlichen Bedeutung des Darstellungsinhalts gestanden zu haben. Vielmehr war wohl gerade in den oft wiederholten Szenen eine gewisse Variation wichtig, wie etwa die wiederholt auftretende Einfügung eines Wasser schöpfenden Mannes in der Abydosfahrt¹²²⁶, erbrechender Personen beim Bankett¹²²⁷ oder diskutierender Nebenfiguren in Belohnungsdarstellungen zeigt¹²²⁸ (Abb. 155).

Begegnungen und Spiegelungen

Doch nicht nur diese besonderen *visual hooks* bewirken eine Lenkung der Besucher im Raum. Sie können auch anderen Personen – v. a. dem Grabherrn – oder sich selbst in den Darstellungen begegnen. Im letzteren Fall handelt es sich um eine Spiegelung des Rezipienten im Bild. Der Effekt einer Begegnung bzw. einer Spiegelung tritt v. a. dann auf, wenn die Figuren wenigstens annähernd lebensgroß sind bzw. trotz ihres unterlebensgroßen Maßstabes durch die Sockelzone auf Augenhöhe mit den Betrachtern gehoben werden. Die seitliche Wiedergabe menschlicher Figuren im ägyptischen Flachbild hat zur Folge, dass es für die Begegnung mit den Personen im Bild eine prädestinierte Richtung gibt.

Eine solche Begegnung mit dem Grabherrn findet zuerst und besonders deutlich am Eingang der Kapelle statt, wo er oftmals – manchmal gemeinsam mit Angehörigen – auf der einen Seite (auf die Besucher zu) herauskommt und auf der anderen Seite (gleichsam mit dem Besucher zusammen) hineingeht¹²²⁹

(Abb. 156 und 157). Oft sind diese Bewegungen hinaus und hinein durch die beigeschriebenen Hymnen mit der Anbetung des Sonnengottes beim Aufgang (*wbn*) und Untergang (*htp*) verbunden¹²³⁰. Eine solche Begegnung ist umso ehrfurchterregender, wenn man dabei etwa dem Wesir in Amtstracht entgegentritt¹²³¹. Sind die Figuren dagegen in dieser Situation unterlebensgroß dargestellt, ist der Eindruck einer tatsächlichen Begegnung weit weniger stark¹²³² (Abb. 179). Am Durchgang in den zweiten Raum sind zuweilen ähnliche Darstellungen angebracht¹²³³. In der Kapelle des Ineni (TT 81) finden sich auf den Wänden zu beiden Seiten des Eingangs Darstellungen des Verstorbenen am Opfertisch, wobei der Opfernde im Bild fehlt. In einer Überschreitung der Grenze zwischen Lebens- und Darstellungswelt, die in ähnlicher Weise beim Opfer an die Götter in der Welt beobachtet wurde (s. 6.2.4.3), wird seine Rolle von jeder Person eingenommen, die ins Grab eintritt und dann an der entsprechenden Stelle steht¹²³⁴. Eine noch direktere Begegnung als in diesen Fällen erfolgt nur mit den Statuen des Grabherrn und seiner Angehörigen am Ende der Kapelle, v. a. wenn sie lebensgroß dargestellt sind und den Eintretenden auf Augenhöhe gegenüber sitzen¹²³⁵ oder gar in überlebensgroßer

1226 TT 69 (Menna)-PM (11): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TT 82 (Amenemhat)-PM (10): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 12;

1227 TT 38 (Djeserkaraseb)-PM (6): de Garis Davies 1963, Taf. 6; TT 53 (Amenemhat)-PM (2): Hofmann 2012, Abb. 27; TT 333 (Besitzer unbekannt)-PM (5): Ishibashi u. a. 2007, Abb. 121, 122; Taf. 3.

1228 TA 25 (Eje)-PM (7–9): de Garis Davies 1908b, 23; Taf. 28–30; vgl. David 2021, 366 f.

1229 TT 31 (Chons)-PM (3): de Garis Davies 1948, Taf. 10; TT 57 (Chaemhat)-PM (6): El-Tanbouli 2017, Taf. 7–10; TT 69 (Menna)-PM (1): Hartwig 2013a, Abb. 2, 1, 2, 2; Saqqara (Meryneith): Raven – van Walsem 2014, 82–87; TA 2 (Meryra II)-PM (3, 4): de Garis Davies 1905a, Taf. 30, 31. In TT 54 wurde das Hinaus- und Hineingehen zwischen den beiden Grabherren aufgeteilt: TT 54 (Huy und Kel)-PM (1): Polz 1997, Farbtaf. 1, 14. Zuweilen sieht man den Verstorbenen bereits auf der

Fassade. Da er sich hier aber in Interaktion mit einer Gottheit befindet und die Darstellung zudem oft Teil einer Stele ist, ist die involvierende Wirkung auf Betrachter weniger stark: TT 41 (Amenemope)-PM (5–7): Assmann 1991a, Taf. XIV, XV; Saqqara (Meryneith): Raven – van Walsem 2014, 82–87.

1230 TT 49 (Neferhotep)-PM (3): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 36, 37.

1231 TT 55 (Ramose)-PM (2): de Garis Davies 1941, Taf. 4, 5.

1232 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (1): Hofmann 1995, Taf. 11.

1233 TT 69 (Menna)-PM (8 [links]): Hartwig 2013a, Abb. 2, 12; TT 158 (Tjanefer)-PM (16): Seele 1959, Taf. 27, 28. In TT 49 (Neferhotep)-PM (12 [links]): de Garis Davies 1933a (I), Taf. 39 empfangen die Eltern den von außen eintretenden Sohn. Für den Grabherrn selbst stellte diese Szene – zu Lebzeiten und nach seiner Vorstellung auch nach dem Tod – nicht nur eine Möglichkeit zur Spiegelung im Bild dar (s. u.), sondern auch eine besonders emotional aufgeladene Begegnung (s. 6.2.5.5). In TT 31 (Chons)-PM (12): de Garis Davies 1948, Taf. 17 passiert man beim Hineingehen eine Reihe lebensgroßer sitzender Figuren in der Längshalle.

1234 TT 81 (Ineni)-PM (12, 13): Dziobek 1992, Taf. 11, 12 a; zur ursprünglichen Zugangssituation vgl. Kampp 1996, Abb. 208; vgl. Saqqara (Haremhab): Martin 2016, Taf. 25, 106; Saqqara (Maya und Meryt): Martin 2012, Taf. 8.

1235 TT 56 (Userhat)-PM (19): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 38.



Abb. 156 TT 57 (*Chaemhat*)-PM (6). Der Grabherr in anbetender Pose blickt auf der linken Seite des Grabeingangs nach außen. Der Text enthält seinen Lobpreis des Sonnengottes.



Abb. 157 TT 69 (*Menna*)-PM (1). Der Grabherr und seine Gemahlin in anbetender Pose blicken auf der rechten Seite des Grabeingangs in die Kapelle hinein.

Form von oben auf ihn herabschauen¹²³⁶ (Abb. 139 und 182). Vielfach entspricht in den genannten Fällen die Bewegungsrichtung der Besucher, die sich von außen auf die Verstorbenen zubewegen, der Ausrichtung untergebener Personen im Bild¹²³⁷.

Hat man den Verstorbenen erblickt, kann man ihm aber auch selbst – in der tatsächlichen Bewegung im Grab oder zumindest mit dem Blick – folgen. Auf diese Weise begleitet man etwa, nachdem man die Darstellungen gleich nach Betreten des Grabes an der rechten Rückwand erblickt hat, Amenhotep Sise bei seiner Einführung in den Tempel¹²³⁸ oder Userhat bei seinem Gang vor den König¹²³⁹ (Abb. 158 und 175). Ebenso kann man mit dem Verstorbenen vor die Götter treten¹²⁴⁰ und ihm in den Westen folgen¹²⁴¹. Oftmals enthält dieselbe Darstellung die Einladung zu beiden Bewegungen – derjenigen mit dem Grabherrn und derjenigen auf ihn zu. Man kann seinem Blick auf die Personen folgen, die er empfängt – man kann aber auch mit diesen vor ihn treten¹²⁴². Ebenso kann man dem Blick des Königs im Blickpunktsbild folgen und dann die Fremdlandbewohner bemerken, die ihre Tribute darbringen (Abb. 159); man kann aber auch mit diesen in der Bewegung durch die Kapelle vor den Grabherrn und den Herrscher treten¹²⁴³ (Abb. 122). In vielen Fällen wird man primär den Blickwinkel der ranghöheren Personen einnehmen – also etwa des Grabherrn oder des Königs –, da gerade sie (über-)lebensgroß dargestellt sind, was die Assoziation erleichtert. Im Fall von polychronen Bildern und Bildreihen werden die Betrachter auf diese Weise durch die Ausrichtung der (Haupt-)Personen und die dadurch angeregte Bewegung zumindest des Blickes durch den Gang der Ereignisse geführt (s. 6.2.3.4 und 6.2.3.5).

Wie bei der Betrachtung polychroner Darstellungen festgestellt wurde, sind Kompositionen, die den Grabherrn mehrfach beim Opfer vor verschiedenen Göttern zeigen, nicht als Wiedergabe eines diachronen Ablaufes zu verstehen¹²⁴⁴ (s. 6.2.3.4 und Abb. 181). Der Ablauf, den man beim Entlanggehen an einer solchen Darstellung dennoch aspekthaft wahrnehmen kann, wird geprägt durch die inhärente Sequenzialität des Streifenformats

1236 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (13): Hofmann 1995, Farbt. 2; noch deutlicher und gleich an verschiedenen Stellen im Grab: TT 57 (*Chaemhat*)-PM (10. 24. 26. 28): El-Tanbouli 2017, Taf. 56. 70. 93. 101. 103. 110. In der Kapelle des Nefersecheru steht man überraschenderweise unmittelbar nach dem Betreten dem Gott Osiris in Lebensgröße direkt gegenüber: TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (8): Feucht 1985, Taf. 4. 20.

1237 TT 69 (*Menna*)-PM (12–13): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15. Vgl. die kleinen Opferträger unten in TT 49 (*Neferhotep*)-PM (12): Pereyra u. a. 2006, Abb. 22. 23; Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 82–85.

1238 TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (6): de Garis Davies 1923, Taf. 13. 14.

1239 TT 56 (*Userhat*)-PM (9–11): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4. 5.

1240 TT 341 (*Nachtamun*)-PM (5–7): de Garis Davies 1948, Taf. 23. 24. Vereinzelt schon an der Fassade: TT 41 (*Amenemope*)-PM (5–7): Assmann 1991a, Taf. XIV. XV; Saqqara (*Meryneith*): Raven – van Walsem 2014, 117–120.

1241 TT 41 (*Amenemope*)-PM (24. 25): Assmann 1991a, Taf. 63. 66.

1242 TT 17 (*Nebamun*)-PM (4. 7): Säve-Söderbergh 1957, Taf. 22. 23.

1243 TT 40 (*Huy*)-PM (5–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 22. 23. 31. 32; TT 100 (*Rechmire*)-PM (4. 5): de Garis Davies 1935, Taf. 22.

1244 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (5–7 [oben]): Hofmann 1995, Taf. 3. 5. 6. 21–25.



Abb. 158 TT 56 (*Userhat*)-PM (9–11). Lässt man den Blick nach dem Betreten der Kapelle nach rechts schweifen, entdeckt man den Grabherrn (großfigurig, Bildmitte). Folgt man ihm bei seinem Gang vor den König, passiert man die Darstellung der Nahrungsverteilung an Rekruten, für die er als «Brotzähler von Ober- und Unterägypten» verantwortlich war.

und die gleichförmige Ausrichtung der Figuren. Diese entspricht der eigenen Bewegungsrichtung beim Gang ins Grab. Auch wenn der dauerhafte Aspekt der wiedergegebenen Inhalte sicherlich in der Konzeption überwiegt, konnte auf diese Weise durch dieselben Darstellungen auch der Aspekt des Eintretens des Grabherrn ins Jenseits ins Bild gebracht werden. Wird die Darstellung des Opfers vor den Verstorbenen in dieser Weise mehrfach wiederholt, so begegnet man ihnen als Eintretender mehrfach und kann sich mehrfach im Opfernden erkennen¹²⁴⁵ (Abb. 160).

Wenn man einer Person im Bild mit dem Blick oder beim tatsächlichen Gang durch den monumentalen Raum folgt, findet

bereits eine gewisse Identifizierung mit ihr statt. In den Grabkapellen wurden aber auch Möglichkeiten zur Spiegelung der Betrachter im Bild angelegt, die eine sehr viel explizitere und stärkere identifizierende Wirkung haben. Eine entsprechende Apostrophe richtet sich zuweilen an eine bestimmte Person, etwa wenn der Opfernde in der Opfertischszene den Namen eines Kindes des Verstorbenen¹²⁴⁶ (Abb. 170) oder eines Priesters¹²⁴⁷ trägt, die sich beim Besuch der Kapelle darin wiedererkennen kön-

1245 TT 255 (*Roy*)-PM (3–4): Baud – Drioton 1928, Abb. 14–16.

1246 TT 69 (*Menna*)-PM (13): Hartwig 2013a, Abb. 2, 15; TT 318 (*Amenmose*)-PM (8. 9): Yoshimura u. a. 2003, Abb. 109. 110; Saqqara (*Thutmosis*): Zivie 2013, Taf. 15. 19. 22. 52. 58.

1247 TT 51 (*Userhat*)-PM (6): de Garis Davies 1927, Taf. 11; ein Name war ursprünglich vielleicht auch in einer entsprechenden Darstellung im memphitischen Grab



Abb. 159 TT 40 (Huy)-PM (5-7). Wendet man sich nach dem Betreten des Grabes nach links, so folgt man dem Blick des Königs im Blickpunktsbild und sieht die herankommenden Nubier.



Abb. 160 TT 255 (Roy)-PM (3-4). Mehrere Opferszenen auf der rechten Längswand geben eintretenden Besuchern die Möglichkeit, sich bei der Bewegung auf den Schrein zu mit den opfernden Protagonisten zu identifizieren.

nen. Aber auch wenn keine Beischrift vorhanden ist, konnte sich ein Sohn – ebenso wie jeder andere Besucher, der ein Opfer darbrachte – mit einer solchen Figur identifizieren. Besonders stark ist dieser Spiegeleffekt, wenn sich solche Opferszenen auf einer oder gar auf beiden Seiten am Ende der Längshalle finden. Der Opfernde steht an dieser Stelle vor den Statuen am Ende der Längshalle und tut genau das, was die Opfernden im Bild tun – entweder durch das bloße Sprechen einiger Opferformeln oder sogar durch ein tatsächliches Speiseopfer an einem heute nicht mehr erhaltenen Opfertisch¹²⁴⁸. Die zweidimensionalen Darstellungen bilden dann das tatsächliche Geschehen im architektonischen Realraum des Monumentes ab.

Generell besteht immer die Möglichkeit, sich aspekthaft in einer Bildfigur wiederzuerkennen, selbst wenn diese kontextuell oder durch eine Beischrift eindeutig bestimmt ist¹²⁴⁹. Denn als Mitglied der Gesellschaft weisen alle Besucher – als Inhaber eines bestimmten Amtes, als Angehörige, Bekannte, Mann oder Frau etc. – in ihrer eigenen Identität mehr oder weniger Gemeinsamkeiten mit verschiedenen Personen im Bild auf. Gerade mit der Frau, der Mutter und den Töchtern des Grabherrn sind auch Identifikationsfiguren für weibliche konventionelle Rezipienten in zentralen Rollen vorhanden. Selbst in einer Darstellung des Grabherrn kann man sich auf solche Weise als Besucher spiegeln: Erblickte ein ägyptischer Betrachter, während er ein Opfer vor der Statue der Verstorbenen vollzog, diesen zugleich auf der angrenzenden Wand in der Szene des Totengerichts, wurde er sich vermutlich umso mehr seiner eigenen Sterblichkeit bewusst und dachte daran, dass er eines Tages selbst vor Osiris stehen würde¹²⁵⁰.

Die Lenkung im Raum

Die Lenkung der Besucher und ihres Blickes durch die Bilder in einer ägyptischen Grabkapelle findet innerhalb der ohnehin gege-

benen kultischen Konventionen statt, die eingangs erwähnt wurden (s. 6.2.5.1)¹²⁵¹. So kann man etwa annehmen, dass selbst Besucher, deren primäre Motivation in der gleichsam touristischen (s. 5.2.3) Betrachtung des Monumentes lag, sich zuerst vor den Schrein begaben, um ein Opfer darzubringen oder eine Opferformel zu sprechen. Durch das Dekorationsprogramm konnten die Bildproduzenten die rituell notwendigen Bewegungsrichtungen unterstreichen – etwa den Gang nach Westen, hin zum Schrein. Sie konnten aber die konventionellen Bewegungsabläufe auch ausnutzen, um die Besucher an einem bestimmten Punkt dieses Ablaufes innehalten und den Darstellungen folgen zu lassen.

Eine solche gezielte Apostrophe im Verlauf des konventionellen Bewegungsablaufes lässt sich vielfach in den Darstellungen beobachten, die man beim Verlassen des Grabes auf den Eingangswänden sieht. Bewegt sich der Grabherr hier von der Hauptachse des Grabes weg auf die Schmalseite zu, so kann man ihm in die Szenerie hinein folgen und dort etwa eine Werkstatt¹²⁵² oder Feldarbeiten¹²⁵³ (Abb. 130) erblicken. Betrat man die Kapelle des Nefersecheru (TT 296), ging man sicherlich zuerst nach rechts auf die Gruppenstatue zu, um ein Opfer darzubringen; dabei schloss man sich dem Bestattungszug an der rechten Eingangswand an¹²⁵⁴. Auch durch die Anbringung wichtiger Texte, die manche Personen im Rahmen ihres Besuches lasen – vielleicht noch mit dem Grabherrn zu dessen Lebzeiten – können Rezipienten im Raum gelenkt werden. Tritt man im Grab des Rechmire in einem Abstand, der es erlaubt, die Inschrift zu lesen, vor die Autobiographie am (ideal) südlichen Ende der Querhalle, steht man gleichsam mit den Untergebenen vor Rechmire in der Audienzszene, die dann zur Linken zu sehen ist¹²⁵⁵ (Abb. 161). Liest man die Autobiographie am ebenfalls (ideal) südlichen Ende der Querhalle im Grab Inenis, so erblickt man links davon eine beinahe statuarische Darstellung des Grabherrn¹²⁵⁶. Auch hier tritt man also den Taten des Grabherrn sowie ihm selbst gegenüber. In der Kapelle des Huy (TT 40) wären Besucher durch die – nie fertiggestellte – Stele am (idealen) Nordende der Querhalle an eine Stelle geführt worden, an der sie sich genau am Anfang der Bildreihe befunden hätten, die sich von dort aus über drei Wände des Raumes zieht¹²⁵⁷ (Abb. 162). Durch die an dieser Stelle ungewöhnliche Darstellung des Königs können sie dazu angeregt werden, der Darstellung zu folgen, wodurch sich nach und nach die erzählende Bildreihe erschließt (s. 6.2.3.5; 8.2.2).

des Haremhab enthalten: Saqqara (*Haremhab*): Martin 2016, Taf. 23. 38. 106. 108.

- 1248 Dass die flachbildlich dargestellte Personengruppe vielfach nicht mit den statuarisch anwesenden Personen identisch ist, ändert daran nichts. TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (9): de Garis Davies 1923, Taf. 16; TT 81 (*Ineni*)-PM (20–22): Dziobek 1992, Taf. 30. 31. 33; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16. 17): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 18–23; TT 271 (*Nay*)-PM (1–3): Habachi – Anus 1977, Taf. 2. 3. 7; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (11. 13. 14): Guksch 1978, Taf. 20. 21. 23–25; TA 6 (*Panehesy*)-PM (18): de Garis Davies 1905a, Taf. 23. Vgl. Robins 2010, 134 f.; Robins 2013, 173; Robins 2016, 203. Eine etwas größere Distanz zwischen der Darstellung des Opfers an den Seitenwänden und der Statue am Ende des Grabes findet sich in: TT 81 (*Ineni*)-PM (17. 18): Dziobek 1992, Taf. 20. 21. 26. 27; ähnlich auch TT 82 (*Amenemhat*)-PM (11. 12): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 10. 14. Ähnliche Darstellungen, aber mit weit unterlebensgroßen Figuren finden sich in thebanischen Grabkapellen auch um die Scheintür herum, so in TT 56 (*Userhat*)-PM (4): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 8. In diesen Fällen wird die räumliche Opfersituation gleichsam auf zwei Seiten aufgeklappt; vgl. Robins 2017, 212.
- 1249 Vgl. hierzu Kemps Unterscheidung der Ansprache – oder Apostrophe – eines individuellen Betrachters und eines Betrachterkollektivs, die bei ihm freilich mehr auf der Analyse der im Bild angelegten Perspektiven als auf einer expliziten Benennung beruht (Kemp 1983, z. B. 50–52; Kemp 1986).
- 1250 TT 69 (*Menna*)-PM (10): Hartwig 2013a, Abb. 2, 14; TT 78 (*Haremhab*)-PM (11): Brack – Brack 1980, Taf. 56.

1251 Einige Überlegungen zur Begegnung, Spiegelung und Lenkung finden sich bei Robins 2010.

1252 TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 7.

1253 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

1254 TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (5. 6): Feucht 1985, Farbtaf. 4 a; Taf. 80.

1255 Es verbietet sich gleich zweifach, näher zu treten: Man könnte dann den Text nicht mehr so gut lesen und würde zugleich in der Audienzszene den Bereich des Wesirs betreten: TT 100 (*Rechmire*)-PM (2. 3): de Garis Davies 1943, Taf. 11. 12. 24. 25.

1256 TT 81 (*Ineni*)-PM (1. 2): Dziobek 1992, Taf. 17. 50.

1257 TT 40 (*Huy*)-PM (8. 9): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 4. 5. 35.



Abb. 161 TT 100 (Rehmire)-PM (2. 3). Begibt man sich an das südliche Ende der Querhalle, um die Autobiographie an der Südwand zu lesen, steht man mit den Untergebenen vor dem (heute zerstörten) großfigurig dargestellten Wesir.

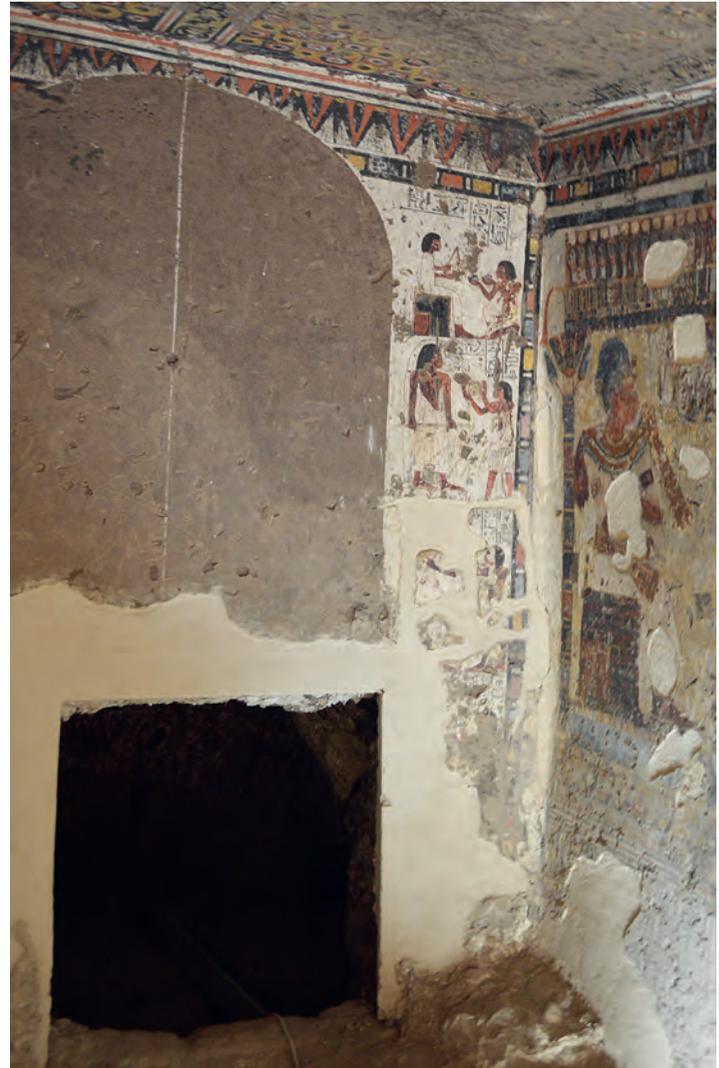


Abb. 162 TT 40 (Huy)-PM (8. 9). Besucher, die sich zur nördlichen Schmalseite der Kapelle begeben, um den (allerdings nie fertiggestellten) Text auf der Stele zu lesen, erblicken zur Rechten den Anfang der Bildreihe.

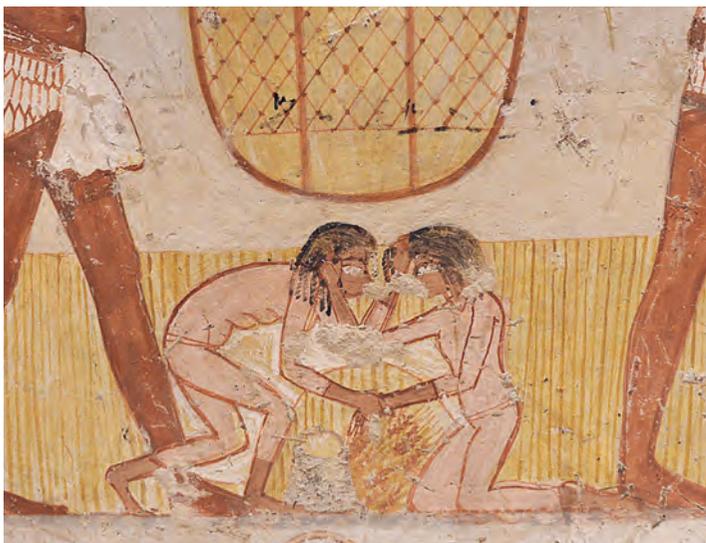


Abb. 163 TT 69 (Menna)-PM (2). Zwei Mädchen kämpfen um Ähren, die aus einem Korb gefallen sind. Die Szene wurde durch ein Graffito kommentiert, das sie als «die Kämpfenden» (*m^h3.w*) bezeichnet.



Abb. 164 TT 56 (Userhat)-PM (15). Zwei Tiere, deren Ausführung für eine Entstehung in nachpharaonischer Zeit spricht, wurden genau auf das Schilfboot des Grabherrn gesetzt. Ihr(e) Schöpfer wurde(n) wohl durch die fliehenden Tiere in der weiter links angebrachten Jagdszene angeregt.

Man könnte annehmen, dass auch *visual hooks* zur Lenkung der Besucher eingesetzt wurden. Im Gegensatz zur derartigen Verwendung auffälliger Figuren in neuzeitlichen Tableaus, in denen der Blick schnell umherwandern kann, ist eine solche Verwendung von Elementen aber im monumentalen Raum der Privatgräber nicht zu beobachten. Nur sehr vereinzelt kommen hier Figuren vor, die entsprechend Albertis Forderung¹²⁵⁸ (s. 3.2.3) den Blick der Betrachter gezielt durch ihre Gestik auf bestimmte Elemente lenken und so einen idealen Gang des Blickes durch das Bild bewirken sollen¹²⁵⁹. Viele der relevanten Details sind zu klein, als dass man sie schon von weitem sehen könnte und dadurch dazu gebracht würde, sich in eine bestimmte Richtung zu bewegen. Man muss vielfach bereits genau *geschaut haben*, um durch das Entdecken eines neuen Details gleichsam *belohnt* zu werden. So bemerken aufmerksame Betrachter in der nach und nach erfolgenden Betrachtung der verschiedenen Darstellungen im Raum Wiederholungen und Variationen ebenso wie auffällige, ungewöhnliche Details. Dabei funktionieren verschiedene Arten von *visual hooks* für unterschiedliche Betrachtergruppen in verschiedener Weise. Manche Details mögen v. a. für Angehörige der *high culture* gedacht sein, zu deren Gelehrtheitsanspruch auch eine künstlerische Bildung gehörte; eine Ansprache durch gewisse humorvolle oder erotische Elemente funktioniert dagegen für weitere Kreise¹²⁶⁰.

Einleitend wurde festgestellt, dass die Aussagen der sog. Besuchergraffiti zu unspezifisch sind, um daraus Erkenntnisse über die Seherlebnisse historisch-realer Besucher zu gewinnen. Ihre *Anbringung an sich* bzw. der *Ort ihrer Anbringung* kann aber Hinweise darauf geben, an welchen *visual hooks* der Blick von Besuchern hängen blieb und wohin sie gelenkt wurden¹²⁶¹. So wurden Motive kommentiert¹²⁶² (Abb. 163) und manchmal auch vor Ort kopiert¹²⁶³. Eine solche Reaktion durch schriftliche und figürliche Graffiti ist nicht auf emische Rezipienten – d. h. Menschen des pharaonischen Ägyptens – beschränkt. Auch aus spätantiker¹²⁶⁴ (Abb. 164) und noch jüngster Zeit existieren ähnliche Beispiele für

die Reaktion auf die Grabdekoration. (Das Phänomen der nachträglichen Benennung von Personen im Bild durch Graffiti, bei dem auch die Motivation der rituell-religiösen Einschreibung im Monument dazukommen kann, wird in 6.2.5.5 besprochen.) Einen ähnlichen Hinweis darauf, welche Elemente Besuchern ins Auge sprangen, können schließlich auch Zerstörungen bieten. Mit Ausnahme einiger Fälle – etwa der Zerstörungen der Amarnazeit¹²⁶⁵ – lässt sich der Zeitpunkt, zu dem ein Bildelement zerstört wurde, nicht bestimmen. Bei solchen ikonoklastischen Handlungen an Bildern, die Angst erregten, da sie als belebt oder wirkmächtig empfunden wurden, handelt es sich um ein Phänomen, das zu allen Zeiten und in allen Kulturräumen vorkam¹²⁶⁶. Gerade Fälle, in denen besonders bewegt und belebt wirkende Elemente zerstört und etwa Gliedmaßen durch Ritzungen durchtrennt¹²⁶⁷ (Abb. 98) oder gerade die Gesichter zerstört wurden, deuten sogar eher auf nachpharaonische Zerstörungen hin.

6.2.5.5 Emotionen

Die Phänomene der bildlichen Begegnung sowie die Apostrophe durch gewisse *visual hooks*, die im vorigen Kapitel besprochen wurden, beinhalten zuweilen auch eine mehr oder weniger starke emotionale Ansprache. Insofern wird im Folgenden kein zusätzlicher Darstellungs- und Wahrnehmungsmechanismus eingeführt. Vielmehr soll darauf hingewiesen werden, inwiefern die Begegnung mit verstorbenen Angehörigen im Bild – ebenso wie mit sich selbst – über das (Wieder-)Erkennen hinaus ein gezielt eingebrachtes emotionales Moment enthalten kann.

Eine der stärksten Formen emotionaler Ansprache erfolgte sicherlich durch die Betrachtung der Darstellung – verstorbener oder noch lebender – Mitglieder der eigenen Familie¹²⁶⁸. Diesen kann man – ebenso wie Bekannten, Berufskollegen oder Vorgesetzten des Verstorbenen – oftmals in den Bankettszenen begegnen. Aber auch in anderen Darstellungen treten Familienmitglieder auf, wobei oftmals mehrere Generationen nebeneinander vorkommen¹²⁶⁹ (Abb. 165). Inwiefern das Erkennen bestimmter Angehöriger von der Angabe von Namen und Verwandtschafts-

1258 Alberti 2000, 273.

1259 Ein mögliches Beispiel behandelt Angenot 2010.

1260 Hier lassen sich durchaus Parallelen zur heutigen Situation ziehen: Besuchen Personen, die über eine ägyptologische Vorbildung verfügen, die Privatgräber, so halten sie vielleicht gezielt Ausschau nach ihnen bekannten Details und bemerken feine Unterschiede, die den meisten Besuchern verborgen bleiben. Auch diese erfreuen sich aber etwa an einfacheren «Witzen», humorvollen Elementen und der Schönheit der Tänzerinnen.

1261 Vgl. hierzu Alexis Den Donckers Dissertation «Réactions sur images. Pour une réception des images en Égypte ancienne» (Université de Liège 2019) und vorerst Den Doncker 2010; Den Doncker 2012; vgl. Staring 2011b; Verhoeven 2012; Ragazzoli 2017c; Verhoeven 2020.

1262 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, 33; Abb. 2, 3.

1263 TT 69 (*Menna*)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3 [Ritzung, die dem Kopf der umgewandten Person rechts der Mitte im dritten Register von oben entspricht]. In TT 81 (*Ineni*)-PM (17): Dziobek 1992, 80; Taf. 25 a wurde die Beischrift der Klagefrau Merimaat neben der Originalfassung noch einmal eingeritzt, gegebenenfalls von einer Person, die sie persönlich kannte. Hier könnte auch wieder die magisch-religiöse Funktion der verewigenden Einschreibung im Grab eine Rolle spielen (vgl. 6.2.5.5).

1264 TT 56 (*Userhat*)-PM (15): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 13.

1265 McClymont 2017; McClymont 2018.

1266 Z. B. Flood 2002; Kristensen 2013.

1267 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 20 [Ritzungen fehlen in der Umzeichnung]; TT 343 (*Benja gen. Paheqamen*)-PM (11. 13): Guksch 1978, Taf. 21. 24.

1268 Vgl. Bolshakov 1997, 144 f.

1269 TT 31 (*Chons*)-PM (4–6): de Garis Davies 1948, 13. 17; Taf. 11–13; TT 55 (*Ramose*)-PM (4): de Garis Davies 1941, Taf. 8–12; TT 81 (*Ineni*)-PM (20. 21): Dziobek 1992, Taf. 30. 31; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (3–5): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 3–7; vgl. Ragazzoli 2017a zur Darstellung der Vorgesetzten. Ineni ist auch beim Sehen der Tribute und der landwirtschaftlichen Erzeugnisse von seiner Familie umgeben: TT 81 (*Ineni*)-PM (5. 9): Dziobek 1992, 34 f. 41 f.; Taf. 3. 7. Die im Flachbild dargestellten Personen können auch auf eindruckliche Weise eine Statue des Verstorbenen umgeben: TT 148 (*Amenemope*)-PM (2–4. 6–8): Ockinga 2009, Taf. 3. 9. 10. 18. 19. 68–70. 72. 73. 80–83. Zur Vereinigung lebender und vergangener Generationen in Bankett Darstellungen, vgl. Wiebach 1986.



Abb. 165 TT 148 (Amenemope)-PM (3-5). Die kolossale Gruppenstatue des Ehepaars ist von Verwandten und anderen sitzenden Personen im Relief umgeben.

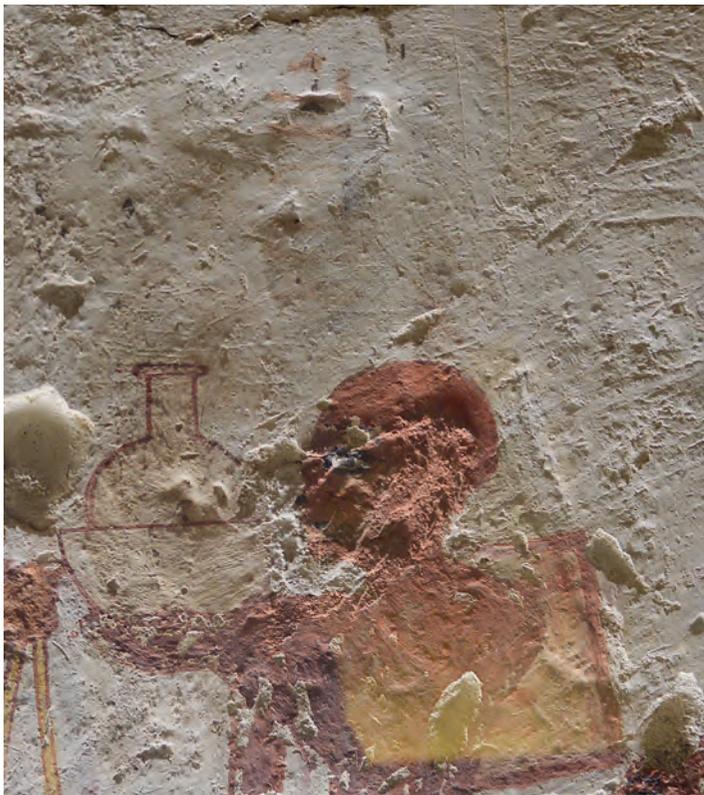


Abb. 166 TT 295 (Djehutimose gen. Paroy)-PM (4). Ein Mann, der ein Gefäß herbeiträgt wird durch eine (schlecht erhaltene) Beischrift als «der Diener Mehu» (*sdm-š mhw*) bestimmt.



Abb. 167 TT 69 (Menna)-PM (2). Als das Gesicht des Grabherrn in allen Darstellungen seiner Kapelle ausgelöscht wurde, zerstörte man auch die Gesichter zweier unbenannter Schreiber. Vermutlich dachte die verantwortliche Person, dass sich darunter ebenfalls Menna bei der Aufsicht über Feldarbeiten befinden könnte.

graden in Beischriften abhängig war, ist aus heutiger Sicht schwer zu sagen. Sicherlich waren die Darstellungen aber in der Regel weitaus weniger generisch konzipiert, als es aus heutiger Warte scheinen könnte¹²⁷⁰. Wie schon für die in 6.2.5.4 erwähnten Phänomene der Begegnung und der Spiegelung gilt auch hier, dass eine Inschrift nicht notwendig ist, um eine Person aspekthaft in einer Figur im Bild zu erkennen. Umgekehrt verhindert eine vorhandene Inschrift nicht die Identifizierung mit einer anderen Person. Dies gilt auch für das (aspekthafte) Sehen von Personen im Bild, die von den Produzenten und ihren Auftraggebern sicherlich nicht bedacht worden waren. So kann etwa ein junger Schreiber, der mit seinem Meister ein Grab besucht, beim Anblick der Frau des Grabherrn an seine kürzlich verstorbene Mutter erinnert werden. Die Zahl solcher persönlicher Assoziationen ist grenzenlos.

Der Rahmen des Besuchs der Kapellen kann die Art des Erkennens zusätzlich prägen. So ist es möglich, dass man mit manchen der Dargestellten noch wenige Augenblicke zuvor im Hof des Grabes das Talfest gefeiert hatte (s. 6.1). Das Moment – und auch der Witz – des Wiedererkennens in einer Darstellung wirken in diesem Fall umso stärker. Sind zuweilen sämtliche Wände von Bankett- und Opfertischszenen bedeckt, ergänzt die Darstellung die Feier, die draußen stattfand, und umgekehrt ergänzen die Besucher selbst als Feiernde die Darstellung¹²⁷¹. Vielfach werden Besuche in Gruppen etwa von Familienmitgliedern oder Berufskollegen erfolgt sein. In solchen Fällen hat man sicherlich miteinander über die Familie oder die Kollegen geredet, sich an manche Personen wehmütig erinnert und sich über andere noch lange nach ihrem Ableben geärgert. Auch dies gehört zum Wesen der persönlichen emotionalen Apostrophe: Sie ruft positive wie negative Gefühle und Erinnerungen hervor.

Inwiefern sich gerade in der Darstellung von Angehörigen des «einfachen Volkes» und Fremden mit der Zeit gewisse Prototypen herausbildeten¹²⁷² und wann tatsächlich bestimmte Personen gemeint waren, die der Grabherr vielleicht kannte, muss vorerst offenbleiben. Nur in manchen Fällen zeigen Beischriften eindeutig, dass ein bestimmter Schreiber¹²⁷³, Diener¹²⁷⁴ (Abb. 166) oder fremder Herrscher¹²⁷⁵ (Abb. 30) gemeint war. Dabei kamen gerade im

Fall der Darstellung von Angehörigen des Haushaltes des Grabherrn zwei Faktoren zusammen. Einerseits konnte durch die Einbindung dieser Personen in die Grabdekoration die Gemeinschaft erhalten werden, die den Verstorbenen zu Lebzeiten umgeben hatte. Andererseits konnten so diese Personen und ihr Name bewahrt werden, auch wenn sie selbst kein monumentales Grab erhielten¹²⁷⁶. Auf jeden Fall erweiterte sich damit aber der Kreis der Personen, die – falls sie die Kapelle zu Lebzeiten besuchten – sich selbst in den Bildern erkennen und stolz auf ihre Darstellung im monumentalen Kontext und die ihnen dadurch erwiesene Ehre verweisen konnten¹²⁷⁷.

Einen Beleg für ein solches aspekthaftes Sehen von Personen in einer Darstellung liefern die nachträglichen Benennungen von Personen durch Graffiti¹²⁷⁸. Vielfach haben dabei wohl Besucher sich selbst in einer Figur gesehen bzw. erkannt – auch wenn diese ursprünglich jemand anderen oder keine bestimmte Person darstellen sollte. In vielen Fällen kann es sich dabei auch um eine durch die betreffende Person selbst vollzogene Einschreibung im monumentalen Kontext handeln¹²⁷⁹. Selbst wenn man annehmen möchte, dass die Hauptmotivation dieser Einschreibung in den monumentalen Kontext rituell-religiöser Natur war, so bleibt doch die Feststellung, dass eine Person (aus uns oft unbekanntem, individuell-persönlichen Gründen) ebenjene eine, bestimmte Figur zur Selbstidentifikation auswählte – und keine andere. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Zerstörung eines wohl namenlosen Fischers in TT 73 hinzuweisen, die wohl nicht auf einen anonymen Fischer, sondern auf die damit gemeinte – bzw. die darin gesehene – Person abzielte¹²⁸⁰. Ebenso ist die Person, die in Mennas Kapelle überall das Gesicht des Grabherrn zerstörte¹²⁸¹, wohl davon ausgegangen, dass es sich auch bei einem der Vorgesetzten in einer Vermessungsszene, die keine Beischrift aufweisen, um Menna handeln müsste oder zumindest könnte¹²⁸² (Abb. 167).

1270 Dass auch Personen ohne Beischrift oftmals wohl weniger generisch gedacht sind, als dies auf heutige Rezipienten wirkt, zeigt das Beispiel TT 69 (Menna)-PM (7): Hartwig 2013a, 57; Abb. 2, 11. Nach Ausweis einer hieratischen Notiz handelt es sich beim Opfernden oben im rechten Blickpunktsbild um einen Sohn (*sʿ*). Man brachte diesen Sachverhalt in diesem Fall aber nicht durch eine Beischrift ins Bild. Die kurze und generische Natur dieser hieratischen Bezeichnung verriet, dass es sich in diesem Fall nicht um eine der nachträglichen Identifizierungen einzelner Personen handelt.

1271 Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür ist TT 295 (Djehutimose gen. Paroy): Hegazy – Tosi 1983.

1272 Vgl. Vernus 2009–2010; Fitzenreiter 2017a.

1273 TT 181 (Nebamun und Ipuky)-PM (6): de Garis Davies 1925, Taf. 11, 12, 14.

1274 TT 38 (Djeserkaraseneb)-PM (3 [oberstes Register]. 6): de Garis Davies 1963, Taf. 2, 6; TT 295 (Djehutimose gen. Paroy)-PM (4): Hegazy – Tosi 1983, Taf. 7.

1275 Im Fall des Fürsten von Miam, Heqanefer, kennt man sogar sein Grab in Nubien, in dem er sich als ägyptischer Elitemann darstellen ließ: TT 40 (Huy)-PM (6–7): de Garis Davies – Gardiner 1926, Taf. 27; vgl. Smith 2015.

1276 Münch 2013.

1277 Ähnliches gilt für im Grab dargestellte Bildproduzenten (TT 82 (Amenemhat)-PM (4): de Garis Davies – Gardiner 1915, Taf. 8; TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 6) bzw. die Darstellung des Verwalters (*jmj-rʿ pr*), der wohl auch den Bau des Grabes seines Herrn überwachte: TT 75 (Amenhotep Sise)-PM (1): de Garis Davies 1923, Taf. 8. Zum Verhältnis von Djeserkaraseneb, dem Besitzer von TT 38 und Amenhotep Sise, vgl. Ragazzoli 2017a, 208–210.

1278 TT 90 (Nebamun)-PM (8): de Garis Davies 1923, 32; Taf. 31 («der Kuhhirte des Amun, Meri»; TT 341 (Nachtamun)-PM (13): de Garis Davies 1948, 40; Taf. 29 («gesagt von Amenabu, Sohn [des Nachtamun]: Siehe, was [sie] mir gegeben hat.»).

1279 Zu diesem Phänomen auch Ragazzoli 2017c; für das Alte Reich s. Hamilton 2016; Pieke 2018.

1280 TT 73 (unbekannter Besitzer)-PM (1): Säve-Söderbergh 1957, 9; Taf. 8; die ursprüngliche Ausführung entsprach wohl etwa TT 39 (Puiemre)-PM (8): de Garis Davies 1922, Taf. 15, 17. Die hier vorgebrachte Deutung ist Säve-Söderberghs Vorschlag vorzuziehen, der – auf eine magische-funktionale Natur der Bilder rekurrend – davon ausging, dass die Zerstörung des Mannes, der die Fische ausnimmt, den Grabinhaber der Nahrung berauben sollte. In einem solchen Verständnis hätte man aber auch die schon ausgenommenen Fische in der Darstellung zerstören müssen.

1281 Hartwig 2013a, 19.

1282 TT 69 (Menna)-PM (2): Hartwig 2013a, Abb. 2, 3.

6.3 Fallbeispiele

In 6.2.4 und 6.2.5 wurde festgestellt, dass eine erschöpfende Auflistung potentieller Einwirkungen des umgebenden Raumes und v. a. der sozialen Identitäten der Rezipienten nicht möglich ist. Die folgenden Fallbeispiele führen vor, wie die formalen Beschreibungen bildnerischer Mechanismen (6.2.1–6.2.3) mit den Faktoren der rezeptionsästhetischen Kontextualisierung (6.2.4–6.2.5) zu vereinen sind. So kann man zu einem Verständnis der Bilder gelangen, das näher an demjenigen konventioneller Rezipienten und damit auch der Bildproduzenten und ihrer Auftraggeber liegt. In Anlehnung an Davis' jüngste Untersuchung zum Sehen historischer Betrachter wird davon ausgegangen, dass der Eindruck beim Besuch eines Monumentes von einer Vielzahl u. a. persönlich bedingter Faktoren abhängig ist und sich somit zumindest in Teilen von Rezipient zu Rezipient unterscheidet¹²⁸³. Damit soll die Möglichkeit genereller Aussagen zur Wirkung von Bildmechanismen nicht bestritten werden. Allerdings ist die rezeptionsästhetische Kontextualisierung solcher systematischer Aufarbeitungen notwendig, um sie auf die antiken Praktiken zurückzuführen, innerhalb derer die bildnerischen Mechanismen ihre Bedeutung erhielten (s. Kapitel 8). Gleichzeitig stellen die folgenden Schilderungen eine Möglichkeit dar, die Funktion mancher Faktoren zu verdeutlichen. Es handelt sich gewissermaßen um fiktive Rekonstruktionen, die auf den im Vorherigen entwickelten Analysekatégorien beruht¹²⁸⁴. Die Fiktionalität wird auch durch die Verwendung des Präsens markiert: Es soll nicht postuliert werden, dass ein Besuch, der genau diese Wahrnehmungen enthielt, tatsächlich stattfand. Nach dem aktuellen Wissen über diese Monumente und gemäß den in dieser Untersuchung erarbeiteten Verwendungsweisen von Darstellungsmitteln hätte er aber so stattfinden können. In den beiden Beschreibungen fließen die Beschreibungen möglicher Wahrnehmungen, ihre Rückführung auf Wissensbestände sowie mögliche gezielte Reflexionen der Betrachter teilweise ineinander. Eine konsequente Trennung dieser Ebenen wäre ohnehin nicht möglich, durchdringen sich doch etwa die spontane Wahrnehmung, das Nachwirken des Sehens einer Darstellung und die nachträgliche Reflexion der Eindrücke beständig.

Die folgenden Beschreibungen, die teilweise im Rahmen der Begehung der beiden Monumente in den Jahren 2018 und 2020 entstanden, ersetzen in keiner Weise die systematische Aufarbeitung der Faktoren, die eine bestimmte Wahrnehmung bewirken. Gezielt eingesetzt, stellen solche Rekonstruktionen möglicher Geschehnisse aber ein Mittel dar, um nach der systematischen, formalen Erarbeitung der Gestaltungsmittel auf ihre Anwendung

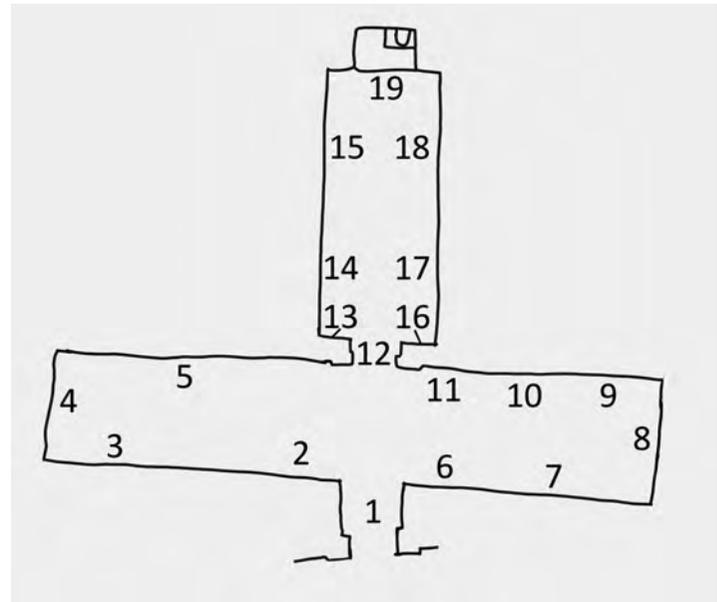


Abb. 168 TT 56 (Userhat). Grundriss der Grabkapelle mit Szenen-Nummerierung nach Porter – Moss 1960.

bzw. ihren Sitz im Leben zurückzukommen¹²⁸⁵. Wenn dabei in den Schilderungen persönlicher, aspekthafter Wahrnehmungen der Betrachter an manchen Stellen vielleicht zu weit gegangen wird, verdeutlicht dies den verfolgten Ansatz umso mehr: Es ist möglich, die entsprechenden Aspekte wahrzunehmen, jedoch keinesfalls zwingend. Auf der Grundlage des Konzeptes des *konventionellen Betrachters* kann durchaus von gewissen Voraussetzungen, wie etwa der Begehung des Monumentes in einer bestimmten Reihenfolge, ausgegangen werden. Gleichzeitig bedeutet seine Anwendung aber auch, dass natürlich nicht alle in den beiden Grabkapellen auftretenden Darstellungsmittel, wie sie sich an verschiedenen Stellen dieser Untersuchung finden, in die Beschreibung des Besuchs eingebracht werden. Denn das Ziel ist nicht eine vollständige Besprechung aller vorhandenen Mechanismen, sondern die Rekonstruktion dessen, was die erwähnten Besucher bei ihrem Besuch gesehen und gedacht haben könnten. Auch die explizite Beschreibung etwa einer Steigerung bildlicher Narrativität findet sich im Folgenden nicht in diesen Worten. Da die gewählte Perspektive diejenige des antiken Besuchers ist und nicht diejenige des analysierenden Ägyptologen, ist bei Darstellungen, die in den Termini der formalen Analyse als «stark narrativ» anzusprechen wären, etwa davon die Rede, dass sie auf die Betrachter einen «sehr bewegten» oder «lebendigen» Eindruck machen.

1283 Davis 2017b. Die Überschriften von 6.3.1 und 6.3.2 entstanden in Anlehnung an dieses Werk.

1284 Mit Ausnahme der fiktiven Personen des Freundes Nacht und der Tante Meritmun in 6.3.1 sind die Namen aller Personen in den besprochenen Monumenten tatsächlich belegt.

1285 Vgl. Parkinson 2009, v. a. 41–68.



Abb. 169 TT 56 (Userhat). Über eine Treppe betritt man von oben den Vorhof der Kapelle.

6.3.1 Was Userhats Sohn sieht

Das Grab des Userhat (TT 56)¹²⁸⁶ liegt in der thebanischen Privatkropole, am Hügel von Sheikh Abd el-Qurna (Abb. 168). Die Darstellung des Grabherrn vor Amenhotep II. (s. u.) datiert die Anlage in die mittlere 18. Dynastie¹²⁸⁷. Die Grabkapelle ist sehr gut erhalten und weist nur an wenigen Stellen großflächige Beschädigungen auf; darunter ist v. a. die durch einen Durchbruch in die benachbarte Grabanlage TT 57 erfolgte völlige Zerstörung der Figur des Userhat in der Gruppenstatue am Ende der Kapelle zu nennen, die ihn neben seiner Gemahlin Mutnofret zeigte. Daneben finden sich Spuren zweier ikonoklastischer Phasen. Zum einen sind dies die typischen Zerstörungen der Amarnazeit, die v. a. die Namen von Göttern, aber auch das Pantherfell des Sem-Priesters¹²⁸⁸ betreffen. Zum anderen finden sich mit den Kratz- und Schleifspuren bei Frauenfiguren bzw. deren Übertünchung mit Lehm Spuren der Nutzung des Grabes durch koptische Mönche in spätantiker Zeit, bei denen es sich gegebenenfalls auch um die Schöpfer einiger später Graffiti handelt (Abb. 164)¹²⁸⁹.



Im dritten Jahr nach Userhats Tod finden sich Mitglieder seiner Familie anlässlich des thebanischen Talfestes (s. 6.1) an seinem Grab ein (Abb. 169). Sein Sohn¹²⁹⁰ betritt am Morgen die Kapelle, während nach und nach die Angehörigen eintreffen. Hier im Inneren ist es angenehm kühl im Vergleich zu draußen, wo die Hitze des Tages schon spürbar ist, und man wird nicht geblendet vom Licht der Sonne, die auf den hellen thebanischen Kalkstein strahlt. Das einfallende Licht genügt aber, um auch ohne eine Lampe die Bilder in der Kapelle erkennen zu können¹²⁹¹. Nachdem er über die Schwelle getreten ist, dauert es einen Moment, bis sich seine Augen an das Halbdunkel gewöhnt haben und er direkt vor sich an der linken Rückwand des ersten Raumes seine Eltern in lebensgroßer Darstellung sieht (Abb. 170 und 142)

Dieses Bild erzeugt eine starke und emotional geladene Ansprache des Sohnes, der hier im Rahmen dieses Besuches schon zum ersten Mal auf seinen Vater und auch seine Mutter trifft, die schon einige Jahre früher gestorben ist. Unter dem Stuhl der Mutter sitzt sogar ihr Äffchen. Die Darstellung erzeugt eine direkte Verbindung zum rituellen Raum der Landschaft und v. a. zum Fest, das heute in der Nekropole gefeiert wird. Die Inschrift über seinen Eltern spricht nämlich von der Reise des Gottes Amun-Re von seinem Tempel im Osten herüber an das Westufer, die der Gott auch heute wieder vornehmen wird. Es war seinem Vater sehr wichtig, diesen Bezug der dargestellten Feierlichkeiten zum

1286 Beinlich-Seeber – Shedid 1987.

1287 Für eine genauere Diskussion s. Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 142–145; Kampp 1996, 265.

1288 Eine mögliche Erklärung für die Zerstörung der Darstellungen von Sem-Priestern in der Amarnazeit wurde von Quack 2010b vorgebracht. Demnach richtete sich der ikonoklastische Akt vielleicht weniger gegen die Figur des Sem-Priesters selbst als gegen die (Götter-)Bilder, die von ihm im Mundöffnungsritual belebt wurden.

1289 Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 16–18.

1290 Der Name von Userhats Sohn ist nicht bekannt. Er wurde während der Amarnazeit getilgt, es ist also anzunehmen, dass er den Namen des Gottes Amun enthielt (Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 107).

1291 Die in diesem Kapitel verwendeten Fotos entstanden an einem Januarmorgen ohne Verwendung künstlicher Lichtquellen.



Abb. 170 TT 56 (Userhat)-PM (5). Anlässlich des Talfestes werden dem Grabherrn und seiner Gemahlin von ihren Kindern verschiedene Gaben überreicht. Darunter erkennt man Teilnehmerinnen des Banketts, denen von Dienerinnen Getränke überreicht werden.

Fest des Westtals¹²⁹² ganz deutlich zu machen. Gerade nach dem Tod der Mutter haben das Talfest und die Feier mit den Verstorbenen ihm sehr viel bedeutet. Direkt vor den Eltern stehen Henutnofret und Nebettaui, seine beiden Schwestern, die den Eltern einen kostbaren Halskragen und Wein überreichen, und dahinter erkennt der Sohn sich selbst. Ihm kommt im Bild die Ehre zu, den Eltern für alle Zeit den Strauß des Amun-Re zu präsentieren. Dahinter stimmen Musiker Lieder an, wie er sie auch heute während der Feiern vor dem Grab hören wird.

Er hält kurz inne und lässt seinen Blick über die Festgemeinde schweifen – genauso werden sie alle gleich draußen sitzen. Auf wunderbare Weise hat der Künstler, den sein Vater für die Dekoration gewinnen konnte, es sogar geschafft, die Rahmen der Bilder zu einem schattenspendenden Pavillon zu vereinen, ganz ähnlich dem, den er gerade noch im Hof des Grabes mit seinem Freund Nacht aufgestellt hat (Abb. 43 und 44). Er schmunzelt, als er die Frau erblickt, die gierig an ihrem Trinkgefäß nippt; sie erinnert ihn an seine Tante Meritamun, die es immer ganz besonders genießt, dass man sich während des Talfestes hemmungslos am Wein gütlich tun darf. Da fällt sein Blick auf die Opferszenen neben der Stele auf der Wand am Ende des Raumes – es ist Zeit weiterzugehen. Nachher möchte er sich noch die ganz besondere

1292 So die in dieser Inschrift verwendete Bezeichnung für das Talfest (Beinlich-Seebler – Shedid 1987, 56).



Abb. 171 TT 56 (Userhat). Der Zugang zur Längshalle der Kapelle wird von polychromen Inschriften auf gelbem Grund gerahmt und so schon farblich hervorgehoben.



Abb. 172 TT 56 (Userhat)-PM (12). Schon vom ersten Raum aus erkennt man am Ende der Längshalle die (heute stark zerstörte) Gruppenstatue des Ehepaars.

Darstellung anschauen, die immer alle so bewundern, wenn sie hier zusammenkommen. Aber dem Brauch entsprechend, muss er jetzt erst zu seinen Eltern gehen und ihnen das Brot und den Wein reichen, die er von den Speisen draußen mitgebracht hat.

Er wendet sich um in Richtung des Zugangs zum zweiten Raum (Abb. 171). Der Türrahmen wird durch das einfallende Licht erhellt und strahlt durch die gelbe Bemalung beinahe wie die Sonne selbst. Als er die Schwelle überschreitet, sieht er am Ende des Raumes seine Eltern, die ihm entgegenblicken (Abb. 172). Sein Blick fällt auf die rechte Wand (Abb. 173): Schon fühlt er sich zurückversetzt in den Bestattungszug, den er geleitet hat, als sein Vater zum letzten Mal die Fahrt aus der Stadt hinüber in den Westen antrat – über drei Jahre ist das jetzt schon her. Sie haben versucht, den Eltern reiche Beigaben mitzugeben. Aber all den Luxus, den die Bilder zeigen, mit den vielen Truhen mit kleinen Kostbarkeiten, konnten sie sich nicht leisten. Und natürlich wurden auch die Pferde des Vaters nicht mit ihm bestattet. Sie waren jetzt sein Besitz und sein ganzer Stolz. Dasselbe gilt für die Fahrt nach Abydos,

die er darunter sieht und die wie viele der Bilder in der Kapelle mit einer Menge kleiner Details angefüllt ist. Natürlich konnte er die Mumien seiner Eltern nie wirklich nach Abydos und zurück fahren. Aber wenigstens unternehmen sie hier in ihrer Kapelle diese Fahrt bis in alle Ewigkeit, sodass künftige Besucher sehen werden, was alles unternommen wurde, um die ewige Existenz der Herren des Grabes zu sichern. Leider wurden die wunderbaren Malereien ausgerechnet hier nie fertiggestellt. Vielleicht könnte er sich eines Tages die Dienste eines guten Malers aus einem der Tempel leisten, um ihm diese bedeutsame Aufgabe anzuvertrauen.

Als er am Ende der Halle ankommt, sieht er zu seiner Rechten die Darstellungen zweier Priester, die die Bestattungsrituale für die Eltern vollführen. Ganz ähnlich wie sie steht er jetzt vor ihnen (in Form ihrer steinernen Ebenbilder) und reicht ihnen das Brot und den Wein. Als er einige Totenformeln für seine Eltern gesprochen hat, dreht er sich um, um wieder hinauszugehen. Links neben den Eltern sieht er einige Männer, die mit ihrem ganzen Körpergewicht Trauben pressen, um Wein herzustellen, wie sie ihn



Abb. 173 TT 56 (Userhat)-PM (17–18). Der Bestattungszug auf der rechten Seite der Längshalle führt auf die Rückwand mit der Statuengruppe zu.

auch jetzt gleich trinken werden. Er tritt etwas näher und muss lachen: Der Maler hat es geschafft, diese einfachen Männer mit ihren angestregten Mienen so lebensnah abzubilden, dass er geradezu meint, ein paar seiner Feldarbeiter wiederzuerkennen (Abb. 151). Als er sich weiter umwendet, um hinauszugehen, hält er inne. Er steht jetzt gleich drei großen Figuren seines Vaters gegenüber (Abb. 174). Schon bei ihm selbst rufen diese Bilder ein Gefühl tiefer Ehrfurcht hervor; wie beeindruckend müssen diese Szenen erst auf Besucher wirken, die den Vater nicht gekannt haben!

Ganz besonders gilt das natürlich für die Darstellung der Wüstenjagd, in der man sieht, wie er gleich dem König selbst hinter dem Wüstenwild hereilt (Abb. 44 und 75). Vor einigen Jahren, als er mit seinem Vater die Baustelle besuchte, hat er mitbekommen, wie dieser sich angeregt mit dem Meister unterhielt, der für den Entwurf der Darstellungen verantwortlich war. Dieser hatte vorgeschlagen, den Herrn des Grabes wie schon seit alter Zeit üblich zu Fuß bei der Jagd auf das Wild der Wüste zu zeigen. Aber das wollte er nicht. Er wollte, dass man ihn mit seinen beiden besten Pferden sieht, wie er ebenso mutig wie der König selbst das Wild verfolgt – und zwar nicht irgendwo im ersten Raum, sondern hier, wo jeder, der das Grab betritt, diese Darstellung passieren

muss¹²⁹³. Sie ist wirklich eindrucklich. Man meint geradezu das Schnauben der Pferde und das Trappeln der Hufe zu hören sowie den Sand auf der Haut zu spüren, der von den fliehenden Tieren aufgewirbelt wird, die nicht in strenge Reihen aufgeteilt sind wie in anderen Kapellen, sondern wirklich durch den weiten Raum der Wüste zu rennen scheinen.

Als er wieder in den vorderen Raum tritt, wendet er sich nach links, wo er eines der wichtigsten Bilder in der Kapelle erblickt (Abb. 175). Der Vater steht dort vor seiner Majestät dem König selbst. Einmal mehr kann er nur staunen, wie der Maler es geschafft hat, die ganze Pracht und Macht des Herrschers in so eindrucklicher Form zu verewigen: Er sitzt unter einem reich geschmückten Baldachin, der in allen Farben erstrahlt, und wird durch den gelb-goldenen Hintergrund hervorgehoben wie ein Gott selbst. Die Inschrift darüber spricht davon, dass der Vater vom König gelobt wurde – eine große Ehre¹²⁹⁴. Der Grund dafür

1293 Vgl. hierzu die Überlegungen in Rogner 2020a.

1294 Die Inschrift bezeichnet Userhat als jemanden, «der aus dem Palast – Leben, Heil, Gesundheit – herauskommt als Gelobter» (*prj ḥsjw m stp-sj ḥnh wdj snb*) (Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 67).



Abb. 174 TT 56 (Userhat)-PM (14-15). Auf der linken Seite der Längshalle, die hier von der Gruppenstatue aus zu sehen ist, begegnet man dreimal dem großfigurig dargestellten Grabherrn.



Abb. 175 TT 56 (Userhat)-PM (9). Der Grabherr tritt mit zwei Stabsträußen und weiteren Opfergaben vor den König (Amenhotep II.) und wird in der Beischrift als einer «der aus dem Palast [...] herauskommt als Gelobter» bezeichnet.



Abb. 176 TT 56 (*Userhat*)-PM (11). Am Rande der Proviantverteilung werden Barbieri bei der Arbeit gezeigt.



Abb. 177 TT 56 (*Userhat*)-PM (8). Ranken und Girlanden sind in einem leichten Bogen über den Arm eines Opferträgers geführt, wodurch das Volumen der Gliedmaße betont wird.

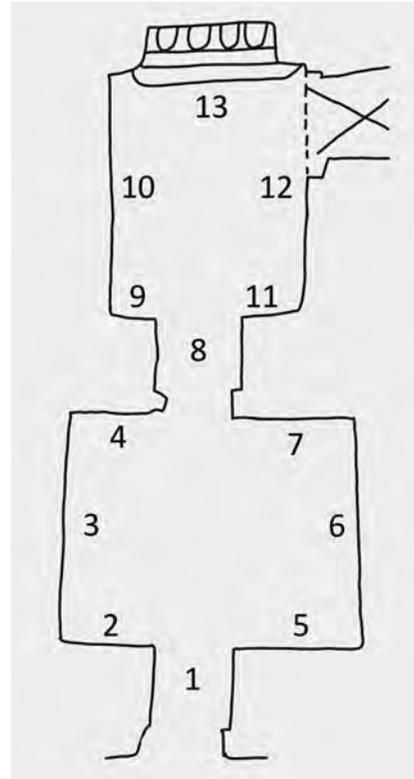


Abb. 178 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*). Grundriss der Grabkapelle mit Szenen-Nummerierung nach Porter – Moss 1960.

war die gute Erfüllung seiner Aufgaben als Brotzählschreiber von Ober- und Unterägypten. Und weiter links sieht man ja auch tatsächlich die Aufgaben, für die er verantwortlich war: Hier ist die Verpflegung von Männern in der Armee zu sehen¹²⁹⁵. Die einfachen Soldaten stehen mit ihren Beuteln zum Empfang der Rationen bereit, und ihre Vorgesetzten haben bereits Brot und Wein erhalten. Keine autobiographische Inschrift könnte den Besuchern der Kapelle die Leistungen seines Vaters und seine Ehrung durch den Herrscher auf so deutliche Weise vor Augen führen.

Da die Dimensionen des Raumes es nicht zulassen, vor den Darstellungen zurückzutreten und sie aus der Distanz zu betrachten, geht er vor der Wand hin und her, um die Malereien in ihrer Gänge zu erfassen. Zuweilen geht er in die Knie, um die Figuren weiter unten erkennen zu können. Dort sieht er zwei Barbieri, die gerade zwei Männern die Haare scheren (Abb. 176). Einige andere warten auf Hockern sitzend oder am Boden kauern, bis sie an der Reihe sind. Zwei von ihnen scheinen im Schatten eines Baumes zu dösen. Ein Freund, der ihn vor einigen Wochen beim Besuch der Kapelle seiner Eltern begleitete, meinte, man könne hier tatsächlich bei jedem Besuch etwas Neues entdecken!

Als er wieder am rechten Ende des Bildes angekommen ist, wandert sein Blick auf die Schmalseite. Hier war schon die Stele

vorbereitet worden, auf der die Lebensgeschichte des Vaters hätte stehen sollen. Leider hatte auch sie am Ende unvollendet bleiben müssen. Hoffentlich blieb sein Ruhm trotzdem für alle Zeit bestehen. Als sein Blick auf einen der Opferträger fällt, nimmt er den plastischen Eindruck der Gegenstände und Figuren wahr, auch wenn ihm nicht klar ist, dass der Schöpfer dieser Szene diese Wirkung erreicht hat, indem er die Pflanzenstängel und Girlanden nicht einfach in gerader Linie, sondern bogenförmig über den Arm hinwegführte (Abb. 177).

Er hat sich nun vollends umgewandt und blickt auf die Opfer-szenen auf der Eingangswand. Auch hier wurden die Inschriften nie vollendet. Aber natürlich wissen alle, wen die Bilder zeigen. Es war eine schöne Geste des Vaters, hier auch die Ammen seiner drei Kinder unter die Geehrten aufzunehmen und auch ihnen so ewige Erinnerung zu sichern. Schließlich fällt sein Blick auf die großen Figuren der Eltern, die dort, gleich neben dem Eingang, ein Opfer für Amun-Re, Re-Harachte und Osiris darbringen (Abb. 129a). Ganz so eindrücklich wird das Räucheropfer, das sie heute darbringen, natürlich nicht sein, aber die Götter werden ihren Gefallen daran finden. Dort, ganz rechts, vor dem Vater, erkennt er am Ende auch noch einmal sich selbst, wie er Weihrauch für das Opfer heranträgt. Es ist wohl Zeit, wieder nach draußen zu gehen und die letzten Vorbereitungen für die Feierlichkeiten abzuschließen...



¹²⁹⁵ Tatsächlich ist in der Darstellung in TT 56 weder aus Beischriften noch aus der Ikonographie auf die militärische Zugehörigkeit der Männer zu schließen. Parallelen deuten jedoch auf ein solches Verständnis hin (Beinlich-Seeber – Shedid 1987, 67f.).



Abb. 179 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (1). Auf der linken Seite des Eingangs sind der Grabherr und seine Gemahlin nach außen gewandt und beten den Sonnengott an.



Abb. 180 TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (8). Vom Eingang aus kann man schemenhaft die Gruppenstatue am Ende der Kapelle erkennen.

6.3.2 Was Kenros Freunde sehen

Die Grabanlage des Neferrenpet gen. Kenro (TT 178)¹²⁹⁶ liegt ebenfalls in der thebanischen Nekropole, im Bereich von Khokha (Abb. 178). Durch eine Kartusche über dem Eingang ist die Anlage eindeutig in die Zeit Ramses' II. zu datieren; die Meinungen über die genaue Verortung innerhalb seiner Regierungszeit gehen auseinander¹²⁹⁷.



Einige Monate sind seit Neferrenpets Bestattung vergangen. Es ist ein Feiertag, und Pararech, Panehesi und Huinefer haben sich vorgenommen, ihrem Freund Kenro, der noch vor kurzem jeden Tag mit ihnen in den Werkstätten des Tempels des Amun gearbeitet

hat, einen Besuch in seiner Grabkapelle abzustatten. Als Oberer des Arbeitshauses des Amun¹²⁹⁸ war Pararech selbst am Entwurf von Grabdekorationen beteiligt. Am Bau der Kapelle seines Freundes hat er zwar nicht maßgeblich mitgewirkt; allerdings hat er den leitenden Schreiber auf eine Idee gebracht, die Kenro sehr gut gefiel. Pararech ist schon gespannt, ob Panehesi und Huinefer seine kleine Spielerei bemerken werden. Nun sind sie in der Nekropole angekommen und begeben sich hinunter in den Hof, von dem aus man in die Kapelle ihres Freundes gelangt. Pararech zündet seine Lampe an. Als sie durch die Tür gehen, sehen sie auf der linken Seite eine Darstellung ihres Freundes Kenro, der ihnen gemeinsam mit seiner Frau Mutemwia entgegnet (Abb. 179). Gemeinsam beten sie hier für alle Ewigkeit den Sonnengott an. Dabei denkt Pararech daran, dass er Mutemwia wieder einmal einen Besuch abstatten sollte. Sie hat es nicht leicht, seitdem ihr Mann gestorben ist, und freut sich stets über einen Besuch und einige Gaben.

¹²⁹⁶ Hofmann 1995.

¹²⁹⁷ Hofmann spricht sich u. a. auf der Grundlage eines Vergleiches mit TT 409 (*Samut gen. Kiki*) für eine Entstehung frühestens ab der Mitte der Regierungszeit Ramses' II. aus (Hofmann 1995, 115 f.). Feucht geht aus stilistischen und ikonographischen Gründen von einer früheren Entstehung aus (Feucht 1985, 121).

¹²⁹⁸ Hofmann 1995, 69.



Abb. 181 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (6. 7). Auf der rechten Seite des ersten Raumes bringt das Ehepaar vor verschiedenen Gottheiten Opfer dar. Darunter verläuft der Bestattungszug, der am Grab endet, das direkt neben dem Durchgang in den zweiten Raum zu sehen ist (unten links).

Langsam treten sie – ebenso wie Kenro und Mutemwia auf der rechten Seite des Eingangs – in den ersten Raum und sehen bereits ihren Freund mit seinen Eltern und seiner Gemahlin, die ihnen aus dem Dunkel der Kapelle entgegenblicken (Abb. 180). Sie sind von den leicht überlebensgroßen Statuen, die in einer bunt gerahmten Nische sitzen, schon jetzt tief beeindruckt. Während sie einen Schritt weitergehen, nehmen sie die Bilder an den Wänden wahr, darunter v. a. die Darstellungen auf Augenhöhe. Auf der linken Seite sehen sie Kenro und Mutemwia, die durch die Tore der Unterwelt schreiten und am Ende vor Osiris treten und das Totengericht durchlaufen (Abb. 114). Vom Opfer, das sie dem Herrscher des Westens darbringen, sieht man sogar den wabernden Rauch in die Höhe steigen (Abb. 78). Darunter sieht man die beiden beim Empfang von Opfern. Rechts sehen sie die beiden bei der Darbringung von Opfern an verschiedene Gottheiten (Abb. 181). Auf der rechten Seite des Durchganges in den zweiten Raum, in Entsprechung zu Osiris links, sitzt hier der mächtige Gott Re-Harachte und erwartet den Verstorbenen sowie seine Besucher. Sie fühlen sich von diesen Darstellungen geradezu zum Durchgang in den zweiten Raum und den Statuenschrein hingeleitet. Pararech erkennt, welch großes Talent die Künstler hatten, die hier am Werk waren. Er bittet Panehesi und Huinefer, kurz stehen zu bleiben, und weist sie darauf hin, wie sehr sich diese Darstellungen von denen unterscheiden, die sie manchmal bei ihrem Dienst im Tempel sehen. Weil die verschiedenen Szenen sogar über die Ecken des Raumes hinwegführen, gewinnt man den Eindruck, als ob Kenro tatsächlich in diesem Moment genauso von der Welt der

Lebenden Schritt für Schritt weiter in den Westen hineinginge, wie man es auch als Besucher seiner Kapelle tut. Und auf wunderbare Weise umrahmen die zugehörigen Texte die Begegnungen des Paares mit den Göttern und mit den Wächtern der Unterwelt. Besser hätte man die alten Sprüche und die Bilder, die den Grabherrn selbst einbringen, nicht vereinen können. Dass man die beiden Bildfelder nicht nur durch das Inschriftenband, sondern sogar durch einen Himmel mit Sternen getrennt hat, macht den Eindruck vollkommen: Es handelt sich tatsächlich um eine kleine Wiedergabe des Kosmos. Unten auf der rechten Wand fallen ihnen die Teilnehmer des Bestattungszuges auf. Sie erinnern sich, dass Kenro auch sie dort darstellen ließ, und beschließen, dass sie sich die Prozession nachher unbedingt noch genauer anschauen müssen.

Jetzt aber treten sie durch den Durchgang in den zweiten Raum und stehen nur noch einige Schritte von ihrem Freund entfernt (Abb. 182). Über ihren Köpfen erstreckt sich die bunt geschmückte Decke der Kapelle. In diesen Raum fällt schon viel weniger Sonnenlicht als in den ersten. Als sich ihre Augen an das Halbdunkel gewöhnt haben, sehen sie rechts Kenro, der verschiedene Götter anbetet, und darunter die Darstellung des Schatzhauses, in dem sie manchmal mit ihm gearbeitet haben (Abb. 183). Für einen Moment denkt Pararech, dass die Wände der Kammer, in der sich die Statue des Verstorbenen befindet, ja eigentlich ganz den Göttern und ihrer Verehrung gehören sollten. Er selbst hat dies bis jetzt zumindest immer so gehalten. Allerdings hätte man das Schatzhaus nicht in den ersten Raum übernehmen können, ohne die wunder-



Abb. 182 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (13). In der Rückwand des zweiten Raumes befindet sich der Schrein mit der aus dem Fels gehauenen Gruppenstatue, die den Grabherrn, seine Gemahlin und seine Eltern zeigt.



Abb. 183 TT 178 (*Neferrhenpet gen. Kenro*)-PM (11. 12). Auf der rechten Seite des zweiten Raumes erfolgt die Anbetung weiterer Gottheiten. Darunter befindet sich eine Darstellung des Schatzhauses, in dem Neferrenpet Schreiber war. Der Abstieg in die Sarkkammer war ursprünglich mit einer dekorierten Platte verschlossen.



Abb. 184 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (10). Pararech nimmt die Mundöffnung an Neferenpet und Mutemwia vor.



Abb. 185 TT 178 (Neferenpet gen. Kenro)-PM (12). Neben dem Eingang des Schatzhauses sitzt der Türwächter (*jry* ^ḫ) Qabefhebsed.

bare Einheit der Dekoration dort zu zerstören, die sie gerade gesehen haben.

Sie treten vor ihren Freund. Sein Bildnis ist von dem seiner Eltern und Mutemwias umrahmt, sie sitzen in einer Nische, durch deren gelben Grund sie von den Strahlen der Sonne umgeben zu sein scheinen. Auf seinem Schoß liegen noch einige vertrocknete Kränze von den Beisetzungsfeierlichkeiten. Sie sprechen einige Opferformeln, wünschen Kenro und seinen Eltern Wohlergehen im Jenseits und bei ihren Besuchen auf der Welt und bitten ihn, gut über seine Familie zu wachen. Huinefers Blick fällt auf die Platte, die an der rechten Wand den Zugang zur Sargkammer verschließt. Dort unten befindet sich der Sarg ihres Freundes. An der linken Wand und damit passenderweise direkt neben der Gruppenstatue¹²⁹⁹ ist Pararech selbst bei der Mundöffnung von Kenro und Mutemwia dargestellt (Abb. 184). Gerührt weist er Panehesi und Huinefer darauf hin und bemerkt, wie dankbar er Kenro dafür ist, dass er ihm diese wichtige Rolle im Grab zugestanden hat. Er erinnert sich an den Moment, als sie einmal zusammen durch die Anlage gingen und Kenro ihn plötzlich dazu aufgefordert hat, die gerade fertiggestellte Szene einmal genau anzuschauen.

Sie wenden sich wieder um, um hinauszugehen, doch zuerst muss Pararech seinen beiden Freunden noch etwas zeigen. Er führt sie in die rechte Ecke, in der sie unten das Schatzhaus sehen (Abb. 52). Sie gehen leicht in die Knie, und Pararech hält seine Lampe dicht vor die erstaunliche Darstellung, die sie nun endlich genauer betrachten können. Ganz links, neben dem Zugang zur Grabkammer, sehen sie die Magazinräume, in denen auch die großen Ruder der Barke verstaut sind, im Hof davor herrscht emsiges Treiben. Noch weiter draußen sitzt ihr Freund und überwacht die Wägung der wertvollen Güter. Sie lachen: Da sitzt sogar Qabefhebsed, der grimmige Wächter. Der Raum hinter ihm soll wohl seine kleine Behausung zeigen, die tatsächlich dort vorne neben dem Eingang liegt (Abb. 185). Pararech lässt seinen Blick über einige Bäume weiter nach rechts schweifen, wo er Kenro sieht, der Handwerker im Goldhaus überwacht (Abb. 53). Die Darstellung scheint erfüllt vom Leben und dem Lärm der Werkstätten.

Er richtet sich wieder auf und weist seine Freunde auf die Darstellung hin, die man darüber erblickt. Hier stehen Kenro und Mutemwia und opfern für den Djed-Pfeiler. Pararech beleuchtet die Szene mit seiner Lampe und fragt Panehesi und Huinefer, ob ihnen etwas an der Szene auffalle, die er selbst entworfen hat. Sie schauen und überlegen; zuerst bemerken sie es nicht. Dann geht Panehesi ein Licht auf: In der Kolumne unmittelbar vor Kenro steht geschrieben «Schreiber des Schatzhauses des Herrn der beiden Länder im Haus des Amun, Kenro» und genau zwischen seinem Titel und seinem Namen greift Kenro in den Text hinein: Er weist die Besucher seines Grabes, die ihn nicht so gut kennen wie seine Freunde, geradezu auf seine Stellung hin (Abb. 63)! Als er seine Beobachtung kundtut, staunt Huinefer. Obwohl er eine

1299 Quack 2010a, 23f.



Abb. 186 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (6). Pararech (links) häuft Opfergaben vor dem Verstorbenen auf; hinter ihm liest ein weiterer Mann aus den Sprüchen des Mundöffnungsrituals.



Abb. 187 TT 178 (*Neferronpet gen. Kenro*)-PM (5). Panehesi (2. v. l.) und Huinefer (3. v. l.) begleiten Kenros Sarg im Bestattungszug. Sie sind einander zugewandt und scheinen ins Gespräch vertieft.

ähnliche Szene im Tempel kennt, hat er hier im Grab nicht damit gerechnet. Pararech freut sich; er ist durchaus stolz, dass er diesen Einfall hatte.

Die drei Freunde gehen zurück in den ersten Raum der Kapelle. Jetzt beim Hinausgehen können sie auch die Inschriftenbänder besser lesen, die von innen nach außen aus dem Grab hinausführen, so wie Kenro jeden Tag hinaus in die Welt tritt. Panehesi liest den Text zu ihrer Linken vor, während die anderen bedächtig schweigen: «Ein Opfer, das der König gibt, für Amun-Re-Harachte-Chepri, den in der Mesketet-Barke, Atum, der von der Maat lebt, Ptah-Sokar, den Herrn der Maat . . .». Als er beim Eingang angekommen ist und den Spruch beendet hat, gehen sie zum Bestattungszug. Pararech, der beim Aufhäufen der Opfergaben gezeigt wird, sehen sie auf den ersten Blick (Abb. 186). Bei Huinefer und Panehesi dauert es etwas länger. Sie befinden sich auf der Eingangswand, die völlig im Schatten liegt. Aber nach kurzem Suchen finden auch sie sich in der Malerei; sie sind Teil des Zuges der Freunde und Kollegen des Verstorbenen und werden – wie treffend – ins Gespräch vertieft gezeigt (Abb. 187). In der Ecke darüber fällt Panehesi die Darstellung der Westgöttin auf, welche die Sonnenscheibe empfängt. Durch die Schattierung treten ihm die Klippen des Westgebirges, aus dem ihre Arme ragen, fast so plastisch entgegen, wie die drei sie gerade noch draußen haben emporragen sehen (Abb. 15).

Dass sie beinahe das Gefühl haben, den Bestattungszug wieder so zu sehen, wie sie ihn selbst vor wenigen Monaten erlebt haben, kommt auch daher, dass er ohne Unterbruch vom Eingang der Kapelle bis zum Durchgang in den zweiten Raum fortgeführt ist.

Dort sieht man, wie die Mundöffnung an den Särgen Kenros und Mutemwias so vollzogen wird, wie es für ihn schon getan wurde und wie es für seine Gemahlin eines Tages geschehen wird. Sie sind dabei vor der Kapelle aufgestellt, in der sich die drei Freunde ja tatsächlich in diesem Moment aufhalten, auch wenn sie eigentlich ganz im Berg liegt und nicht aus einem hausförmigen Bau besteht wie in der Malerei (Abb. 134 und 144). Dort neben dem Eingang werden die beiden – das fällt den dreien erst jetzt auf – beinahe mit dem vergöttlichten Amenhotep I. und seiner Mutter Ahmose-Nefertari gleichgesetzt, die auf der linken Seite am entsprechenden Platz zu sehen sind. So reihen sie sich auch in die Gruppe der Götterpaare ein, die den Durchgang umgeben.

Als sie die Kapelle gerade verlassen wollen, hält Huinefer inne. Das ist ihm nicht aufgefallen, als er bei Kenros Bestattung zum ersten Mal hier war: Der Meister, der für die Grabdekoration verantwortlich war, hat den Eingang geradezu durch die hoffnungsverheißenden Darstellungen der Speisung durch die Baumgöttin und des Trinkens am Teich gerahmt (Abb. 126). Als er Pararech und Panehesi darauf hinweist, stimmen sie ihm zu: Man hätte nicht schöner ausdrücken können, was alle drei sich für ihren Freund wünschen.



7 Bildliche Narrativität in Tempeln und Königsgräbern

Die systematische Darlegung der Faktoren zur Regulierung bildlicher Narrativität erfolgte anhand der Darstellungen aus Privatgräbern, da dort v. a. Mechanismen zur gezielten Steigerung der narrativen Wirkung in besonderer Bandbreite beobachtet wurden. In den Dekorationsprogrammen der Tempel und Königsgräber derselben Zeit erfolgte die Steigerung und Reduktion bildlicher Narrativität durch dieselben Mittel. Dies überrascht nicht, sind sie doch ebenso Teil der visuellen Kultur des Neuen Reiches. Wie die folgenden Beschreibungen zeigen, treten die Darstellungsmittel aber zum Teil in anderen Ausformungen und Kombinationen auf. Das Ziel dieses Überblicks über ihre Verwendung in Tempeln und Königsgräbern ist es nicht, eine ebenso detaillierte Analyse vorzunehmen, wie dies anhand der Dekorationsprogramme der Privatgräber geschah. Vielmehr geht es darum, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Anwendung dieser Gestaltungsmittel in den verschiedenen Kontexten hervorzuheben. Darum beschränken sich die folgenden Besprechungen in vielen Fällen auf die Nennung einiger gut erhaltener und dokumentierter Monumente, v. a. wenn es um generelle Charakteristika der Darstellungsweise geht, wie etwa Fragen der Bildformatierung oder der Orientierung im Raum¹³⁰⁰. Ausführlicher sind die Besprechungen dort, wo entscheidende Unterschiede zu den bislang genannten Beobachtungen auftreten. Auf diese Weise wird deutlich, inwiefern bestimmte Darstellungsmittel gezielt im Hinblick auf die Funktionen der Darstellungen eingesetzt wurden. Die vergleichende Auswertung, in der das Material und die auftretenden Bildmechanismen vor dem Hintergrund verschiedener Verwendungsweisen betrachtet werden, findet sich in Kapitel 8.

Wie ein großer Teil der untersuchten Privatgräber liegen die meisten berücksichtigten Tempel sowie alle Königsgräber, mit Ausnahme desjenigen von Tell el-Amarna, in Theben. Dieser Um-

stand beschränkt zwar die Aussagemöglichkeiten zu Entwicklungen v. a. in Unterägypten. Gleichzeitig kommt er aber dem Ansatz dieser Untersuchung entgegen, den Ursprung darstellerischer Entwicklungen in den konkreten Praktiken und Intentionen der Bildproduzenten und ihrer Auftraggeber zu sehen. Der Fokus auf den thebanischen Raum hat nämlich zur Folge, dass zwischen den Produzentengruppen, die diese verschiedenen Monumente erbauten und dekorierten, zumindest gewisse Überschneidungen bestehen (vgl. 5.2.3). Die folgende Übersicht entspricht in ihrer Gliederung den fünf Hauptkategorien, deren hermeneutischer Hintergrund in 6.2 dargelegt wird.

7.1 Ägyptische Tempel und Königsgräber im Neuen Reich

*Tempel*¹³⁰¹

Belege für Bauten religiöser bzw. kultischer Funktion existieren aus Ägypten seit frühester Zeit. Im Alten Reich wurden primär die Königstempel in den Pyramidenbezirken ganz aus Stein errichtet und mit Reliefs dekoriert. Ab dem Mittleren Reich und v. a. ab dem frühen Neuen Reich waren es dann die Tempel der Götter, die auf diese Weise hervorgehoben wurden. In der Regel waren Tempel der lokalen Hauptgottheit bzw. der lokalen Göttertride geweiht. Ein Charakteristikum ägyptischer Tempel ist jedoch, dass dieser Fokus nie ausschließlich war und vielfach im selben Tempel auch andere Gottheiten verehrt wurden. In den Tempeln konnten die Götter nach ägyptischer Vorstellung anwesend sein, indem sie ihrer Statue im Sanktuar einwohnten. An diesen Götterbildern wurde auch das tägliche Kultbildritual vorgenommen, das u. a. das Bekleiden und Speisen der Gottheit beinhaltet. *Ide-*

1300 Im Fall der Tempel bedeutet dies, dass v. a. der Totenkulttempel Ramses' III. in Medinet Habu herangezogen wurde, der nicht nur gut erhalten und vollständig publiziert ist, sondern auch Kompositionen aller unten unterschiedenen Tempelthematiken enthält.

1301 Weiterführend: Spencer 1984; Arnold 1992; Shafer 1998; Hornung 2005b, 115–130; Wilkinson 2007.

aliter wurde es ebenso wie alle anderen kultischen Handlungen vom Herrscher selbst in seiner Funktion als oberster Priester ausgeführt. So ist es in den Darstellungen in den Tempeln denn auch stets der König, der die kultischen Handlungen vor dem Götterbild bzw. der Gottheit selbst durchführt. Tatsächlich wurden diese Aufgaben von verschiedenen Gruppen von Priestern übernommen, bei denen es sich zur Zeit des Neuen Reiches in der Regel um Angehörige der lokalen Oberschicht handelte. Eine gesonderte «Priesterklasse» existierte im Unterschied zum griechisch-römischen Ägypten nicht.

Bereits in ihrer architektonischen Anlage drücken ägyptische Tempel eine starke Hierarchie aus. Diese zeigt sich nicht nur in der Gliederung durch Mauern und Tore, die eine steigende Sakralität und verminderte Zugänglichkeit von außen nach innen erzeugt¹³⁰². Sie offenbart sich auch darin, dass vom ersten Hof bis zum Sanktuar der Boden stufenweise ansteigt, während gleichzeitig die Raumdecken immer niedriger werden. Die ganz innen gelegenen, nur punktuell von Tageslicht erhellen Räume¹³⁰³ werden so zu Orten der Verborgenheit und der beschränkten Zugänglichkeit; soll die Gottheit gesehen werden, muss sie den Tempel im Rahmen von Prozessionen verlassen. Diese hierarchisch gegliederte Struktur wurde durch die ständige Erweiterung der Tempel weiter verstärkt. So wurden unter verschiedenen Herrschern – oft, aber nicht immer, in der zentralen Achse des Tempels – Säulenhallen, Höfe und Pylone hinzugefügt, die den materiellen Ausdruck des zentralen Konzeptes der sog. *Erweiterung des Bestehenden*¹³⁰⁴ darstellen. Die starke Axialität der Tempel bildet primär den Weg der Gottheit(en) beim Verlassen des Tempels ab. Für das alltägliche Betreten des Tempels durch die Priester existierten dagegen in der Regel separate, seitliche Zugänge.

Die Funktion der diversen Hallen und Kammern spiegelt sich v. a. in den inneren Räumen auch in ihrer Dekoration wider, die teilweise bestimmte Götter und rituelle Handlungen zeigt¹³⁰⁵. Oftmals ist aber auch eine generellere, nicht auf bestimmte Momente des Kultes bezogene Interaktion des Herrschers mit den Göttern zu sehen. Die Prinzipien der an den Tempeln der griechisch-römischen Zeit erarbeiteten sog. *Grammaire du temple*, die auf spezifischen Weisen des Zusammenwirkens von Bild und Text und der gegenseitigen Ergänzung von Inhalten im Raum beruht, finden sich aber im Neuen Reich noch nicht in derselben Weise¹³⁰⁶. Eine Korrelation von Anbringungsort und Bildinhalt besteht auch im Fall der vielfach in Tempelhöfen angebrachten Darstellungen diverser Prozessionsgeschehnisse. Schließlich finden sich ebenfalls

in den Höfen, aber auch an den Außenmauern von Tempeln im Neuen Reich oftmals Darstellungen der Feldzüge der Könige.

Auch die Tempel waren Teil der sakralen, z. T. menschlich geformten Landschaften, die in 6.1 beschrieben wurden. Neben den Nekropolen waren es oftmals gerade die Orte der Begegnung mit dem Göttlichen, die diese monumentalen Landschaften entscheidend prägten. Ganz deutlich zeigt sich dies etwa am Fall der unter Echnaton neu gegründeten Hauptstadt Achetaton, deren Struktur sich v. a. am Palast sowie dem großen und dem kleinen Tempel des Aton orientierte¹³⁰⁷. Die Prozessionen, die innerhalb dieser sakralen Landschaften stattfanden, sorgten für verschiedene Möglichkeiten zur Begegnung eines größeren Teils der Bevölkerung mit den Göttern, die normalerweise im unzugänglichen Tempelinneren ruhten¹³⁰⁸. Dabei verließ nicht nur die Gottheit den Tempel; vieles deutet darauf hin, dass anlässlich bestimmter Festgeschehnisse auch größere Teile der Bevölkerung Zugang zu den Höfen und gegebenenfalls auch den Hypostylhallen der Tempelanlagen hatten¹³⁰⁹. Abgesehen von diesen Gelegenheiten, ergab sich die Möglichkeit des persönlichen Kontaktes zur Gottheit eines Tempels an liminalen Stellen wie Toren und auch in Höfen, in denen höhergestellte Personen eine Statue aufstellen konnten, die damit in die täglichen Rituale im Tempel eingebunden wurde. Schließlich existierten in manchen Sakralanlagen sog. *Gegentempel* an der Rückseite des Sanktuars; die These ihrer allgemeinen Zugänglichkeit wurde jedoch in jüngerer Zeit angezweifelt¹³¹⁰.

Innerhalb der thebanischen Sakrallandschaft ist insbesondere auf die Verbindung der sog. *Totenkulttempel* am thebanischen Westufer zu den Grablegen der Könige hinzuweisen. Zwar waren auch diese Bauten primär Tempel des thebanischen Hauptgottes Amun. Als solche wurden sie wohl oft noch zu Lebzeiten des Königs, der einen bestimmten Tempel errichtet hatte, in das Kultgeschehen des thebanischen Raumes einbezogen. Gerade über die Verbindung mit dem Götterkult sollte aber auch die Verehrung und Versorgung des Königs nach seinem Tod in Ewigkeit sichergestellt werden¹³¹¹. Die Totenkulttempel erfüllten damit für die Könige die Rolle der «Grabkapelle» der Privatgräber, während die Gräber im Tal der Könige ihre eigentlichen «Grabkammern» waren¹³¹² (s. u.).

1302 Brunner 1988, 248–270; Vergnieux 1989; Gundlach 2008.

1303 Vgl. die detaillierten Untersuchungen zum Alten Reich durch Arnold 2011 bzw. zur griechisch-römischen Zeit durch Zignani 2008; Zignani 2011.

1304 Hornung 2005b, 88 f.

1305 Arnold 1962; vgl. Kritik durch Gutschmidt 1998, 44 f. Insbesondere zur bild-textlichen Wiedergabe von Opferhandlungen: David 2016; Eaton 2013.

1306 Lurson 2016, 2–5. Für eine Anwendung der *Grammaire du temple* mit Forschungsüberblick, vgl. Richter 2016.

1307 Vgl. Gabolde 2009.

1308 Ebenso wie die täglichen Ritualhandlungen wurden auch Prozessionsfeste *idealiter* vom König angeführt. Gegebenenfalls kann man für die großen, auch mit der Herrscherverehrung verbundenen Feste wie etwa das Opetfest oder das Talfest annehmen, dass der König tatsächlich in Theben anwesend war (vgl. Roth 2006).

1309 Griffin 2018, v. a. 115–134.

1310 Preisigke 2016.

1311 Ullmann 2002, 661–670 und Leblanc 2010.

1312 Dodson – Ikram 2008, 7.

Königsgräber¹³¹³

Nachdem man in der vierten Dynastie die Form der stufenlosen Pyramide entwickelt hatte, hielt man beim Bau von Königsgräbern für die nächsten eintausend Jahre an dieser Form fest. Dies änderte sich erst in der frühen 18. Dynastie. Von diesem Zeitpunkt an wurden die Königsgräber – mit Ausnahme von Echnatons Grab in Achetaton – bis zum Ende des Neuen Reiches in einem Wadi angelegt, dessen Eingang südlich von Dra Abu el-Naga in das thebanische Westgebirge hineinführt. Heute ist es unter dem Namen *Tal der Könige* bekannt¹³¹⁴. Damit ging ein tiefgreifender Wandel in der Struktur königlicher Grablegen einher: Waren bisher wie bei Privatgräbern die (meist unterirdische) Grabkammer und die Grabkapelle (d. h. der königliche Totenkulttempel) an einem Ort vereint, wurde diese Einheit nun aufgegeben. Die Grabanlagen im Tal der Könige führten die Funktion der Grabkammern fort und verfügten über keine äußeren Aufbauten mehr. Die kultische Versorgung der verstorbenen Könige erfolgte in ihren Tempeln am thebanischen Westufer (s. o.).

Es liegt in der Natur der Sache, dass sich der Wettbewerb der Grabherren innerhalb ihrer *peer group*, der ein entscheidender Antrieb für künstlerische Entwicklungen im Bereich der Privatgräber war, bei den Königsgräbern so nicht findet. Trotzdem zeigen die Gräber neben der Fortführung früherer Entwicklungen immer auch eine Absetzung von Vorhergehendem. Auch hier tritt die bereits im Kontext der Tempel genannte Idee zutage, die von Hornung unter dem Begriff der *Erweiterung des Bestehenden*¹³¹⁵ gefasst wurde: Die Herrscher mussten dem konformen Verhalten entsprechen und zugleich ihre Vorgänger übertreffen. Diese beständige Weiterentwicklung betrifft oft v. a. die Anordnung der Motive und Inhalte im Grab (s. 7.2.4). Die grundlegenden Charakteristika der Grabdekoration und damit auch die auftretenden Faktoren bildlicher Narrativität blieben dieselben. In der architektonischen Gestaltung der Gräber zeigt sich eine Entwicklung von Anlagen mit mehrfach geknickter Achse über längere Anlagen mit einer leichten seitlichen Verschiebung der Hauptachse hin zu kleineren Gräbern, deren einzelne Räume jedoch größere Dimensionen aufweisen. Teilweise scheinen dahinter unterschiedliche Konzepte der Orientierung an bzw. der Wiedergabe von astronomischen Phänomenen zu stehen¹³¹⁶. Gleichzeitig handelt es sich bei den Veränderungen aber auch um Spielarten der *Erweiterung des Bestehenden*; offensichtlich konnte diese schon aus Gründen des ökonomischen Aufwandes und der handwerklichen Machbarkeit nicht nur in einer stetigen Vergrößerung bestehen¹³¹⁷.

1313 Weiterführend: Steindorff – Wolf 1936, 73–94; Reeves 1990; Hornung 1995; Reeves – Wilkinson 1996; Gundlach 2003; Hornung 2010; Cauville – Ali 2014; Bickel 2016; Wilkinson – Weeks o. J.

1314 Die genaue Zuordnung der frühesten Grablegen im Tal der Könige (Thutmosis I., Thutmosis II.) ist umstritten; diese Problematik ist für die vorliegende Arbeit aber ohne Belang (Dodson o. J.).

1315 Hornung 1995, 91; Hornung 2005b, 88 f.

1316 González García – Belmonte – Shaltout 2009.

1317 Hornung 1978a.

Die Königsgräber im Tal der Könige waren von Anfang an zumindest teilweise dekoriert. Darin unterscheiden sie sich ebenso wie in der Form des Zuganges – namentlich über Treppen und Rampen statt über einen Schacht – von den Gräbern von Angehörigen der höchsten Elite und des Königshauses, die v. a. in der 18. Dynastie ebenfalls in diesem Wadi angelegt wurden¹³¹⁸. In den Gräbern der 18. Dynastie war die Dekoration in der Regel auf die Grabkammer und den Schachtraum beschränkt, der den Zugang zur Unterwelt und der Höhle des Sokar darstellt¹³¹⁹. Erst ab Sethos I. erstreckte sich die Dekoration über alle Räume und Korridore der Gräber. Mit der Anlage Haremhab erfolgte bereits am Ende der 18. Dynastie der Übergang von reiner Malerei zu erhabenem, bemaltem Relief, das wiederum ab Merenptah vermehrt von versenktem Relief abgelöst wurde.

Abgesehen von emblematisch verwendeten Elementen, wie etwa den Pflanzen von Ober- und Unterägypten und Darstellungen des Mundöffnungsrituals oder diverser Gottheiten, beinhaltet die Dekoration der Königsgräber v. a. zwei Themenkomplexe¹³²⁰. Einerseits sind dies Szenen, die den König im Gegenüber mit Gottheiten zeigen. Neben der beständigen Interaktion des Königs mit den Göttern, die ähnlich auch im Tempel gezeigt wird (s. o.), vermitteln sie im Kontext des Grabes auch die Regeneration des Königs und seine Begrüßung durch die Götter in der Unterwelt. Ab Haremhab wird dieser Empfangscharakter durch die Berührung bzw. das Führen des Herrschers durch die Götter unterstrichen¹³²¹. Dekorierte unterirdische Anlagen von Privatpersonen zeigen ganz vereinzelt ähnliche Szenen¹³²². Andererseits sind dies sog. *Unterweltsbücher* verschiedenen Umfangs, die im Ganzen oder auch auszugsweise verwendet wurden¹³²³. Diese Text-Bild-Kompositionen zeigen die Reise des Sonnengottes durch die Unterwelt, die dieser nach ägyptischer Vorstellung Nacht für Nacht wiederholt, um nach seinem Untergang im Westen am Morgen wieder im Osten erscheinen zu können. Hinter der Anbringung dieser Darstellungen in den Königsgräbern stand wohl der Wunsch, dass der König den Sonnengott in seiner Barke begleiten möge und dadurch ebenfalls in Ewigkeit täglich regeneriert würde¹³²⁴. Zudem wird

1318 In der 19. und 20. Dynastie wurden weibliche Angehörige des Königshauses sowie Prinzen oftmals im weiter südlich gelegenen sog. *Tal der Königinnen* bestattet. Die dortigen Gräber sind nur in wenigen Fällen dekoriert.

1319 Die ursprüngliche Funktion dieses Schachtes lag wohl nicht in der Abwehr von Grabräubern oder dem Auffangen von Wasser, auch wenn er sekundär diese Funktionen erfüllen konnte, vgl. Abitz 1974; Hornung 2010, 19 f.

1320 Wie die Tempelbauten der Amarnazeit bricht auch die Dekoration des Königsgrabes in Achetaton mit dem bis dahin Üblichen. Sie entspricht in ihrer Darstellungsweise und vielen Motiven derjenigen der Privatgräber und der Tempel, wobei freilich Inhalte wiedergegeben werden, die sich noch stärker auf das Königspaar selbst beziehen, Martin 1989; vgl. Manniche 2016.

1321 Hornung 1992a, 151. Eine ausführliche Analyse der König-Gott-Szenen in den Königsgräbern findet sich bei Abitz 1984.

1322 Saqqara (*Maya und Meryt*): Martin 2012, Taf. 39–56.

1323 Hornung 1997; Hornung 2002.

1324 Abitz 1995. Dieser Wunsch ist nicht auf die Herrscher beschränkt; nur ihnen standen aber in der Regel die Unterweltsbücher als Mittel zur Verwirklichung dieser Vorstellung zur Verfügung (Hornung 1996).

durch die Gesamtheit der Dekoration ein Abbild der Unterwelt für den König erschaffen. So erhält er auch das Wissen um die dortigen Gegebenheiten, das für sein jenseitiges Überleben wichtig ist¹³²⁵.

Während die Gräber der 18. Dynastie allenfalls zwischen den Räumen im Inneren über Holztüren verfügten und außen nach der Bestattung vermauert wurden, wiesen die Anlagen ab der Ramessidenzeit auch am Grabeingang Holztüren auf. In dieser Zeit wurden auch weitere Vermauerungen im Inneren, etwa an den Durchgängen des Schachtraumes, durch Türen ersetzt. Außerdem wurde der Grabeingang ab Ramses II. dekoriert. Das könnte darauf hindeuten, dass man auch nach der Beisetzung anlässlich mancher Feste – oder auch regelmäßiger – zumindest die oberen Räume betrat, um Riten zu vollziehen¹³²⁶. Da es sich bei den Königsgräbern funktional um Grabkammern handelt, unterscheiden sich die Bedingungen ihrer Zugänglichkeit gleichwohl grundlegend von denjenigen der privaten Grabkapellen und der Tempel. In der Betrachtung der Verwendungsweisen bildlicher Narrativität spielt dieser Umstand eine entscheidende Rolle (s. 8.2). Vereinzelt werden im Folgenden einige ergänzende Beobachtungen zu den wenigen dekorierten Grabkammern von Privatgräbern genannt, die in ihren Rezeptionsbedingungen den Königsgräbern weitaus ähnlicher sind als den Bildern der zugehörigen Grabkapellen.

7.2 Faktoren zur Steigerung und Reduktion der Narrativität

Die folgenden Beschreibungen folgen der in 6.2 entwickelten Struktur. Intern werden jeweils zuerst die Beobachtungen zu Darstellungen in Tempeln und anschließend zu denjenigen in Königsgräbern besprochen.

7.2.1 Einzelne Bildelemente: Gestalt – Korrelation – Kotext

Tempel

Auf den ersten Blick erscheinen die Darstellungen in Tempeln, bei denen es sich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle um Reliefs handelt, in der Wiedergabe der Oberflächenstruktur oder der Konsistenz von Materialien weniger detailliert als die Bilder aus privaten Grabkapellen. Allerdings darf man nicht vergessen, dass die Reliefs der Tempel ursprünglich größtenteils bemalt waren. Wo

1325 Barta 1985; vgl. auch Barta Überlegungen zur Bezugnahme auf den verstorbenen König in den verschiedenen Texten, durch die er in direkter und indirekter Weise mit dem Sonnengott identifiziert wird. Somit erfolgt gleichsam eine Beschreibung der erfolgreichen Reise des Königs selbst durch die Unterwelt mit anschließender Regeneration.
1326 Roehrig 1995; von Lieven o. J., 298.

noch Farbreste erhalten sind, zeigt sich deutlich, dass der Detailgrad der Ausarbeitung in der Bemalung denjenigen des darunterliegenden Reliefs in vielen Fällen deutlich überschreitet¹³²⁷. Dies gilt etwa für die Wiedergabe von Zaumzeug¹³²⁸, Gewändern¹³²⁹, Köchern oder Fächern¹³³⁰ oder auch für die Darstellung von aus kostbaren Materialien bestehendem, fein ziseliertem Kultgerät¹³³¹ (Abb. 188). Zuweilen wurden aber auch im Relief feinste Details ausgearbeitet, wie etwa die Oberflächenstruktur der Fahnenmasten in der Darstellung des Amuntempels von Karnak in der Kolonnade des Tempels von Luxor¹³³². Ebenso zeigen sich auch Beispiele für die besondere Betonung der Form in Reliefs, deren Bemalung nicht mehr erhalten ist. Dabei kann es sich etwa um die Wiedergabe der verformten Hufe gemästeter Opferrinder¹³³³ handeln oder die Angabe der einzelnen Zehen an der auf den Betrachter gerichteten Außenseite des Fußes des Königs¹³³⁴.

Die Feststellungen zur Korrelation einzelner Bildelemente in 6.2.1.2 beschreiben größtenteils generelle Charakteristika der ägyptischen Darstellungsweise. Viele beobachtete Verwendungsweisen finden sich darum auch im Tempelkontext. In Form von *Staffelungen* oder auch *Reihen*, die Überschneidungen in verschiedene Richtungen aufweisen, werden z. B. Gefangene in den Feldzugsreliefs gezeigt. Ist davor noch das königliche Gespann zu sehen¹³³⁵, tritt eine deutliche tiefenräumliche Wirkung auf. Im Gegenüber mit den strengeren Staffelungen, in denen die ägyptischen Soldaten gezeigt werden, können die aufgelockerten Reihen der gefangenen Feinde das fremde Chaos, das der ägyptischen Ordnung zwangsläufig unterliegen musste, ins Bild bringen¹³³⁶. Dies zeigt sich umso deutlicher, wenn die Feinde in der Schlacht im Angesicht des ägyptischen Königs in völlige Verwirrung geraten und als undurchdringliche Masse mit verschiedensten Überschneidungen erscheinen¹³³⁷.

Auch in Tempeldarstellungen werden Bildelemente durch Beischriften bestimmt und tragen so zur Bestimmtheit der Gesamtdarstellung bei. Neben den allgegenwärtigen Beischriften zum König und den Göttern ist dabei insbesondere auf Titel- und Namensnennungen diverser Beteiligter etwa in Prozessionsdarstel-

1327 Loeben 1997.

1328 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93): Epigraphic Survey 1930, Taf. 19.

1329 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93): Epigraphic Survey 1930, Taf. 19. 20.

1330 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (66): Epigraphic Survey 1932, Taf. 55. 62–65.

1331 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (95. 96): Epigraphic Survey 1940, Taf. 193. 220. 222.

1332 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (78. 85): Epigraphic Survey 1994, Taf. 4. 15.

1333 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (126): Epigraphic Survey 1934, Taf. 173. Die Hufe sind nicht etwa vom Gewicht nach oben gebogen. Vielmehr wurden sie nicht abgenutzt und wuchsen immer weiter, da die zur Mast gehaltenen Rinder sich weniger bewegten als das normale Weidevieh (Gabolde 2015, 277 f.).

1334 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (146): Epigraphic Survey 1963, Taf. 425.

1335 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (194): Epigraphic Survey 1930, Taf. 10.

1336 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (187. 188. 193): Epigraphic Survey 1930, Taf. 16. 17. 29; vgl. zu diesem Gedanken Davies 2012.

1337 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93. 187. 188): Epigraphic Survey 1930, Taf. 18. 19. 32. 37.

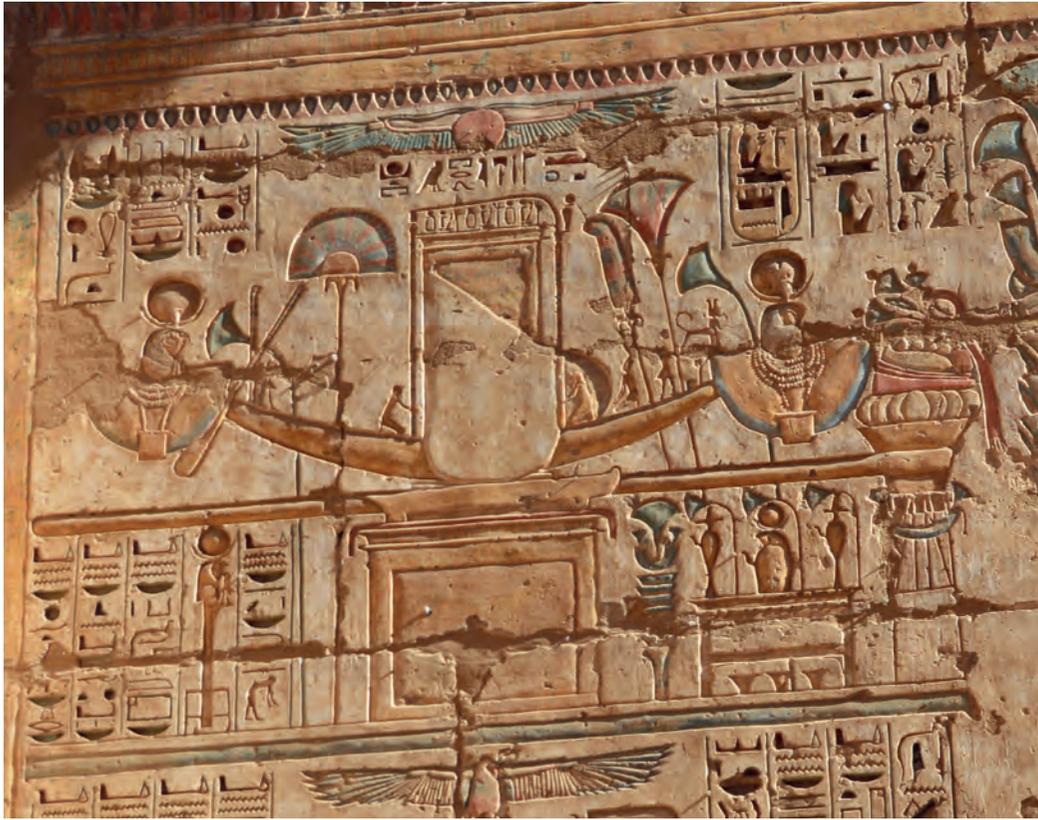


Abb. 188 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96). Die Barke des Gottes Chons wurde durch die Bemalung des Reliefs mit einer Vielzahl feiner Details versehen, wie z. B. noch an der Ausarbeitung der Fächer ersichtlich ist.



Abb. 189 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (64). Schreiber notieren die Zahl der erschlagenen Feinde. Die Beischrift nennt die «Summe abgeschlagener Hände: 2175».



Abb. 190 KV 17 (Sethos I.)-PM (36). Von der auf zwölf Schreine verteilten Beischrift der «abgeschirmten Götter, die in der Unterwelt sind» (*ntr.w dsry.w jmj.w dw3.t*) sind hier die letzten vier, von rechts nach links zu lesenden Teile zu sehen (𓄠 * 𓄡 𓄢 𓄣).

lungen hinzuweisen¹³³⁸. Gerade in Kompositionen historischer Natur lässt sich immer wieder die Möglichkeit der Erzeugung eines *effet de réel* durch die detaillierte Angabe von Namen und Zahlen beobachten. Dies gilt etwa für die Nennung der (vermeintlich) genauen Zahl getöteter Feinde in der Beischrift zu den Haufen abgeschnittener Hände und Phalloi in mehreren Feldzugsreliefs in Medinet Habu¹³³⁹ (Abb. 189). Wurde eine Gruppe von Protagonisten in mehreren Registern wiedergegeben, verteilte man zuweilen auch deren Beischrift über diese Register, wie im Fall der Großen von Punt (*wr.w n.w pwn.t*), die im Rahmen von Hatschepsuts Expedition nach Ägypten gebracht werden¹³⁴⁰. Dieses Phänomen wurde in Privatgräbern nicht beobachtet.

Königsgräber

Wie für die Reliefs der Tempel gilt auch hier, dass eine Vielzahl von Details in Malerei auf das fertige Relief aufgetragen wurde. In aller Deutlichkeit zeigen dies Stellen im Grab Sethos' I. (KV 17), die durch Papierabklatsche und Wachsabdrücke teilweise ihrer Farbe beraubt sind¹³⁴¹. Auch in den Gräbern wurden so feinste Strukturen von Gewändern und Objekten wiedergegeben. Hier ist insbesondere auf den teilweise zu beobachtenden besonderen Fokus auf das Gesicht hinzuweisen. So sind ebenfalls im Grab Sethos' I. die Gesichter im Relief tatsächlich plastisch ausgearbeitet; die Rundungen der Wangen, der Nase und der Brauen gehen fließend ineinander über. Der Rest der Körper wurde dagegen in sehr flachem erhabenem Relief gearbeitet, das gleichsam aus verschiedenen nebeneinanderliegenden Ebenen besteht¹³⁴². Im Grab der Ne-

fertari im Tal der Königinnen lässt sich vereinzelt gar die Anwendung von Schattierungen im Gesicht der Königin beobachten¹³⁴³.

Typisch für die Unterweltbücher ist zudem, dass auch in Darstellungen von Gruppen bzw. Reihen keine Überschneidungen auftreten und sehr regelmäßige Abstände zwischen den Figuren vorherrschen. V. a. ist hier natürlich auf den Wandel in der Wiedergabe der Figuren der Unterweltbücher in der späten 18. Dynastie hinzuweisen: Ab Haremhab werden diese nicht mehr als Strichfiguren, sondern unter Angabe körperlicher Formen dargestellt; dasselbe gilt für die Barke des Sonnengottes und andere Elemente der Unterwelt¹³⁴⁴. Typischerweise werden die zahlreichen Wesen und Örtlichkeiten in den Unterweltbüchern nicht nur durch die längeren zugehörigen Texte, sondern auch durch individuelle Beischriften bestimmt. Auch hier wurden Beischriften zu einer bestimmten Gruppe von Elementen zuweilen über den gesamten Teil des Bildraumes verteilt, den diese einnimmt. So ist etwa die Beischrift der «abgeschirmten Götter, die in der Unterwelt sind» (*ntr.w dsry.w jmj.w dw3.t*) in der dritten Stunde im Pfortenbuch Sethos' I. über die Schreine der zwölf so beschriebenen Figuren verteilt¹³⁴⁵ (Abb. 190).

1338 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96–98): Epigraphic Survey 1940, Taf. 196.

1339 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (64. 94. 187): Epigraphic Survey 1930, Taf. 22. 23; Epigraphic Survey 1932, Taf. 75.

1340 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (11): Naville 1898, Taf. 76.

1341 KV 17 (Sethos I.)-PM (31): Hornung 2001b, 200 f.

1342 KV 17 (Sethos I.)-PM (Room N, Pillar A, b): Hornung 2001b, 211; Morenz – Büma 2017, 23 f.

1343 QV 66 (Nefertari)-PM (22): McDonald 1996, 26; vgl. Shedid 1995, 365.

1344 KV 57 (Haremhab)-PM (6): Hornung 1971, Taf. 23. 24. Diese Entwicklung beginnt schon in KV 22 (Amenhotep III.), wo die Arme der Figuren bereits in ihrem vollen Umriss angegeben sind (Yoshimura 2008, 135). Sie wurde in den Gräbern Tutanchamuns (KV 62) und Ejes (KV 23) fortgesetzt, wo die verwendeten Teile von Unterweltbüchern aber auf die Paviane aus der ersten Stunde des Amduat beschränkt sind (Cauville – Ali 2014, 408 f.).

1345 KV 17 (Sethos I.)-PM (35. 36): Hornung 1991, 203–205; Hornung 2002, 209.

7.2.2 Platzierung im Bildfeld – Verortung im Bildraum

Tempel

Hinsichtlich der Formatierung des Bildfeldes und der räumlichen und zeitlichen Verortung im Bildraum bietet sich eine Differenzierung innerhalb der Dekorationsprogramme der Tempel an. So unterscheiden sich Kompositionen, die das Interagieren des Herrschers mit einer Gottheit wiedergeben, in mehrfacher Hinsicht von Darstellungen kriegerischer Handlungen oder auch zusammenhängender Fest- und Prozessionsdarstellungen.

Wenn überhaupt eine Verortung stattfindet, so ist die häufige Begegnung des Königs mit einer Gottheit oft nur durch den Himmel über den Akteuren auf maximal generische Weise bestimmt. Ist in einem solchen Fall die Standlinie, auf der die Protagonisten stehen, wie es oft in den Privatgräbern der Fall ist, nicht bis an den Rand des Bildfeldes durchgezogen, dann kann sie gerade im Zusammenspiel mit dem hieroglyphisch geformten Himmel ($\overline{\text{—}} - p.t$) über dem Paar als hieroglyphisch geformte Erde ($\text{—} - t^3$) gesehen werden (Abb. 191). Das bedeutet natürlich nicht, dass im Umkehrschluss jede Standlinie als Erdzeichen zu verstehen ist; dieser Eindruck wird erst durch das Zusammenwirken mit dem Himmel so stark hervorgerufen. Ein solches Verständnis der rahmenden Elemente im Sinne einer maximal generischen Verortung unterstreicht die kosmische Natur der dargestellten Interaktion: Dargestellt ist die Interaktion innerhalb einer ewig-zeitlosen Konstellation¹³⁴⁶. Auch wenn die Interaktion des Königs und der Gottheit innerhalb konkreterer, ritueller Geschehnisse wie etwa des täglichen Kultbildrituals dargestellt wird, werden Akteure und Handlungen nur durch ihre Anbringung im Sanktuar und die beigeschriebenen Sprüche zu den entsprechenden Handlungen verortet¹³⁴⁷. Die Kompositionen enthalten keine Bestimmung des Ortes und der Zeit, da ihr Ziel gerade war, die allgemeine Gültigkeit dieser Rituale in den Vordergrund zu stellen und nicht etwa einen bestimmten Moment wiederzugeben, in dem sie einst vollzogen wurden. Dies ist dagegen der Fall, wenn die Interaktion einer Gottheit im Rahmen bestimmter, oftmals «historischer» (vgl. 8.2.4) Ereignisse dargestellt ist: So findet etwa in Feldzugsdarstellungen, in denen die Beauftragung des Königs durch Amun bzw. seine Rückkehr nach dem erfolgreichen Feldzug gezeigt wird und die in einer Reihe mit zugehörigen Szenen stehen (s. 7.2.3), durch den bildlichen und schriftlichen Kotext tatsächlich eine singuläre Verortung statt¹³⁴⁸. In allen Fällen beinhaltet die Darstellung der Interaktion des Herrschers mit einer Gottheit die Überschreitung einer ontologischen Grenze, die auf



Abb. 191 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (pillar 16). Der König opfert der Göttin Mut; deutlich ist über den beiden Protagonisten der blau bemalte Himmel zu erkennen.

verschiedene Weise mit bildlichen und sprachlichen Mitteln eingeführt und expliziert wird¹³⁴⁹.

Je nach Anbringungsort sind solche Darstellungen durch Farbleitern und Friese gerahmt, die den in Privatgräbern auftretenden Rahmenelementen entsprechen¹³⁵⁰. Oftmals befinden sich auf demselben architektonischen Träger – etwa einem Wandabschnitt oder einer Säule – mehrere solcher aus König und Gottheiten bestehender Gruppen. Diese können durch abstrakte senkrechte Li-

1346 Vgl. Baines 2013, 43–45. 134; Tefnin 1984, 63; Robins 1997, 236.

1347 Abydos (Sethos I.)-PM (143. 144): Gardiner 1933, Taf. 4–7.

1348 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (193. 194): Epigraphic Survey 1930, Taf. 11. 13.

1349 Mit diesen Phänomenen befassen sich die Forschungen des Verfassers im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Early Postdoc.-Mobility-Projektes zum Thema «Monumentale Bilder als Teil sozio-religiöser Diskurse im Alten Ägypten. Zur Ausdifferenzierung und Vermittlung ontologischer Grenzen im Medium Bild», s. Rogner 2021.

1350 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (124–126): Naville 1895, Taf. 18–24; Medinet Habu (Ramses III.)-PM (123–127. 128 g–j): Epigraphic Survey 1934, Taf. 172–176. 178–180.



Abb. 192 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (105). Verschiedene Gruppen, die jeweils aus dem König und einer oder mehrerer Gottheiten bestehen, sind durch Inschriftenkolumnen getrennt (s. Bildmitte, hinter dem König).

nien¹³⁵¹ oder auch eine Inschriftenkolumne, die Titel und Namen des Königs¹³⁵² oder eine Phrase der Herrschaftsbekräftigung¹³⁵³ enthält, getrennt werden. Zuweilen erfolgt eine Strukturierung in verschiedene Gruppen bzw. «Szenen» aber auch alleine durch die Ausrichtung der Akteure, ohne dass eine formale Trennung enthalten wäre¹³⁵⁴ (Abb. 192). Nach den Definitionen in 6.2.2 befinden sich die Protagonisten in solchen Fällen alle innerhalb desselben Bildfeldes und auch Bildraumes. Die Verwendungspraxis zeigt jedoch, dass im Fall der Tempeldekoration durch Inschriftenkolumnen oder auch nur die Ausrichtung und Gruppierung von Akteuren stärker unterschiedene Darstellungseinheiten geschaffen wurden, die sich in dieser Art in den Grabkapellen nicht finden.

Ähnliches gilt für die Rahmung von Feldzugsreliefs, die sich an den Außenmauern und in den Höfen von Tempelbauten finden. Auch hier existieren etwa an den Außenwänden des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu gleichsam neutrale Flächen «außerhalb» der Bildräume, die diesen nicht zugehörig sind, aber auch keinen ornamentalen Rahmen bilden, wie er in den Privatgräbern in der Regel vorhanden ist. Zuweilen erfolgt die Begrenzung einzelner Bildfelder allein durch eine Ecke oder einen senkrechten Rundstab am äußeren Ende einer Pylonwand¹³⁵⁵. Diese Unterschiede sind nicht zuletzt auch auf die andere Größenordnung der Tempelbauten zurückzuführen: An einer Tempelwand, die sich über mehr als hundert Meter erstreckt, kann bzw. muss nicht jeder Punkt ebenso detailliert ausgearbeitet und in seiner Bedeutung bestimmt werden wie an einer nur einige Meter langen Wand einer privaten Grabkapelle, auch wenn die Mauern als

1351 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (124. 125): Naville 1895, Taf. 19–24.

1352 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (138 g–j): Epigraphic Survey 1963, Taf. 442–444.

1353 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (95): Epigraphic Survey 1949, Taf. 218. 200.

1354 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (142. 144): Epigraphic Survey 1963, Taf. 418–420.

1355 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (185): Epigraphic Survey 1932, Taf. 116. 117.

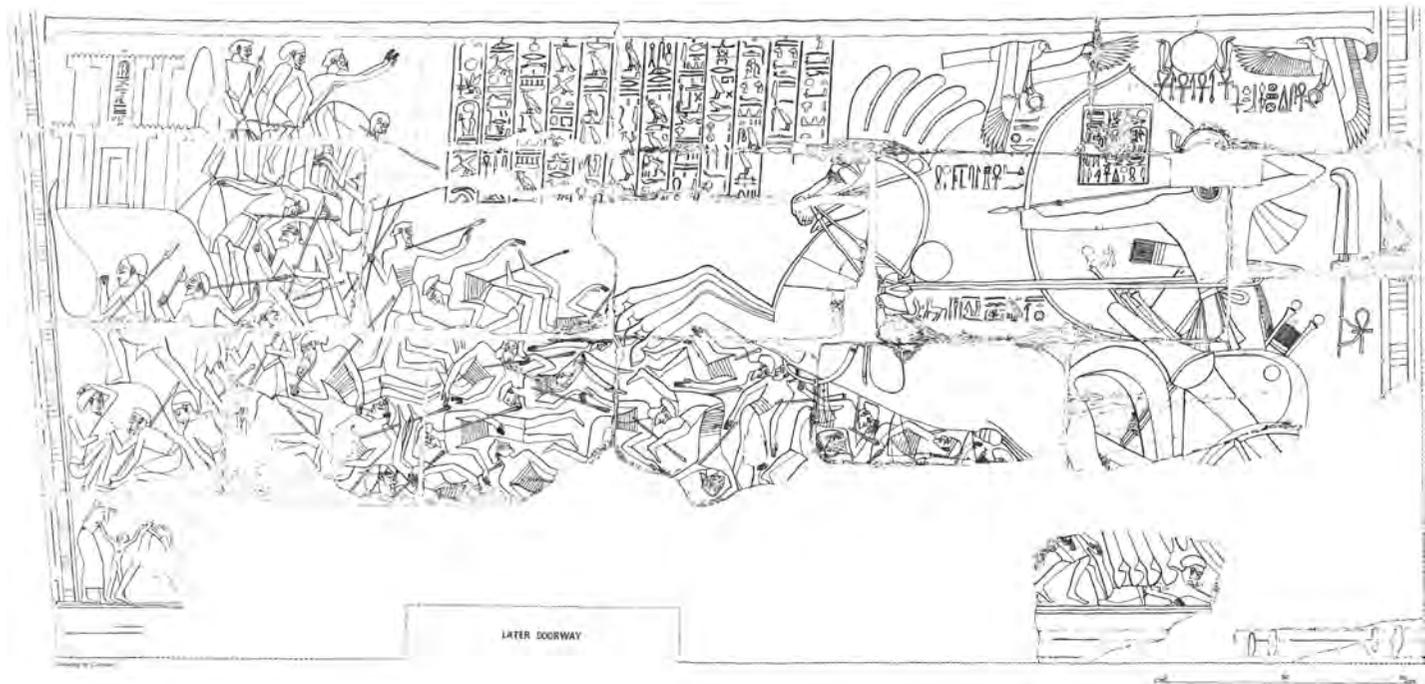


Abb. 193 Karnak (Sethos II.)-PM (166). Der König greift Shasu-Bedouinen an, die bereits in Massen umgekommen sind und von seinen Pferden niedergetrampelt werden. Wie die Inschrift auf der Stadtmauer zeigt, spielen sich die Ereignisse in der Nähe einer «Stadt in Kanaan» ab.

Ganzes durchaus eine konzise Gliederung aufweisen¹³⁵⁶. Auch hier gilt also, dass die formalen Gliederungskriterien, die in 6.2.2 entwickelt wurden, nicht ohne Weiteres auf die Tempeldarstellungen zu übertragen sind. So würden alle Geschehnisse, die man in den Feldzugsreliefs zwischen dem ersten und dem zweiten Pylon an der nördlichen Außenwand von Medinet Habu erblickt, nach den dortigen Definitionen innerhalb eines einzigen Bildraumes ablaufen¹³⁵⁷. Tatsächlich ist durch die Ausrichtung der Figuren – v. a. des deutlich hervortretenden Königs – und durch eine etwas dickere Standlinie¹³⁵⁸ aber eine deutliche Unterteilung in zwei Streifen und weitere kleinere Einheiten innerhalb derselben gegeben. Ähnliche Beobachtungen können auch an anderen Stellen gemacht werden. So findet man im Tempelinneren etwa Wände, auf denen oben das wiederholte Gegenüber des Königs mit einer Gottheit (s. o.) und unten Schlachtungsszenen zu sehen sind, ohne dass zwischen diesen eine klare formale Trennung verläuft¹³⁵⁹. Entscheidend ist, dass trotz fehlender formaler Trennungselemente durch die verwendeten kompositorischen Mittel gleichwohl die verschiedenen, voneinander abgesetzten Darstellungseinheiten deutlich zu erkennen sind.

Generell erfolgt die interne Gliederung von Feldzugsdarstellungen durch Stand- und Grundlinien (vgl. 6.2.2.1). Weitere Ergebnisse zeigen sich erst in der Betrachtung von Einzelfällen. So

sind in den Feldzugsreliefs von Medinet Habu die oft sehr dünnen Standlinien in der Regel an der Verteilung der Figuren orientiert und bilden nicht die gliedernde Instanz; manchmal fehlen sie auch völlig¹³⁶⁰. Es wurden aber auch Inschriftenzeilen als Standlinie genutzt und Standlinien zur oberen Begrenzung von Inschriftenzeilen gemacht¹³⁶¹. Dabei zeigen die Darstellungen in Medinet Habu aus der 20. Dynastie bereits eine Rückkehr zu deutlicher gegliederten Kompositionen. In der späten 18./frühen 19. Dynastie findet sich nämlich auch in Feldzugsreliefs in Tempeln die Tendenz zu zunehmend kontinuierlicheren Bildräumen. In den Reliefs Sethos' I. in Karnak zeigt sich das Aufbrechen der Register- und Szenentrennung, außerdem enthalten sie immer wieder landschaftliche Elemente¹³⁶² (Abb. 193). Diese Entwicklung wurde unter seinem Sohn Ramses II. fortgeführt und fand ihren Höhepunkt in den Reliefs seines Qadesh-Programmes¹³⁶³. Unter Verwendung eines kontinuierlichen Bildraumes, der sowohl durch die zugehörigen Texte als auch bildimmanent – etwa durch das ägyptische Lager und die Stadt Qadesh – spezifisch bestimmt ist, wurde hier eine hochgradig narrative Komposition geschaffen, die den feindlichen Überfall auf das ägyptische Lager, das rettende Eingreifen der Truppe der sog. Na'arin und den Angriff der Ägypter

1356 Van Essche-Merchez 1994, 91–109.

1357 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (190–192): Epigraphic Survey 1932, Taf. 56; Abb. 1.

1358 Vielleicht handelte es sich tatsächlich um einen Himmel, dies ist aber nicht mehr zu erkennen.

1359 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (126): Epigraphic Survey 1934, Taf. 172. 173.

1360 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (187. 188. 191. 194): Epigraphic Survey 1930, Taf. 9. 18. 37; Epigraphic Survey 1930, Taf. 88. Detaillierte Analysen der Kompositionen zeigen, dass sie in der Konzeption wohl durchaus genutzt wurden (Heinz 2001, 78–83).

1361 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (187. 194): Epigraphic Survey 1930, Taf. 11. 17.

1362 Karnak (Sethos I.)-PM (166. 167. 169): Epigraphic Survey 1986.

1363 Heinz 2001, 201 f.; Rogner 2015.



Abb. 194 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96). Der in der Beischrift genannte «Palast» (*ḥ*), aus dem der König kommt, um an der Prozession des Gottes Min teilzunehmen, wird bildlich durch eine Tür mit *Cheker*-Elementen wiedergegeben.

auf Qadesh zeigt. Auch abgesehen vom Qadesh-Programm, das in mancher Hinsicht einen Sonderfall darstellt, sind Feldzugsdarstellungen in aller Regel sowohl räumlich als auch zeitlich singular bestimmt zu verstehen. In diesem Sinne wurden auch im Bild dargestellte Orte mit Namen versehen¹³⁶⁴. Die Hinzufügung von Landschaftselementen¹³⁶⁵, ebenso wie die dargestellten Gruppen bestimmter Feinde, haben eine weiter bestimmende Wirkung.

Eine spezifische räumliche Bestimmung lässt sich auch in Fest- und Prozessionsdarstellungen in Tempeln beobachten. So erblickt man in den Darstellungen des Opetfestes auf den beiden Längswänden der Säulenkolonnade des Tempels von Luxor zwei

1364 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (190. 191): Epigraphic Survey 1932, Taf. 87–89.

1365 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (194): Epigraphic Survey 1930, Taf. 9.

spezifisch bestimmte, kontinuierliche Bildräume¹³⁶⁶: Ausgangspunkt und Ziel der beiden Prozessionen sind durch die Tempel von Karnak und Luxor ins Bild gebracht. Dabei ist die Dekoration des dritten Pylons von Karnak in verkürzter Form wiedergegeben¹³⁶⁷. Dazwischen füllen die Figuren einen kontinuierlichen Bildraum, der v. a. durch den durchgehend wiedergegebenen Nil geprägt ist. Die hier vorliegende Verortung in einem kontinuierlichen, spezifisch bestimmten Bildraum, der sowohl Anfangs- und Endpunkt der Bewegung als auch die Landschaft wiedergibt, in der sie stattfindet, zeigt deutlich die Einflüsse der Entwicklungen in der Amarnazeit, in deren direktem Anschluss diese Szenen entstanden. Sie werden auch aus der Einbringung vieler Musiker und Sänger mit beigeschriebenem Lied deutlich, die den Bildraum zum Klangraum machen¹³⁶⁸. Kontextuell war vielleicht auch der Palast in der Darstellung der Prozession zum Min-Fest¹³⁶⁹ in Medinet Habu spezifisch bestimmt. Darstellungsimmanent erfolgte durch die Beischrift und die typische Gestalt mit *Cheker*-Elementen (𓏏𓏏𓏏) aber nur eine generische Bestimmung als Palast¹³⁷⁰ (Abb. 194).

Die zeitliche Bestimmtheit bleibt im Fall solcher jährlich wiederholten Feste insofern generisch, dass zwar ein bestimmtes Datum (Tag und Monat) genannt wird, aber in der Datumsangabe ein Jahr fehlt¹³⁷¹. Denn man stellte nicht eine historische Durchführung der Riten dar, sondern das Fest, wie es immer stattfand und wie es für alle Zeit stattfinden würde. Entsprechend sind die Beischriften im Gegensatz zu den Feldzugsreliefs in der Regel im Infinitiv gehalten (was man *immer* zu dieser Gelegenheit *tut*) und nicht etwa in einer Form der Vergangenheit (was man *einmal* zu dieser Gelegenheit *tat*). Auch hier können infinitivische Beischriften zu Handlungen auf den ersten Blick redundant wirken. Wie in den Privatgräbern wird bei genauerem Hinsehen aber die komplexe komplementäre Verwendung von Bild und Schrift

1366 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (77–86): Wolf 1931, Taf. 1. 2; vgl. die Rekonstruktion in Epigraphic Survey 1994, Key Plan.

1367 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (78. 85): Epigraphic Survey 1994, Taf. 4. 15. Als unter Tutanchamun die Kolonnadenwände mit der Darstellung des Opetfestes dekoriert wurden, bildete dieser Pylon den westlichen Zugang des Tempels von Karnak. Heute ist er infolge der Erbauung der Hypostylhalle größtenteils verloren, sodass ein Abgleich mit der Dekoration nicht möglich ist. Eine tatsächliche Kopie ist aber unwahrscheinlich, zumal sich schon die Fassungen an den beiden Wänden der Kolonnade leicht unterscheiden.

1368 Vgl. Meyer-Dietrich 2016. Die Reliefs der amarnazeitlichen Tempel in Achetaton und Theben zeigen dieselben Entwicklungen wie die untersuchten Darstellungen aus den Privatgräbern. Aufgrund der Bauweise aus handlicheren Blöcken (sog. «Talatat») und der späteren gezielten Zerstörung der Bauten Echnatons sind diese Darstellungen aber nur fragmentarisch erhalten, weshalb gerade die Wirkung des Bildraumes schwer nachzuvollziehen ist. Einen Eindruck bietet eine teilweise rekonstruierte Wand im Museum von Luxor (El-Shahawy 2005, 124–127). Vgl. für weitere teilweise Rekonstruktionen v. a. Vergniew – Gondran 1997 und Vergniew 1999.

1369 In den Inschriften wird der Gott sowohl als Min als auch als Amun-Re-Kamutef bezeichnet. Da das Verhältnis dieser Bezeichnungen für die folgenden Überlegungen nicht von Bedeutung ist, wird der Einfachheit halber immer nur von Min gesprochen.

1370 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96): Epigraphic Survey 1940, Taf. 196–198.

1371 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96–98): Epigraphic Survey 1940, Taf. 196. 197.



Abb. 195 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (126). Ein Priester führt den Räucherarm durch eine Kolumne, die seine Handlung nennt («das Räucheropfer vollziehen»).

deutlich: So können etwa Personen, die in einem Jubel-Gestus mit beiden Fäusten auf der Brust dargestellt sind, mit der Beischrift *rdj.t hknw* («den *hknw*-Jubel geben/vollziehen») versehen sein¹³⁷². Somit erfolgt durch die Beischrift eine – gegebenenfalls rituell bedeutsame – Bestimmung der genaueren Art des Jubels: *hknw* – im Gegensatz zu *hnw, jhy* u. a.

Auch in Feldzugsdarstellungen und der Begegnung des Königs mit Gottheiten wird der Text oft zwischen den Akteuren bzw. um die Figuren herum positioniert und übt dadurch eine integrative – und nicht separierende – Wirkung auf die Komposition aus. In Fällen, in denen Inschriftenkolumnen doch zur Gliederung verwendet wurden, bestehen diese in der Regel aus Namen, Epitheta und wiederholten Formeln der Herrschaftsbekräftigung (Abb. 192) und sind damit schon visuell klar von Texten zu unterscheiden, die etwa direkte Reden oder vollzogene Handlungen wiedergeben. Ebenso kommt auch in Tempeln die – zuweilen sinnstiftende – räumliche Interaktion von Schrift- und Bildelementen vor. So berühren Protagonisten den Text, der ihre Rede wiedergibt¹³⁷³, oder führen einen Räucherarm genau an der Stelle durch eine Kolumne, an der *jrj.t sntr* («das Weihrauchopfer vollziehen») steht¹³⁷⁴ (Abb. 195). Eine Form der Interaktion der beiden Medien, die so in den Privatgräbern nicht beobachtet wurde, ist der bildli-



Abb. 196 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (82–86). Die Stanzarten der Soldaten überschneiden einige der Hieroglyphen in einer Inschriftenzeile.

che Einbezug eines nur in Form seiner schriftlichen Wiedergabe anwesenden Akteurs: In diesem Sinne führt Ramses III. in einer Komposition, die das Ritual des «Räucherns für den Uräus» zeigt, den Räucherarm an genau die Stelle im Text, an der mit Sachmet eine der wichtigsten Hypostasen des Uräus genannt wird¹³⁷⁵. Auch die gleichsam durch Bildelemente bewirkte Verschiebung von Schriftzeichen genauso wie die hier auftretende tatsächliche Überschneidung wurde in Privatgräbern nicht beobachtet¹³⁷⁶ (Abb. 196).

Königsgräber

Im Gegensatz zu den beschriebenen Tempelreliefs weisen v. a. die König-Gott-Szenen der Königsgräber, aber auch manche Ausführungen der Unterweltbücher wiederum eine deutliche Rahmung durch Farbleitern und Friese auf (Abb. 197). Diese können wiederum von Bildelementen metaleptisch überschritten werden¹³⁷⁷. In 6.2.2.1 wurde die intensive Auseinandersetzung mit dem Bildraum und dem Bildformat am Übergang von der 18. zur 19. Dynastie besprochen, die in den Privatgräbern der Zeit hervortritt. Ähnliches zeigt sich auch in Königsgräbern desselben Zeitraumes. Sogar zusammengehörige Abschnitte von Unterweltbüchern erstrecken sich dabei über Ecken hinweg, ohne dass sich dies in ihrer internen Gliederung niederschlägt (Abb. 198). Sogar einzelne

1372 Karnak (Hatschepsut, Chapelle Rouge): Burgos – Larché 2006, 216 (bloc 140). Diese Gedanken entstanden im Gespräch mit Susanne Bickel in Karnak im Januar 2018.

1373 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93): Epigraphic Survey 1930, Taf. 26.

1374 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (126): Epigraphic Survey 1934, Taf. 173.

1375 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (151 i): Epigraphic Survey 1963, Taf. 465.

1376 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (77–86): Wolf 1931, Taf. 1. 2.

1377 KV 17 (Sethos I.)-PM (Room N, Pillar A, b): Hornung 2001b, 211.

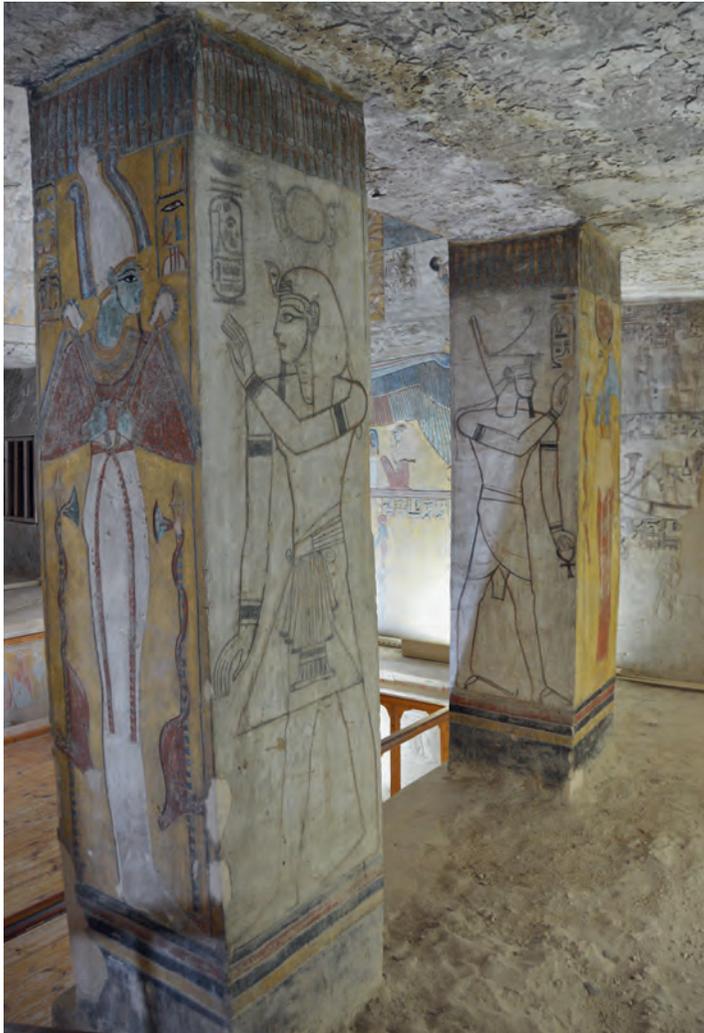


Abb. 197 KV 14 (Tausret)-PM (Hall J). Der König (Sethnacht) steht auf zwei Pfeilern (über Eck) vor einer Gottheit.

Bildelemente wurden vereinzelt über Ecken hinweggeführt, etwa ein Entenschnabel¹³⁷⁸, ein Seilende¹³⁷⁹ oder eine Dechsel¹³⁸⁰.

Für den Bildraum, in dem sich die vielfach wiederholte Begegnung des Königs mit Gottheiten abspielt, gilt dasselbe, was vorher schon für die entsprechenden Szenen im Tempel gesagt wurde: Er ist allenfalls durch einen Himmel über der Begegnung in höchstem Maße generisch bestimmt, was die kosmische Bedeutung der Begegnung unterstreicht. Gelegentlich erfolgt eine genauere Bestimmung in den zugehörigen Inschriften. So wird das Führen des Königs durch eine Gottheit im Grab Ramses' I. in der Beischrift als «den König einführen (*bs*) in den Palast, der in der Dat [Unterwelt] ist» bestimmt¹³⁸¹.

1378 KV 23 (Eje)-PM (2): Ertman 2009, 62.

1379 KV 62 (Tutanchamun)-PM (7. 8): Ertman 2009, 62.

1380 KV 17 (Sethos I.)-PM (41): Hornung 1991, 228.

1381 Hornung 1992a, 153.

Bei den Unterweltsbüchern sind zwei Arten zu unterscheiden, die sich sowohl in der Gestaltung des Bildraumes als auch im Zusammenspiel ihrer Teile (s. 7.2.3) voneinander abheben. Zum ersten Typ gehören das *Amduat* und das *Pfortenbuch* (Abb. 198). Sie geben die Reise des Sonnengottes durch die zwölf Stunden der Nacht wieder, wobei diese zeitliche Teilung in zwölf Abschnitte auch für ihre kompositorische Gliederung bestimmend ist. Gleichzeitig werden dabei aber auch die Regionen gezeigt, durch die der Gott in ebendiesen zwölf Stunden von seinem Untergang im Westen bis zu seinem Aufgang im Osten reist. Zeitliche und räumliche Ausdehnung fallen also am Ende zusammen. Anders gesagt wurden Reflexionen über zeitliche (kosmische) Abläufe räumlich dargestellt¹³⁸². Demnach sind die einzelnen «Stunden» als bildlich wiedergegebene Räume zu verstehen, deren einzelne Teile durch die enthaltenen Texte oftmals spezifisch bestimmt sind. Diese Aussagen sind auch im Sinne des *effet de réel* zu verstehen: Es ging darum, zu betonen, dass man über die entsprechenden Umstände in allen Details Bescheid weiß. In anderen Fällen sollte etwa durch die Angabe von Längen schlicht eine unfassbar große Ausdehnung umschrieben werden¹³⁸³. Für diese Konzeptionen der Unterwelt griff man auf mentale Landschaftsbilder zurück, die man aus der Anschauung der Alltagswelt kannte¹³⁸⁴. Daneben existieren andere Kompositionen, wie z. B. das *Höhlenbuch* oder das *Buch der Erde*, bei denen eher eine Zweiteilung mit teilweise weiterer Untergliederung vorliegt. Die räumliche und zeitliche Gliederung ist hier – auch in den zugehörigen Texten – zurückgenommen; der Fokus liegt eher auf den relativen Verhältnissen zwischen den Akteuren als auf absoluten Verortungen¹³⁸⁵ (Abb. 206). Damit geht einher, dass nur noch selten die Barke mit dem widderköpfigen Sonnengott dargestellt wird. An ihre Stelle tritt oft die bloße Sonnenscheibe¹³⁸⁶. Die Bildräume dieser Kompositionen bleiben damit zwar Handlungsräume; spezifische Verortungen sind aber seltener. Auch wenn ein zumindest teilweise räumliches Verständnis im Fall des *Amduat*, des *Pfortenbuches* und auch des *Höhlenbuches*¹³⁸⁷ durchaus intendiert zu sein scheint, handelt es sich nicht etwa um kartographische Werke, aus denen sich eine geographische ägyptische Jenseitsvorstellung rekonstruieren ließe¹³⁸⁸. Vielmehr scheinen sie eher *hodologisch* geprägt, d. h. relevant sind v. a. charakteristische Formen, Stationen und auch Maßangaben. Nur vereinzelt werden stärker kartographische Ele-

1382 Hornung 1978b, 288; Hornung 2007, 220; vgl. Hegenbarth-Reichardt 2006 zum *Amduat*. Es handelt sich um gezielte Versuche der Systematisierung verschiedener Jenseitsvorstellungen (Fitzenreiter 2008, 83 f. 98 f.).

1383 Hornung 2007.

1384 Robinson 2003, 54 f.

1385 Vgl. Werning 2018, 219–227 zu relativen räumlichen Verortungen (darunter/darüber) im *Höhlenbuch*.

1386 Roberson o. J., 321–330; vgl. Barta 1990; Abitz 1995, 202–204; Backes 2014, 67.

1387 Von den Unterweltsbüchern ohne Zwölftelung ist es dasjenige mit der deutlichsten formalen Gliederung, die eine schon äußerlich hervortretende lineare Bewegung im Raum sehen lässt.

1388 So Werning 2018, 225–227; vgl. dagegen Backes 2014, dessen Feststellungen sich aber v. a. auf das *Amduat* und das *Pfortenbuch* beziehen.



Abb. 198 KV 9 (Ramses VI.)-PM (13). Die neunte und die zehnte Stunde des Pfortenbuches wurden an dieser Stelle übereinander angebracht. Am linken Bildrand erkennt man den Sonnengott in seiner Barke, die von mehreren Wesen gezogen wird.



Abb. 199 KV 17 (Sethos II.)-PM (25). Der Iunmutf-Priester berührt seinen Titel (𓆎) im Text.

mente in die Darstellungen hineingenommen, wie z. B. die «Wege von Rasetau» in der 4. Stunde des Amduat¹³⁸⁹.

Neben den Begegnungen des Königs mit Gottheiten und Unterweltbüchern sind vereinzelt auch Totenbuchsprüche Teil des Dekorationsprogrammes von Königsgräbern. Im Gegensatz zu Totenbüchern auf Papyri ist bei Ausführungen in Königsgräbern (ebenso wie in den Privatgräbern der Elite) der Verstorbene häufig in die zugehörige Darstellung einbezogen¹³⁹⁰. Dagegen zeigen die Totenbuchsprüche in den dekorierten Grabkammern von Deir el-Medina (vgl. 6.2) oft nur den Text mit der zugehörigen Vignette. Bei diesen Vignetten handelt es sich um Bildelemente, die ihre Bestimmtheit nur durch den Text erhalten, dem sie zugehörig sind.

1389 Quirke 2003; Robinson 2006; Backes 2014. Zur *hodologischen*, d. h. am zurückgelegten Weg orientierten Raumwahrnehmung und -beschreibung (griech.: ἡ ὁδός – Weg) vgl. Gehrke 2007. Die ägyptischen Unterweltbücher unterscheiden sich damit von Kompositionen, die zeitliche und räumliche Abläufe in eine kartographische Darstellung einbetten. Solche treten etwa in mesoamerikanischen Kulturen auf (Boone 2000, 85f.).

1390 KV 9 (Ramses VI.)-PM (30): Hawass 2006, 257–259.

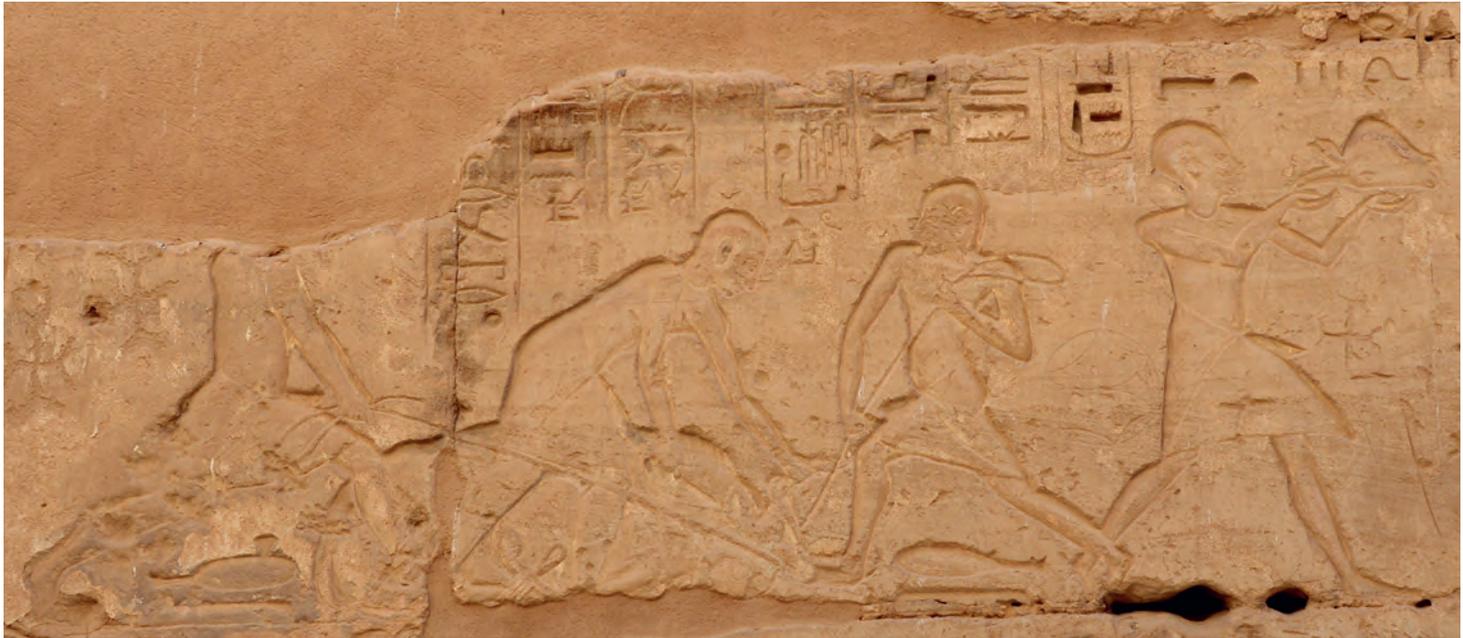


Abb. 200 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (126). Drei angestrenzte Männer fixieren ein gefesselttes Rind in einer Schlachtungsszene; rechts eilt ein weiterer Mann mit dem abgetrennten Kopf eines Rindes nach rechts.

Nur durch diesen handelt es sich z. B. nicht nur um eine beliebige generische Kopfstütze, sondern um die in Totenbuchspruch 166 genannte Kopfstütze¹³⁹¹. Auf diese Weise wird die Vignette umgekehrt zugleich zum *Emblem* für diesen Totenbuchspruch. In ihrer Gesamtanlage entsprechen diese Kompositionen eher Totenbüchern auf Papyrus als anderen monumentalen Text-Bild-Kompositionen. Die Wandfläche wird zum Textträger, der einige Vignetten enthält.

Auch in Königsgräbern findet sich die bedeutungsgenerierende bzw. -verstärkende Berührung von Textpassagen durch Figuren. In diesem Sinne durchbricht etwa ein *Iunmutef*-Priester im Grab Sethos' I. die Begrenzung einer Inschriftenkolumne an der Stelle, an der sich im Text sein Titel (*jwn mw.t=f*) befindet¹³⁹² (Abb. 199). Und auch die tatsächliche materielle Berührung bzw. Überschneidung von Schriftzeichen und Bildelementen, die im Tempelkontext beobachtet wurde, tritt vereinzelt auf.¹³⁹³

7.2.3 Formen von Zeit und Zeitlichkeit in Bildern

Tempel

Für die Angabe kontingenter Zustände gilt ebenso wie für die Ausarbeitung von Oberflächenstrukturen u. Ä., dass sie wohl vielfach in der Bemalung der Reliefs erfolgte, die heute nicht mehr erhalten ist. Es ist also gut denkbar, dass auch in Schlachtungsszenen

in Tempeln etwa die Verfärbung von Gewändern auftrat, wie sie in 6.2.3.1 erwähnt wurde. Was sich tatsächlich nur in den Feldzugsreliefs beobachten lässt, ist die Darstellung von Menschen, namentlich der Feinde, in nicht idealer äußerlicher Form. Dies überrascht nicht, stellen doch der König und die Götter, die in vielen Tempeldarstellungen als hauptsächliche Akteure auftreten, geradezu die prototypische Idealform des Menschen dar. Auch die kinetische Darstellung von Menschen, Tieren, Wagen u. a. kommt gehäuft v. a. in Feldzugsreliefs vor (Abb. 193). Ebenso finden sich hier Situationen der Kommunikation, etwa des Königs mit Untergebenen¹³⁹⁴. In den Reliefs des Qadesh-Programmes Ramses' II. wird durch die kinetische Ausarbeitung nicht nur der ägyptischen, sondern auch der gegnerischen Krieger auf ihren Streitwagen das dramatische Moment der Umzingelung des ägyptischen Königs verstärkt¹³⁹⁵. Aber auch andere Szenen in Tempeln zeichnen sich durch die Einbringung kinetischer Elemente aus; so erblickt man in Darstellungen ritueller Handlungen etwa den schnellen Lauf des Königs¹³⁹⁶, angestrenzte Männer bei der Schlachtung von Opfervieh¹³⁹⁷ (Abb. 200) sowie flackernde Flammen bzw. wehenden Rauch¹³⁹⁸. Auch die nur fragmentarisch erhaltenen Szenen aus den Tempeln der Amarnazeit weisen bewegte Figuren auf, v. a. in der Wiedergabe der belebten Natur¹³⁹⁹. Die Interaktion des Kö-

1391 TT 290 (*Irinefer*)-PM (7): Hawass 2009, 197; vgl. Saleh 1984, 86.

1392 KV 17 (*Sethos I.*)-PM (25): Hornung 1991, 162.

1393 KV 17 (*Sethos I.*)-PM (31): Hornung 2001b, 200 f.

1394 Medinet Habu (*Ramses III.*)-PM (187): Epigraphic Survey 1930, Taf. 22.

1395 Luxor (*Ramses II.*)-PM (13, 14): Wreszinski 1935, Taf. 83, 84.

1396 Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (124, 125): Naville 1895, Taf. 19, 22; vgl. Wiedemann 1975.

1397 Medinet Habu (*Ramses III.*)-PM (126): Epigraphic Survey 1934, Taf. 173.

1398 Medinet Habu (*Ramses III.*)-PM (Room 6, g): Epigraphic Survey 1934, Taf. 178.

1399 Manniche 2016; vgl. Vergnienx – Gondran 1997 und Vergnienx 1999.

nigs mit den Göttern ist stets in ruhigen Gesten wiedergegeben. Das gilt auch für die Darstellung ritueller Handlungen, etwa wenn er ihnen im Tempelritual ein Tuch umlegt und sie damit rituell kleidet¹⁴⁰⁰. Im Gegensatz zu den spontanen Gesten und teilweise unregelmäßig erscheinenden Abläufen der Feldzugsreliefs betonen diese Darstellungen, dass die wiedergegebenen Interaktionen jeder Zufälligkeit entbehren und in ihrem Ablauf gleichsam ewig dauernd und wirksam sind.

Weitaus häufiger als in Privatgräbern findet sich im Kontext der Tempel das Phänomen hieroglyphischer Zeichen, die durch die Anfügung von Gliedmaßen gleichsam belebt wurden und als Akteure im Bild auftreten. Man kann darin geradezu ein königliches Privileg vermuten bzw. ein Element, das gemäß dem *Dekor* (vgl. 5.1.1) primär in das Umfeld der Götter und des Herrschers gehörte und nur vereinzelt in das Umfeld der Privatgräber übernommen wurde¹⁴⁰¹. So tritt etwa in den Feldzugsreliefs Sethos' I. in Karnak mehrfach ein *Anch*-Zeichen mit Armen auf, das einen Fächer hält. In zwei Fällen verfügt es sogar über Beine und eilt hinter dem König her – einmal wurde es dabei mit einer Standlinie versehen¹⁴⁰². Auch in Tempeln findet sich in der Darstellung der Räucherung mit Weihrauchkügelchen die Verwendung der kinematographischen Reihung. Dabei ist zwischen der Hand des opfernden Königs und der Pfanne des Räucherarmes eine Reihe von Kügelchen zu sehen, welche die Wurfbahn eines – oder mehrerer – Kügelchen wiedergibt¹⁴⁰³. Ebenso ist es wohl möglich, dass durch Darstellungen, in denen der König mehrere Räucherarme zu halten scheint, die schwenkende Bewegung eines einzigen Kultinstruments vermittelt werden soll¹⁴⁰⁴.

Die Wiedergabe von Abläufen erfolgt in den untersuchten Tempeldarstellungen sowohl durch die *Polychronie* der Kompositionen als auch durch die *Reihung* mehrerer Bilder. Dabei unterscheiden sich die auftretenden Formen teilweise von den Kategorien, die in der Analyse der Dekorationsprogramme von Privatgräbern herausgearbeitet wurden. Dies zeigt bereits, dass die hier vorgestellten Beschreibungsweisen stets nur ein Hilfsmittel zur Annäherung an das betrachtete Material sein können und nicht im Sinne einer abgeschlossenen Liste darstellerischer Möglichkeiten zu verstehen sind, die der Klassifizierung von Kompositionen dienen sollen. Anhand einzelner Beispiele wird im Folgenden aufgezeigt, wie in der Darstellung von Handlungen und Abläufen verschiedener Art (Opferrituale, Prozessionen, Feldzüge u. a.) die

temporale und kausale Verbindung der Ereignisse bildlich umgesetzt und aufgezeigt wurde. In der anschließenden Betrachtung verschiedener Verwendungsweisen von Bildern im Neuen Reich werden diese bildlichen Mechanismen mit den Beobachtungen in den Privatgräbern verglichen (s. 8.2.2).

Die Darstellung von Abläufen in rituellen Handlungen wird hier am Beispiel des täglichen Kultbildrituals auf der rechten Seitenwand der Osiriskapelle im Tempel Sethos' I. in Abydos besprochen. Sie ist durch einen Pilaster in zwei Hälften unterteilt, die jeweils von Farbleitern gerahmt und intern durch eine Standlinie und das Himmelszeichen über der unteren Figurenreihe deutlich in zwei Register gegliedert sind¹⁴⁰⁵ (Abb. 201). Die Szenen eines so geschaffenen Registers, d. h. die verschiedenen Phasen des Rituals, sind formal nicht weiter getrennt. Manchmal ragen Figuren einer Szene in den Text hinein, der die Handlungen der benachbarten Phase beschreibt. Abgesehen von einigen Schritten, deren Position im Ritualablauf relativ eindeutig ist, wie etwa dem Öffnen des Schreines am Anfang und dem Verwischen der Fußspuren beim Hinausgehen am Ende, ergibt sich aus der bildlichen und sprachlichen Wiedergabe der Ritualphasen keine klare temporale und kausale Abfolge. Auch wenn es wohl einen mehr oder weniger feststehenden Ablauf des Rituals gab, ist es unmöglich, diesen mit Gewissheit aus den dargestellten Phasen zu erschließen, wie schon die notorische Vielfalt der ägyptologischen Versuche zeigt¹⁴⁰⁶.

Die Unmöglichkeit, die rituellen Abläufe aus diesen Reliefs zu erschließen, ist nicht nur darauf zurückzuführen, dass vermutlich die simultanen Handlungen mehrerer Priester bei der Konzeption dieser Darstellungen, in denen allein der König als Akteur auftritt, zwangsläufig in ein lineares Nacheinander umgewandelt werden mussten, das keine Entsprechung im tatsächlichen Ritualakt hatte¹⁴⁰⁷. Vielmehr unterliegt die Darstellung des Rituals ganz allgemein anderen Regeln als seine tatsächliche Ausführung: In der bildlichen Wiedergabe konnten etwa die Handlungsphasen so gestaltet und kombiniert werden, dass zusätzliche Aussagen auf anderen Ebenen entstehen, etwa durch Bezüge im Raum. So konnten übergeordnete Themen wie etwa Diskurse über die Rolle des Königs als Herrscher und Priester aufgegriffen und ausgedrückt werden¹⁴⁰⁸. Sie werden u. a. dadurch in die Darstellungen eingebracht, dass von einem Schritt zum nächsten nicht nur die Kultinstrumente wechseln, sondern auch die Kleidung und Attribute der beiden Akteure (König und Gottheit). Im Unterschied zu den Darstellungen im Privatgrab war es im königlichen Kontext möglich, durch eine solche Variation weitere Aussagen v. a. über den König ins Bild zu bringen. Dass es sich jeweils um *denselben spezifisch bestimmten Akteur* – nämlich den König – handelt, stand

1400 Abydos (Sethos I.)-PM (155): Gardiner 1933, Taf. 19.

1401 Vgl. Baines 1985, v. a. 41–63, 277–305; Hamden 2018.

1402 Karnak (Sethos I.)-PM (166, 169): Epigraphic Survey 1986, Taf. 3, 28, 31. Vgl.

Medinet Habu (Ramses III.)-PM (129 e): Epigraphic Survey 1963, Taf. 409; Deir el-Bahari (Hatshepsut)-PM (124, 125): Naville 1895, Taf. 19, 22 [in diesem Fall ohne Beine, aber mit Standlinie]. In Medinet Habu (Ramses III.)-PM (Osiride Pillars 1–7): Epigraphic Survey 1932, Taf. 118, 119 wurden Kartuschen und der Falke auf dem Horusnamen des Königs mit Armen versehen und halten niedergeworfene Feinde.

1403 Karnak (Hatshepsut, Chapelle Rouge): Burgos – Larché 2006, 49 (bloc 135); Abydos (Sethos I.)-PM (145): Gardiner 1933, Taf. 11; vgl. Schäfer 2002, 228.

1404 Karnak (Sethos I./Ramses II.)-PM (158): Brand – Feleg – Murnane 2018, Taf. 53.

1405 Abydos (Sethos I.)-PM (143, 144): Gardiner 1933, Taf. 4–7.

1406 Eaton 2013; David 2016, 126–180.

1407 Eaton 2013, 41–56.

1408 Eaton 2013, v. a. 18–33; vgl. Gillam 2012.

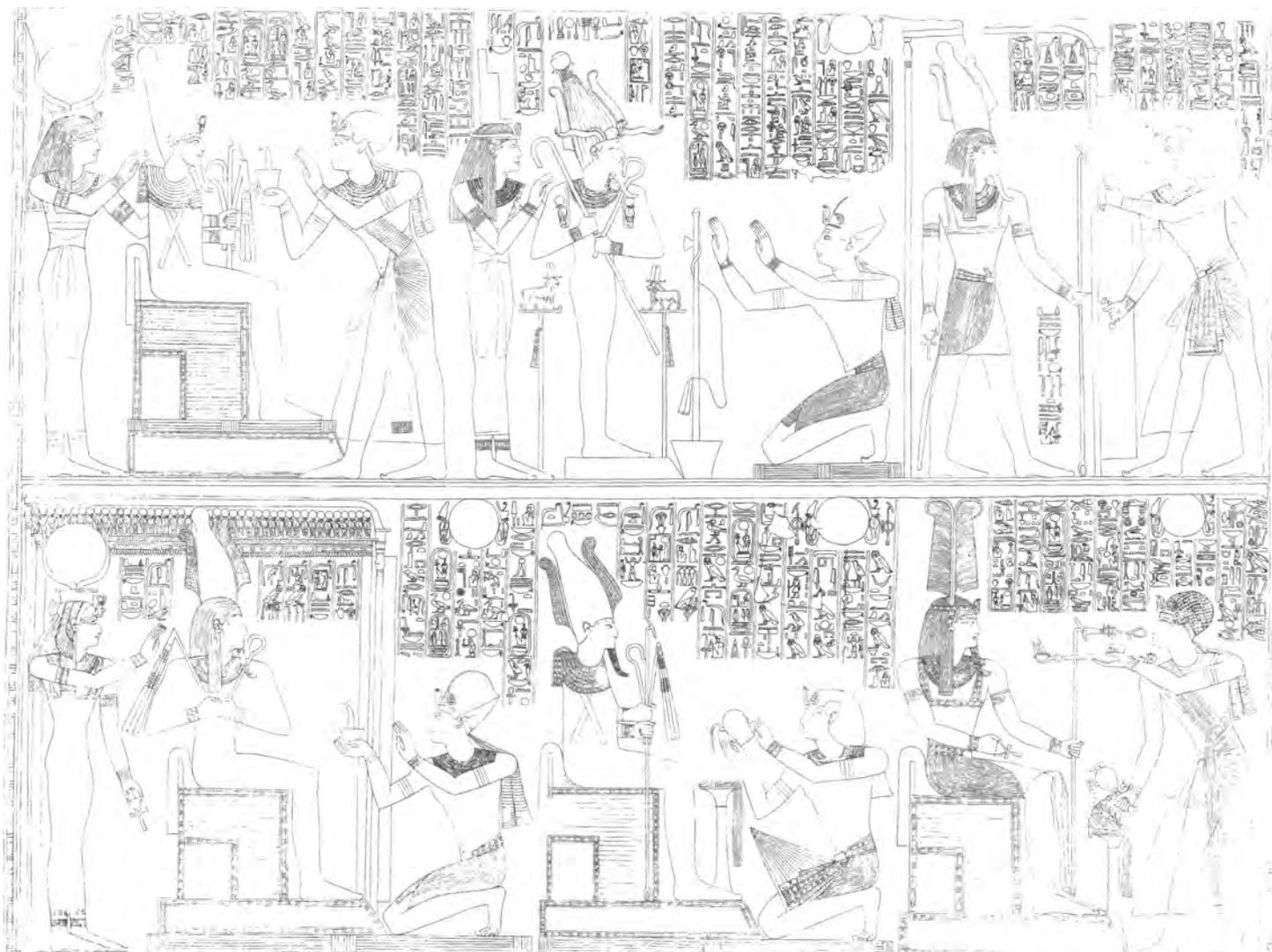


Abb. 201 Abydos (Sethos II.)-PM (143). In der rechten Hälfte der rechten Seitenwand der Osiriskapelle ist der König sechsmal bei Ritualhandlungen vor Osiris dargestellt. Durch ein Himmelszeichen erfolgt eine klare Trennung in zwei Register, eine weitere formale Gliederung wurde nicht vorgenommen.

hier kontextuell und aufgrund der bildlichen Darstellungsnormen fest. Er bedurfte keiner zusätzlichen Bestimmung über ein wiederholtes Attribut, um ihn als wiederholte Figur im polychronen Bild hervortreten zu lassen (vgl. 6.2.3.4). Ebenso konnte auch dieselbe Gottheit in verschiedenen Formen auftreten, ohne dass dadurch der Eindruck entstand, es handle sich um distinkte Akteure¹⁴⁰⁹.

Eine klarere zeitliche Gliederung weisen oft Prozessionsdarstellungen auf. Die Wiedergabe der Prozession für den Gott Min, die sich über zwei Wände des zweiten Hofes des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu erstreckt, könnte als polychrone Darstellung verstanden werden¹⁴¹⁰. Deutlich ist das mehrfache Auftreten des Königs innerhalb dieser Prozession zu erkennen, etwa beim Herauskommen aus dem Palast (Abb. 202), beim Opfer vor dem

Gott oder beim Begleiten des Gottes in der Prozession (Abb. 203). Eine Gliederung des Bildfeldes durch abstrakte senkrechte Linien, wie sie in Privatgräbern beobachtet wurde, liegt nicht vor. In der Darstellung der Abläufe anlässlich des Sokarfestes auf der gegenüberliegenden Seite des Hofes kommen dagegen Inschriftenkolumnen vor, die keine Akteure oder Handlungen in der Darstellung benennen, sondern Phrasen der Herrschaftsbekräftigung enthalten und damit nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Bildinhalt stehen. Sie können im Sinne einer Strukturierung des Bildraumes verstanden werden¹⁴¹¹. In diesem Fall wäre eher von der ersten Form der Bildreihe zu sprechen, die durch die interne Gliederung einer Darstellung geschaffen werden (s. 6.2.3.5). Bei den Darstellungen der Abläufe des Opetfestes in der Säulenkonnade des Tempels von Luxor handelt es sich um zwei klar po-

1409 Vgl. Gulyás 2007, 31.

1410 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96–98): Epigraphic Survey 1940, Taf. 196.

1411 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93–95): Epigraphic Survey 1940, Taf. 196. 218–223.



Abb. 202 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96). Der König verlässt in seiner Sänfte den Palast, um an der Prozession für Min teilzunehmen.

lychrone Darstellungen¹⁴¹². Hier laufen die Vorgänge sogar innerhalb eines durch seine Ausarbeitung deutlich kontinuierlichen und sogar spezifisch bestimmten Bildraumes ab (s. 7.2.2). Diverse Möglichkeiten der formalen Korrelation einzelner Handlungsschritte zeigen auch die Darstellungen der Prozession zum Opetfest und des Opfers vor verschiedenen Göttern auf der *Chapelle Rouge* der Hatschepsut. So finden sich hier manchmal neutrale Trennlinien zwischen den Szenen¹⁴¹³, sie können aber auch fehlen, wodurch eine polychrone Einheit entsteht¹⁴¹⁴. In Opferdarstellungen steht zuweilen eine durch die Redeeinleitung *dd-mdw* markierte Kolumne mit der direkten Rede der Gottheit zwischen den Szenen¹⁴¹⁵. All diesen Prozessionsdarstellungen ist auch gemeinsam, dass sie – ähnlich den Darstellungen im Streifenformat in Privatgräbern – schon durch ihre Formatierung eine deutliche sequenzielle Prägung erhalten.

Eine ausführliche Analyse der Anordnung der verschiedenen Phasen von Feldzügen in deren Darstellung (u. a. Aufbruch,

Kampf und Siegesfeier) erfolgte bereits durch Heinz in ihrer Studie zu den Feldzugsreliefs¹⁴¹⁶. Sie hat festgestellt, dass die Anordnung der verschiedenen Stationen innerhalb der Darstellung eines Feldzuges nicht immer linear erfolgte, was v. a. dadurch bedingt ist, dass für die Verteilung neben der inhaltlichen Struktur auch das Verhältnis zum Tempelbau und seinen Zugängen entscheidend war. Weil die Abfolge der einzelnen Stationen im Bildraum oftmals nicht der Abfolge der dargestellten Ereignisse entspricht, entstehen komplexe Verflechtungen und Sprünge innerhalb der Komposition. So verläuft die erste Hälfte der Darstellung des Schasu-Feldzuges Sethos' I.¹⁴¹⁷ in Karnak von einem bestimmten Punkt auf der nördlichen Außenmauer der Hypostylhalle nach links und über die nordöstliche Ecke der Halle bis auf ihre Ostseite. Sie zeigt den Zug des Königs nach Palästina und seine Kämpfe gegen die Beduinen (Abb. 193). Die zweite Hälfte mit der Rückkehr nach Ägypten und der Überreichung von Beute und Gefangenen an Amun beginnt an derselben Stelle auf der Nordwand, an der auch der erste Teil seinen Ausgang nahm. Die Ereignisfolge verläuft hier aber von links nach rechts. Trotz des Sprunges in der Betrachtung des Bildes bzw. in der Chronologie der dargestellten Ereignisse spielen sich diese alle innerhalb eines konti-

1412 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (77–86): Wolf 1931, Taf. 1. 2; vgl. die Rekonstruktion in Epigraphic Survey 1994, Key Plan.

1413 Karnak (Hatschepsut, *Chapelle Rouge*): Burgos – Larché 2006, 51 (bloc 26). 64 (bloc 66).

1414 Karnak (Hatschepsut, *Chapelle Rouge*): Burgos – Larché 2006, 52f. (blocs 26–300–226)

1415 Karnak (Hatschepsut, *Chapelle Rouge*): Burgos – Larché 2006, 56f. (blocs 173–119–312–29)

1416 Heinz 2001.

1417 Karnak (Sethos I.)-PM (166. 167): Epigraphic Survey 1986, Taf. 2; vgl. Heinz 2001, 31–33.



Abb. 203 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (97). Links bringt der König ein Opfer vor dem Gott in einem Schrein dar; rechts (hinter der Säule, nicht zu sehen) führt er vor den Priestern, die das Bild des Gottes tragen, die Prozession an.

nuierlichen Bildraums ab, der sich von Gaza über die Festungen des Horusweges im nördlichen Sinai bis zur ägyptischen Grenzfestung Tjaru erstreckt. Diese Anordnung zeigt, dass der architektonische Bezugspunkt der Feldzugsreliefs Sethos' I. die Tür in der Nordmauer der Hypostylhalle ist: Wie bei Feldzugsdarstellungen üblich, sitzen die Götter mit dem Rücken zu diesem Bezugspunkt und der aus dem Ausland zurückkehrende König bewegt sich in ihre Richtung, d. h. ins Tempelinnere. Der ausziehende König bewegt sich dagegen vom Bezugspunkt weg und bekämpft die Feinde, die so vom Zugang zum Tempel ferngehalten werden. Entscheidend für das Verständnis der Darstellungen ist die Ausrichtung des Königs, der innerhalb solcher polychroner Darstellungen häufig verschieden ausgerichtet ist, je nachdem, ob er in die Schlacht zieht oder zurückkehrt¹⁴¹⁸.

Heinz stützt sich in ihrer Studie auf die Bedeutung der einzelnen Stationen und geht dabei von einer Aufteilung in Szenen aus, die sich in der formalen Gliederung der Kompositionen oftmals nicht wiederfindet. Tatsächlich finden sich etwa zwischen den einzelnen Phasen der Feldzüge auf der Außenmauer von Medinet Habu in vielen Fällen Kolumnen mit Titeln und Namen des Kö-

nigs¹⁴¹⁹. Sie übernehmen offensichtlich die Rolle abstrakter senkrechter Linien in der ersten Form von Bildreihen in Privatgräbern (vgl. 6.2.3.5), die man in Bildfeldern dieser Größe leicht übersehen würde. Innerhalb derselben Bildreihe kommen aber auch polychrone Abschnitte vor, die den König in verschiedenen Momenten zeigen, ohne dass eine formale Trennung existiert¹⁴²⁰. Im Fall der Feldzugsreliefs Sethos' I. in Karnak finden sich an den Ecken und am Übergang zum *Erschlagen der Feinde* auf beiden Seiten der Tür in der Nordwand der Hypostylhalle Farbleitern. Da die Darstellungen auf der Nordseite keine interne Gliederung aufweisen und dadurch polychroner Natur sind, kann man annehmen, dass auch die Farbleitern an den Ecken primär traditionell bedingt sind und keine inhaltlich gliedernde Funktion haben.

Eine besondere Bandbreite von Möglichkeiten zur zeitlichen Strukturierung dargestellter Abläufe lässt sich in den drei Text-Bild-Zyklen der mittleren Terrasse des Tempels der Hatschepsut in Deir el-Bahari beobachten. Im sog. *Geburtszyklus*¹⁴²¹ fungieren Texte oft wie in Privatgräbern integrativ; an anderen Stellen tren-

1418 Heinz 2001, v. a. 22f.; Ben-Dor Evian 2016; vgl. Van Essche-Merchez 1992, 213–226.

1419 Gut zu erkennen sind etwa die gliedernden Kolumnen links und rechts in Medinet Habu (Ramses III.)-PM (187): Epigraphic Survey 1930, Taf. 21.

1420 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (188): Epigraphic Survey 1930, Taf. 36. 37. 42.

1421 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (16–21): Naville 1896, Taf. 46–55; vgl. Brunner 1964.

nen sie aber auch zwei Abschnitte der Erzählung¹⁴²². Mit Blick auf die Gesamtkomposition kann man in der formalen Beschreibung von einer polychronen Darstellung sprechen. Dass man dabei von der strengen Definition in 6.2.3.4 insofern abweichen muss, als verschiedene Akteure auftreten, stellt kein Problem dar. Das einschränkende Kriterium der Wiederholung derselben Person im Kontext der Privatgräber war v. a. notwendig, da ansonsten schlicht keine eindeutige Bestimmung der Akteure festzustellen wäre. Im Fall der Götter ist diese aber auch bei wechselnden Akteuren eindeutig gegeben. Zutreffender wäre der Geburtszyklus vielleicht als aspekthaft hervortretende Bildreihe zu beschreiben: Zwar fehlen abgesehen von den manchmal so verwendeten Textfeldern formale Gliederungselemente. Die Wirkung der Komposition bei der Betrachtung ist aber sehr wohl die einer Reihe von Gruppen mehrerer Figuren, die jeweils intern durch ihre Interaktion als zusammengehörig markiert und von anderen Gruppen durch Textfelder getrennt sind¹⁴²³. Das Verständnis der Abläufe, wie sie im Text geschildert werden, erfordert dagegen eine sehr viel genauere Betrachtung, auch da die verschiedenen Arten von Texten – direkte Reden und Beschreibungen – äußerlich nicht unterschieden sind, wodurch der Text eine umso höhere Dichte aufweist¹⁴²⁴. Der über dem Geburtszyklus angebrachte sog. Krönungszyklus weist ähnliche Gestaltungsmechanismen auf. Die beiden Bildreihen sind einmal mehr durch einen blauen Streifen getrennt, der sich durch die Winkel an den Enden und die teilweise erhaltenen Sterne als Himmel offenbart¹⁴²⁵. Eine ornamentale Rahmung verläuft nur ganz außen¹⁴²⁶. Dass es sich somit bei der gesamten Wand formal gesehen um ein Bildfeld handelt, kommt der vermittelten Aussage der beiden Erzählungen entgegen: Schließlich stellt die Krönung Hatschepsuts nur eine weitere von Anfang an vorherbestimmte Folge ihrer Geburt dar¹⁴²⁷.

1422 Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (17): Naville 1896, Taf. 47: Links sind Amun und Thot im Gespräch gezeigt, der *integrative* Text zwischen ihnen gibt ihre direkten Reden wieder. In der Mitte wird Amun in Gestalt des Königs von Thot zur Königin geführt, wie der rechts anschließende Text verrät. Er trennt die Gruppe von Thot und Amun von der nächsten Szene, in der die Zeugung Hatschepsuts durch Amun und die Königin bildlich wiedergegeben wird.

1423 Umso deutlicher wird diese Wirkung des Textes, der die Betrachter durch die kompositorische Hervorhebung der Figurengruppen dabei unterstützt, die Abfolge nachzuvollziehen, im Vergleich mit der viel jüngeren Geburtslegende im römerzeitlichen Mammisi von Dendera. Hier wurde auf die gliedernde Wirkung der Schriftblöcke verzichtet (Daumas 1959, Taf. 59. 59 a). Für den Hinweis auf diese Version sei Hannah Sonbol gedankt.

1424 Das Verständnis wird heute durch die verschiedenen Bearbeitungsschichten der Darstellung weiter erschwert; so wurden etwa in der ramessidischen Restaurierung der Zerstörungen unter Thutmosis III. und Amenhotep IV. Texte und Figuren abgeändert und hinzugefügt. Hier wird die an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und der École Pratique des Hautes Études-Universität Paris Sciences et Lettres abgefasste Dissertation von Hannah Sonbol (Arbeitstitel: «Die königlichen und göttlichen Geburtszyklen im Alten Ägypten») weitere Klarheit bringen.

1425 Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (16–21): Naville 1896, Taf. 46. 51. 53–55.

1426 Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (16–21): Naville 1896, Taf. 46–55; Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (16–21): Naville 1898, Taf. 56–64.

1427 O'Connor 2009, 328 f.

Die sog. *Puntexpedition* in der südlichen Kolonnade derselben Terrasse weist im Gegensatz zu Geburts- und Krönungszyklus nur in Teilen eine lineare Abfolge im Bild auf¹⁴²⁸. V. a. im nördlichen (rechten) Abschnitt treten Sprünge in der Anordnung auf, wie sie schon bei den Feldzugsreliefs beobachtet wurden. Im südlichen Abschnitt war eine lineare Leserichtung mit dem Einbezug der wirklichen Himmelsrichtungen zu vereinbaren: Die Fahrt nach Punt (d. h. nach Süden) führt auch auf der Wand nach Süden, während darüber die Rückkehr nach Norden auch im Relief nach Norden (nach rechts) führt. Hier zeigt sich deutlich die polychrone Natur der Darstellung, die auch in der Wiederholung des Fürsten von Punt und seiner Frau hervortritt. In der Konzeption des nördlichen Abschnitts der Kolonnade wurden Fragen der Sichtbarkeit und der Einbeziehung möglicher Betrachter aber offenbar höher gewichtet als die Linearität der Ereignisse im Bild. Betritt man von außen kommend das Podest am Nordende der Kolonnade, so erblickt man vor sich, wie der Gott Amun die Königin mit der Expedition beauftragt. Gleichzeitig tritt man an der rechten Schmalseite zusammen mit den dargestellten Würdenträgern vor Hatschepsut, die an der rechten Schmalseite dargestellt ist und ihre triumphale Leistung zusammenfasst¹⁴²⁹.

Königsgräber

Kontingente Formen finden sich in Königsgräbern praktisch nicht. Im Fall der Begegnungen des Königs mit den Göttern liegt dies daran, dass die Akteure und ihre Begegnung selbstverständlich in idealer, dauerhafter Form dargestellt werden. Im Fall der Unterweltsbücher handelt es sich weniger um die tatsächliche *Wiedergabe* von Örtlichkeiten und Akteuren als um den Versuch ihrer *Konzeption* (s. u. und 8.2.3), womit der Fokus ebenfalls nicht auf allfälligen kontingenten Zuständen, sondern ihren wesentlichen Charakteristika liegt. Im Sinne eines zeitlich begrenzten, aber keinesfalls völlig zufälligen, kontingenten Zustandes sind allerdings zwei Eigenheiten in der Darstellung der Sonne und des Sonnengottes in den Königsgräbern zu verstehen. So ist die Sonne im Bild, das sich ab Ramses II. über dem Eingang der Gräber findet, in gelber Farbe ausgeführt und damit als Tages-Sonne ausgezeichnet. Im Inneren des Grabes, namentlich in den Unterweltsbüchern, ist sie dagegen rot gefärbt, wodurch ihr nächtlicher Zustand unterstrichen wird¹⁴³⁰. Zudem lässt sich teilweise beobachten, dass der Sonnengott im Verhältnis zu den anderen Figuren immer kleiner dargestellt ist, je weiter sich die Darstellung im Inneren des Grabes – und damit in der Unterwelt – befindet. Unter Anwendung des Mittels der Bedeutungsgröße wird damit gezeigt,

1428 Deir el-Bahari (*Hatschepsut*)-PM (10–15): Naville 1898, Taf. 69–86; vgl. Shaw 2000, Taf. 23.

1429 Espinel 2011, 326–376 mit Abb. 4, 6. Espinel äußert sich v. a. auch zum Problem der historiographischen Auswertung der Reliefs und weist auf die Hervorhebung Amuns in der Erzählung hin. Dieser ist die eigentliche Hauptperson, welche die Expedition erst veranlasst (Espinel 2011, 335 f.); vgl. Taterka 2019.

1430 Wilkinson o. J., 307.

dass er in der Nacht am schwächsten ist und erst wieder aufgehen muss, um in seiner ganzen Macht aufzutreten¹⁴³¹. Gewissermaßen als Wiedergabe der Kontingenz (der vorüberziehenden Zeit) selbst können schließlich Darstellungen gesehen werden, die in verschiedener Form das Entstehen und Vergehen der Stunden wiedergeben. Oftmals ist die Zeit dabei in Form einer Schlange oder eines (geschlungenen) Seiles dargestellt¹⁴³².

Wie bei der Gestaltung des Bildraumes gilt auch für die (fehlende) kinetische Ausarbeitung der Akteure in der Begegnung des Königs mit den Göttern, was für die entsprechenden Szenen in den Tempeln festgestellt wurde: Da keine spontane Begegnung, sondern die Interaktion innerhalb einer beständigen Konstellation gezeigt wird, wurde sie mit ruhigen, unbewegt erscheinenden Gesten wiedergegeben. Allein der rituelle Lauf des Königs, der sich ein einziges Mal bei Sethos I. (KV 17) findet, weist eine starke kinetische Prägung auf, die aber in diesem Fall ebenfalls der Szene wesensmäßig zugehörig ist¹⁴³³. Der Eindruck schneller Bewegung wird auch durch das Eröffnungsbild der Sonnenlitanei vermittelt. Auch wenn der Bildraum zumindest bildimmanent gänzlich unbestimmt ist, zeigt die Komposition deutlich, wie sich die Schlange und das Krokodil von der Sonne entfernen. Nur im Bild ließ sich in so knapper und doch prägnanter Form ausdrücken, wie die bösen Mächte vor der Sonne fliehen¹⁴³⁴ (Abb. 204). Obwohl sie die Bewegung bzw. die Reise der Sonne darstellen (s. u.), lassen die Unterweltbücher jegliche kinetische Ausarbeitung einzelner Elemente vermissen. Auch die Figuren, die den Sonnengott in seiner Barke ziehen, zeigen keine Spuren von *Anstrengung* o. Ä. (Abb. 198). Der Grund dafür liegt einerseits darin, dass es sich um übernatürliche Wesen handelt, die sich folglich nicht im gleichen Maße körperlich anstrengen müssen wie etwa Matrosen, die ein Schiff ziehen (s. 6.2.3.2). Andererseits steht hinter den konzeptionellen Darstellungen der Unterweltbücher ein anderer Gedanke als hinter dem Ziehen eines Schiffes in einer alltäglichen Szene: Es geht darum, die Information festzuhalten, dass diese Wesen die Barke des Sonnengottes ziehen, und nicht, auf welche Weise sie das tun (s. 8.2.3).

Nachdem in 7.2.2 der räumliche Aufbau der Unterweltbücher bzw. der einzelnen sie konstituierenden Bildfelder angesprochen wurde, gilt es nun, die zeitliche Struktur sowohl der einzelnen Bildfelder als auch der Gesamtkompositionen zu erläutern. Dabei erweist sich einmal mehr die Unterscheidung von polychronen Einzelbildern und Bildreihen als wichtig. V. a. für die Unterweltbücher, die auf der Einteilung in zwölf Stunden/Bereiche beruhen, ist die *Reihung* dieser Stunden, d. h. der sie darstellenden Bildfelder, der entscheidende Mechanismus zur Darstellung der ablaufenden Vorgänge. Weder das Amduat noch das Pfortenbuch



Abb. 204 KV 8 (Merenptah)-PM (3). Die bösen Mächte, verkörpert durch Krokodil, Schlange und Gazelle, fliehen vor der Macht der Sonne, die durch Skarabäus und Widder in ihrer morgendlichen und abendlichen Form dargestellt ist.

weisen eine bildfeldimmanente Polychronie auf, etwa in Form der mehrmaligen Darstellung des Sonnengottes¹⁴³⁵. Die korrekte Abfolge der Stunden ergibt sich ohne Vorkenntnisse in vielen Fällen aber allein aus den zugehörigen Texten. Eine tatsächliche Ausführung als Bildreihe ist nur in einigen Fällen bzw. in Form einiger aufeinanderfolgender Stunden, nicht aber der Gesamtkomposition gegeben. So wurde etwa das Amduat in den Sargkammern

1431 Wilkinson o. J., 312.

1432 Hornung 1978b, 282–286; Bochi 2003, 56 f.

1433 KV 17 (Sethos I.)-PM (Room N, Pillar A, a): Mauric-Barberio 2017, 128.

1434 KV 8 (Merenptah)-PM (3): Hornung 1995, Abb. 77; vgl. Hornung 1997, 103.

1435 Es sei aber darauf hingewiesen, dass zumindest einer der Gründe für die retrograde Schreibung der Texte darin zu suchen ist, dass es nur so möglich war, die Zeichen sowohl in Blickrichtung der Figuren zu setzen als auch den Ablauf der Lektüre mit dem Ablauf der Geschehnisse gleichzusetzen (Mauric-Barberio 2003, 178 f.).



Abb. 205 KV 9 (Ramses VI.)-PM (16). Die beiden Türflügel rechts (𓂏𓂏) und die Torstruktur mit *Cheker*-Elementen (𓂏𓂏𓂏) bilden zusammen die von Schlangen geschützte zwölfte Pforte des Pfortenbuches.

Amenhoteps II. und Amenhoteps III. sowie in den Korridoren vor der Grabkammer im Grab Ramses' VI. in durchgehender Fassung angebracht¹⁴³⁶. In diesen Fällen fungierten die längeren rahmennden Texte zu den einzelnen Stunden, die diesen zwar inhaltlich zugehörig sind, aber äußerlich trotzdem eine deutliche Absetzung bewirken, als trennendes Element zwischen den Bildfeldern. Dieser Gebrauch unterscheidet sich von der Anwendung von Textfeldern in den Privatgräbern derselben Zeit (s. 6.2.2.3). Zwischen den Bildfeldern des Pfortenbuches stehen die namengebenden, von Schlangen gerahmten *Pforten*, was eine noch deutlichere Trennung bewirkt (Abb. 205). Dass die Pforten in der Kapelle des Tjanefer nicht diesen trennenden Eindruck bewirken, rührt daher, dass hier der Verstorbene selbst in der Komposition auftritt. Er durchschreitet die Pforten und befindet sich in der Komposition in verschiedenen räumlichen Verhältnissen zu diesen, wodurch eher der Eindruck eines polychronen Ablaufes im kontinuierlichen

1436 Hornung 1997, 40 f.; Cauville – Ali 2014, 101–131.

Bildraum entsteht¹⁴³⁷ (s. 6.2.3.4). In ähnlicher Weise wurde auch User im Amduat in seiner Grabkammer in die Komposition eingebracht: Er ist sowohl in der Barke als auch am Zugseil mit Titel und Name dargestellt¹⁴³⁸.

In vielen Fällen waren für den Ort der Anbringung im Monument aber andere Faktoren bestimmend, darunter v. a. die in der Komposition genannten Himmelsrichtungen. Und selbst im genannten Beispiel des Grabes Ramses' VI. wurden die Elemente der letzten Stunden in der Formatierung so zusammengeführt, dass ihre Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Abschnitten der Komposition auf formaler Ebene nicht mehr erkenntlich ist¹⁴³⁹. Bereits in der Sarkkammer Thutmosis' III. sind die Stunden des Amduat in vier – in sich diachron gereichte – Gruppen aufgeteilt, die entsprechend den im Text genannten Himmelsrichtungen im Raum verteilt wurden¹⁴⁴⁰. Mit dem Aufkommen immer weiterer Unterweltbücher ab dem Ende der 18. Dynastie erfolgte die Verteilung ihrer einzelnen Bildfelder im monumentalen Raum vermehrt nach solchen und weiteren funktionalen Aspekten (s. 7.2.4). Auf unterschiedliche Weisen wird so im Zusammenspiel mit der Architektur der Raum der Unterwelt selbst nachgebildet¹⁴⁴¹. Dass bereits bei Thutmosis III. die Anordnung des Amduat nicht durchgehend der Abfolge der Stunden entspricht, bekräftigt die These, nach der es sich bei den Unterweltbüchern in den Königsgräbern um monumentalisierte Fassungen von ursprünglich im Tempelkontext auf Papyrus existenten Werken handelt¹⁴⁴². Wären die Kompositionen erst in dieser Zeit für die Anbringung im monu-

1437 TT 158 (Tjanefer)-PM (17–18. 20–21): Seele 1959, Taf. 30–38. In den Königsgräbern wird der Verstorbene dagegen meist nur in die Textpassagen eingebracht; vereinzelt bringt er ab Ramses III. in der Barke ein Opfer für den Sonnengott dar (Abitz 1995, 81–85).

1438 TT 61 (User): Dziobek 1994, 42–47; Taf. 9–16; Abitz 1995, 212. Als Wesir war User-amen wohl verantwortlich für die Dekoration des Grabes Thutmosis' III. und gelangte auf diesem Weg an eine Version des Amduat, das ihm als Vorlage für seine eigene Grabkammer dienen konnte (Den Doncker 2017, 345).

1439 Cauville – Ali 2014, 124 f.

1440 Dasselbe gilt für das Amduat in der Sarkkammer des User: TT 61 (User): Dziobek 1994, 42–47; Taf. 9–16; Hornung 1997, 40. Eine genauere Analyse der früheren Versionen des Amduat aus KV 38 (Thutmosis I.) und KV 20 (Hatschepsut) könnte weitere Schlüsse zu den Intentionen hinter der Verteilung liefern; sie sind allerdings nur höchst fragmentarisch erhalten (Mauric-Barberio 2001; Abdel Ghany 2016; Abdel Ghany 2018).

1441 Richter 2008.

1442 Werning 2017; vgl. auch von Lieven 2007, 205–222; von Lieven 2016, 26 f. Als Indizien dafür gelten bislang v. a. die Strichfiguren und Kursivhieroglyphen der frühen Fassungen sowie deren begrenzte Farbpalette und der leicht beige, papyrusfarbene Hintergrund. Außerdem kann der innerhalb der Texte auftretende Vermerk *gm ws* («*Lacuna*», wörtl. «leer gefunden») darauf hindeuten, dass man sich älterer Vorlagen bediente (z. B. Richter 2008; Roberson o. J., 316). Für sich genommen, könnten all diese Elemente aber auch Zeugnis einer *invention of tradition* sein (Hobsbawm – Ranger 1983), gerade in einer Zeit, in der gezielte Rückgriffe auf Älteres bzw. deren Suggestion häufig sind, etwa in der Plastik (Laboury 2013a) oder der archaisierenden Formung von Texten (Stauder 2013a; Stauder 2013b, 322–336). Für eine Neuerfindung dieser Kompositionen zwecks Anbringung im monumentalen Kontext könnte dagegen gerade diese Hervorhebung der (vermeintlichen) *Lacunae* sprechen. Entsprechend der oft beobachteten ägyptischen Vorgehensweise hätte man verlorene Stellen schlicht mit neuen Formulierungen füllen können. Zudem ergäbe es so mehr Sinn, dass man für die Kollationierung des Amduat in der 20. Dynastie in KV 34 (Thutmo-



Abb. 206 KV 9 (Ramses VI.)-PM (14). Deutlich erkennt man in der 5. Höhle des Höhlenbuches das mehrfache Auftreten der roten Sonnenscheibe im Umfeld verschiedener Akteure.

mentalen Raum geschaffen worden, hätte man sie vielleicht in einer Weise entworfen, die es ermöglichte, die Anbringung entsprechend den genannten Himmelsrichtungen mit einer kontinuierlichen Reihung der Stunden zu verbinden.

Bei den Unterweltbüchern, die nicht die Zwölftelung aufweisen, fällt dagegen die Polychronie der einzelnen Bildfelder auf, wobei der wiederholt auftretende Akteur in diesem Fall die Sonnenscheibe ist (Abb. 206). Für das Höhlenbuch hat Werning dargestellt, auf welche Weise die zeitlichen – und räumlichen – Abläufe wiedergegeben werden¹⁴⁴³. Seinen Ausführungen seien hier nur einige ergänzende Überlegungen hinzugefügt. Werning nimmt die Unterscheidung von polychronem Einzelbild und Bildreihe nicht vor, was dazu führt, dass er Erklärungen, die anhand von Comics – also Bildreihen – entwickelt wurden, auf die polychronen Bilder des Höhlenbuches anwendet. Außerdem dient die Aneinanderreihung von Bildern in Comics in Nachahmung sprachlicher Linearität in der Regel der Wiedergabe zeitlicher Abläufe. Bei sog. *split panels*, in denen mehrere Einzelbilder Ausschnitte eines

kontinuierlichen Bildraumes wiedergeben, handelt es sich um eine gezielte Brechung dieser primären zeitlichen Prägung¹⁴⁴⁴. Dagegen bilden die Bildfelder des Höhlenbuches Einheiten, die zwar eine interne Gliederung durch abstrakte Linien aufweisen, aber gleichwohl als Gesamtheit räumliche Relationen wiedergeben, wie Werning selbst betont¹⁴⁴⁵. Berücksichtigt man diese Ergänzungen, liefern Wernings Erläuterungen tatsächlich wichtige Einsichten in das kompositorische Funktionieren des Höhlenbuches. Zuweilen werden auch die einzelnen Abschnitte der Kompositionen ohne Zwölftelung im monumentalen Raum aneinandergereiht¹⁴⁴⁶. Aufgrund der stark polychronen Gestaltung der einzelnen Bildfelder ist die dadurch erfolgende Steigerung des narrativen Potentials jedoch eher gering. Da der Hauptakteur, d. h. die Sonne, bereits im einzelnen Bildfeld vielfach wiederholt ist, ist der Effekt des Wiedererkennens in den verschiedenen Bildfeldern geringer als in der Betrachtung gereihter Abschnitte des Amduat oder des Pfortenbuches.

sis III.) gehen musste und sich keiner Versionen auf Papyrus bedienen konnte (Bácz 2017, 311 f.).

1443 Werning 2018.

1444 Werning 2018, 229 f.; McCloud 1993, 115.

1445 Werning 2018, 219–227.

1446 KV 9 (Ramses VI.)-PM (3. 7. 8. 11. 14): Cauville – Ali 2014, 64–82.

7.2.4 Beziehungen im Raum: Monument – Landschaft – Welt

Tempel

Variierte Wiederholungen von Bildelementen und Bildthemen und dadurch generierte komplexe Verknüpfungen im Raum des Monumentes kommen auch in Tempelbauten vor. Räumliche Bezüge, die z. B. in Form von Spiegelungen, Chiasmen oder Klammerungen erfolgen, werden oft durch das Spiel mit der Wiederholung und Variation von Attributen, Kleidungsstücken, Gesten und Ritualhandlungen erzeugt und können sowohl ganze Räume als auch kleinere architektonische Einheiten betreffen¹⁴⁴⁷. So können etwa zwei gegenüberliegende Wände den König vor derselben Göttertriade zeigen, wobei aber sowohl in Kleidungsstücken und Attributen als auch in den bildlich dargestellten Opfergaben und den Gegengaben der Götter, die in den Beischriften genannt werden, Variationen vorliegen. Am auffälligsten sind Wiederholungen, die in einer symmetrischen Spiegelung von Motiven verschiedene Raumachsen betonen. Oftmals handelt es sich um die Hauptachse der Tempel, die vom Eingang zum Sanktuar führt. Durch die variierte Wiederholung eines Themas kann hier dessen Bedeutung im Kontext des Heiligtums unterstrichen werden, etwa die Garantie der Herrschaft des Königs durch die Götter¹⁴⁴⁸. Im Hathorheiligtum im Tempel der Hatschepsut in Deir el-Bahari wurde durch die symmetrische Wiederholung zweier Motive bei nur sehr leichter äußerlicher Variation die enge Verbundenheit von Königin und Göttin unterstrichen: Zu beiden Seiten des Zugangs zur Säulenhalle des Heiligtums findet sich das Motiv des Leckens der Hand der Königin durch die kuhgestaltige Göttin¹⁴⁴⁹ (Abb. 207). Neben dem Zugang zum Sanktuar an der Rückwand der Säulenhalle ist das Motiv erneut symmetrisch wiederholt¹⁴⁵⁰. Und an zwei Wänden der Hypostylhalle¹⁴⁵¹ sowie in den beiden Räumen des Sanktuars selbst¹⁴⁵² findet sich insgesamt sechsmal das Motiv des Säugens der Königin durch die Göttin, die erneut in Kuhgestalt auftritt.

In weitaus größerem Maße als in den untersuchten Privatgräbern finden sich in Tempeln Bezüge zwischen weit auseinanderliegenden Darstellungen. Wenn emische Betrachter die Bilder im monumentalen Raum sahen, dürften solche Bezüge oft erst nach mehrmaligem Sehen bzw. durch den Hinweis einer anderen Person aufgefallen sein. Es ist auch möglich, dass viele dieser Verknüpfungen nur den Planern bekannt waren und den Besuchern der Tempel verborgen blieben. Oft betreffen sie weniger einzelne

Motive als ganze Bildthemen. So finden sich etwa Darstellungen der Schlacht Ramses' III. gegen die Libyer sowohl an der nördlichen Außenmauer als auch im zweiten Hof von Medinet Habu¹⁴⁵³. Auf dieselbe Weise wurde durch die verschiedenen Bildthemen der beiden Säulenkolonnaden der mittleren Terrasse im Tempel der Hatschepsut in Deir el-Bahari eine übergreifende Trilogie im Raum geschaffen: Die drei Kompositionen des Geburtszyklus, des Krönungszyklus und der Puntexpedition sind durch das Thema der Anerkennung der Königin durch Amun bzw. durch ihren Vater Thutmosis I. verbunden¹⁴⁵⁴. Gerade die großen Säulensäle der Tempel weisen Bezugnahmen auf, die von so hoher Komplexität sind, dass sich die dahinterstehenden Überlegungen bis heute dem Verständnis entziehen¹⁴⁵⁵. So bilden auch die Wände und Säulen der Hypostylhalle von Karnak Ritualhandlungen ab, die den in 7.2.3 beschriebenen Ritualdarstellungen auf den ersten Blick sehr ähnlich sind. Noch viel mehr als etwa in den Kapellen des Tempels Sethos' I. in Abydos wird aber die Darstellung der Ritualabläufe von anderen Gliederungsprinzipien überlagert, die für die Verteilung der Szenen im Raum entscheidend waren. Auf diese Weise entstand bereits in der ursprünglichen Anlage unter Sethos I. und Ramses II. eine komplexe Matrix, die durch die Szenen auf den Wänden und den Säulen geschaffen wird und diese zugleich vereint. Durch spätere Ergänzungen des Dekorationsprogrammes wurden diese Bezüge noch erweitert¹⁴⁵⁶.

In 7.2.2 wurde bereits festgestellt, dass die Rahmungselemente in den untersuchten Tempelbauten eine größere Variation aufweisen als in den Grabkapellen. Nicht zuletzt liegt dies natürlich daran, dass ein Tempelbau eine größere Anzahl Räume vereint, die sich zudem in ihrer Funktion teilweise beträchtlich unterscheiden. Eine gezielte Weiterentwicklung der Rahmung zur aspekthaft auftretenden virtuellen Architektur (s. 6.2.4.1) konnte darum nicht beobachtet werden. Allerdings fand im Tempel der Hatschepsut in Deir el-Bahari entsprechend der zahlreichen Rückgriffe auf alte Motive¹⁴⁵⁷ auch eine Reaktualisierung ornamentaler Elemente statt: Was üblicherweise längst zu bloßen «Streifen» im Rahmen geworden war, wurde wieder wie in früherer Zeit als «Riemen» o. Ä. dargestellt, die um die Rundkehle (d. h. den «Balken») gebunden sind¹⁴⁵⁸. In den Schreinen der obersten Terrasse finden sich auch aufgemalte Türflügel.

Der Raum der Landschaft, in der die Tempelbauten liegen, wurde teilweise auf ähnliche Weise in die Dekoration der Bauten

1447 Loeben 1995; Lurson 2007; Lurson 2016.

1448 Gulyás 2008.

1449 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (22. 23): Beaux u. a. 2016, Taf. 1 b. 2 b.

1450 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (32. 33): Beaux u. a. 2016, Taf. 20 b. 21 b.

1451 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (25 und gegenüberliegende Südwand): Beaux u. a. 2016, Taf. 8 a. 9. a.

1452 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (48. 49. 52. 53): Beaux u. a. 2012, Taf. 31. 32. 39. 40.

1453 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (94. 187): Epigraphic Survey 1930, Taf. 18. 19. 22. 23.

1454 O'Connor 2009.

1455 Vgl. Refai 2000, 215–219; allerdings ist sein pessimistisches Fazit dahingehend zu ergänzen, dass sich für die modernen Interpreten noch keine Systematik offenbart hat. Irgendeine Organisationsform steht aber zwangsläufig hinter der Dekoration.

1456 Säulen: Brand 2018, 55–59; vgl. Revez – Brand 2015. Wände: El Sharkawy 1997; Lurson 2016.

1457 Ćwiek 2014; Roth 2015.

1458 Roth 2015, 544 f.; z. B. Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (Upper Court A–C): Naville 1906, Taf. 134.

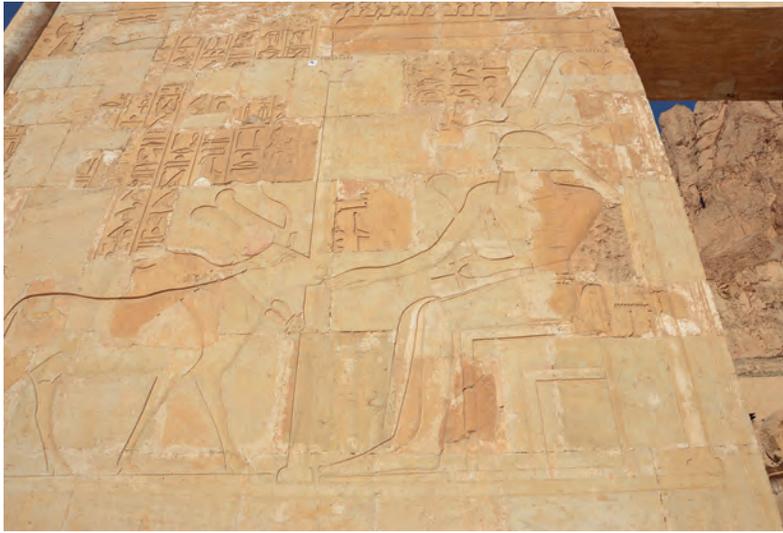


Abb. 207a–b Deir el-Bahari (Hatshepsut)-PM (22. 23). Zu beiden Seiten des Zugangs zum Hathorheiligtum im Tempel ist die Göttin (in Kuhgestalt) dargestellt, die vor die sitzende Königin tritt und ihre Hand leckt.

eingebunden, wie dies auch in den privaten Grabkapellen beobachtet wurde. So ist etwa das Sanktuar des Hathorheiligtums von Deir el-Bahari (s. o.) in den Fels genau desjenigen Westgebirges gehauen, aus dem die Göttin in den Darstellungen der Privatgräber oft hervortritt (Abb. 136). In der Darstellung der Opetprozession in Luxor ist der funktionale Prozessionsraum in der Landschaft wiedergegeben: Die Darstellung des Zuges von Karnak nach Luxor erstreckt sich vom äußeren zum inneren Ende der Westwand der Säulenkolonnade und folgt damit der tatsächlichen Bewegung der Personen, die auf dem Prozessionsweg von Karnak her den Tempel betraten. Für den Zug zurück nach Karnak, der sich an der Ostwand befindet, gilt entsprechend das Umgekehrte¹⁴⁵⁹.

Schließlich spielt die Orientierung im Raum der Welt eine bedeutende Rolle in der Verteilung der Darstellungen im Tempel sowie der Verwendung von Attributen. Wie in 6.2.4.3 festgehalten wurde, bildete der Nil für die Ägypter unabhängig von den Krümmungen im Flusslauf die entscheidende Nord-Süd-Achse. Oftmals verläuft die Hauptachse der Tempel im rechten Winkel zum Fluss. Somit fallen die Ausrichtung der idealen und der wirklichen Nord-Süd- und Ost-West-Achsen zusammen, die in der Tempeldekoration ihren Ausdruck finden. So trägt der König gerade im Falle symmetrisch wiederholter Motive links und rechts der Hauptachse in der nördlichen Hälfte die unterägyptische und in der südlichen Hälfte die oberägyptische Krone¹⁴⁶⁰. Auch Feldzugsreliefs wurden oft so auf den Tempelwänden verteilt, dass der Kampf gegen eine bestimmte Gruppe von Feinden sich in der Himmelsrichtung fand, in der diese tatsächlich beheimatet waren. In

geradezu prototypischer Weise zeigt dies die Verteilung der Darstellungen auf der westlichen und der nördlichen Außenmauer des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu: Hier erblickt man auf der südlichen Hälfte der Westwand die Schlacht gegen die Nubier, auf ihrer nördlichen Hälfte sowie dem westlichen Ende der Nordwand die Schlacht gegen die Libyer und in der Mitte der Nordwand den Kampf gegen die vom Mittelmeer oder aus der Levante kommenden «Seevölker»¹⁴⁶¹. Zur idealen Ausrichtung der Darstellungen ist natürlich auch das grundlegende Prinzip der Tempeldekoration zu zählen, nach dem der Gott aus dem Tempel hinausblickt, während der König ihn von außen kommend betritt¹⁴⁶². Dabei gelten für Wände, die im rechten Winkel zur Achse stehen, die in 6.2.4.3 dargelegten Grundsätze¹⁴⁶³.

Königsgräber

Innerhalb der Dekoration der Königsgräber treten Bezüge im Raum neben der Wiederholung ähnlicher Motive in verschiedenen Unterweltbüchern v. a. in den Räumen auf, die mehrere König-Gott-Szenen aufweisen. Eine detaillierte Analyse diverser ikonographischer Bezugnahmen wurde etwa für den Schachtraum Amenhoteps III. durchgeführt¹⁴⁶⁴. Wie schon bezüglich der Verteilung der Unterweltbücher im monumentalen Raum festgestellt wurde (s. 7.2.3), ist die Dekoration der Königsgräber aber v. a. durch die Orientierung an den (idealen) Himmelsrichtungen und funktionale Bezugnahmen auf architektonische Strukturen geprägt. So werden etwa die Abschnitte der Unterweltbücher entsprechend ihrer Verortung der gezeigten Lokalitäten in

1459 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (77–86): Wolf 1931, Taf. 1. 2.

1460 Deir el-Bahari (Hatshepsut)-PM (131 a. b): Naville 1906, Taf. 137; Medinet Habu (Ramses III.)-PM (46. 48): Epigraphic Survey 1930, Taf. 6; Epigraphic Survey 1932, Taf. 101. 102.

1461 Van Essche-Merchez 1994, 114 f.

1462 Arnold 1962, 128; Fischer 1986, 83 f.

1463 Vgl. Arnold 1992, 49.

1464 KV 22 (Amenhotep III.)-PM (1. 2): Yoshimura 2008, 259 f.; Abb. 116. 118; Taf. 5–7.



Abb. 208 KV 17 (Setos II.)-PM (16). Über dem Abstieg in die untere, osirianisch geprägte Hälfte des Grabes in der Rückseite der Säulenhalle (links im Bild) führt Horus den König vor Osiris.

bestimmten Himmelsrichtungen im Raum verteilt¹⁴⁶⁵. Eine Verbindung mit der umgebenden Architektur¹⁴⁶⁶ zeigt sich in der Anbringung der vierten und fünften Stunde des Amduat im Korridor vor dem Schachtraum in vielen ramessidischen Gräbern bis und mit Ramses III. Sie zeigen die tiefste Stelle der Unterwelt, an der die Höhle des Sokar liegt, die im Raum des Grabes wohl durch den Schacht verkörpert wird¹⁴⁶⁷.

Eine Analyse der genannten Himmelsrichtungen ergibt für die 18. Dynastie eine ideale Süd-Nord-Ausrichtung der Gräber. Dabei liegt der Eingang im idealen Süden und die Grabkammer im Norden, wo die Sonne in der Mitte der Nacht im Zenit steht¹⁴⁶⁸. Ab Setos I. lässt sich eine neue ideale Orientierung beobachten: Die Grabdekoration ist nun von einer Ost-West-Achse geprägt, wobei der Eingang im idealen Osten liegt und der Abstieg ins Grab den Gang in die Grabkammer im idealen Westen verkörpert. Die Ori-

entierung der Königsgräber entspricht damit derjenigen, die für die Kapellen der Privatgräber beobachtet wurde. Entsprechend findet sich eine verstärkte Identifizierung der linken und der rechten Seite der Räume mit dem Süden bzw. dem Norden. In der Dekoration zeigt sich dies in der Anbringung verschiedener Paare in der ihnen zugehörigen Richtung, darunter Isis und Nephthys oder die Wapppflanzen von Ober- und Unterägypten. Zudem tritt nun eine Zweiteilung in eine solar geprägte obere und eine osirianisch geprägte untere Hälfte des Grabes auf, wobei die letztere an der Rückwand der Pfeilerhalle beginnt¹⁴⁶⁹. Im Grab Setos' I. findet sich an dieser Stelle eine Darstellung des Königs, der von Horus vor Osiris geleitet wird¹⁴⁷⁰ (Abb. 208).

1465 Wilkinson o.J., 306.

1466 Vgl. Abitz 1995, 207–209.

1467 KV 17 (Setos I.)-PM (9. 10): Hornung 1991, 108–117; vgl. Abitz 1974, 70–80. 92–99. 116–118.

1468 McCarthy o.J., 153–155. Zum Verhältnis der idealen Himmelsrichtungen zur Form der architektonischen Struktur und ihrer astronomisch beeinflussten Ausrichtung vgl. Baqué Manzano – Costa Llerda 2005; González García – Belmonte – Shaltout 2009.

1469 McCarthy o.J., 167; Wilkinson o.J., 303–309.

1470 KV 17 (Setos I.)-PM (16): Hornung 1991, 127.

7.2.5 Bildliche Apostrophe – Ansprache und Involvierung der Betrachter

Im Kapitel zur bildlichen Apostrophe in den Kapellen von Privatgräbern wurde sowohl untersucht, mit welchen Mitteln eine Involvierung von Betrachtern erzielt wurde, als auch, wer diese Betrachter überhaupt waren. Stellt man diese Fragen zum Kontext der Tempel und Königsgräber, zeigt sich, dass die in 6.2.5 entwickelten Prämissen nicht ohne Weiteres zu übernehmen sind. Denn während davon ausgegangen werden kann, dass die Kapellen der Privatgräber des Neuen Reiches potentiell einer recht breiten Gruppe von Besuchern offen standen, gilt dies bereits im Fall der Tempel nur mit größeren Einschränkungen. Zwar ist eine relativ allgemeine Sichtbarkeit für die Darstellungen an den Außenmauern gegeben und vieles deutet darauf hin, dass zumindest gewisse Teile die Bevölkerung während Festen das Recht hatten, die äußeren Bereiche der Tempel zu betreten, wobei v. a. an die offenen Höfe zu denken ist (s. 7.1). Die Darstellungen in den Innenräumen der Tempel konnten jedoch nur von Personen gesehen werden, die das Tempelinnere zur Durchführung von Ritualen aufsuchen durften. Auch wenn eine genaue Grenzziehung schwierig ist, lässt sich also festhalten, dass man in Tempeln tendenziell zugängliche Orte von tendenziell (für die meisten Personen) unzugänglichen Bereichen unterscheiden muss, deren Dekoration folglich nicht auf allgemeine Sichtbarkeit angelegt ist (vgl. 8.2.1).

Umso mehr gilt dies für Darstellungen in Königsgräbern. Nach der Fertigstellung der Anlagen wurden sie nur noch von den Personen gesehen, die während der Bestattung des jeweiligen Königs im Grab anwesend waren. Gegebenenfalls kamen in Gräbern der Ramessidenzeit die Priester hinzu, die zu bestimmten Zeitpunkten Rituale in den Gräbern durchführten (s. 7.1). Auch in diesem Fall beschränkte sich ihr Zutritt aber vermutlich auf die oberen Räume des Grabes¹⁴⁷¹, und es besteht kein Zweifel, dass die Königsgräber unter die unzugänglichen Bereiche fallen.

In Anbetracht dieser Feststellungen erscheint der Verweis auf die *bildliche Apostrophe* im Titel dieses Kapitels zumindest teilweise problematisch. Er wird hier beibehalten, um eine Vergleichbarkeit mit den Beobachtungen in Privatgräbern zu gewährleisten. In der Beschreibung und der anschließenden Analyse der entsprechenden Punkte (s. 8.2) wird aber dem Umstand Rechnung getragen, dass die hier besprochenen Faktoren oft nur formal den in 6.2.5.3 und 6.2.5.4 beschriebenen Mechanismen entsprechen und hinter ihrer Einbringung andere Beweggründe stehen als in Privatgräbern.

1471 Damit sind diejenigen Personengruppen genannt, die das Grab *idealiter* nach Abschluss der Beisetzung betreten. Eine andere Frage, die an dieser Stelle nicht behandelt werden kann, wäre diejenige nach dem Eindruck, den die Bilder in den Gräbern auf die Grabräuber der späten 20. Dynastie machten.

Tempel

Im Hinblick auf die großräumigen Tempelbauten sind Fragen der Sichtbarkeit bzw. Verborgenheit von besonderer Bedeutung. Manche Darstellungen, wie das kolossale *Erschlagen der Feinde* am Pylon, sind schon von weitem zu sehen¹⁴⁷² (Abb. 209). Gerade lange Bildreihen, wie etwa die Feldzugsreliefs an der Außenmauer von Medinet Habu, können dagegen nicht von einem Standpunkt aus in ihrer Gänze überblickt werden und sind erst im Abschreiten zu erfassen. Dies führt dazu, dass die Zusammenhänge und Bezüge innerhalb der Kompositionen in noch viel höherem Maße als in den Grabkapellen erst in der nachträglichen Reflexion zu erkennen sind. Manche Bildreihen oder langgezogenen Bildfelder wie die Puntexpedition in Deir el-Bahari¹⁴⁷³, das Min-Fest in Medinet Habu¹⁴⁷⁴ (Abb. 210; vgl. Abb. 202 und 203) oder die Opetprozession im Tempel von Luxor¹⁴⁷⁵ liegen hinter Säulen. Tritt man als Betrachter zwischen den Säulen hindurch, um die Darstellung zu sehen, steht man so dicht vor der Wand, dass man viele Elemente aufgrund der Höhe der Komposition und des steilen Blickwinkels nicht erkennen kann. Umso mehr gilt dies für die enthaltene Schrift, deren Lektüre wohl oftmals auch bei noch vorhandener Bemalung unmöglich war. Positioniert man sich weiter entfernt, sieht man zwar auch weiter oben gelegene Teile der Komposition besser, dafür nimmt man die Darstellung aber nur in Ausschnitten wahr. Diese Tatsache wurde manchmal wohl gezielt genutzt, um die sequenzielle Wirkung der langgezogenen Bilder zu vergrößern.

Angesichts ihrer Funktion überrascht es nicht, dass *visual hooks* in Tempeln weitgehend auf die zugänglichen Teile der Anlagen und ihre Darstellungsinhalte beschränkt zu sein scheinen. Oftmals findet man sie v. a. in den Feldzugsdarstellungen. Hier erblickt man etwa die Feinde der Ägypter, die in ausländische Gewänder gehüllt sind, ungewöhnliche Tiere und Wagen mit sich bringen und oft mit einer gezielt *anderen*, nicht ägyptischen Physiognomie versehen wurden¹⁴⁷⁶. In der Darstellung von Feinden findet sich auch immer wieder Frontalität. Durch den Bruch mit der üblichen Form kann sowohl der (gewaltsame) Tod¹⁴⁷⁷ als auch die große Furcht sich versteckender¹⁴⁷⁸ (Abb. 211) oder gefangener¹⁴⁷⁹ Feinde ins Bild gebracht werden. Neben dem Interesse möglicher Betrachter wird damit der Ruhm des ägyptischen Königs erhöht, der diesen Schrecken verbreitet¹⁴⁸⁰.

1472 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (46. 48): Epigraphic Survey 1930, Taf. 6; Epigraphic Survey 1932, Taf. 101. 102.

1473 Deir el-Bahari (Hatshepsut)-PM (10–15): Naville 1898, Taf. 69–86.

1474 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96–98): Epigraphic Survey 1940, Taf. 194–196.

1475 Luxor (Amenhotep III./Tutanchamun)-PM (77–86): Wolf 1931, Taf. 1. 2.

1476 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (194. 188): Epigraphic Survey 1930, Taf. 9. 32.

1477 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (93. 187. 188): Epigraphic Survey 1930, Taf. 18. 19. 32.

1478 Karnak (Sethos I.)-PM (167): Epigraphic Survey 1986, Taf. 11.

1479 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (188): Epigraphic Survey 1930, Taf. 37.

1480 Vgl. Volokhine 2000, 41–46.



Abb. 209 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (46). Schon von weitem sieht man das Erschlagen der Feinde durch Ramses III. vor Amun-Re auf der südlichen Hälfte des ersten Pylons.

Auch in der *Puntexpedition* im Tempel der Hatschepsut finden sich entsprechende exotische Elemente. Dazu gehören die wohl überzeichnet übergewichtige Fürstin von Punt sowie die aus ägyptischer Sicht ungewöhnlichen Behausungen und natürlich die gezeigten Tiere¹⁴⁸¹. Ausgerechnet in der *Puntexpedition*, neben dem Opfer der Gaben an Amun, findet sich dann auch prompt das einzige bekannte Besuchergraffito im Tempel¹⁴⁸². Dass der Esel, der dem Fürstenpaar folgt, mit der Beischrift $\text{C}3=f\text{ }3tp\text{ }hm.t=f$ («sein Esel, der mit seiner Frau beladen ist», oder: «der seine Frau schleppt») versehen ist, wurde von Morenz als humorhafter Einschub in ähnlichem Sinne gedeutet¹⁴⁸³. Falls eine der Funktionen der aus ägyptischer Sicht sicherlich mit einer besonderen Exotik aufgeladenen Figur der Fürstin tatsächlich war, den Blick von Besuchern anzuziehen, so haben ihre Schöpfer ihr Ziel erreicht: Etwa 300 Jahre

später wurde sie auf ein Ostrakon kopiert, was den besonderen Reiz dieser Figur bereits für emische Betrachter belegt¹⁴⁸⁴.

V. a. in den Höfen und den Innenräumen der Tempel sahen Besucher und Dienstuende immer wieder die Hauptgottheit des Tempels und andere Götter. Die respekt einflößende Wirkung dieser Begegnung darf sicherlich nicht unterschätzt werden. Umso stärker ist dieses Moment der Begegnung im Fall der Ritualdarstellungen im Inneren, wo man je nach Position der wahrscheinlich notwendigen Lampen immer wieder andere Ausschnitte der Darstellungen sah. Hier wird zudem die gesamte dargestellte Situation in der Ausrüstung des Raumes und der durchgeführten Handlung gespiegelt. Die Personen, die das Ritual im Tempel durchführten, nahmen dabei die Rolle ein, die im Bild der Königin innehat. Dadurch erhält die Spiegelung einen durchaus emotionalen – und prestigesteigernden – Charakter: Wer das Sanktuar betreten darf, hat im Dienst an den Göttern die Rolle inne, die *idealliter* allein dem Herrscher zusteht.

1481 Deir el-Bahari (Hatschepsut)-PM (10. 11): Naville 1898, Taf. 69–71.

1482 Barwik 2015.

1483 Morenz 2014b, 170–172.

1484 Morenz 2014b, 172–174.



Abb. 210 Medinet Habu (Ramses III.)-PM (96). Durch die Säulenreihe vor den Reliefs erblickt man je nach Standpunkt andere Abschnitte der Darstellung der Prozession für Min.

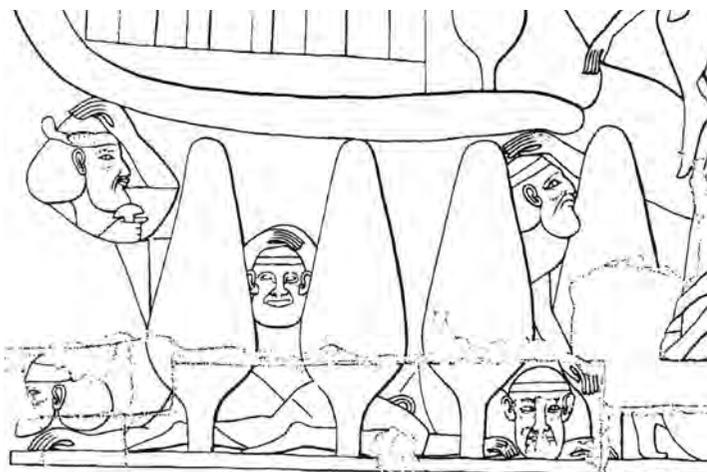


Abb. 211 Karnak (Sethos II.)-PM (167). Feinde, die vor dem heranstürmenden ägyptischen König geflohen sind, verstecken sich zwischen Bäumen bzw. in einem Wald. Durch die außergewöhnliche frontale Darstellung werden die bedrohliche Natur des Moments und die Furcht der Feinde besonders deutlich ins Bild gebracht. Sie verstärkt aber auch die andere Physiognomie der Fremden.

Königsgräber

Auch in einigen Königsgräbern treten Motive auf, die sich im Vergleich mit den anderen Anlagen als ungewöhnlich und einmalig erweisen, wie etwa der Bestattungszug sowie die Mundöffnung durch den Nachfolger Eje bei Tutanchamun (KV 62)¹⁴⁸⁵, die Jagd mit Wurfholz und Speer bei Eje (KV 23)¹⁴⁸⁶ und die Dekoration der Seitenräume der ersten beiden Korridore bei Ramses III. (KV 11), die neben zu erwartenden Motiven wie dem König vor Gottheiten u. a. auch Bäcker, Waffen und Fruchtbarkeitsgötter enthalten¹⁴⁸⁷. Der Wunsch, die Aufmerksamkeit potentieller Betrachter zu erregen, kann in diesen Fällen kaum dahinterstehen. Bei der Darstellung der Mundöffnung im Grab des Tutanchamun kann man sicherlich an die grundsätzlich andersartige Dekoration des Kö-

1485 KV 62 (Tutanchamun)-PM (7. 8): James 2001, 148 f. 151–156.

1486 KV 23 (Eje)-PM (2): Ertman 2009, 58.

1487 KV 11 (Ramses III.)-PM (8–20): Cauville – Ali 2014, 296–301. (Der Grund für die Anbringung und die Art der Dekoration dieser in ihrer Art einzigartigen Räume ist noch immer ungeklärt. Vielleicht stellen sie eine Verbindung zum Totenkulttempel des Königs in Medinet Habu her, indem sie die weltliche Bewahrung in die «Grabkammer» übernehmen, ebenso wie der «Osiris-Komplex» von Medinet Habu die jenseitige Bewahrung in der «Grabkapelle» verwirklicht (vgl. Hovestreydt 2014).



Abb. 212 KV 8 (Merenptah)-PM (3). Der König steht vor Re-Harachte und betet diesen an, wie durch die Beischriften ausgeführt wird.

nigsgrabes in der Amarnazeit denken¹⁴⁸⁸. Aber auch eine Verbindung mit den politischen Zuständen der Zeit, in der man die Szene gegebenenfalls als Ausdruck der Herrschaftskontinuität entworfen haben mag, scheint nicht ausgeschlossen. Auch bei frontalen Darstellungen kann in den Königsgräbern – besonders in den Unterweltbüchern – nicht von *visual hooks* die Rede sein. Stattdessen beziehen sie sich unmittelbar auf bestimmte Aspekte der auf diese Weise dargestellten Wesen, die oft auch im Text Ausdruck finden¹⁴⁸⁹, oder auf die Gefährlichkeit von Wächtern.

Beim Betreten des Königsgrabes tritt beim Passieren der Begegnungen des Königs mit den ihm von innen entgegenblickenden Göttern zumindest aspekthaft der Eindruck auf, dass der König selbst – ebenso wie der Eintretende neben ihm – von der Welt der Lebenden kommend in die Tiefe des Grabes hineingeht (Abb. 212). Dass diese Begegnungen zugleich die ewige, beständige Interaktion des Herrschers mit den Gottheiten darstellen, widerspricht dem nicht. Wahrscheinlich dachte man hinsichtlich dieser Kompositionen an den (verstorbenen) König selbst als hauptsächlichen Rezipienten: Nach ägyptischer Vorstellung wird er die Darstellungen seiner selbst beim Hineingehen in die Unterwelt gerade dann sehen, wenn er tatsächlich – während der Bestattung – in das Grab «hineingeht», und ebenso jedes Mal, wenn er in seinen jenseitigen Existenzformen das Grab verlässt und wieder betritt.

1488 Martin 1989.

1489 So etwa im Fall der Mächtigen (*šmj.w*) in der zehnten Stunde des Höhlenbuches (Volkhine 2000, 79).

8 Die Narrativität figürlicher Bilder und ihre Verwendung

Wie in den Erläuterungen zum hier entwickelten Modell der Narrativität figürlicher Bilder erläutert wurde (s. Kapitel 4), diente die Besprechung des Materials in den Kapiteln 6 und 7 der Erläuterung dieses Modells, indem aufgezeigt wurde, welche Möglichkeiten im ägyptischen Neuen Reich zur Regulierung der drei Faktoren Bestimmtheit, Detailliertheit und Dynamik bestanden. Das Verhältnis zwischen Modell und Anwendung wird im Folgenden erneut aufgegriffen (8.1), bevor im Anschluss die Anwendung in verschiedenen Kontexten und zur Vermittlung verschiedener Inhalte betrachtet wird (8.2).

8.1 Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern

In Kapitel 4 wurde festgestellt, dass offensichtlich nur ein Modell, das über mehrere unabhängige Parameter verfügt und zudem die tatsächliche Rezeption der Darstellungen einbezieht, die narrative Wirkung von Darstellungen erklären kann. Als Parameter wurden *Bestimmtheit*, *Detailliertheit* und *Dynamik* im Bild eingeführt. Sie sind zwangsläufig in allen figürlichen Bildern zumindest in minimalem Maße vorhanden. Dies erklärt, warum die narrative Wirkung – im Sinne einer wahrgenommenen «Lebendigkeit», eines «dynamischen Charakters» o. Ä. – ein grundlegendes Charakteristikum der Rezeption vieler figürlicher Bildwerke ebenso wie der künstlerischen Variation ist (s. 8.2.1). Da es sich um ein Phänomen der (figürlichen) Darstellung und ihrer Wahrnehmung im Allgemeinen handelt und nicht nur um ein Merkmal einiger weniger Bilder, wurden im Laufe der Materialanalyse grundlegende Eigenheiten der ägyptischen Darstellungstradition betrachtet, etwa hinsichtlich des charakteristischen Aufbaus einzelner Bildelemente oder der Gliederung des Bildraumes.

Jedes figürliche Bild besitzt also das Potential, bei seinen Betrachtern einen narrativen Eindruck hervorzurufen. Was sich unterscheidet, ist lediglich der Grad, in dem dieses Potential auftritt. Unter Anwendung der Mittel, die ihnen die jeweilige eigene Dar-

stellungstradition zur Verfügung stellt, können Bildproduzenten die bildliche Narrativität ihrer Produkte gezielt reduzieren und steigern – nämlich durch eine entsprechende Reduktion/Steigerung eines oder mehrerer der drei Parameter Bestimmtheit, Detailliertheit und Dynamik. Insbesondere anhand von Fällen, die eine deutliche *Steigerung* zeigen, wurde in der Materialbesprechung demonstriert, auf welche Weise eine solche mit den ägyptischen Darstellungsmitteln vorgenommen werden kann.

Nimmt man etwa die besondere «Lebendigkeit» eines Tieres wahr, das aussieht, als würde es gleich aufspringen und weglaufen, so ist dies oftmals auf die detaillierte figürliche Ausarbeitung zurückzuführen, etwa der Oberflächenstruktur seines Fells. Der Eindruck, dass Figuren sich eilend durch den Bildraum bewegen, wird vielfach durch ihre kinetische Ausarbeitung verstärkt. Das Wiedererkennen eines bestimmten Ortes, an dem sich ein Betrachter vielleicht gerade noch aufgehalten hat, wird durch die spezifische Bestimmung von Bildelementen erreicht. Und das deutliche Hervortreten ablaufender Vorgänge, etwa der Belohnung des Grabherrn durch den König, ist eine Konsequenz der polychronen Ausarbeitung der Komposition. Diese Liste könnte endlos weitergeführt werden. Doch sollen an dieser Stelle die in der Materialanalyse erfolgten Beobachtungen nicht weiter zusammengefasst werden. Die Narrativität der Bilder muss am Ende in der eigenen Betrachtung des Materials von jedem selbst erfahren werden. Die Besprechungen in 6.2 und 7.2 helfen dabei, durch die Erläuterung der relevanten Mechanismen eine entsprechende Betrachtung der Bildwerke des behandelten Zeitraumes zu ermöglichen.

Wichtig ist bei einer solchen Betrachtung, die Charakteristika der jeweiligen Darstellungstradition zu berücksichtigen, in diesem Fall also derjenigen des ägyptischen Neuen Reiches. Der durch das Modell angeregte vergleichende Blick – etwa hinsichtlich eines *Mehr* oder *Weniger* an Dynamik – ist immer auf Darstellungen anzuwenden, die derselben visuellen Kultur entstammen. Denn die Aussage, dass etwa eine «detailliertere» bildliche Wiedergabe eine stärkere narrative Wirkung hervorrufe, darf ausdrücklich nicht so verstanden werden, dass verschiedene kultur-

spezifische Darstellungsweisen von vornherein ein verschiedenes starkes narratives Potential hätten. (Sie können allenfalls auf etische Rezipienten unterschiedlich narrativ wirken, wenn diese implizit die Maßstäbe ihrer eigenen künstlerischen Tradition anlegen. So erklärt sich etwa, dass ägyptische Bilder manchmal generell (fälschlicherweise) als «statisch», «emblematisch» oder «diagrammatischen Prinzipien» folgend¹⁴⁹⁰ beschrieben werden.)

Die Ablehnung eines in diesem Sinne wertenden Vergleiches verschiedener Darstellungsweisen unterscheidet das hier entwickelte Modell auch von Gombrichs These, wonach hinter der Entwicklung einer «realistischen» bzw. «naturalistischen» Kunst durch die Griechen die Intention gestanden habe, Bilder zu erzeugen, die der Wiedergabe von «Erzählungen» dienen konnten¹⁴⁹¹. Das hier vorgestellte Modell der Narrativität figürlicher Bilder scheint auf den ersten Blick seinen Ideen zu ähneln, da in beiden Fällen die Referenz auf das Wissen der Betrachter als wesentlicher Faktor bemüht wird. Der entscheidende Unterschied liegt aber darin, dass Gombrich von der potentiellen Feststellung «absoluter Ähnlichkeit» ausgeht und damit von der Möglichkeit, in der griechischen Malerei – und der weiteren Kunstgeschichte – eine Entwicklung hin zu einer «immer realistischeren» Wiedergabe einer objektiv zu beschreibenden Wirklichkeit zu erkennen. Im hier entwickelten Modell ist dagegen einerseits der Begriff der «Realität» oder «Wirklichkeit» immer im relativen Sinne zu verstehen – als «Realität eines bestimmten Betrachters X». Andererseits ist die Bezugnahme auf diese Realität und die Erzeugung von Detailliertheit, Dynamik und Bestimmtheit in Bildern stets innerhalb einer einzelnen Seh- und Darstellungskultur zu beurteilen. Dies zeigt sich deutlich an im Neuen Reich entwickelten Darstellungsformen und -mechanismen wie der Wiedergabe der Sonnenscheibe mit Armen oder der mehrfachen Wiederholung eines Akteurs innerhalb derselben Komposition. Aus Sicht der westlich-neuzeitlichen Vorstellung einer detaillierteren Wiedergabe äußerer Formen oder zeitlicher Abläufe könnte man widersprechen, dass die Sonne nicht «tatsächlich» über Arme verfüge und ein Akteur sich «eigentlich» immer nur an einem Ort befinden könne. Sobald man sich jedoch in die ägyptische Darstellungsweise «eingesehen» hat, wird deutlich, dass die Darstellungen auf deutliche Weise die beabsichtigten Aussagen vermitteln, etwa den lebensspendenden Aspekt der Sonne oder die Zeitlichkeit von Abläufen.

Die erneute Erzeugung eines teleologischen (Meta-)Narratives, an dessen Ende die perspektivische und illusionistische Malerei der westlichen Neuzeit steht, soll damit ausdrücklich vermieden werden. Wie die folgende Betrachtung verschiedener Verwendungsweisen stärker und schwächer narrativer Bilder zeigt, existiert auch innerhalb der ägyptischen Kultur keine teleologische Entwicklung hin zum «narrativeren» oder der Realität «nä-

herstehenden» – und dasselbe kann man wohl auch für alle anderen (visuellen) Kulturen postulieren. Die narrative Ausarbeitung ist kein «Selbstläufer», sondern bleibt stets an konkrete Verwendungen gebunden, die eben sowohl eine Stärkung als auch eine Reduktion der entsprechenden Wirkungen bedingen können.

Dieselben Einschränkungen gelten auch für die Analyse der spezifischen Verwendungsweisen von stärker bzw. schwächer narrativen Darstellungen. Ebenso wie die künstlerischen Mittel zur Regulierung der narrativen Wirkung unterscheiden sich auch die Zwecke und Kontexte von Bildern von (visueller) Kultur zu (visueller) Kultur. (Das schließt natürlich nicht aus, dass einige der folgenden Resultate auch für andere Zeiten und Kulturen gelten können.) Der Blick auf die Verwendungsweisen bildlicher Narrativität bildet einen wichtigen Schritt in der (Re-)Kontextualisierung der Darstellungen in historischen kommunikativen Praktiken. Im Kleinen zeigt sich die Wichtigkeit dieser relativierenden Kontextualisierung bereits daran, dass die Untersuchung der Privatgräber zwar das grundlegende Handwerkszeug zur Analyse des Materials aus Königsgräbern und Tempeln lieferte, die Beschreibungsmodi aber teilweise an die spezifischen Gegebenheiten dieser Kontexte angepasst werden mussten.

Eine der Verwendungsweisen von Bildern, die im Folgenden eine nähere Betrachtung erfährt, ist ihre Nutzung zum eigenständigen Erzählen. In Kapitel 4 wurde festgestellt, dass eine Erklärung der narrativen Wirkung von Bildern nicht auf der herkömmlichen dichotomischen Unterscheidung von «erzählenden» und «nicht erzählenden» Kompositionen beruhen kann. Beim *Erzählen* handelt es sich um eine bestimmte Verwendung von Bildern; sie werden dabei benutzt, um auf möglichst deutliche Weise eine bestimmte Ereignisfolge zu vermitteln. In den erzählend verwendeten Darstellungen des Neuen Reiches treten die erzählten Ereignisfolgen durch den Zusammenfall von Inhalt und Form hervor: Die Darstellungen enthalten einen sequenziellen Ablauf und geben einen sequenziellen Ablauf wieder. Zudem spielt aber der Kontext – dazu gehört der Anbringungsort, aber auch ihre intendierte Funktion – eine Rolle.

Für das ägyptische Neue Reich hat sich gezeigt, dass nur ein kleiner Teil der Bilder tatsächlich zum Erzählen in diesem Sinne verwendet wurde (s. 8.2.2). Dies heißt aber nicht, dass nur diese erzählend verwendeten Darstellungen eine narrative Wirkung hervorrufen – dies ist einer der zentralen Schlüsse der vorliegenden Untersuchung. Diese Feststellung der prinzipiellen Unabhängigkeit von bildlicher Narrativität und erzählender Verwendung beseitigt auch endlich den in früheren Untersuchungen oft zu beobachtenden Widerspruch zwischen der deutlichen Beobachtung narrativer Wirkungen in den Beschreibungen und der anschließenden Feststellung, die Bilder bildeten keine Erzählung ab (Kapitel 2).

1490 Werning in Bawden u. a. 2016, 532.

1491 Gombrich 1996, 99–125.

8.2 Verwendungsweisen bildlicher Narrativität

Bereits bei den Analysen in 6.2 und 7.2 wurden zuweilen Erklärungen für die Verwendung einzelner Darstellungsmittel genannt. Im Folgenden werden mehrere umfassendere Anwendungsbereiche der Möglichkeiten zur Steigerung bzw. Reduktion bildlicher Narrativität und des Erzählens mit Bildern dargelegt. Alle untersuchten Bilder bildeten den Rahmen für – je nach Kontext unterschiedliche – gesellschaftliche Praktiken. Insofern ist auch die Verwendung der beobachteten Gestaltungsmittel nicht auf eine alleinige Ursache zurückzuführen. Stattdessen kann ihre Anwendung mit verschiedenen Gesichtspunkten verbunden werden, die innerhalb dieser Praktiken von Bedeutung waren. Damit bilden die folgenden abschließenden Überlegungen einen letzten Schritt in der Rezeptionsästhetischen (Re-)Kontextualisierung der in formalen Beschreibungen erarbeiteten bildnerischen Darstellungsmittel¹⁴⁹². Dabei geht es auch darum, Anknüpfungspunkte für weitere ägyptologische und andere bildwissenschaftliche und kunsthistorische Forschungen aufzuzeigen, die sich mit den in 8.2.1 bis 8.2.4 angesprochenen Themenfeldern befassen.

8.2.1 Steigerung und Reduktion bildlicher Narrativität – eine Frage der Zugänglichkeit

Bereits in der Besprechung der Faktoren zur Steigerung und Reduktion der Narrativität figürlicher Bilder wurde wiederholt festgehalten, dass ein großer Teil der Darstellungen, die einen stärkeren narrativen Eindruck hervorrufen, aus den Kapellen der Privatgräber stammt. Aus diesem Grund bildeten sie den Ausgangspunkt für die Erarbeitung der relevanten Darstellungsmechanismen. Die weitere Untersuchung hat gezeigt, dass Ähnliches auch für die Reliefs an den Außenmauern von Tempeln und in deren Höfen gilt (z. B. Feldzugsreliefs und Prozessionsdarstellungen). Im Gegensatz dazu zeichnen sich Darstellungen in den inneren Tempelräumen (z. B. Szenen des täglichen Kultbildrituals und der König in Interaktion mit Göttern) und noch deutlicher in Königsgräbern (z. B. Unterweltsbücher und der König mit Göttern) durch eine schwächere Narrativität aus. Was ist der Grund hierfür?

Die Kontexte der privaten Grabkapellen und der Außenmauern und Höfe der Tempel haben gemeinsam, dass sie größeren Teilen der Bevölkerung zugänglich waren – im Gegensatz zu den inneren Räumen der Tempel und den Königsgräbern, die für die überwiegende Mehrheit unzugänglich waren (s. 6.1 und 7.1). Selbstverständlich betreten einige Personen auch das Königsgrab und die inneren Räume des Tempels, etwa anlässlich der Bestattung

des Herrschers oder zur Durchführung von Kulthandlungen. Und während die Außenmauern der Tempel tatsächlich für die allermeisten Personen sichtbar waren, mag der Zutritt zu ihren Höfen ebenso wie zu privaten Grabkapellen gewissen Normen unterliegen haben. Gleichwohl behält die fundamentale Unterscheidung von (eher) *zugänglich* vs. (eher) *unzugänglich* ihre Gültigkeit. Diese beobachtete Verteilung – stärker narrative Bilder in den (zugänglichen) privaten Grabkapellen und an den Außenwänden sowie in den Höfen der Tempel, sehr viel weniger narrative Bildern in den (unzugänglichen) inneren Tempelräumen und den Königsgräbern – deutet auf eine Verwendung von Bildern und ihrer narrativen Wirkung hin, die das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit potentieller Rezipienten berücksichtigt. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass auch die im Zusammenhang mit dem Rezeptionsvorgang betrachteten Mittel der *Apostrophe*, welche die Ansprache potentieller Betrachter ja bereits im Namen trägt, ebenfalls primär in zugänglichen Bereichen beobachtet wurden.

Die genannten tendenziell zugänglichen Orte haben aber nicht nur gemeinsam, dass die dort angebrachten Darstellungen von einem weiteren Rezipientenkreis gesehen werden konnten. Beide dienten – im Gegensatz zum Königsgrab und dem Tempelinneren – auch der *diesseitigen Bewahrung*, namentlich des Verstorbenen bzw. des Königs. Dieser Punkt bedarf einer Erläuterung. Auf die doppelte Funktion der privaten Grabmonumente wurde wiederholt hingewiesen (s. 6.1). Einerseits erfüllten sie die Funktion der kultisch-jenseitigen Bewahrung ihrer Besitzer. Diese ist prinzipiell nicht von einer monumentalen Grabanlage abhängig. Eine einfache Bestattung und der Vollzug einiger Rituale in rudimentärer Form müssen nach ägyptischer Vorstellung für das Überleben einer Person im Jenseits genügt haben; andernfalls müsste man davon ausgehen, dass dieses für den überwiegenden Teil der Bevölkerung nicht vorgesehen war. Die zweite Funktion der Kapellen der Privatgräber, die im Zentrum der folgenden Überlegungen steht, war die diesseitige Bewahrung der Verstorbenen in der Erinnerung der Nachgeborenen. Sie war der entscheidende Impetus für die architektonischen und künstlerischen Entwicklungen, mit denen die Grabherren einander in der Qualität und der Vielfalt ihrer Grabbauten und deren Dekoration zu übertrumpfen suchten. Denn die gesellschaftliche Bewahrung in der Erinnerung der Nachwelt war u. a. abhängig davon, dass das eigene Monument von einer Vielzahl von Personen besucht wurde und man dadurch im kollektiven Gedächtnis erhalten blieb. Gleichzeitig kann man davon ausgehen, dass auch Besucher, die eine Grabkapelle mit einer primär «ästhetischen» Motivation betreten – z. B. ein Bildproduzent mit Schülern – zumindest einige rituelle Handlungen vollzogen. Insofern trug das Anziehen von Besuchern auch zur jenseitigen Bewahrung bei, wie auch aus den «Anrufen an die Lebenden» klar wird, in denen die Grabherren künftige Passanten darum bitten, einzutreten und einige Opferformeln zu sprechen. Aus all diesen Gründen war es für Mitglieder der Elite von Bedeutung, ein Monument zu schaffen, das sich von anderen abhob und durch reizvolle und ungewöhnliche visuelle Erfahrungen für potentielle

¹⁴⁹² Schon die künstlerischen Traktate der frühen Neuzeit, die sich mit der Bild-
erzählung befassen, zeichnen sich durch die Verbindung von Bildinhalt und
Darstellungsmitteln aus (vgl. Bättschmann 2009, 92–96. 142–146).

Besucher im weitesten Sinne «interessant» war – z. B. indem die bildliche Narrativität des Dekorationsprogrammes erhöht wurde.

Dasselbe gilt für die zugänglichen Bereiche der Tempel. Bei der Person, deren gesellschaftliche Bewahrung gesichert werden sollte, handelte es sich in diesem Fall um den Herrscher selbst. Seine Taten wurden festgehalten, um seinen Ruhm in Ewigkeit sicherzustellen. Erfolgreiche Feldzüge ebenso wie die Durchführung von Prozessionen entsprechend der religiösen Tradition zeigen, dass der König gemäß seinem Amt handelte. Zwar findet hier natürlich kein direkter, synchroner Wettbewerb mit «Konkurrenten» um die Aufmerksamkeit der Betrachter statt, wie dies für die Monumente der Elitemitglieder beobachtet wurde. Allerdings kann man durchaus Elemente eines diachronen Wettstreits beobachten, für den Hornung das Schlagwort der *Erweiterung des Bestehenden* geprägt hat¹⁴⁹³: Jeder König stellte sich im Spannungsfeld von Tradition und Individualismus als Herrscher dar, der in seinem Handeln der Tradition folgte und gleichzeitig seine Vorgänger übertraf. Diese Beobachtungen haben schließlich auch Konsequenzen für das Verständnis von Darstellungen an Orten, die weniger klar einer Innen-außen-Dichotomie entsprechen, wie z. B. die Opetfest-Prozession in der Säulenkolonnade des Tempels von Luxor oder der Dekorationskomplex der mittleren Terrasse von Deir el-Bahari (Geburtszyklus – Krönungszyklus – Puntexpedition). Wenn wie in diesen Fällen eine starke narrative Ausarbeitung festgestellt werden kann, so ist dies ein klares Indiz dafür, dass diese Kompositionen für weitere Teile der Öffentlichkeit zugänglich und damit sichtbar waren.

Dabei handelte es sich stets um *Möglichkeiten* im Umgang mit Bildern; daneben kommen immer auch schwächer narrative Kompositionen vor. Auch wenn zur Verdeutlichung der entsprechenden Darstellungstechniken besonders stark narrative Beispiele herangezogen wurden, lag keineswegs eine teleologische Entwicklung vor. Manchmal überwogen wohl andere Faktoren, wie etwa Bezüge auf traditioneller gehaltene Darstellungen oder der Wunsch nach einer stärker diagrammatischen Wiedergabe eines Sachverhalts (s. 8.3). Wie in 8.1 festgestellt wurde, betrifft die narrative Wirkung die Grundlagen der Wahrnehmung figürlicher Darstellungen. Was in der Betrachtung oft als «belebtere», «detailliertere» und damit «interessantere» Darstellung beschrieben wird, ist auf Mechanismen zurückzuführen, die das Phänomen der Narrativität im Kern treffen. Das hier entwickelte Modell der Narrativität figürlicher Bilder erlaubt es damit auch, Phänomene der künstlerischen Variation in der Ausarbeitung von Motiven präziser anzusprechen, die in Arbeiten, die sich alleine auf die dargestellten «Themen» konzentrieren, oft untergehen. Der Umgang von Bildproduzenten mit den Elementen ihres visuellen Formenschatzes durch *imitatio*, *translatio*, *interpretatio* und *aemulatio* (s. 5.3) schlägt sich genau in den hier erarbeiteten Kategorien nieder: Was dabei imitiert oder variiert wird, sind die Form einzel-

ner Bildelemente, die verwendeten Beischriften, die Wiedergabe des Bildraumes oder die kinetische Ausarbeitung von Figuren, kurzum die Detailliertheit, Dynamik und Bestimmtheit der einzelnen Bildelemente und der Gesamtkomposition.

Abschließend ist angesichts dieser Feststellungen auf zwei ägyptologische Ansätze einzugehen, die der oben vorgebrachten Erklärung der unterschiedlichen Narrativität von Darstellungen an verschiedenen Anbringungsorten entgegengehalten werden könnten. Der erste ist die Idee der sog. «Performativität». Häufig wird davon ausgegangen, dass – nach ägyptischer Auffassung – alle Texte und Bilder performativen Charakter besaßen; d. h. man sei davon ausgegangen, dass Sachverhalte *durch ihre Fixierung* wirklich seien/würden (s. 6.1)¹⁴⁹⁴. Die Zugänglichkeit für Rezipienten ist dabei kein relevanter Faktor. Ganz im Gegenteil: Gerade die Tatsache, dass auch Orte eine elaborierte Dekoration erhielten, die nur für einige wenige Personen zugänglich waren oder gar nach ihrer Fertigstellung allen (menschlichen) Augen verborgen blieben, wird als Beleg dafür gesehen, dass eine solche Vorstellung von Performativität existierte.

Ob eine solche Auffassung von der Wirkmächtigkeit von Texten und Bildern existierte, kann natürlich nicht abschließend geklärt werden. Trotzdem ist die Beobachtung, dass auch nicht (primär) für die Rezeption geschaffene oder gar völlig unzugängliche Kontexte mit Darstellungen versehen wurden, nicht von der Hand zu weisen. Die Postulierung eines performativen Charakters eines Mediums ist aber noch keine Erklärung, sondern allein Ausdruck dieser Beobachtung durch heutige Rezipienten – auch wenn die Überlegungen zu den Implikationen einer solchen Annahme allzu oft durch die Benennung der «Performativität» beendet werden, bevor sie wirklich begonnen haben¹⁴⁹⁵. Es lohnt sich also, die Frage zu stellen, woher eine solche Vorstellung im Falle von Bildern hätte stammen können. Denn falls die Ägypter Bilder tatsächlich als in diesem Sinne wirkmächtig auffassten – und selbst wenn zu irgendeinem Zeitpunkt die Performativität für sie zu einer «Gewissheit» geworden wäre –, müsste eine solche Vorstellung einen Ursprung haben. Dieser kann schließlich nur in der Natur bzw. der Wirkung der Medien selbst gefunden werden. Bei der Suche nach dem möglichen Ursprung einer solchen Vorstellung kann gerade der Blick auf die narrative Wirkung figürlicher Bilder weiterführen. Wenn hier in diesem Sinne eine Erklärung dafür gegeben wird, wie eine Vorstellung von der Performativität von Bildern *hätte entstehen können*, geht es also nicht darum zu beurteilen, ob sie existierte. Vielmehr wird erklärt, woher sie stammen könnte; in anderen Worten geht es darum, (aus etischer Perspektive) eine mögliche Erklärung dafür zu finden, wie ein solches Verständnis (aus emischer Perspektive) zu einer Gewissheit werden kann¹⁴⁹⁶.

1494 Z. B. Braun 2020, 339. 354.

1495 Dies kritisiert auch Fitzenreiter 2015, 181.

1496 Ähnlich spricht Kjølby in seiner Untersuchung zur «material agency» im Alten Ägypten von der (durch die Ägypter) «experienced material agency» und der (durch die Ägyptologen) «attributed material agency» (Kjølby 2009).

1493 Hornung 2005b, 88 f.

Man kann davon ausgehen, dass die Idee, eine bloße Fixierung eines Sachverhaltes in einem Bild verwirkliche den dargestellten Inhalt, eine Folge der narrativen Wirkung von Bildern auf ihre Betrachter ist. In seiner bildanthropologischen Untersuchung hat Belting Beispiele zusammengestellt, die deutlich machen, dass Vorstellungen der Lebendigkeit von Bildern in einem weiten Sinne ihren Ursprung u. a. im lebendigen Eindruck haben, den Bildwerke (als Abbilder etwa der Verstorbenen) auf frühe Betrachter gemacht haben¹⁴⁹⁷. Im Vokabular des hier entwickelten Modells bedeutet dies nichts anderes, als dass die (narrative) Wirkung von Bildwerken auf ihre Betrachter mit der Zeit dazu führte, dass sie ihnen eine tatsächliche Lebendigkeit zusprachen. Ähnliches lässt sich auch für die Performativität oder Wirkmächtigkeit annehmen: Wenn Bildwerke etwa durch große Detailliertheit oder durch die Wiedergabe spezifischer Akteure und Orte dazu in der Lage waren, auf überzeugende Weise die Realität ihrer Betrachter wiederzugeben, würde es nicht überraschen, wenn dies zu der Überzeugung geführt hätte, dass sich so tatsächlich auch Wirklichkeit schaffen ließe. Diese These lässt sich mit früheren Ansätzen zur Erklärung eines narrativen Charakters von Bildern (und Texten) zusammenführen und entwickelt gerade dadurch ihr volles Potential. So hebt Fitzenreiter hervor, dass die Urheber (bzw. ihre Auftraggeber) auch nicht sichtbarer Bilder und Texte wissen, dass die entsprechenden Kompositionen existieren und dass sie sich durch sie in der Welt eingeschrieben haben¹⁴⁹⁸. Und Vernus' Sprechen von Performativität als «force illocutoire» des énoncés», die durch «sakralisierende Zeichen» (Hieroglyphen oder Bilder) auf einem «sakralisierten [d. h. «monumentalen»] Träger»¹⁴⁹⁹ entstehe, kann als allgemeinerer Ausdruck der hier vorgebrachten Erklärung gelesen werden, da der «sakralisierende» Charakter der Zeichen bei ihm nicht zuletzt auf ihrer Nähe zu realweltlichen Formen beruht – und damit wiederum auf ihrer figürlichen Narrativität.

In diesem Sinne könnte also tatsächlich eine Vorstellung der Performativität von Bildern entstanden sein. Diese liegt jedoch auf einer ganz anderen hermeneutischen und perzeptiven Ebene als die oben vorgebrachten Beobachtungen: Unabhängig davon, ob eine solche Vorstellung existierte und ob sie der (primäre) Grund für die Anbringung mancher Darstellungen war, sind auch die genannten Unterschiede in der narrativen Wirkung zugänglicher und weniger oder gar nicht zugänglicher Darstellungen nicht von der Hand zu weisen. Weder widerspricht diese Beobachtung der Annahme eines performativen Charakters, noch kann sie dadurch negiert werden. Unabhängig davon, ob die Produzenten der Bilder davon ausgingen, dass diesen eine eigenständige Wirkmächtigkeit innewohnte oder nicht, haben sie offensichtlich je nach Kontext verschiedene kompositorische und kommunikative Strategien verfolgt, deren Ursachen oben beleuchtet wurden.

1497 Belting 2011, 143–188.

1498 Fitzenreiter 2015.

1499 Vernus 1987; Vernus 1989; Vernus 1990.

Der zweite zu besprechende Ansatz ist derjenige des sog. *Dekorums* (s. 5.1.1): Eine herkömmliche Erklärung des beobachteten Unterschiedes in der narrativen Wirkung von Darstellungen an zugänglichen und unzugänglichen Orten könnte das Dekorumen bemühen und etwa behaupten, dass die narrativere – z. B. dynamischere, aktionsgeladene – Ausarbeitung mancher Inhalte schlicht «nicht angebracht» war. Eine solche Erklärung stellt aber weder eine Alternative noch einen Widerspruch zur hier vorgebrachten Deutung dar. Denn das sog. Dekorumen wurde ja gerade im Arbeiten mit den Bildern innerhalb bestimmter Praktiken geprägt. Wenn also die Interaktion mit einer Gottheit im Privatgrab anders dargestellt wurde als etwa die Ausübung eines Amtes, dann rührt dies primär daher, dass diese Darstellungen verschiedene Funktionen erfüllten. Die Postulation eines *Dekorums* – das dem Begriff des *Diskurses* übrigens viel näher steht als dem kunstwissenschaftlichen *Dekorums*begriff – ist am Ende wieder erst der Versuch, bestimmte Beobachtungen unter einem Begriff zusammenzufassen. Er stellt an sich aber noch keine Erklärung dar. Eine solche soll hier wiederum unter Rückgriff auf den entwickelten Narrativitätsbegriff versucht werden.

Wenn die Interaktion mit einer Gottheit anders dargestellt wird – d. h. mit einem anderen Grad an Narrativität – als etwa die Ausführung alltäglicher Arbeiten, dann liegt dies nicht daran, dass präskriptive Regeln existiert hätten, nach denen man die Begegnung mit Göttern etwa «weniger dynamisch» oder «konservativer» darstellen musste. Vielmehr bestehen die Unterschiede, da solche Darstellungen verschiedene Funktionen erfüllten. So kann man auch innerhalb der Grabkapellen noch einmal Unterschiede in der narrativen Ausarbeitung von Darstellungen erkennen, zwischen solchen, die eher der diesseitigen, und solchen, die eher der jenseitigen Bewahrung dienen. Gerade diejenigen Inhalte sind narrativer gestaltet, die auf die weltliche Bewahrung abzielen – und nicht etwa Darstellungen von Ritualen oder der Interaktion mit den Göttern. Im Fall der Begegnung mit einer Gottheit stellt man eigentlich auch keinen Teil der Realwelt dar, sondern konzipiert ihn erst – auch wenn die Götter genauso Teil der Realität der Produzenten und Rezipienten waren wie Wildtiere oder Tempelbauten.

Aus diesem Grund wurde die Narrativität der Darstellungen reduziert und etwa der erzählende Aspekt zugunsten des diagrammatischen Aspektes reduziert. Es ist also nicht so, dass präskriptive Regeln («das Dekorumen») existiert hätten, die besagten, dass man unterschiedliche Themen unterschiedlich narrativ ausarbeiten musste. Vielmehr trifft das Umgekehrte zu: Der Zweck der Bilder – etwa primär Erzählung der Karriere vs. primär Konzeption eines unterweltlichen Raumes – beeinflusste die Art der Ausarbeitung. Der Unterschied dieser Erklärung zur herkömmlichen Berufung auf das *Dekorumen* selbst mag in Nuancen liegen; sie ist in hermeneutischer Hinsicht jedoch elementar, da die Unterschiede hier auf die tatsächlichen Verwendungskontexte der Bilder zurückgeführt werden, anstatt selbstständige «Normen des Dekorums» zu bemühen.

Diese Überlegungen verdeutlichen das Potential der Untersuchung des Spannungsfeldes zwischen den allgemeingültigen Feststellungen des Modells bildlicher Narrativität und den kulturspezifischen Realisierungen darstellerischer Gestaltungsmittel. Eine Fortführung dieser Diskussion könnte nicht zuletzt das teilweise zu präskriptiv aufgefasste Konzept des *Dekorums* stärker in die Erforschung der Praktiken der Bildproduktion einbinden.

8.2.2 Inhalt und Form – das Erzählen mit Bildern

Bislang stand die Narrativität im Zentrum, d. h. die narrative Wirkung, die alle figürlichen Bilder zu einem höheren oder geringeren Grad haben. Im Folgenden werden Bilder betrachtet, die tatsächlich benutzt wurden, *um eine Geschichte zu erzählen*. Der Begriff «Geschichte» wird dabei in einem weiten Sinn verstanden, von spontan erfundenen Anekdoten über literarische und religiöse Geschichten bis zu historischen Ereignissen, die sich vor kurzem oder vor langer Zeit abgespielt haben. Von solchen «erzählend verwendeten Bildern» kann man in einer verkürzten Weise auch als «Bilderzählungen» sprechen. Man darf aber nicht vergessen, dass es sich dabei niemals um eine absolute Klassifizierung von Darstellungen handelt. Ein Bild ist nur so lange eine Bilderzählung, wie es als Bilderzählung *genutzt* wird. Die figürlichen und kompositorischen Eigenschaften eines Bildes allein erlauben noch keine Aussage darüber, ob es tatsächlich zum eigenständigen Erzählen genutzt wurde. Auch bildexterne Faktoren müssen in die Analyse einbezogen werden, insbesondere der monumentale Kontext und die kommunikativen Funktionen der Darstellungen.

Damit Bilder die formalen Bedingungen erfüllen, die es erlauben, von eigenständigem Erzählen zu sprechen, müssen sie in der Lage sein, selbst eine Ereignisfolge zu vermitteln. Dieselben Inhalte können auch in einer Darstellung ganz anderer Art in Kombination mit einem erklärenden Text vermittelt werden – aber in diesen Fall vermittelt das Bild selbst nicht die Ereignisse durch seine figürlichen und kompositorischen Eigenschaften. In der Besprechung von polychronen Kompositionen und Bildreihen (6.2.3.4, 6.2.3.5, 7.2.3) wurde schon darauf hingedeutet, dass beide Formen nicht nur eine ausgesprochen starke narrative Wirkung aufweisen, sondern sich auch zum tatsächlichen Erzählen eignen¹⁵⁰⁰. Beiden Formen ist gemeinsam, dass eine Hauptperson hervortritt und deutlich eine Abfolge von Handlungsschritten innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs zu

erkennen ist. In der formalen Analyse wurde dieses Phänomen als mehrfaches Auftreten desselben Akteurs in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs beschrieben. Zwar war es in Ägypten immer möglich, denselben Akteur innerhalb einer Komposition – geschweige denn innerhalb eines Monuments – mehrfach auftreten zu lassen (s. Exkurs in 6.2.3.4). Nur im Fall der polychronen Darstellung und der Bildreihe werden aber die verschiedenen denselben Akteur darstellenden Figuren durch den übergeordneten Handlungszusammenhang sowie die formale Ausarbeitung in einen syntagmatischen Zusammenhang gestellt. Polychrone Bilder und Bildreihen haben also gemeinsam, dass der dargestellte Inhalt in der kompositorischen Form selbst angelegt ist und durch die entsprechende Ausarbeitung klarzutage tritt: Sie bilden bzw. enthalten einen sequenziellen Ablauf und geben einen sequenziellen Ablauf wieder.

Eine wichtige Gemeinsamkeit der beobachteten polychronen Kompositionen und Bildreihen ist, dass sie sich an Orten befinden, die zumindest einer größeren Gruppe potentieller Betrachter zugänglich waren, nämlich in Grabkapellen und an den Außenmauern sowie in den Höfen von Tempelanlagen (vgl. 8.2.1). Damit ist eine weitere grundlegende Voraussetzung für die Verwendung einer Bildkomposition zum Erzählen erfüllt: Der Akt des Erzählens bedarf eines Rezipienten bzw. eines Publikums, *dem etwas erzählt wird*. (Selbst ein Bild, das in einer analytischen Betrachtung einen klar polychronen Aufbau zeigt, kann nur zum Erzählen *genutzt* worden sein, wenn es ein Publikum hatte. Dies ist auch der Grund dafür, dass bildliche Narrativität und das Erzählen mit Bildern klar zu unterscheiden sind: Auch wenn sich gezeigt hat, dass zumindest im Neuen Reich die Bilder, mit denen man erzählte, oft auch stark narrativ sind, ist eine starke Narrativität keine hinreichende Bedingung, um von einer Bilderzählung zu sprechen – auch ein Publikum ist notwendig. Umgekehrt genügt die bloße Zugänglichkeit nicht, um eine erzählende Verwendung zu postulieren – ansonsten wären alle Darstellungen in privaten Grabkapellen und an zugänglichen Stellen von Tempelbauten Bilderzählungen.)

Nachdem nun Kompositionen bestimmt wurden, welche die notwendigen formalen und kontextuellen Kriterien erfüllen, um vom Erzählen mit Bildern zu sprechen, kann ihr Inhalt näher betrachtet werden. Somit kann man die Frage beantworten, welche Themen zu Bilderzählungen ausgearbeitet wurden und in diesem Sinne *im Kontext der monumentalen Kultur des Neuen Reiches* «Erzählwürdigkeit» besaßen (s. 2.2). Im Fall der polychronen Kompositionen und der Bildreihen aus Privatgräbern handelt es sich in der Regel um Wiedergaben wichtiger Ereignisse im Leben des Grabherrn, wie etwa eine Ernennung, eine Belohnung oder die Durchführung bestimmter Aufgaben (s. 6.2.3.4 und 6.2.3.5). Bei den Fällen aus Tempeln handelt es sich v. a. um die Darstellung von Feldzügen und Prozessionen, hinzu kommen andere Kompositionen, wie etwa die Trilogie aus Geburtszyklus, Krönungszyklus und Puntexpedition in Deir el-Bahari (s. 7.3.3). All diesen

¹⁵⁰⁰ Speidel zieht eine klarere Trennlinie zwischen Einzelbildern und Bildreihen und geht davon aus, dass zuerst das erzählerische Potential von Einzelbildern erörtert werden müsse, bevor wir verstehen könnten, wie komplexere Formen – etwa Bildreihen oder Filme – erzählen (Speidel 2018a). Diese Untersuchung beruht dagegen auf der Annahme, dass das Einzelbild und die Bildreihe zwei grundsätzlich verschiedene Formen sind, zwischen denen man sich je nach den (kommunikativen) Funktionen, die eine Komposition erfüllen soll, entscheidet.

erzählenden Kompositionen ist also gemeinsam, dass sie genutzt wurden, um die Handlungen und Verdienste bzw. den Status einer bestimmten Person hervorzuheben, namentlich des Grabherrn oder des Königs. Für sich genommen würde sich diese Beobachtung freilich nicht von den Feststellungen unterscheiden, die in 8.2.1 für potentiell zugängliche Darstellungen im Allgemeinen getroffen wurden. Doch zusammen mit der vorangegangenen Beobachtung, dass diese Darstellungen durch den Zusammenfall von Inhalt und Form in der Lage sind, eigenständig zu erzählen, zeigt sich, dass Darstellungen dort zu Bilderzählungen ausgearbeitet wurden, wo Handlungen und Leistungen dem Publikum so deutlich wie möglich vor Augen geführt werden sollten.

Damit könnte es auf den ersten Blick so scheinen, als ob «Erzählwürdigkeit» einmal mehr mit dem Kriterium des «Neuen» oder «Ungewöhnlichen» verbunden sei: Der Grabherr erhält ein «neues Amt», und der König führt einen «neuen Feldzug» durch – also besitzen die Ereignisse Erzählwürdigkeit. Eine solche allzu simple Deutung würde die emische Intention jedoch verfehlen. Ägyptische Lebens- oder Karriereerzählungen – in Bildern ebenso wie in (autobiographischen) Texten – vermitteln keine «Neuheit» im Sinne des «Ungewöhnlichen» oder «Unerwarteten». Vielmehr zeigen sie, wie der Protagonist sich bei der Erfüllung seiner Aufgaben von anderen in seinen Leistungen abhebt – und dabei doch stets in Einklang mit der Tradition und dem Erwarteten agiert¹⁵⁰¹. Der Zweck der Bilderzählungen in Tempeln und Grabkapellen ist nicht, von etwas «Unglaublichem» zu berichten, sondern die großen Errungenschaften des Königs und des Grabherrn so deutlich wie möglich zu vermitteln. (Wo im gleichen Zeitraum tatsächlich «neue» oder «ungewöhnliche» Bildthemen ausgeführt wurden, sind sie oft Teil von Bildern, die nicht zu Bilderzählungen ausgearbeitet wurden und oftmals noch nicht einmal besonders stark narrativ sind. Ein Beispiel hierfür ist etwa die wiederholt von Braun erwähnte Darstellung der Begegnung Amenemhabs mit einer Hyäne¹⁵⁰².)

Ob ein entsprechender Inhalt tatsächlich zu einer Bilderzählung ausgearbeitet wurde, war dabei stets dem Auftraggeber und seinen Bildproduzenten überlassen. Ein Ereignis wie etwa die Belohnung oder die Ernennung des Grabherrn konnte immer in gleichsam «kondensierter» Form in einem einzelnen, nicht polychronen Bild gezeigt werden, das ihn zumeist vor dem König im Kiosk darstellt¹⁵⁰³ (Abb. 175). In diesem Fall *erzählt* das Bild diese Ereignisse aber nicht, sondern erzeugt nur eine *Referenz* auf die Ereignisse. Das Erzählen konnte gegebenenfalls durch zugehörige Texte oder auch eine separate autobiographische Inschrift übernommen werden. Doch selbst wenn das der Fall ist, können

die Betrachter nicht auf den ersten Blick den Lauf der Ereignisse in der Darstellung selbst erkennen. Zu sagen, dass eine solche Darstellung gleichermaßen «erzähle» wie die oben genannten Kompositionen, käme der Behauptung gleich, ein zusammenfassender Titel wie «Ernennung des Nebamun zum Oberst der *Medjai*» erzähle genauso dessen Karriere wie etwa ein autobiographischer Text. Im Falle eines bloßen Stichwortes oder eines einzelnen, nicht polychronen Bildes wird die Geschichte (d. h. der Lauf der Ereignisse) nicht *erzählt*; das Verhältnis zwischen formaler Ausarbeitung und dargestelltem Inhalt besteht in solchen Fällen in einer bloßen *Referenz*.

Die Unterscheidung von *Erzählen* und *Bewirken* einer *Referenz* ist von großer hermeneutischer Bedeutung und fehlt in bisherigen Studien oft, was zu den in 2.2 besprochenen Schwierigkeiten führt. Im Fall von polychronen Kompositionen und Bildreihen ist es selbst Betrachtern, für die Details der Handlungen verloren gehen, da sie z. B. nicht lesen können, welcher König den Grabherrn belohnt, möglich, das Grundgerüst der dargestellten Abläufe zu erkennen, da sie dem Protagonisten durch die Komposition folgen können. Die Komposition erzählt die Geschichte. Einzelne monochrome Darstellungen aus derselben Zeit können dagegen nur die Erinnerung an eine bestimmte Erzählung triggern, indem sie auf diese *referieren*¹⁵⁰⁴. Eine solche Referenz ist natürlich nur erfolgreich, wenn die Betrachter erkennen, worauf das Bild *referiert*¹⁵⁰⁵. Dasselbe gilt für polychrone Darstellungen in einem weiteren Sinne, die durch die eng gefasste Definition in 6.2.3.4 gezielt ausgeschlossen wurden. Wenn eine Darstellung zwar mehrere distinkte Momente zeigt, aber ohne die Wiederholung eines oder mehrerer Protagonisten, kann diese Pluralität von Momenten üblicherweise nur von Betrachtern verstanden werden, die schon wissen, auf welche Geschichte das Bild *referiert*.

Eine bloße Referenz und kein eigenständiges Erzählen liegt auch im Falle einiger der von Braun behandelten figürlichen

1501 Die Darstellung von Handlungen im Spannungsfeld von Individualität und Tradition ist ein charakteristischer Zug der ägyptischen (Elite-)Kultur (Vernus 1995; van Walsem 2013).

1502 TT 85 (*Amenemhab*)-PM (18): Hofmann 2012, Abb. 33; vgl. Guksch 2003.

1503 TT 56 (*Userhat*)-PM (9): Beinlich-Seeber – Shedid 1987, Taf. 4; TT 93 (*Qenamun*)-PM (17): de Garis Davies 1930, Taf. 8.

1504 Auf ähnliche Weise unterscheidet auch Crohn Schmitt 2004 tatsächliches Erzählen mit Bildern von bloßer Referenz.

1505 Speidels Beispiel eines nicht polychronen Einzelbildes, das wohl tatsächlich entworfen wurde, um eine Geschichte zu erzählen (Théodore Géricaults *Le radeau de la Méduse*), widerspricht diesen Feststellungen nicht (Speidel 2018a; Speidel 2018b). (Dabei ist die durch das Gemälde eigenständig erzählte Geschichte, wie Speidel selbst betont, diejenige eines Schiffbruchs und der anschließenden Rettung durch ein anderes Schiff, wie auch der ursprüngliche Titel des Bildes (*Scène d'un naufrage*) bestätigt. Die Verbindung mit dem historischen Ereignis des Untergangs der *Medusa* im Jahr 1816 und der Rettung der Überlebenden kann nur durch Mittel der Referenz erzeugt werden, etwa den sekundären Titel.) Es wurde wiederholt betont, dass die Verwendungsweisen von Bildern für unterschiedliche (visuelle) Kulturen gesondert zu betrachten sind. In diesem Fall kann man unterschiedliche Anwendungen von Bildern in Gräbern und Tempeln des ägyptischen Neuen Reiches und in der französischen Malerei des 19. Jhs. beobachten. Außerdem kann man gleichzeitig festhalten, dass Speidel damit zwar deutlich bewiesen hat, dass monochrome Bilder unter bestimmten Voraussetzungen in der Lage sind, eine Geschichte zu erzählen. Sie waren aber wohl nie die erste Wahl, wenn es um die möglichst klare Vermittlung von Ereignissen ging, wie schon die geringe Zahl entsprechender Beispiele zeigt. (Ein weiterer möglicher Fall ist das von Wolf 2003, 471–474 beschriebene Gemälde *Het Sint Nicolaasfeest* von Jan Steen.)

Ostraka vor – zumindest, wenn man annimmt, dass diese Zeichnungen tatsächlich einen Bezug zu (bekannteren oder spontan erfundenen) Geschichten aufweisen (vgl. 2.1). Um den Inhalt dieser Darstellungen zu verstehen, wären etische Betrachter auf schriftliche Fassungen der postulierten Erzählungen angewiesen. Bisher sind solche aber nicht bekannt. Eine Konsequenz dieses Umstandes ist, dass die Deutungen dieser Ostraka weit auseinandergehen, bis hin zur Frage, ob überhaupt ein Bezug zu Erzählungen besteht. Doch auch wenn einige von ihnen tatsächlich auf bestimmte Geschichten referieren sollten, war ihr Zweck eindeutig nicht, diese eigenständig zu erzählen. Wären sie auf eine Weise ausgearbeitet worden, die es ihnen ermöglichte, selbst zu erzählen, könnte man den Zeichnungen zumindest eine rudimentäre Ereignisabfolge entnehmen. Vielmehr scheint ihre Funktion darin gelegen zu haben, auf die Geschichten als Ganzes zu verweisen oder auch gewisse (gegebenenfalls entscheidende) Momente der Erzählungen zu illustrieren – vielleicht solange sie erzählt wurden.

Eine weitere Beobachtung macht deutlich, dass die erzählende Wirkung von Bildern in der *Ausarbeitung* des Bildthemas begründet liegt und nicht in diesem selbst. Es wurde festgestellt, dass der Akt des Erzählens ein Publikum benötigt und dass sich Kompositionen aus dem Neuen Reich, die durch ihre formalen Eigenschaften in der Lage sind, eigenständig zu erzählen, tatsächlich an zugänglichen Orten befinden. Im Gegensatz zu diesen wurden Darstellungen an unzugänglichen Orten unter gezielter Berücksichtigung anderer Aspekte ausgearbeitet. Besonders deutlich zeigt sich dies an der kompositorischen Anlage der Unterweltbücher in den Königsgräbern und der Ritualdarstellungen in den Innenräumen von Tempeln. Beide bieten sich – zumindest aus etischer Sicht – zur deutlichen Vermittlung oder Erzählung der dargestellten Abläufe an. Allzu oft werden sie in ägyptologischen Diskussionen und Publikationen auch entsprechend bewertet und wiedergegeben. Tatsächlich lag der Fokus der emischen Bildproduzenten und ihrer Auftraggeber in diesen Fällen jedoch gerade auf anderen Aspekten der Darstellungen, was sich daran zeigt, dass sie eben *nicht* mit dem syntagmatischen Aufbau versehen wurden, der deutlich eine bestimmte Abfolge von Handlungsschritten erkennen lässt. Stattdessen weisen sie eine eher paradigmatische Prägung auf, und die Stellung der einzelnen Handlungseinheiten zueinander sowie ihre Anordnung im architektonischen Raum ist weniger durch den Willen zur möglichst deutlichen Wiedergabe eines Ablaufes geprägt als durch die Betonung anderer Faktoren.

Im Falle der Unterweltbücher ist dies v. a. die Orientierung im kosmischen Raum: So folgt die Anordnung der einzelnen Stunden in vielen Fällen nicht der Reise des Sonnengottes durch die Unterwelt, sondern ist durch andere Kriterien bestimmt, darunter v. a. die in den Texten genannten Himmelsrichtungen (s. 7.2.3 und 7.2.4). Außerdem wurde der Sonnengott, den man als Protagonisten dieser Darstellung bezeichnen kann, nicht durch kompositorische Mittel auf dieselbe Weise hervorgehoben wie die Grabherren in den genannten Fällen. Auch daran zeigt sich, dass das

Ziel eben nicht war, die Abläufe seiner Reise zu erzählen, sondern einzelne Umstände und Sachverhalte möglichst klar festzuhalten (s. 8.2.3). Die Variation innerhalb der Anordnung der Ritualszenen in Tempeln ist wohlbekannt. Die bloße Schwierigkeit – wenn nicht Unmöglichkeit – einer Rekonstruktion ritueller Handlungen auf der Grundlage dieser Darstellungskomplexe zeigt bereits in aller Deutlichkeit, dass die Idee hinter ihrer Anbringung nicht war, zu «zeigen, was passierte». Der Grund dafür liegt nicht nur in der Umwandlung der simultanen Handlungen der Priesterschaft in ein lineares Nacheinander, in dem nur der König als Akteur auftritt. Vielmehr sind ihre Anordnung und Kombination insgesamt primär durch die Thematisierung bestimmter Metaebenen des sozioreligiösen Diskurses motiviert, etwa bezüglich der Rolle des Königs als Herrscher und Priester (s. 7.2.3). Gerade im Vergleich zu diesen Fällen zeigt sich, wie gezielt der Zusammenfall von Inhalt und Form im Fall der oben genannten polychronen Kompositionen und Bildreihen geschaffen wurde, da dort das Erzielen einer erzählenden Wirkung im Vordergrund stand.

Ein letzter Punkt betrifft die strategische Verteilung von Darstellungen im monumentalen Raum, die ebenfalls zeigt, dass sie auf ein Publikum abzielten, dem die dargestellten Ereignisse besonders deutlich vermittelt werden sollten. (Dieses Argument ist primär für Grabkapellen relevant, da in den Tempelhöfen die Zahl möglicher Wege und Blickachsen zu groß ist, um ähnliche kompositorische Mittel anzuwenden.) In vielen Fällen befinden sich die polychronen Bilder, welche die Lebensgeschichte des Grabherrn erzählen, auf der Rückwand der Querhalle der Kapelle und damit an einem der prestigeträchtigsten und am besten sichtbaren Orte der Kapelle. Jedem Besucher, der die Kapelle betrat, sprangen sie unweigerlich sofort ins Auge¹⁵⁰⁶. Und die drei in 6.2.3.5 behandelten Bildreihen in TT 31, TT 40 und TT 131 beginnen allesamt auf der Eingangswand – die Besucher erblicken also, wenn sie das Grab vom Schrein herkommend wieder verlassen, den Anfang der Erzählung. Folgen sie daraufhin dem Ablauf der Ereignisse, sehen sie am Ende das wesentliche «Resultat» – etwa die Vorführung von Tributen oder die Amtsausübung – wiederum auf einer der hierarchisch höherstehenden Rückwände¹⁵⁰⁷.

1506 Z. B. TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): de Garis Davies 1933 (II), Taf. 1; TT 75 (*Amenhotep Sise*)-PM (3): de Garis Davies 1923, Taf. 11. 12; TT 90 (*Nebamun*)-PM (4): de Garis Davies 1923, Taf. 26. 27. 37.

1507 Während in TT 40 das übliche Opfer an die Götter «außen» gleichsam in die Bildreihe eingebettet wurde, fehlt es in TT 131 ganz. Dieses «Fehlen» bzw. der dadurch bewirkte Bruch mit dem Erwarteten (s. 5.2.4.1) konnte Besucher zusätzlich dazu motivieren, die Darstellung genauer zu betrachten, woraufhin sie begannen, der Bilderzählung zu folgen.

8.2.3 Diagrammatische Verwendungen von Bildern

Die diagrammatische Verwendung von Darstellungen bildet in mehreren Punkten gleichsam einen Gegenpol zur erzählenden Verwendung. Ebenso wie beim Erzählen mit Bildern ist auch ihre diagrammatische Verwendung sowohl durch die formale Ausarbeitung des dargestellten Inhaltes als auch durch die spezifische Verwendung, d. h. den (Rezeptions-)Kontext der Darstellung, geprägt. Den im Folgenden beschriebenen diagrammatisch verwendeten Darstellungen ist dabei v. a. gemeinsam, dass das narrative Potential sehr stark reduziert wurde. Ein wesentliches Charakteristikum von Diagrammen ist das möglichst klare Aufzeigen gewisser Beziehungen oder Verhältnisse, während andere Relationen und Proportionen veränderbar sind¹⁵⁰⁸. Nicht alle Relationen, die in einem Diagramm vorhanden sind, sind also auf dieselbe Weise zu interpretieren. Nach Bauer und Ernst handelt es sich nicht um ein weiteres Kommunikationssystem neben Schrift und Bild; stattdessen stellen Diagramme bestimmte Verwendungen dieser Darstellungssysteme dar, die auf «Operationen des anschaulichen Denkens» abzielen¹⁵⁰⁹.

Auch Bogen und Thürlemann wollen in ihren Ausführungen zum Diagramm die dichotomische Unterscheidung von Bild und Text aufbrechen, indem sie aufzeigen, dass sich die von ihnen als «Diagramme» beschriebenen Zeugnisse durch mehr als ein hybrides Zusammenwirken dieser beiden Medien auszeichnen. Entscheidend seien für diese distinkte mediale bzw. kommunikative Form v. a. die Rolle der *Anordnung* sowie der Gebrauch übergeordneter Mittel zur *Markierung*. Bei Letzterer kann es sich etwa um die unterschiedliche Färbung textlicher ebenso wie figürlicher Bestandteile handeln, die eine weitere Bedeutungsebene jenseits der Unterscheidung der beiden Kommunikationssysteme Text und Bild einführt¹⁵¹⁰. Auch in ihrer Betrachtung liegt der Fokus weniger auf absoluten Klassifizierungen verschiedener Medien als auf ihrem Einsatz in verschiedenen Kontexten. Die unten dargestellten Beobachtungen könnten in einer weitergehenden Untersuchung zum diagrammatischen Gebrauch von Darstellungen in Ägypten an diese Überlegungen anschließen. Gleichzeitig wenden Bogen und Thürlemann ihren Ansatz aber auch auf ein figürliches Gemälde an, das nicht die starke Reduktion der bildlichen Narrativität aufweist, die wesentlich für den diagrammatischen Gebrauch von Darstellungen ist. Sie sprechen dabei vom «ausgeprägt diagrammatischen Charakter» des Gemäldes, um Beobachtungen kompositorischer und ikonographischer Natur zu erklären¹⁵¹¹. Hier ist das Sprechen vom Diagrammatischen des

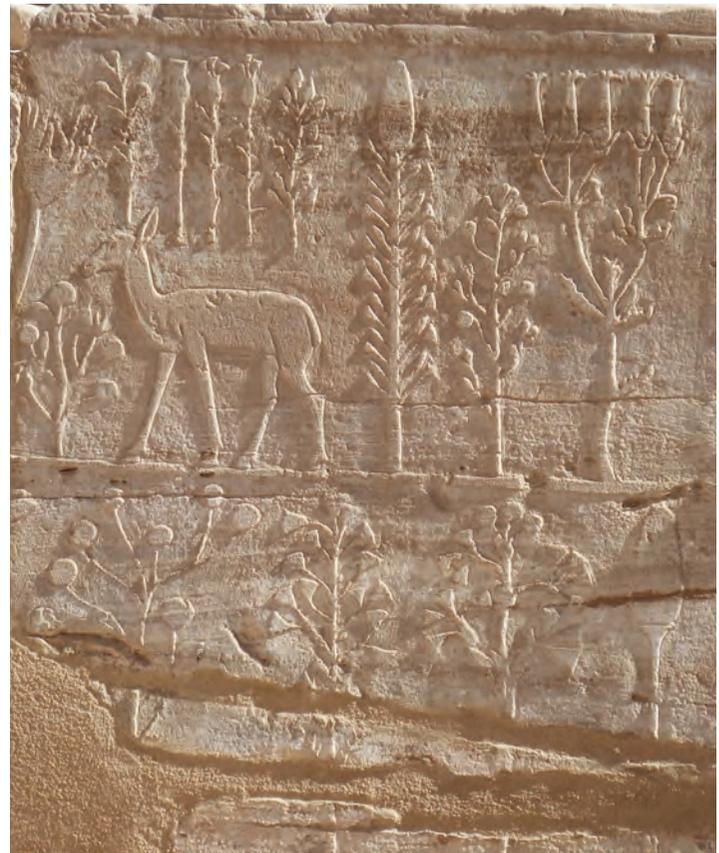


Abb. 213 Karnak (Thutmosis III)-PM (407). In der Nebeneinanderstellung von Tieren und Pflanzen ohne Beachtung der relativen Größenunterschiede der jeweiligen Vorbilder offenbart sich der diagrammatische Charakter der Darstellungen des *Botanischen Gartens* Thutmosis' III.

Bildes eher metaphorischer Natur, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich eher um den Versuch handelt, auch nicht diagrammatisch verwendete Darstellungen in eine allgemeine Theorie der Diagrammatik einzugliedern.

Die starke Reduktion bildlicher Narrativität, die sich im Vergleich mit anderen Darstellungen und ihrer Nutzung als typisch für die diagrammatische Verwendung erweist, findet sich im Neuen Reich z. B. in den Reliefs des sog. *Botanischen Gartens* Thutmosis' III. in Karnak. In einer beinahe listenhaften Nebeneinanderstellung zeigen sie Pflanzen und Tiere, die der König gemäß den zugehörigen Inschriften von seinen Feldzügen in die Levante mitbrachte¹⁵¹². Das Ziel der Darstellung ist dabei nicht etwa die erzählende Wiedergabe von deren Transport nach Ägypten. Vielmehr sollten die Exemplare mit ihren jeweiligen Eigenschaften möglichst deutlich gezeigt werden. Teilweise entstanden dabei Darstellungen von hoher biologischer Genauigkeit, während zugleich «fabelhafte» Wesen vorzukommen scheinen; Letztere

1508 Bauer – Ernst 2010, 9.

1509 Bauer – Ernst 2010, 18 [Zitat] und 34 f.

1510 Bogen – Thürlemann 2003, v. a. 1–5.

1511 Bogen – Thürlemann 2003, 18–21. Dasselbe metaphorische Sprechen findet sich in Thürlemanns ausführlicher Besprechung desselben Gemäldes, wo etwa davon die Rede ist, dass das Gemälde «wie jedes Diagramm ein Ordnungsmus-

ter [sei], das darauf wartet, vom Rezipient in Bewegung versetzt zu werden» (Thürlemann 2011, 360).

1512 Beaux 1990.

schmälern aber lediglich aus heutiger Sicht den Wirklichkeitsgehalt des Ensembles. Die zwischen den Pflanzen und Tieren bestehenden Größenrelationen erlauben dabei keinerlei Aussagen über ihre tatsächlichen Ausmaße (Abb. 213). Dabei handelt es sich nicht um eine Folge des in Ägypten oft verwendeten Bedeutungsmaßstabes. Stattdessen tritt hier in aller Deutlichkeit ein zentrales Merkmal der diagrammatischen Verwendung der Darstellung bzw. der einzelnen Bildelemente hervor: Auch wenn sie viele ihrer abbildenden äußerlichen Funktionen behalten, unterliegen sie oftmals dem Faktor der Kalibration, der ansonsten typisch für die hieroglyphische Schrift ist (vgl. 5.1.2). Das Größenverhältnis zwischen verschiedenen Elementen ist in diesem Fall nicht vom Größenverhältnis ihrer realweltlichen Referenten abhängig, sondern beruht auf bildimmanenten Kriterien. Ein Ziel kann etwa das gleichberechtigte Nebeneinander der verschiedenen Elemente oder eine bessere Vergleichbarkeit – z. B. verschiedener Pflanzen – sein.

Merkmale der diagrammatischen Ausarbeitung treten auch in ägyptischen Darstellungen des Kosmos auf. Nichts in den Darstellungen des Erdgottes Geb und der Himmelsgöttin Nut, zwischen denen der Luftgott Schu steht, deutet darauf hin, dass hier der Vorgang der Trennung abgebildet ist¹⁵¹³. Die Darstellungen enthalten keine Verdeutlichung von Bewegung, und auch die Beischriften sprechen nicht von einem Vorgang, sondern benennen lediglich die verschiedenen Akteure und Entitäten. Man kann demnach geradezu von einem «Weltdiagramm» sprechen¹⁵¹⁴. Dasselbe gilt für die Darstellung der Himmelskuh mit den sie stützenden Gottheiten (Abb. 214). Diese Komposition, die eine Referenz auf den Mythos der Himmelskuh erzeugt (s. 8.2.2), bildet eben keinen Moment der Erzählung ab, die der Text schildert¹⁵¹⁵. Stattdessen handelt es sich um eine Darstellung des Himmels in Form der Kuh, die von Schu und acht Heh-Göttern gestützt wird¹⁵¹⁶.

Ebenso weisen schließlich auch die Unterweltbücher deutliche diagrammatische Merkmale auf (s. 7.2.2 und 7.2.3). Der Bildraum wurde größtenteils nur durch die zugehörigen Texte und nicht bildimmanent spezifiziert, und in den Reihungen ließ man stets einen gewissen Abstand zwischen den Figuren bestehen, die in den frühen Fassungen des Amduat zudem als Strichzeichnungen ausgeführt sind – eine Staffelung würde automatisch eine gewisse Tiefenräumlichkeit mit sich bringen. Außerdem werden ziehende Wesen, etwa vor der Sonnenbarke, nicht «angestrengt» gezeigt. Offensichtlich geht es nicht darum *abzubilden, auf welche Weise sie die Barke ziehen, sondern darum, den Umstand festzuhalten, dass sie dies tun*. Demgegenüber ist die kinetischere Ausarbeitung des Ziehens in vielen Darstellungen in Privatgräbern darauf



Abb. 214 KV 17 (Setos)-PM (43). Die Darstellung der Himmelskuh in einem der Seitenräume der Sarkkammer.

zurückzuführen, dass eben die Art und Weise des Vorgangs betont werden sollte (s. 6.2.3.2).

Die Unterweltbücher stellen den Versuch dar, Reflexionen über den nächtlichen Lauf der Sonne in Bild und Text zu fassen. Es handelt sich also nicht um Darstellungen, deren Wirklichkeitsgehalt man mit einer alltäglichen Realität hätte abgleichen können. Vielmehr dienten sie der Ausdifferenzierung und der Vermittlung der Diskurse über die gefährliche unterweltliche Bewegung der Sonne. Dabei war eine starke narrative Wirkung unnötig oder vielleicht sogar hinderlich. Falls es sich ursprünglich tatsächlich um Kompositionen handelte, die auf mobilen Trägern (d. h. Papyrus oder Leder) existierten, belegen die frühesten monumentalen Umsetzungen des Amduat mit ihrer beschränkten Farbpalette und den Strichfiguren, dass man den diagrammatischen Aspekt der Kompositionen gezielt beibehalten wollte. Wurden die Unterweltbücher doch erst für die monumentale Anbringung geschaffen, hätte man sie gar gezielt mit diesem Aspekt versehen. Beginnend unter Amenhotep III. und endgültig ab Haremhab, ersetzte man die Strichzeichnungen zwar durch voll ausgeführte Figuren und führte eine größere Farbpalette ein¹⁵¹⁷ (Abb. 198 und 206). Die anderen genannten Faktoren, die den diagrammatischen Eindruck der Unterweltbücher prägen, wurden aber weiterhin beibehalten. Dass das Ziel der Kompositionen nicht das «Erzählen» der dargestellten Abläufe war, wird in der monumentalen Verwendung dadurch umso deutlicher, dass die Verteilung im Raum

1513 Das Motiv (vgl. Klische 2013; Schäfer 1928, 104–106) trat in den untersuchten Monumenten nicht auf. Es weist aber wesentliche Gemeinsamkeiten mit der im Folgenden besprochenen Wiedergabe der Himmelskuh auf.

1514 Vgl. Kantor 1957, 44: «equivalent to a diagram of the structure of the universe».

1515 Hornung 1982.

1516 Hornung 1982, 84; Kurth 2016, 264.

1517 Vielleicht stand dahinter der Wunsch nach einer weniger schematischen, diagrammatischen Wiedergabe, die näher an den tatsächlichen Vorstellungen über die Unterwelt und die dort anzutreffenden Wesen lag: Man wird sie sich kaum als Strichfiguren vorgestellt haben; vgl. Baines 2013, 146 f.

gemäß kosmischen Kriterien wie den genannten Himmelsrichtungen erfolgte und nicht basierend auf darstellungsimmanenten Abläufen (s. 8.2.2).

Den genannten Beispielen ist entsprechend ihrer diagrammatischen Verwendung gemeinsam, dass sie gewisse Beziehungen und Eigenschaften der dargestellten Elemente hervorheben, während andere Faktoren – darunter v. a. temporale oder kausale Zusammenhänge – ausgeblendet oder zumindest stark reduziert werden. Der Fokus lag wohl vielfach auf der Fixierung selbst und nicht auf der Vermittlung bzw. gar Erzählung des Dargestellten. Dies wird nicht nur aus der Unzugänglichkeit der meisten der genannten Fälle deutlich. Auch der diagrammatische Charakter selbst legt ein solches Verständnis nahe. Er rührt daher, dass man viele Faktoren, die als maßgeblich für das Entstehen bildlicher Narrativität bestimmt wurden, gezielt in geringem Maß einsetzte. Darunter fällt etwa das teilweise völlige Fehlen von Bewegung in den Beispielen, das Nebeneinander der Elemente im Bildfeld unter Vernachlässigung der Bedeutung der Größenverhältnisse und die Reduktion der äußeren Form auf Strichzeichnungen in den frühen Unterweltbüchern. Die Bestimmtheit der auftretenden Elemente ist oftmals generisch – die Reliefs im Botanischen Garten zeigen schlicht ein Exemplar einer Spezies. Zuweilen finden sich auch Elemente von spezifischer Bestimmtheit, allerdings ist sie dann oftmals so singulär und damit umfassend, dass der auftretende Effekt wiederum eher eine generische als eine spezifische Bestimmtheit ist. Letzteres gilt primär z. B. für die Welt-diagramme und ihre Wiedergabe des Himmels und der Erde. So kann man abschließend festhalten, dass selbstverständlich nicht jede Reduktion bildlicher Narrativität eine Diagrammatisierung der Komposition bewirkt – es gab durchaus andere Gründe für die Abwesenheit von Mechanismen, die eine stärkere Narrativität bewirken (s. 8.2.1). Umgekehrt zeichnet sich dagegen die diagrammatische Verwendung von Darstellungen und den darin enthaltenen Bildelementen in der Regel in einer deutlichen Reduktion der Narrativität ab.

Anschließend an die Beobachtungen dieses und der vorigen Kapitel, zeigt sich auch in aller Deutlichkeit, dass Wernings Behauptung, ägyptische Bilder folgten generell «diagrammatischen Prinzipien», nicht aufrechtzuerhalten ist¹⁵¹⁸. Diese These scheint das Ergebnis eines direkten Vergleiches der Charakteristika der ägyptischen Darstellungsweise mit den – heutigen Betrachtern natürlich näherstehenden – bildnerischen Traditionen der westlichen Neuzeit zu sein. Tatsächlich können in einer solchen Nebeneinanderstellung Merkmale hervortreten, die auch hier als Kriterien für diagrammatische Darstellungen genannt werden. Dazu gehören etwa Fragen des Maßstabes verschiedener Bildelemente, Unterschiede in der kinetischen Ausarbeitung von Figuren oder eine weniger kontinuierliche Ausarbeitung des Bildraumes. Ein solcher direkter Vergleich ist in dieser Weise aber nicht zulässig

1518 Werning in Bawden u. a. 2016, 532.

bzw. liefert keine validen Ergebnisse. Denn wie in 8.1 festgehalten wurde, müssen die Unterschiede in der narrativen Wirkung von Bildwerken ebenso wie ihre Verwendungsweisen stets für einzelne Darstellungstraditionen individuell bestimmt werden.

8.2.4 Die Darstellung «historischer» und «mythischer» Ereignisse

Abschließend ist in diesem Zusammenhang noch ein Wort zu Darstellungen «historischer» und «mythischer» Ereignisse zu sagen. Natürlich beruht die Entstehung bildlicher Narrativität in Bildern mythischer oder historischer Natur oder das Erzählen mit ihnen nicht etwa auf anderen Mechanismen. Sie kommen aber in früheren Forschungen, die sich implizit oder explizit mit den hier behandelten Punkten befassen, immer wieder auf. Darum soll ihr Verständnis nach dem hier entwickelten Modell besonders herausgehoben werden.

In der Herleitung des hier angewandten Modells bildlicher Narrativität wurde v. a. die häufige ägyptologische Annahme kritisiert, bildliche Narrativität ließe sich auf das Kriterium der «Historizität» des Bildinhaltes zurückführen. Dabei bezeichnet die «Historizität» den Umstand, dass es sich bei den bildlich wiedergegebenen Handlungen um ein historisch-reales Ereignis handelt. Die kritische Bewertung des tatsächlichen Realitätsgehalts sog. «historiographischer» Texte und Bilder ist Aufgabe der Historiker und unabhängig von der narrativen Ausarbeitung von Darstellungen und ihrer allfälligen erzählenden Verwendung¹⁵¹⁹. Anders gesagt, bietet die Analyse der narrativen Ausarbeitung – und dazu gehört insbesondere eine große bildimmanente Detailliertheit und Bestimmtheit – keinen Anhaltspunkt für den realhistorischen Wahrheitsgehalt des Dargestellten¹⁵²⁰. Wenn etwa in manchen Studien die Nennung von Zahlenangaben als Indiz für die Historizität einer Darstellung gewertet wird, dann bedeutet dies nur, dass ihre Verfasser dem durch die bildimmanente Bestimmung bewirkten *effet de réel* anheimfielen¹⁵²¹.

Umgekehrt kann man jedoch die Frage stellen, welcher Art die Darstellungen sind, die von den Ägyptern des Neuen Reiches verwendet wurden, um historische – d. h. oftmals kriegerische – Ereignisse wiederzugeben¹⁵²². Dabei muss man sich selbstverständlich einer emischen, ägyptischen Definition historischer Realität annähern, was etwa bedeutet, dass Feldzugsreliefs prinzipiell als

1519 Vgl. etwa die Beiträge in Fitzenreiter 2009.

1520 In diesem Sinne haben auch Ricoeur und White in ihren Forschungen immer wieder dargelegt, dass der entscheidende Unterschied zwischen fiktiven und historischen Erzählungen nicht im narrativen Aufbau und dem Entwurf von Zeitlichkeit und Kausalität liegt. Diese sind ihnen gemeinsam und vergrößern in beiden Fällen die (vermeintliche) Faktizität in der Wahrnehmung (z. B. Ricoeur 1985, 264–279; White 1981).

1521 Vgl. Smith 2011.

1522 Dieser Ansatz steht auch hinter der medienwissenschaftlich geprägten Studie Rogner 2015.

Wiedergaben realer historischer Geschehnisse zu gelten haben. Selbst im Fall großteiliger formaler Wiederholungen stand dahinter aus emischer ägyptischer Sicht selbstverständlich *nicht* die Aussage, dass man nur die Werke des Vorgängers kopiert hätte, *ohne dass* dahinter eigene Taten stünden¹⁵²³. Aber auch aus etischer Perspektive bietet das Kopieren eines früheren Werkes zur Wiedergabe eigener Leistungen genauso wenig ein Indiz *gegen* die Historizität der dargestellten Ereignisse, wie das erstmalige Auftreten einer Komposition ein Indiz *dafür* ist¹⁵²⁴. Ohne dass dies zu belegen ist, könnte man durch eine bildliche Bezugnahme sogar betonen, dass man eine Tat *genauso* vollbracht hat wie der Vorgänger. Die intendierte Aussage der Darstellungen, namentlich die amtsimmanente Sieghaftigkeit des ägyptischen Königs, bleibt stets dieselbe.

Eine Gemeinsamkeit aller historischen Darstellungen ist höchstens, dass die Bestimmtheit der einzelnen Bildelemente – und dadurch des gesamten Bildraumes und der darin wiedergegebenen Ereignisse – in der Regel spezifischer Art ist. Schließlich wird eine Referenz auf ein singuläres, historisch-reales Ereignis erzeugt. Abgesehen davon, ist aber das narrative Funktionieren, d. h. die Art und Weise, in der das Bild eine Referenz auf das Wissen der Betrachter generiert und dadurch eine narrative Wirkung hervorruft, dasselbe wie bei allen figürlichen Darstellungen. Der Unterschied zur Wahrnehmung anderer Bilder liegt also nicht auf der Ebene der Referenz auf das Wissen der Betrachter. Ein gewisser Unterschied besteht höchstens in der *Entstehung* dieser Wissensbestände, auf die historische Darstellungen referieren. Wie in Kapitel 4 ausgeführt wurde, umfasst die Realität der Rezipienten sowohl Wissen um Vorgänge und Gegebenheiten des alltäglichen Lebens, die sie aus persönlicher Anschauung kennen können, als auch Dinge, von denen sie nur als Folge kulturspezifischer Überlieferungen Kenntnis haben, wie etwa Geschehnisse in der sog. «Unterwelt» – oder eben in vielen Fällen auch historische Ereignisse wie Feldzüge. Abgesehen von einigen Personen, die tatsächlich selbst dabei waren, wusste die Mehrheit um bestimmte historische Ereignisse durch Überlieferungen, meist wohl mündlicher Art.

Im Gegensatz zu den meisten heutigen Rezipienten betrachtete das emische Publikum etwa die Darstellung eines Feldzuges

natürlich nicht, um zu erfahren, was geschehen war. Sie wussten bereits – oder meinten zumindest, zu wissen –, welche kriegerischen Ereignisse sie vor sich hatten. Da das zum Verständnis notwendige Wissen auf anderen Wegen zustande kommt (s. o.), ist die Gefahr von Verständnisweisen, die – im Verhältnis zur Intention der Auftraggeber und Produzenten – als «falsch» zu gelten haben, bei der Betrachtung historischer Darstellungen ungleich größer. Ein in diesem Sinne «falsches» Verständnis ist gerade bei den meisten Darstellungen alltäglicher Geschehnisse vom Ackerbau bis zum Bestattungszug – zumindest für emische Betrachter – in der Regel ausgeschlossen. Zwar können auch sie hier Aspekte wahrnehmen, die für die Produzenten nicht im Zentrum standen. Diese stehen aber nicht im gleichen Maße im Widerspruch zur ursprünglichen Intention wie beim «falschen» Verständnis einer Darstellung historischen Inhalts, wenn man etwa die in einem Relief erblickte Schlacht mit einem anderen Feldzug als dem eigentlich dargestellten verbindet.

Dass die entsprechenden Darstellungen bzw. die einzelnen Akteure durch Beischriften und ihr Zusammenwirken im Bildraum spezifisch bestimmt sind, war dabei in der Rezeptionspraxis von untergeordneter Bedeutung: Nicht nur konnte nur ein kleiner Teil der Betrachter entsprechende Texte verstehen. Auch die Bedingungen der Sichtbarkeit ließen eine tatsächliche Lektüre oftmals nicht zu. Auch Betrachter, welche die Darstellung nicht «historisch korrekt» verstanden, nahmen aber trotzdem die rein durch die visuelle Ausarbeitung bewirkte Narrativität wahr und konnten vielleicht sogar einer Bilderzählung folgen. In einem solchen Fall sahen sie lediglich, dass hier König X Feind Y besiegte, und nicht, welche spezifischen Taten welchen Herrschers sie tatsächlich vor sich hatten.

Der Umstand, dass auch Mythendarstellungen in früheren Diskussionen des «bildlichen Erzählens» immer wieder aufgegriffen werden, ist wohl damit zu erklären, dass sie in vielen Kulturen einen großen Teil der erzählenden oder zumindest stark narrativen Bilder ausmachen. Entsprechend fällt dann immer wieder auf, dass dieses Phänomen in Ägypten so nicht auftritt. Zwar existieren Darstellungen, die auf Ereignisse wie etwa die Ermordung des Osiris durch Seth und seine anschließende Wiederbelebung¹⁵²⁵ oder die Flucht des Re aus der Menschenwelt auf der Himmelskuh¹⁵²⁶ referieren (s. 8.2.2). Diese sind aber in der Regel nur schwach narrativ und wurden auch nicht erzählend verwendet.

Diese Beobachtung überrascht nicht, da diese geradezu «emblematische» Fassung von Mythen in Bildern, die eine Referenz auf einen ganzen Mythenkomplex erzeugen, der Weise entspricht, in der mythische Ereignisse auch in ägyptischen Textquellen zutage treten. So finden sich etwa in den religiös-kultischen Text-

1523 In diesem Sinne hält Stauder-Porchet für die sog. Ideal-Autobiographien bzw. diesen in der modernen Forschung geprägten Terminus selbst fest, dass die Vorstellung eines Gegensatzes von inschriftlichem Ideal und historisch-biographischer Realität natürlich einen Anachronismus darstellt (Stauder-Porchet 2017, 4 f.). Aus emischer Sicht liegt diese Unterscheidung nicht vor.

1524 Immer wieder wurde die unter Pepi II. erfolgte Kopie der Reliefs Sahures, die dessen Feldzug gegen die Libyer darstellen, dahingehend gedeutet, dass unter Sahure die neuen Motive geprägt wurden, da er neue Leistungen vollbracht habe. Dagegen zeige die Kopie des Motives unter Pepi II., die sogar die Namen einer dargestellten libyschen Fürstenfamilie einschließt, dass dieser König «offensichtlich» keinen solchen Feldzug durchgeführt, sondern «nur» das Monument seines Vorgängers kopiert habe. Materialimmanent sind weder diese Feststellungen noch ihr Gegensatz zu belegen (Gaballa 1976, 23; Stockfisch 1996, v. a. 321 f.; Spalinger 2017).

1525 Z. B. Tonic 2010, 94 f.; Wilkinson 2003, 147.

1526 KV 17 (Sethos I.)-PM (43): Hornung 1991, 220.

sammlungen keine durchgehenden mythischen Erzählungen¹⁵²⁷, sondern allein sog. «Mytheme», d. h. kurze Sequenzen, die ein bestimmtes mythisches Ereignis aufgreifen bzw. auf dieses referieren. Sie stellen Informationseinheiten dar, die zum Verständnis der zugrundeliegenden Vorstellungen minimal notwendig sind, und können beliebig kombiniert werden. Außerdem erfolgt der Gebrauch von Mythen im Rahmen einer konkreten Anwendung, etwa im Kult oder in einem medizinischen Kontext. Ihre Wirkung beruht auf der Parallelisierung der genannten mythischen Ereignisse mit der gewünschten Wirkung der Sprüche¹⁵²⁸. Eine Umsetzung in das Medium des Bildes begann erst im Neuen Reich, wobei deutlich wird, dass auch die daraus resultierenden Darstellungen auf diesem System der Referenz durch Mytheme beruhten und keine längeren erzählenden Kompositionen formten¹⁵²⁹. Die Erschließung des neuen Mediums für diesen Themenbereich änderte also nichts am grundsätzlichen Charakter des Umgangs mit mythischen Überlieferungen.

1527 Eine Ausnahme, lange bevor Plutarch die Erzählungen um Osiris zu einer kontinuierlichen Erzählung verknüpfte, stellt der «Streit zwischen Horus und Seth» dar; vgl. dazu Simpson 2003, 91–103 mit Verweisen auf Forschungen zum möglichen *Sitz im Leben* dieses Werkes.

1528 Bickel 1994, 15; vgl. 245–256; Goebis 2002. Assmann spricht von sprachlichen «Ikonen», die einzelne Mytheme evozieren (Assmann 1983, 54 f.).

1529 Vgl. hierzu auch die Beobachtungen von Lewis-Williams – Challis 2011, v. a. 153–171.

9 Ausweitungen und Perspektiven

Es wurde wiederholt festgehalten, dass die Erklärungen der Entstehung einer (stärkeren oder schwächeren) narrativen Wirkung von Bildern nicht nur für das untersuchte Material – zweidimensionale Bilder aus dem ägyptischen Neuen Reich – gültig sind, sondern für figürliche Darstellungen im Allgemeinen. Was hingegen für jede (visuelle) Kultur gesondert betrachtet werden muss, sind einerseits die Mittel, die verwendet wurden, um Bestimmtheit, Dynamik und Detailliertheit in Bildern – und damit deren bildliche Narrativität – zu regulieren. Andererseits sind dies die konkreten Verwendungsweisen verschiedener Arten von Bildern und damit auch bildlicher Narrativität. Dazu gehört insbesondere der Gebrauch von Bildern zum Erzählen (fiktiver oder historischer) Geschichten. Gerade die in dieser Untersuchung getroffene Feststellung, dass das *Erzählen* keine inhärente Eigenschaft von Bildern ist, sondern es sich um eine *Verwendungsweise* von Bildern handelt, die gesondert von ihrer narrativen Wirkung betrachtet werden muss, ermöglicht neue Einsichten bei der Betrachtung altbekannten Materials. Anhand des Blicks auf einige Materialgruppen sollen diese Überlegungen hier abschließend verdeutlicht werden. Es ist zu hoffen, dass dieser Ausblick die Leser dieser Untersuchung dazu ermutigt, die vorgestellten Überlegungen auf ihr eigenes Forschungsmaterial anzuwenden und dabei vielleicht ganz ähnliche – aber auch völlig andere – darstellerische Mittel und Verwendungsweisen von Bildern in den verschiedensten (visuellen) Kulturen zu entdecken.

Zuerst ist hier natürlich an eine Ausweitung innerhalb der altägyptischen Kultur zu denken: Die Beschränkung dieser Untersuchung auf Darstellungen des Neuen Reiches ist keineswegs so zu verstehen, dass die besprochenen Mechanismen alle erst in dieser Zeit entwickelt wurden. Dies gilt nicht nur für die Gestaltung einzelner Bildelemente und die Komposition des Bildraums, in deren Besprechung ja ausdrücklich betont wurde, dass hier generelle Charakteristika der ägyptischen Darstellungsweise expliziert wurden. Es betrifft gerade auch Mittel zur Einbringung von Zeit und Zeitlichkeit ins Bild. Zwar mag etwa die häufige Verwendung polychroner Darstellungen v. a. in der zweiten Hälfte der 18. Dynastie, aber auch in der Ramessidenzeit tatsächlich dem Zusam-

menfall mehrerer künstlerischer und kultureller Entwicklungen im frühen Neuen Reich geschuldet sein. Anderes, wie etwa die deutliche kinetische und sogar kinematographische Darstellung, findet sich dagegen schon früher. Beispiele dafür stellen die bekannte Darstellung der Papyrusernte im Grab des Uchhotep in Meir¹⁵³⁰ oder die Wiedergabe der Ruderer auf einem Schiff am Pyramidenaufweg des Sahure in Abusir¹⁵³¹ dar. Im letzteren Fall werden die stark kinematographisch gestalteten Einzelfiguren durch das Schiff, in dem sie sitzen, zusammengefasst, was die kinematographische Diachronie mit einem Moment der Gleichzeitigkeit hinterlegt.

Ein solcher Blick auf die Generierung und Verwendung bildlicher Narrativität und das Erzählen mit Bildern durch die altägyptische Geschichte hindurch muss gleich zwei Fallstricke vermeiden. Auf der einen Seite darf die Weiterentwicklung von Darstellungsmechanismen bzw. das Aufkommen neuartiger Mittel, wie etwa der erwähnte Fokus auf polychrone Darstellungen, nicht so verstanden werden, dass die Darstellungen des Neuen Reiches von grundlegend anderer Art – und damit auch narrativer Qualität – seien¹⁵³². Auf der anderen Seite zeigt sich aber ebenso deutlich, dass bei aller Kontinuität doch auch weitreichende Entwicklungen stattfanden, sowohl in den Verwendungsweisen von Bildern als auch in ihrer künstlerischen Ausarbeitung – und damit auch in Punkten, die nach dem hier aufgestellten Modell die narrative Wirkung betreffen. Man denke nur an die hinsichtlich dieses Punktes gerne geäußerte Feststellung, dass zwar immer wieder eine große «Gleichheit» ägyptischer Bildwerke über 3000

1530 Groenewegen-Frankfort 1951, Abb. 10.

1531 El Awady 2009, Taf. 12. Fragmente einer ganz ähnlichen Szene fand man auch im Tempel des Userkaf in Saqqara: Smith 1998, Abb. 124.

1532 Insofern ist auch die Verbindung der Entwicklung von der primär *aspekt*-basierten mittelägyptischen zur primär *tempus*-basierten neuägyptischen Sprache im Neuen Reich mit einer vermeintlichen Reduktion des vermeintlichen sog. «aspektivischen» (vgl. 5.1.1) Charakters der Darstellungsweise im gleichen Zeitraum abzulehnen (so z. B. Farout 2009, 17). Abgesehen davon, dass dieser Schluss auf einem – im Französischen vielleicht näherliegenden – Wortspiel beruht, widerspricht er den Beobachtungen an den früheren Darstellungen.

Jahre postuliert wird, aber dennoch jeder, der sich für die ägyptische Bilderwelt interessiert, bereits nach einiger Beschäftigung mir ihr deutlich ein Relief aus dem Alten Reich von einem aus der Ramessidenzeit unterscheiden kann. Auch dem Postulat eines vermeintlich «statischen» Charakters der ägyptischen Kultur, das oft aus der vermeintlichen Unveränderlichkeit der ägyptischen Darstellungsweise abgeleitet wird, ist also deutlich zu widersprechen¹⁵³³.

Bei einem Blick auf figürliche Darstellungen¹⁵³⁴ anderer Darstellungstraditionen ist neben vielen anderen Beispielen insbesondere auch an die klassischen Historienbilder der westlichen Tafelmalerei zu denken. Oft gelten sie geradezu als Paradebeispiel der erzählenden oder – da die entsprechende Unterscheidung in der Regel nicht vorgenommen wird (s. 2.2) – narrativen Bilder. Auf welche Weise die entsprechenden Wirkungen dieser Gemälde zustande kommen und inwiefern sie tatsächlich zur Erzählung der dargestellten Ereignisse verwendet wurden, wird jedoch selten expliziert. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass die Wahrnehmung solcher Bilder durch viele heutige Betrachter gleichsam allzu selbstverständlich und reibungslos erfolgt. Gerade darum könnte aber eine differenzierte Betrachtung zu neuen Einsichten führen: Worin liegt die narrative Wirkung solcher Darstellungen begründet, wann wurden sie erzählend verwendet und wie erzeugen sie Referenzen auf die abgebildeten Geschehnisse? Vielleicht war der «Umweg» über eine vielen heutigen Betrachtern fernstehende und dadurch weniger mühelos verständliche Darstellungsweise notwendig, um die entsprechenden Analysemethoden zu entwickeln.

Hinsichtlich der Verwendungsweisen entsprechender neuerzeitlicher Darstellungen ist hier auch an Speidels Untersuchungen zu denken, die sich nicht nur mit der narrativen Wirkung, sondern auch der tatsächlich erzählenden Verwendung monochromer Einzelbilder befassen¹⁵³⁵. Gemeinsam mit den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung führen seine Resultate in aller Deutlichkeit vor Augen, wie wichtig eine Betrachtung der Gestaltungsmittel und der Verwendungsweisen ist, welche die spezifischen Möglichkeiten und Kontexte von Bildern in verschiedenen (visuellen) Kulturen berücksichtigt. Auch eine entsprechende Analyse rundplastischer Zeugnisse scheint denkbar,

wobei die Betrachtungspraxis zeigen wird, inwiefern die hier vorgestellten Überlegungen auf diese Gattung zu übertragen sind¹⁵³⁶.

Schließlich könnte auch eine Übertragung des entwickelten Modells bildlicher Narrativität auf die Analyse sprachlicher Narrativität zu neuen Einsichten führen. Wenn etwa gemäß vielen narratologischen Ansätzen – und entgegen der alltäglichen Wahrnehmung – Wetterberichte und Rezepte als narrativ gelten, so besteht ein ähnliches Problem wie das in 2.2 geschilderte: Das narratologische Postulat widerspricht der tatsächlichen Wahrnehmung und begründet diese damit nicht, sondern erklärt sie als zweitrangig gegenüber der theoretischen Voraussetzung¹⁵³⁷. Dass es sich bei Wetterberichten und Rezepten nicht um *Erzählungen* handelt, steht schon dadurch fest, dass es nicht ihr Zweck ist, zu *erzählen* – und genau hierin liegt auch der Grund dafür, dass die «intuitive, alltägliche Beobachtung» sie nicht als solche versteht¹⁵³⁸. Aber auch, dass sie bei den Rezipienten keinen starken narrativen Eindruck hervorrufen, lässt sich unter Rückgriff auf das entwickelte Modell verstehen: Zwar ist in Rezepten infolge der temporalen Folge der Arbeitsschritte eine (geringe) Dynamik gegeben. Die Zutaten sind jedoch maximal generisch bestimmt und in keiner Weise detailliert beschrieben: Ist im Rezept von «zwei Eiern» die Rede, so werden eben keine spezifisch bestimmten Akteure benannt. Allein die Menge ist entscheidend; der Ausdruck bezieht sich auf zwei beliebige Exemplare aus der unermesslichen Menge aller Eier. Der Widerspruch zwischen theoriebasiertem Postulat und alltäglicher Wahrnehmung rührt in diesem Fall daher, dass die Kategorien der Bestimmtheit, der Dynamik und der Detailliertheit in der narratologischen Analyse bislang nicht in dieser Weise berücksichtigt wurden. Das weitere Potential solcher Ausweitungen muss sich in der Anwendung zeigen.

1533 Vgl. Moreno García 2009–2010, 50 zur verheerenden Wirkung des Faktoids der «statischen» ägyptischen Kultur für die Ägyptologie; vgl. Moreno García 2015, 52 f. Umso mehr gilt dies natürlich für die Ableitung des «statischen» Charakters aus der vermeintlich «statischen» Natur der Kompositionen. Nicht nur ist ein solcher Schluss von einer Darstellungsweise auf eine «Geisteshaltung» o. Ä. nicht zulässig; er beruht oft auch auf einer falschen Betrachtung der Bilder, die durch die Beschreibungen der vorliegenden Arbeit behoben werden soll.

1534 Es soll damit nicht ausgeschlossen werden, dass narratives Potential auf gänzlich andere Weise auch in abstrakte Bildkompositionen einzubringen ist. Das hier entwickelte Modell orientiert sich jedoch an der Wahrnehmung figürlicher Bilder.

1535 Speidel 2018a; Speidel 2018b; vgl. hierzu 8.2.2.

1536 Am ehesten ist hier an Gruppenstatuen (vgl. Stähli 2003) oder Statuengruppen, wie etwa diejenige der Tiberiusgrotte von Sperlonga (Squire 2009, 202–238), zu denken.

1537 Nach Speidel kann man Rezepte geradezu als «Prüfstand» narratologischer Theorien betrachten (Speidel 2018a).

1538 Speidel 2018a; Speidel 2018c, 79 f.

10 Zusammenfassung – Summary – Résumé – ملخص الكتاب

Zusammenfassung

Bilder werden oft als erzählend oder zumindest handlungsgeladen wahrgenommen und beschrieben. Ganz selbstverständlich ist in wissenschaftlichen Publikationen ebenso wie im alltäglichen Sprechen über ägyptische Darstellungen davon die Rede, dass sich Prozessionsteilnehmer in einem Relief «von Karnak nach Luxor bewegen», dass in einer Darstellung des Worfelns die Körner «fallen» und die Spreu «weggeweht wird» oder dass der Grabherr in einer Wandmalerei auf dem Streitwagen «hinter den fliehenden Wildtieren hereilt». Dies überrascht nicht, lässt sich doch durch alle Zeiten und Medien hindurch eine menschliche Neigung zum Erzählen beobachten. Bisherige Studien, die sich gezielt mit dem Phänomen der sog. Narrativität ägyptischer Darstellungen auseinandersetzen, kommen dagegen immer wieder zu einem anderen Ergebnis (**Kapitel 2**): Von bildlicher Narrativität könne man im Alten Ägypten nur in wenigen Fällen, die somit die Ausnahme von der Regel darstellten, sprechen. Der bei vielen Rezipienten – einschließlich der betreffenden Autoren selbst – hervorgerufene narrative Eindruck wird somit nicht näher betrachtet und erklärt, sondern stattdessen auf Grundlage vorgefasster Prämissen negiert. Neben anderen Faktoren liegt dies v. a. daran, dass die grundlegende Unterscheidung von *bildlicher Narrativität*, dem *Erzählen mit Bildern* und *durch Bilder erzeugter Referenz* nicht vorgenommen wird. Dasselbe gilt für die meisten text- und bildwissenschaftlichen Untersuchungen zu Narrativität und Erzählung (**Kapitel 3**). Bei diesen kommt hinzu, dass sie in der Regel sehr stark auf dem Funktionieren einzelner Medien basieren und sich v. a. damit beschäftigen, wie bestimmte Erzählungen in verschiedenen Medien umgesetzt werden – aber nicht mit den unterschiedlichen Eindrücken, die durch die gezielte Formung von Bildern und Texten bei ihren Rezipienten hervorgerufen werden können.

Die vorliegende Untersuchung nimmt diese narrative Wirkung der Bilder ernst und unternimmt den Versuch, ihre Entstehung zu erklären und ihre gezielte Nutzung durch ägyptische Bildproduzenten und ihre Auftraggeber aufzuzeigen. «Narrativität» wird dabei im Sinne der erwähnten Wirkung figürlicher

Darstellungen und des dadurch bei ihren Betrachtern hervorgerufenen Eindrucks verstanden. Sie ist ein grundlegender Faktor in der Rezeption figürlicher Darstellungen im Allgemeinen und besteht unabhängig davon, ob mit einem Bild tatsächlich eine bestimmte Geschichte erzählt werden sollte. Die grundlegende Frage, warum und wie unbewegte Bilder uns Handlungen und Abläufe sehen lassen, stellt sich für bildliche Kompositionen aller Zeiten und (visueller) Kulturen. In dieser Studie unterliegt die potentielle Menge «aller (figürlichen) Bilder» einer dreifachen Einschränkung: bezüglich der Gattung (Flachbild), bezüglich des kulturellen Kontextes (Altes Ägypten) und bezüglich des spezifischen Zeitraumes (Neues Reich, ca. 1550–1050 v. Chr.).

In der Analyse dieses Materials wurde ein Modell entwickelt, das die narrative Wirkung figürlicher Darstellungen zu erklären vermag (**Kapitel 4**). Jedes figürliche Bild besitzt das – unterschiedlich stark ausgeprägte – Potential, auf seine Betrachter eine narrative Wirkung auszuüben und dadurch bei diesen (im Akt der Wahrnehmung) einen narrativen Eindruck hervorzurufen. Geht man der Frage nach, was Darstellungen gemeinsam haben, die sich im Vergleich mit anderen durch eine ausgesprochen starke – oder auch schwache – narrative Wirkung auszeichnen, so tritt die Bedeutung der Parameter *Dynamik*, *Detailliertheit* und *Bestimmtheit* hervor. Demnach erzeugt die Darstellung im Akt der Wahrnehmung durch Betrachter eine Referenz auf deren individuelle Realität – und triggert dadurch einen Abgleich der Darstellung mit dieser Realität. Für die Rezipienten zeigt die Darstellung/das in der Darstellung Gesehene *im Verhältnis zu dieser Realität* einen bestimmten Grad von Dynamik (hinsichtlich der Zeitlichkeit ablaufender Vorgänge und der Bezüge von Entitäten im Raum), von Detailliertheit (hinsichtlich der äußeren Gestalt der Dinge) und von Bestimmtheit (hinsichtlich des Verhältnisses von Darstellung, Referent und Realität) und entfaltet dadurch eine bestimmte narrative Wirkung. Kommt die Darstellung der Realität der Betrachter in einem oder mehreren dieser Punkte näher, wird sie als stärker narrativ wahrgenommen. Dieses Modell besitzt über das untersuchte ägyptologische Material hinaus Gültigkeit, was die Ergebnisse auch für andere bildwissenschaftlich und kunsthis-

torisch geprägte Forschungen relevant macht. Was sich dagegen von (visueller) Kultur zu (visueller) Kultur unterscheidet, sind die darstellerischen Mittel, durch deren Anwendung Dynamik, Detailliertheit und Bestimmtheit in Bildern reguliert werden.

Anschließend an einige Prämissen zur Produktion und Rezeption von Bildern, insbesondere aus dem ägyptischen Neuen Reich (**Kapitel 5**), erfolgt die detaillierte Besprechung des Materials, anhand dessen das Modell bildlicher Narrativität erarbeitet wurde. Gleichzeitig wird das Modell durch diese Analysen weiter erläutert. Aus Gründen, die sich aus dem gezielten Einsatz der bildlichen Narrativität ergeben, findet sich der größte Teil der Bilder aus dem Neuen Reich, die eine stärkere narrative Wirkung aufweisen, in den Kapellen von Privatgräbern. Darum werden die Faktoren zur Steigerung und Reduktion bildlicher Narrativität in systematischer Form v. a. an diesem Bildmaterial dargelegt (**Kapitel 6**). Die Besprechung erfolgt in einem ersten Teil durch die *formale Beschreibung* der Mechanismen, die von den Bildproduzenten dieser Zeit verwendet wurden, um die Narrativität von Darstellungen zu regulieren. Zuweilen werden dabei Punkte angesprochen, die zu den grundlegenden Charakteristika ägyptischer Bild-Text-Kompositionen gehören. Diese Materialanalyse anhand prägnanter Beispiele legt Unterschiede in der Ausführung offen und macht die hervorgerufenen Effekte vergleichbar. In **6.2.1** liegt der Fokus auf den einzelnen Bildelementen, ihrer Korrelation und der Bedeutung ihres bildlichen Kontextes. Die Platzierung dieser Elemente im Bildfeld und die dadurch erfolgende Verortung im Bildraum werden in **6.2.2** betrachtet. In **6.2.3** erfolgt schließlich der Blick auf Möglichkeiten zur Einbringung von Zeit und Zeitlichkeit in Darstellungen des Neuen Reiches.

Die Wahrnehmung dieser bildnerischen Gestaltungsmittel wird stets durch gewisse Umstände wie den räumlichen Kontext und die Identität der Rezipienten mitgeprägt. Im Anschluss an diese formalen Beschreibungen werden darum Faktoren dargelegt, die eine *rezeptionsästhetische (Re-)Kontextualisierung* des Materials und seiner Wahrnehmung erlauben. In **6.2.4** werden Räume verschiedener Größenordnung und ihr Einfluss auf die Rezeption von Bildwerken an bestimmten Orten betrachtet, von den Beziehungen im individuellen Monument über dessen Lage in der Landschaft bis hin zur Orientierung im Kosmos. In **6.2.5** erfolgt schließlich mit den Mitteln der gezielten Ansprache von Betrachtern und dem Einbezug von deren individuellem Hintergrund und Wissen der Schritt zu den historischen Rezipienten der Darstellungen. Die durch die Bilder erzeugte Referenz auf das Wissen der Rezipienten wird hier also mit konkreten Bedingungen und Praktiken der Rezeption sowie singulären Rezipienten verbunden. Die anschließenden Fallbeispiele (**6.3**) führen die formale Beschreibung der Bilder und deren historische Rezeption im Rahmen bestimmter Praktiken in zwei fiktiven Seherlebnissen zusammen, die auf den im Vorherigen entwickelten Analyse-kategorien beruhen. Sie zeigen damit auch, wie die entwickelte Betrachtungsweise in der detaillierten Analyse einzelner Monumente angewandt werden kann. Anschließend erfolgt ein verglei-

chender Blick auf Darstellungen in Tempeln und Königsgräbern (**Kapitel 7**). Das Ziel dieser Betrachtungen ist keine ebenso detaillierte Analyse, wie sie auf der Grundlage der Dekorationsprogramme der Privatgräber vorgenommen wird. Vielmehr geht es darum, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Anwendung dieser Gestaltungsmittel in verschiedenen Kontexten hervorzuheben.

Dieser Vergleich bildet den Ausgangspunkt für die abschließenden Überlegungen zum Phänomen der bildlichen Narrativität und zur Nutzung dieser Wirkung von Bildern im ägyptischen Neuen Reich (**Kapitel 8**). Neben Gründen für die gezielte Stärkung und Schwächung bildlicher Narrativität in bestimmten Verwendungsweisen von Darstellungen wird hier auch das Erzählen mit Bildern in den Blick genommen. Dabei handelt es sich um eine bestimmte Verwendungsweise von Darstellungen, die unabhängig von deren Narrativität zu untersuchen ist. In den Darstellungen, die im Neuen Reich zum Erzählen bestimmter Geschichten verwendet wurden, treten die erzählten Ereignisfolgen durch den Zusammenfall von Inhalt und Form hervor: Die Darstellungen enthalten einen sequenziellen Ablauf und geben einen sequenziellen Ablauf wieder. Zudem spielt aber der Kontext – dazu gehört der Anbringungsort, aber auch ihre intendierte kommunikative Funktion – eine Rolle.

Ebenso wie die Mittel, die zur Verfügung stehen, um die bildliche Narrativität zu erhöhen und zu reduzieren, müssen die Verwendungsweisen verschiedener Arten von Bildern und damit auch der bildlichen Narrativität für verschiedene (visuelle) Kulturen gesondert betrachtet werden. Am Ende der Untersuchung steht ein Ausblick auf mögliche Anwendungen und Ausweitungen der Ergebnisse (**Kapitel 9**). Gerade die Feststellung, dass das *Erzählen* keine inhärente Eigenschaft von Bildern ist, sondern dass es sich um eine *Verwendungsweise* von Bildern handelt, ermöglicht neue Einsichten bei der Betrachtung altbekannter Materials. Schließlich könnte auch eine Übertragung des entwickelten Modells bildlicher Narrativität auf die Analyse von Texten neue Erkenntnisse zur Entstehung sprachlicher Narrativität liefern und zur Auflösung von Widersprüchen in früheren Ansätzen führen.

Summary

Images are often perceived and described as telling stories or at least as being replete with action. In scientific publications as well as in everyday conversations about Egyptian images it is stated that in a relief the participants of a procession «are moving from Karnak to Luxor», that in a representation of winnowing men the corn «falls» and the chaff «is blown away» or that the tomb owner in a wall painting «is swiftly pursuing the fleeing animals» in his chariot. This should not surprise, as a human tendency to tell stories can be observed throughout all times and media. Previous studies that specifically deal with the phenomenon of the so-called narrativity of Egyptian images have however repeatedly come to a different conclusion (**Chapter 2**): According to them, it is possible to speak of visual narrativity in ancient Egypt only in some rare cases, which therefore represent the exception to the rule. The narrative impression of many recipients – including the respective authors themselves – is thus not examined and explained but instead negated based on preconceived premisses. Besides other factors, the main reason for this is that these studies lack the basic distinction of *visual narrativity, telling stories with images* and *reference created by images*. The same is true for most analyses of narrativity and storytelling in textual studies as well as in image studies (**Chapter 3**). Additionally, these are usually strongly based on the functioning of particular media and primarily deal with the question how certain stories are realised in different media – but not with the different impressions that can be caused by the shaping of images and texts.

The present study takes this narrative effect of images seriously and attempts to explain its emergence and to demonstrate its deliberate exploitation by Egyptian image producers and their clients. In doing so, «narrativity» designates the narrative effect of figurative images and the narrative impression that they create in the act of perception based on this effect. It is a basic factor in the perception of all figurative representations and exists regardless of the question if an image was actually used to tell a certain story. This general question why and how motionless images cause us to perceive actions and processes is relevant for pictorial compositions of all times and (visual) cultures. In the present study the potential field of «all (figurative) images» has been subjected to a threefold limitation: regarding the genre (two-dimensional images), regarding the cultural context (ancient Egypt) and regarding the exact time period (New Kingdom, ca. 1550–1050 B.C.).

By analysing this material, a model has been developed that is able to explain the narrative effect of figurative images (**Chapter 4**). Every figurative image has – in varying degrees – the potential to have a narrative effect on its observers and, therefore, to cause a narrative impression (in the act of perception). When we try to understand what images that in comparison to others are characterised by a particularly strong – or weak – narrative effect have in common, the importance of the parameters *dynamism,*

detail and *definition* becomes apparent. Accordingly, in the act of perception, the image creates a reference to the observers' individual reality – and thus triggers a comparison between the representation and this reality. For the observers, the representation/what they see in the representation exhibits *in relation to this reality* a certain degree of dynamism (regarding the temporality of actions and the relationships of entities in space), of detail (regarding the outward appearance of things) and of definition (regarding the relationship of representation, referent and reality) and, as a result, causes a certain degree of narrative impression. If the representation comes closer to the observers' reality in one or several of these aspects, it is perceived as more narrative. This model is valid beyond the particular Egyptian material analysed in this study. The results are thus relevant also for other research in image studies (*Bildwissenschaft*) and art history. What differs however from one (visual) culture to another are the compositional means by which dynamism, detail and definition in images can be regulated.

The presentation of some premisses regarding the production and reception of images, in particular from the Egyptian New Kingdom (**Chapter 5**), is followed by the detailed discussion of the material based on which the model of visual narrativity has been developed. At the same time, these analyses further elucidate the model. For reasons that are a result of the deliberate exploitation of visual narrativity, most of the images from the New Kingdom that show a stronger narrative effect can be found in the chapels of private tombs. For this reason, the factors relevant for the increase and the reduction of visual narrativity are presented in systematic form primarily based on this material (**Chapter 6**). In a first part, this discussion takes the form of a *formal description* of the mechanisms that have been used by the image producers of this period to regulate the narrativity of images. Occasionally, this includes the discussion of points that are part of the basic characteristics of Egyptian image-text-compositions. This analysis of the material, which is based on clear examples for the phenomena under discussion, reveals differences in the execution and provides the means to compare the effects thereby created. In **6.2.1** the focus is on individual elements, their correlation and the importance of their pictorial context. The placement of these elements in the image field and the localisation in the image space it effects is considered in **6.2.2**. In **6.2.3** possibilities to introduce time and temporality in compositions from the New Kingdom are studied.

The perception of compositional means is always influenced by certain conditions such as the spatial context and the identity of the recipients. Therefore, following these formal descriptions, factors are presented that allow for a (*re-*)*contextualisation* of the material and its perception that is influenced by approaches developed in reception aesthetics. In **6.2.4** spaces of different dimensions and their influence on the reception of images in certain locations are considered, from the relation in the individual monument to its position in the landscape and the orientation in the cosmos. Finally, **6.2.5** approaches the historical recipients of the

images by taking into account means of directly addressing the observers and also their individual background and knowledge. The reference to the recipients' knowledge that is created by the images is here connected with concrete conditions and practices of reception and with singular recipients. The subsequent case studies (6.3) unite the formal description of images with their historical reception within certain practices in two fictional visual experiences that are based on the analytical categories previously developed. Thereby they also demonstrate how the method can be used in the detailed analysis of individual monuments. The following chapter takes a comparative look at compositions in temples and royal tombs (**Chapter 7**). The goal of these observations is not a detailed analysis as it has been performed based on the decorative programmes of private tombs. Rather, its purpose is to highlight commonalities and differences in the application of compositional means in different contexts.

This comparison is the starting point for the concluding thoughts on the phenomenon of visual narrativity and on the use that was made of this effect in the Egyptian New Kingdom (**Chapter 8**). Besides reasons for the deliberate increase and reduction of visual narrativity in particular contexts, the focus of this chapter lies on the practice of telling stories with images. This is a particular application of images that has to be analysed regardless of their narrativity. In compositions from the New Kingdom that have been used to tell stories the sequence of events becomes clear through the convergence of content and form: They contain a sequence in order to convey a sequence. But their context, too, plays a role, which includes the location of the compositions as well as their intended communicative function.

Just like the means that are available to increase or reduce visual narrativity, the uses of different kinds of images – and thus of visual narrativity – have to be analysed for different (visual) cultures separately. The concluding chapter discusses some possible applications and extensions of the results of this study (**Chapter 9**). The conclusion in particular, that *storytelling* is not an inherent quality of images but a specific *application* of images allows new insights in the analysis of supposedly well-known material. Finally, applying the model of visual narrativity presented here to the analysis of texts might lead to new results regarding the emergence of verbal narrativity and help resolving contradictions in previous approaches.

Résumé

Les images sont souvent perçues et décrites comme racontant des histoires ou du moins étant chargées d'action. Tant dans les publications scientifiques que dans le discours courant sur les représentations égyptiennes, il est admis que sur un relief les participants d'une procession «se rendent de Karnak à Louxor», que dans une représentation qui montre des hommes occupés à vanner les grains «tombent» et la bale «s'envole» ou que sur une peinture murale le propriétaire de la tombe, installé sur un char, «poursuit rapidement les animaux qui s'enfuient». Cela ne surprend pas, puisqu'on peut observer une tendance humaine à raconter des histoires à travers toutes les époques et tous les médias. Pourtant, de précédentes études sur le phénomène spécifique de la «narrativité» des images égyptiennes sont arrivées à plusieurs reprises à une conclusion différente (**Chapitre 2**): selon ces dernières, on ne peut parler de narrativité visuelle en Égypte ancienne que dans quelques cas rares, qui représentent donc l'exception à la règle. L'impression narrative chez de nombreux destinataires – y compris chez les auteurs eux-mêmes – n'est donc pas examinée et expliquée, mais plutôt niée sur la base d'idées préconçues. Outre d'autres facteurs, la raison principale en réside dans le fait que la distinction essentielle entre *narrativité visuelle*, *raconter des histoires avec des images* et *référence créée par des images* n'est pas faite. Il en va de même de la plupart des conclusions avancées par les études textuelles et visuelles sur la narrativité et sur la narration (**Chapitre 3**). De plus, celles-ci sont en général fondées sur le fonctionnement de chaque média et traitent surtout de la manière dont certains récits sont réalisés sur différents médias – mais ne s'occupent pas des impressions différentes qui peuvent être provoquées chez leurs destinataires par la mise en forme particulière d'images et de textes.

Cette étude prend en sérieux l'effet narratif des images et tente d'expliquer sa création et de démontrer son utilisation ciblée par les producteurs d'images égyptiens et leurs clients. Dans ce cadre, la notion de «narrativité» désigne l'effet narratif des images figuratives et l'impression narrative que celles-ci suscitent auprès de leurs spectateurs dans l'acte de la perception. Il s'agit d'un facteur fondamental dans la perception des représentations figuratives en général qui existe indépendamment du fait qu'une image ait été réellement destinée à raconter une histoire particulière. La question fondamentale de savoir pourquoi et comment des images fixes nous laissent voir des actions et des processus se pose pour les compositions visuelles de toutes les époques et de toutes les cultures (visuelles). Dans cette étude, le matériel analysé a été sélectionné selon trois critères au sein de l'ensemble potentiel de «toutes les images (figuratives)»: selon le genre (image bi-dimensionnelle), selon le contexte culturel (Égypte ancienne) et selon la période précise (Nouvel Empire, environ 1550–1050 av. J.-C.).

L'analyse de ce corpus a permis de développer un modèle qui peut expliquer l'effet narratif des représentations figuratives

(**Chapitre 4**). Chaque image figurative possède – à des degrés variables – le potentiel d'avoir un effet narratif sur ses spectateurs et, ainsi, de susciter en eux une impression narrative (dans l'acte de la perception). Si l'on s'interroge sur ce qu'ont en commun les représentations caractérisées par un effet narratif fort – ou faible – par rapport à d'autres, l'importance de trois paramètres devient évidente, notamment les degrés de *dynamisme*, de *détail* et de *définition*. Par conséquent, dans l'acte de la perception des spectateurs, la représentation crée une référence à leur réalité individuelle – et déclenche ainsi une comparaison de la représentation avec cette réalité. Pour les destinataires, la représentation / ce qui est vu dans la représentation montre *par rapport à cette réalité* un certain degré de dynamisme (en ce qui concerne la temporalité des actions et les relations d'entités dans l'espace), de détail (quant à l'apparence extérieure des objets) et de définition (en ce qui concerne la relation entre la représentation, le référent et la réalité) et, ainsi, entraîne un certain degré d'impression narrative. Si la représentation se rapproche de la réalité des spectateurs sur un ou plusieurs de ces aspects, elle est perçue comme plus narrative. Ce modèle a une validité au-delà du corpus égyptien analysé dans cette étude, ce qui rend les résultats pertinents pour d'autres recherches dans le domaine des études d'images (*Bildwissenschaft*) et de l'histoire de l'art. Ce qui diffère d'une culture (visuelle) à l'autre, en revanche, ce sont les moyens de représentation par lesquels le dynamisme, le détail et la définition sont régulés dans les images.

La présentation de quelques principes concernant la production et la réception d'images, notamment du Nouvel Empire égyptien (**Chapitre 5**), est suivie par la discussion détaillée du matériel sur la base duquel le modèle de narrativité visuelle a été développé. En même temps, ces analyses illustrent le modèle de manière plus approfondie. Pour des raisons liées à l'utilisation spécifique de la narrativité visuelle, la plupart des images du Nouvel Empire qui présentent un effet narratif plus marqué se trouvent dans les chapelles de tombes privées. C'est pourquoi les facteurs de l'augmentation et de la réduction de la narrativité visuelle seront présentés de manière systématique, surtout sur la base de ce matériel iconographique (**Chapitre 6**). Dans une première partie, la discussion procède par la *description formelle* des mécanismes utilisés par les producteurs d'images de cette période pour réguler la narrativité des représentations. Cela inclut parfois la discussion de points qui font partie des caractéristiques fondamentales des compositions image-texte égyptiennes. Cette analyse du corpus basée sur des exemples précis révèle les différences d'exécution et rend comparables les effets produits. Dans le **chapitre 6.2.1** l'accent est mis sur les éléments iconographiques individuels, leur corrélation et l'importance du cotexte visuel. Le placement de ces éléments dans le champ de l'image et la localisation dans l'espace de l'image qui en résulte sont examinés au **chapitre 6.2.2**. Enfin, au **chapitre 6.2.3**, sont étudiées les possibilités d'introduire le temps et la temporalité dans les représentations du Nouvel Empire.

La perception de ces moyens de composition visuelle est toujours influencée par certaines conditions comme le contexte spatial et l'identité des destinataires. C'est pourquoi, à la suite de ces descriptions formelles, sont donc présentés des facteurs permettant une (re)contextualisation du matériel et de sa perception dans une approche influencée par l'esthétique de la réception. Dans le **chapitre 6.2.4** sont examinés les espaces de différentes dimensions et leur influence sur la réception des images dans certains lieux, depuis les relations à l'intérieur d'un monument individuel jusqu'à sa position dans le paysage et son orientation dans le cosmos. Finalement, le **chapitre 6.2.5** est consacré aux destinataires historiques des représentations en prenant en compte les moyens d'adresse ciblés des spectateurs, ainsi que leurs antécédents et connaissances individuels. La référence à la réalité des destinataires est ainsi liée à des conditions concrètes et à des pratiques de réception, de même qu'à des destinataires singuliers. Les études de cas présentées (**6.3**) combinent la description formelle des images et leur réception historique dans le cadre de pratiques spécifiques dans deux expériences visuelles fictives qui s'appuient sur les catégories analytiques développées auparavant. Elles montrent également comment la méthode développée peut être appliquée à l'analyse détaillée de monuments individuels. Le chapitre suivant jette un regard comparatif sur les compositions dans les temples et les tombes royales (**Chapitre 7**). L'objectif de ces observations n'est pas une analyse aussi détaillée que celle qui a été effectuée sur la base des programmes de décorations des tombes privées. Il s'agit plutôt de souligner les points communs et les différences dans l'utilisation de ces dispositifs de conception dans différents contextes.

Cette comparaison est à l'origine des réflexions finales sur le phénomène de la narrativité visuelle et de l'utilisation de cet effet des images au Nouvel Empire égyptien (**Chapitre 8**). Outre les raisons de l'augmentation et de la réduction délibérée de la narrativité visuelle dans des contextes particuliers, l'accent est mis sur la pratique de raconter des histoires avec des images. Il s'agit d'un emploi particulier d'images qui doit être analysé indépendamment de leur narrativité. Dans les représentations utilisées pour raconter des histoires au Nouvel Empire, les séquences des événements racontés apparaissent clairement grâce à la convergence du contenu et de la forme: elles contiennent un déroulement séquentiel et reproduisent un déroulement séquentiel (des événements). Toutefois, le contexte – qui inclut leur emplacement, ainsi que leur fonction communicative – joue également un rôle.

De même que les moyens qui sont à disposition pour augmenter ou réduire la narrativité visuelle, les utilisations de différents types d'images – et également de la narrativité visuelle – doivent elles aussi être analysées séparément pour différentes cultures (visuelles). Le chapitre final propose de possibles applications et extensions des résultats de l'étude (**Chapitre 9**). Notamment, la conclusion fondamentale – raconter une histoire n'est pas une qualité inhérente des images, mais relève d'un mode d'utilisation particulier – permet de nouvelles perspectives dans l'analyse de ma-

tériel bien connu. Finalement, un transfert du modèle développé vers l'analyse de textes pourrait fournir de nouvelles perspectives sur l'émergence de la narrativité verbale et aider à résoudre des contradictions liées aux approches antérieures.

وقت ممارسة طقوس معينة. في هذا المثال سيتم زيارة المقابر من خلال وجهة نظر شخصان افتراضيان من المصريين القدماء على أساس النموذج العلمي الذي تم تشييده في الفصول العلوية. وهذه الأمثلة تبرز كيفية إمكانية استخدام هذا النموذج المتطور في هذه الرسالة لقراءة المشاهد وتحليل تفاصيلها. بعد ذلك ستتم مقارنة أخرى ولكن هذه المرة بين مشاهد مقابر النبلاء، المعابد ومقابر الملوك (الفصل ٧). الهدف من هذا الفصل ليس مقارنة تفصيلية كما كان هو الحال في مقابر النبلاء (وهو الموضوع الأساسي بهذه الدراسة) وإنما إبراز نقاط الاشتراك والاختلاف بينها في طريقة تنفيذ المشاهد في سياقات مختلفة، أي المعابد والمقابر الملكية.

وتعد هذه المقارنة نقطة انطلاق لبعض الأفكار التي يتم التعبير عنها عن طريق الرسم الذي يعطى الإيحاء بالحركة وعن طريق استخدام تأثير التصوير على المشاهد في الدولة الحديثة (الفصل ٨). وإلى جانب الأسباب التي تهدف إلى تكثيف أو تقليل السرد عن طريق الصور، ستتم أيضًا مناقشة طريقة روى القصص (storytelling) عن طريق المشاهد المتسلسلة. في هذا الحال ستكون المشاهد مستقلة عن الحركة، بينما يتم رواية القصص على أساس إعادة تسلسل نفس المواضيع (مثلًا الأشخاص) ونفس شكل المشهد. ودور مكان المشهد - ووضعه في المقبرة وكذلك من يراه - يلعب دورًا هامًا في سياقات عدة.

وإلى جانب دراسة طرق تقليل أو تكثيف إيحاء الحركة في سياقها الأصلي يجب أيضًا دراسة وقع تلك المشاهد المصورة على عيون المشاهد من خلال الثقافة التي يتم التعامل معها. وهذا يتضمن العلم عن هذه الثقافات (المرئية). وفي نهاية البحث يتم عرض إمكانية استخدام نتائج الدراسة في مجالات أخرى (الفصل ٩). فمجرد الوصول إلى نتيجة أن الصور أو المشاهد لا تحكي قصص فطرية من تلقاء نفسها وإنما أن روى القصص هي طريقة استخدام للمشاهد، تلك النتيجة تمكننا من إعادة قراءة مشاهد فرعونية منشورة ومعروفة من وجهة نظر جديدة. وفي النهاية من الممكن تطبيق نفس النموذج للإيحاء الحركي للرسومات على اللغة المصرية القديمة لتحليل طريقة روى القصص خاصة في بداية نشأتها؛ مما قد يؤدي إلى حل بعض التناقضات السابقة.

يراه في الصورة الموجودة أمامه على الجدار. فما يحدث في هذه اللحظة هو مقارنة المتلقي بين حياته الشخصية وما يراه على الجدار من قدر معين من الديناميكية (وهو حدث مرتبط بزمان معين يستمر بين أشياء أو أشخاص في مكان ما)، وقدر معين من التفاصيل (فيما يخص شكل المجسمات من الخارج) والتحديد (وهي صلة الشيء المرسوم والشيء في الواقع والمتلقي) ويطور من خلالها مجتمعة تأثير سردي معين. إذا تشابه الرسم بالحقيقة عن طريق واحد أو أكثر من المعايير السابقة، فيعتقد المتلقي أنها تعطى إحياءً أقوى بالسرد. هذا النموذج الذي يطبق وفقاً لتلك المعايير يعد سارياً في مجالات أخرى خارج نطاق الآثار المصرية وكذلك بداخله ويمكن استخدامه مثلاً في علم الفنون المرئية المتخصص في تحليل المشاهد (dt.: Bildwissenschaften; engl.: image studies) وفي علم دراسة تاريخ الفن. الفرق بين ثقافة مرئية وأخرى هي طريقة التصوير أو العرض والتي يتم من خلالها التنسيق بين الديناميكية، والتفاصيل، والتحديد.

في الفصل الخامس يتم عرض بعض شروط إنتاج وإدراك الرسومات خاصة في الدولة الحديثة، ثم يتم مناقشة المادة (المشاهد بالمقابر) بالتفصيل التي تم تكوين نموذج الرسم السردى باستخدامها. في نفس الوقت يتم توضيح النموذج من خلال تلك التحليلات. ولأن الرسومات في مقابر النبلاء كانت تهدف إلى الإحياء السردى، فإن معظم المشاهد التي تعطى هذا الإحياء في الدولة الحديثة موجودة هناك. ولهذا سيتم عرض العوامل الهامة التي تقلل أو تزيد من الإحياء السردى من خلال المشاهد في مقابر النبلاء في الفصل السادس. في بداية هذا الفصل سيتم وصف الأسلوب الفني الذي استخدمه الفنان المصري القديم في هذا الزمان، من أجل إعطاء الإحياء السردى في لوحاته. في بعض الأمثلة سنعمق في تحليل التفاصيل التي تميز الفن المصري القديم الثنائي الأبعاد على الجدار مثل التفاعل بين النصوص والصور. في نطاق هذا التحليل للمواد، نرى أن هناك اختلافات في طريقة التنفيذ والتي تمكّنتنا من مقارنة التأثيرات المختلفة على المشاهد. في الفصل ٦.٢.١ يتم التركيز على عناصر المشاهد الفرعونية وارتباطها ببعضها البعض ومعناها في محيط الصورة. ثم يتم تحليل هذه التفاصيل في الفصل ٦.٢.٢ على أساس مكانها ليس فقط في المشهد نفسه، ولكن أيضاً مكانها بداخل المقبرة. وأخيراً سيتم مناقشة كيفية إضافة عامل الوقت والفترات الزمنية في مشاهد الدولة الحديثة في الفصل ٦.٢.٣.

إدراك عناصر المشهد مرتبطة دائماً بعوامل مختلفة مثل المكان (مكانها بداخل المقبرة) وهوية المشاهد. لذلك بعد وصف المقبرة بطريقة علمية سيتم عرض بعض العوامل التي تغير سياق المشهد الفرعوني وبذلك تغير طريقة القراءة الجمالية للمشهد وإدراك القارئ به ووضع المادة المستخدمة (re-)contextualisation of the material and its perception). فمثلاً يكون سياق المشاهد الفرعونية مختلف إذا كانت المقبرة مقفولة وتفتح بعض الحجر فقط في المناسبات مثل الاحتفالات. في الفصل ٦.٢.٤ ستناقش الأماكن التي بها المشاهد الفرعونية وأثر حجم المقبرة على طريقة إدراك المكان كمشاهد، وهذا يتضمن مثلاً مكان المقبرة في طبيعتها الطبوغرافية (مثلاً في الجبل أو في الصحراء) وتوجهها على أساس الحسابات الفلكية (غرب، شرق إلخ). في خطوة ثانية سنقرب في الفصل ٦.٢.٥ حيث يتم تحليل طرق جذب زائرين مقصودين وذلك على أساس هويتهم وعلمهم بالمرسوم على جدار المقبرة ومكانتهم فيها. ذلك يمكن معرفة من هو المتلقي الأصلي لهذه المشاهد الفرعونية. هذا معناه أن فهم المشاهد وتفاعلها مع المشاهد يتأسس على معرفة ودراية المشاهد بما يرى. وبذلك فهناك بعض التفاصيل في الرسم التي تعتبر موجهة لزائرين بعينهم. الأمثلة التي تتبع في الفصل ٦.٣ تجمع بين الوصف العلمي الحيادي وبين قراءة المشاهد من وجهة نظر شخصية في

يتم عادة وصف المشاهد المصرية القديمة في مجال الآثار على إنها راوية بمعنى أنها تروى قصة أو حدث. ويتم وصف مشاهد نقل المواكب على سبيل المثال على أن «الجماهير تنتقل من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر». ويوصف مشهد التذرية عن طريق رمى القمح في الهواء بأن الحبوب «تسقط» وبأن القش «يتطاير» مع الرياح. يقرأ علماء المصريين أيضاً في مشاهد المقبرة أن سيد المقبرة «يسرع» في مشاهد الصيد على عربته الحربية وراء الحيوانات البرية.

هذه القراءة في مجال علم الآثار لا تُدهشنا، لأن الإنسان يميل لقص الروايات عبر العصور بالوسائل المتاحة لديه (مثل الجدران والنصوص). ولكن على عكسهم يصل الباحثون المتخصصون في مجال الرواية عادة إلى إجابة أخرى (الفصل ٢): الرواية عن طريق المشاهد المتعددة أثبتت في مصر القديمة فقط في بعض الحالات النادرة ولذلك فلا يمكن تعميمها. فالإحياء بوجود قصة على الجدار عند المتلقي اليوم - ومن بينهم علماء الآثار المصرية - هو إحساس يستند على الافتراض وليس على أساس المشاهدة الحيادية. أحد أسباب تفسير المشاهد بهذه الطريقة هو عدم التفرقة بين أنواع السرد المختلفة، وهم (١) السرد البصري (visual narrativity)، (٢) القص عن طريق صور متعددة (telling stories with images) وأخيراً (٣) اختصار مشاهد معروفة في مشهد واحد (reference created by images). ويمكن ملاحظة نفس الشيء في معظم الأبحاث عن الصور والنصوص وأنها لا تميز بين الرواية (storytelling) وإحياء الرواية عن طريق وجود حركة (narrativity) (الفصل ٣). علاوة على ذلك، تشغل معظم هذه الأبحاث بتوضيح وسيلة التواصل (أي المشهد أو النص الأثري) وتحليلها، ولكن ليس على طريقة تكوينها وتأثيرها على مشاهدنا. ولذلك، فإن هذا البحث يأخذ طريقة إحياء القص في المشاهد (narrative effect) بعين الاعتبار ويحاول تفسير مصدرها التاريخي وهدف منتج المشهد وموكله. ويتم فهم «طريقة إحياء القص» (narrativity) بأنه تفاعل بين المشاهد وثقافته وإحساسه وبين الجسد الحامل (أي المشهد أو النص الأثري). يعد هذا هو المبدأ الأساسي وهو قراءة ومُشاهدة الأشكال المجسمة وهي موجودة بغض النظر إذا كانت هناك قصة تُروى أم لا. السؤال المحوري هنا هو كيف ولماذا تسرد علينا الصور الغير متحركة حركة وتسلسل وذلك من خلال تصميم المشهد (pictorial composition) عبر العصور والثقافات البصرية بداخل مصر وخارجها. في هذه الدراسة تم قصر موضوع البحث على «كل الصور التي تحمل مجسمات مثل W الناس والحيوانات» من ثلاثة جهات: من حيث النوع (أي إنها صورة ثنائية الأبعاد)، من حيث السياق الثقافي (أي إنها من مصر القديمة) وأخيراً من حيث الزمن (أي الدولة الحديثة، تقريباً ١٥٥٠-١٠٥٠ قبل الميلاد). في إطار تحليل هذه المادة تم تصميم نموذج يشرح كيفية الإحياء عن طريق القص (الفصل ٤). كل مجسم يثير إحياءات الحركة عند مُشاهده - في بعض الأحيان يكون هذا الإحياء أكثر، في بعض الأحيان أقل، ولذلك يرى المشاهد أثناء إدراكه للصورة انطباع الحركة. وعندما يُطرح السؤال عن العوامل المشتركة بين المشاهد التي بها إحياء حركة أكثر أو أقل، فبرزت النقاط التالية كمعيار: الديناميكية (dynamism)، التفاصيل (detail)، والتحديد (definition). وبناء على هذا يرى المتأمل في الصورة مرجحاً لحياته الواقعية الشخصية - ويساوى بين حياته في الواقع وما

11 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a–b: Fotos des Autors.
Abb. 2: Foto des Autors.
Abb. 3: Foto des Autors.
Abb. 4: de Garis Davies 1927, Taf. 1.
Abb. 5: Foto des Autors.
Abb. 6: Foto des Autors.
Abb. 7: Foto des Autors.
Abb. 8: Foto des Autors.
Abb. 9: Foto des Autors.
Abb. 10: Foto des Autors.
Abb. 11: Foto des Autors.
Abb. 12: Foto des Autors.
Abb. 13: Foto des Autors.
Abb. 14: Foto des Autors.
Abb. 15: Foto des Autors.
Abb. 16: Foto des Autors.
Abb. 17: Foto des Autors.
Abb. 18: Foto des Autors.
Abb. 19: Foto des Autors.
Abb. 20: Foto des Autors.
Abb. 21: Foto des Autors.
Abb. 22: Foto des Autors.
Abb. 23: Foto Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine (MANT).
Abb. 24: Foto des Autors.
Abb. 25: Foto des Autors.
Abb. 26: de Garis Davies 1935, Taf. 18.
Abb. 27: Foto des Autors.
Abb. 28: Foto des Autors.
Abb. 29: Foto des Autors.
Abb. 30: Foto des Autors.
Abb. 31: Foto des Autors.
Abb. 32: Foto des Autors.
Abb. 33: Foto des Autors.
Abb. 34: Foto des Autors.
Abb. 35: Foto des Autors.
Abb. 36: Foto des Autors.
Abb. 37: Foto des Autors.
Abb. 38: Foto des Autors.
Abb. 39: de Garis Davies 1922, Taf. 7.
Abb. 40: Foto des Autors.
Abb. 41: Foto des Autors.
Abb. 42: Foto des Autors.
Abb. 43: Foto des Autors.
Abb. 44: Foto des Autors.
Abb. 45: Foto des Autors.
Abb. 46: Foto des Autors.
Abb. 47: Foto des Autors.
Abb. 48: Foto des Autors.
Abb. 49: Foto des Autors.
Abb. 50: Foto des Autors.
Abb. 51: Foto des Autors.
Abb. 52: Foto des Autors.
Abb. 53: Foto des Autors.
Abb. 54: Foto des Autors.
Abb. 55: de Garis Davies 1905a, Taf. 18.
Abb. 56: de Garis Davies 1903, Taf. 10.
Abb. 57: Foto des Autors.
Abb. 58: Foto des Autors.
Abb. 59: Foto des Autors.
Abb. 60: Foto des Autors.
Abb. 61: Foto des Autors.
Abb. 62: Foto des Autors.
Abb. 63: Foto des Autors.
Abb. 64: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
Abb. 65: Foto des Autors.
Abb. 66: Foto des Autors.
Abb. 67: de Garis Davies 1925, Taf. 7.
Abb. 68: Foto des Autors.
Abb. 69: Foto des Autors.
Abb. 70: Foto des Autors.
Abb. 71: Foto des Autors.
Abb. 72a–c: Fotos des Autors.
Abb. 73: Foto des Autors.
Abb. 74: Foto des Autors.
Abb. 75: Foto des Autors.
Abb. 76: Foto des Autors.
Abb. 77: de Garis Davies 1905a, Taf. 32.
Abb. 78: Foto des Autors.
Abb. 79: Foto des Autors.
Abb. 80: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
Abb. 81: Foto des Autors.
Abb. 82: Foto des Autors.
Abb. 83: Foto des Autors.
Abb. 84: Foto des Autors.
Abb. 85: Foto des Autors.
Abb. 86: Foto des Autors.
Abb. 87: Foto des Autors.
Abb. 88: Foto des Autors.
Abb. 89: Foto des Autors.
Abb. 90: Foto des Autors.
Abb. 91: Foto des Autors.
Abb. 92: Foto des Autors.
Abb. 93: Foto des Autors.
Abb. 94: Foto des Autors.
Abb. 95: Foto des Autors.
Abb. 96: Foto des Autors.
Abb. 97: Foto des Autors.
Abb. 98: Foto Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine (MANT).
Abb. 99: Foto Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.
Abb. 100: Foto des Autors.
Abb. 101: de Garis Davies 1923, Taf. 11. 12.
Abb. 102: de Garis Davies 1923, Taf. 26.
Abb. 103: de Garis Davies 1941, Taf. 34.
Abb. 104: de Garis Davies 1908b, Taf. 19. 20.
Abb. 105: de Garis Davies 1933a (II), Taf. 1.
Abb. 106: Foto des Autors.
Abb. 107: de Garis Davies 1933a (II), Taf. 3.
Abb. 108: Foto des Autors.
Abb. 109: Foto Mission Archéologique dans la Nécropole Thébaine (MANT).
Abb. 110a–b: Fotos des Autors.
Abb. 111: Foto des Autors.
Abb. 112: Foto des Autors.
Abb. 113: de Garis Davies 1948, Taf. 11. 12.
Abb. 114a–b: Fotos des Autors.
Abb. 115: de Garis Davies 1927, Taf. 13.
Abb. 116: Foto des Autors.
Abb. 117: Foto des Autors.
Abb. 118: Zeichnung Lonneke Delpout.
Abb. 119: Foto des Autors.
Abb. 120: Foto des Autors.

- Abb. 121: Foto des Autors.
 Abb. 122: Foto des Autors.
 Abb. 123: Zeichnung Lonneke Delpeut.
 Abb. 124: de Garis Davies 1948, Taf. 13 oben+unten.
 Abb. 125: Foto des Autors.
 Abb. 126a–b: Fotos des Autors.
 Abb. 127a–b: Fotos des Autors.
 Abb. 128: Foto des Autors.
 Abb. 129a–b: Fotos des Autors.
 Abb. 130: Foto des Autors.
 Abb. 131: Foto des Autors.
 Abb. 132: Foto des Autors.
 Abb. 133: Foto des Autors.
 Abb. 134: Foto des Autors.
 Abb. 135: de Garis Davies 1925, Taf. 3.
 Abb. 136: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
 Abb. 137: Foto des Autors.
 Abb. 138: de Garis Davies 1905a, Taf. 37.
 Abb. 139: Foto des Autors.
 Abb. 140: Foto des Autors.
 Abb. 141: Foto des Autors.
 Abb. 142: Foto des Autors.
 Abb. 143: Foto des Autors.
 Abb. 144: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
 Abb. 145: Foto des Autors.
 Abb. 146: Foto des Autors.
 Abb. 147: Foto des Autors.
 Abb. 148: de Garis Davies 1903, Taf. 22.
 Abb. 149: Foto des Autors.
 Abb. 150: Foto des Autors.
 Abb. 151: Foto des Autors.
 Abb. 152: Foto des Autors.
 Abb. 153: Foto des Autors.
 Abb. 154: Foto des Autors.
 Abb. 155: de Garis Davies 1908b, Taf. 30.
 Abb. 156: Foto des Autors.
 Abb. 157: Foto des Autors.
 Abb. 158: Foto des Autors.
 Abb. 159: Foto des Autors.
 Abb. 160: Foto des Autors.
 Abb. 161: Foto des Autors.
 Abb. 162: Foto des Autors.
 Abb. 163: Foto des Autors.
 Abb. 164: Foto des Autors.
 Abb. 165: Foto des Autors.
 Abb. 166: Foto des Autors.
 Abb. 167: Foto des Autors.
 Abb. 168: Zeichnung Lonneke Delpeut.
 Abb. 169: Foto des Autors.
 Abb. 170: Foto des Autors.
 Abb. 171: Foto des Autors.
 Abb. 172: Foto des Autors.
 Abb. 173: Foto des Autors.
 Abb. 174: Foto des Autors.
 Abb. 175: Foto des Autors.
 Abb. 176: Foto des Autors.
 Abb. 177: Foto des Autors.
 Abb. 178: Zeichnung Lonneke Delpeut.
 Abb. 179: Foto des Autors.
 Abb. 180: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
 Abb. 181: Foto des Autors.
 Abb. 182: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
 Abb. 183: Foto Eva Hofmann, Heidelberger Ramessidenarchiv.
 Abb. 184: Foto des Autors.
 Abb. 185: Foto des Autors.
 Abb. 186: Foto des Autors.
 Abb. 187: Foto des Autors.
 Abb. 188: Foto des Autors.
 Abb. 189: Foto des Autors.
 Abb. 190: Foto des Autors.
 Abb. 191: Foto des Autors.
 Abb. 192: Foto des Autors.
 Abb. 193: Epigraphic Survey 1986, Taf. 3. Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago.
 Abb. 194: Foto des Autors.
 Abb. 195: Foto des Autors.
 Abb. 196: Foto des Autors.
 Abb. 197: Foto des Autors.
 Abb. 198: Foto des Autors.
 Abb. 199: Foto des Autors.
 Abb. 200: Foto des Autors.
 Abb. 201: Gardiner 1933, Taf. 4. Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago.
 Abb. 202: Foto des Autors.
 Abb. 203: Foto des Autors.
 Abb. 204: Foto des Autors.
 Abb. 205: Foto des Autors.
 Abb. 206: Foto des Autors.
 Abb. 207a–b: Fotos des Autors.
 Abb. 208: Foto des Autors.
 Abb. 209: Foto des Autors.
 Abb. 210: Foto des Autors.
 Abb. 211: Epigraphic Survey 1986, Taf. 11. Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago.
 Abb. 212: Foto des Autors.
 Abb. 213: Foto des Autors.
 Abb. 214: Foto des Autors.

12 Literaturverzeichnis

Die Angaben im Literaturverzeichnis und die Zitate und Verweise in der Arbeit folgen den Publikationsrichtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts. Ausnahmen hiervon stellen manche der verwendeten Abkürzungen für Zeitschriften und Reihen dar (s. u.). Außerdem wurden Einträge in Nachschlagewerken und Lexika zitiert wie Beiträge in Sammelbänden.

Verwendete Abkürzungen für Zeitschriften und Reihen ¹⁵⁴⁰ :	
ÄA	Ägyptologische Abhandlungen
ÄAT	Ägypten und Altes Testament
AAWMainz	Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse
ACER	Australian Centre for Egyptology Reports
ACES	Australian Centre for Egyptology Studies
ADAIK	Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo
AegLeod	Aegyptiaca Leodiensia
AEPHE	Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études
ÄF	Ägyptologische Forschungen
AfO Beiband	Archiv für Orientforschung Beiband
AH	Aegyptiaca Helvetica
AHAW	Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse
AJA	American Journal of Archaeology
ArchRel	Archiv für Religionsgeschichte
ARCE Conservation Series	American Research Center in Egypt Conservation Series
ASAE	Annales du Service des Antiquités de l'Égypte
ASEg	Archaeological Survey of Egypt
ÄSL	Ägyptologische Studien Leipzig
ASMA	Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity

¹⁵⁴⁰ Sämtliche unten verwendeten Abkürzungen für Zeitschriften und Reihen werden hier aufgeschlüsselt; für ägyptologische Publikationen erfolgte eine weitgehende Orientierung an den Richtlinien des Institut Français d'Archéologie Orientale.

AVDIK	Archäologische Veröffentlichungen. Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo
BAÄ	Beiträge zum Alten Ägypten
BÄB	Bonner Ägyptologische Beiträge
BABesch	Bulletin antieke Beschaving
BACE	Bulletin of the Australian Centre for Egyptology
BARIntSer	British Archaeological Reports. International Series
BdE	Bibliothèque d'Étude
BeitrÄg	Beiträge zur Ägyptologie
BES	Bulletin of the Egyptological Seminar
BiAeg	Bibliotheca aegyptiaca
BIFAO	Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale
BiOr	Bibliotheca orientalis
BMH	Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts
BRGK	Bericht der römisch-germanischen Kommission des deutschen archäologischen Instituts
BSA	Annual of the British School at Athens
BSAK	Studien zur altägyptischen Kultur. Beihefte
BSEG	Bulletin de la Société d'égyptologie de Genève
BSFE	Bulletin de la Société française d'égyptologie
BZAW	Beiheft zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft
CAENL	Contributions to the Archaeology of Egypt, Nubia and the Levant
CahKarn	Cahiers de Karnak
CASAE	Cahiers. Supplément aux Annales du Service des Antiquités de l'Égypte
CdE	Chronique d'Égypte
CENiM	Cahiers d'Égypte nilotique et méditerranéenne
CHANE	Culture and History of the Ancient Near East
CNIP	The Carsten Niebuhr Institute of Ancient Near East Studies, Publications
CretAnt	Creta antica
CRIPeL	Cahiers de recherches de l'Institut de papyrologie et égyptologie de Lille
CSEG	Cahiers de la Société d'égyptologie, Genève
DiskAB	Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung

DÖAWW	Denkschriften der österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien
EA	Egyptian Archaeology
EES	Egypt Exploration Society
Egypte	Egypte. Afrique et Orient
EgUit	Egyptologische uitgaven
EJARS	Egyptian Journal of Archaeological and Restoration Studies
ENiM	Égypte nilotique et méditerranéenne
EtudTrav	Études et travaux
FNS	Frontiers of Narrative Studies
GHP Egyptology	Golden House Publications. Egyptology
GOF IV	Göttinger Orientforschungen. Reihe IV, Ägypten
GM	Göttinger Miszellen
GM Beih.	Göttinger Miszellen. Beihefte
HÄS	Hamburger ägyptologische Studien
HAW	Handbuch der Altertumswissenschaften
HdO	Handbuch der Orientalistik
HES	Harvard Egyptological Studies
IBAES	Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie
ICON	Image & Context
ImagAeg	Imago Aegypti
JANER	Journal of the Ancient Near Eastern Religions
JAOS	Journal of the American Oriental Society
JARCE	Journal of the American Research Center in Egypt
JdI	Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts
JEA	Journal of Egyptian Archaeology
JEH	Journal of Egyptian History
JEOL	Jaarbericht van het vooraziatisch-egyptisch Genootschap, Ex Oriente Lux
JESHO	Journal of Economic and Social History of the Orient
KMT	K.M.T. A Modern Journal of Ancient Egypt
LÄS	Leipziger ägyptologische Studien
LingAeg StudMon	Lingua aegyptia Studia monographica
MAFS	Mission archéologique française de Saqqara
MÄS	Münchener ägyptologische Studien
MÄU	Münchener ägyptologische Untersuchungen
MDAIK	Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Kairo
MENES	Menes. Studien zur Kultur und Sprache der ägyptischen Frühzeit und des Alten Reiches
MET	Mond Excavation at Thebes
MIFAO	Memoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale
MKS	Middle Kingdom Studies
MMAEE	Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition
MMAF	Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire
MonAeg	Monumenta aegyptiaca
MVCAE	Material and Visual Culture of Ancient Egypt

MVEOL	Mededelingen en Verhandelingen van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap «Ex Oriente Lux»
OBO	Orbus biblicus et orientalis
OIP	Oriental Institute Publications
OLA	Orientalia lovaniensia analecta
ORA	Orientalische Religionen in der Antike
PALMA Egyptology	Papers on Archaeology of the Leiden Museum of Antiquities, Egyptology
PdÄ	Probleme der Ägyptologie
PTT	Private Tombs at Thebes
QUIA	Quellen und Interpretationen – Altägypten
RAI	Rencontre Assyriologique Internationale
RdE	Revue d'égyptologie
RPTMS	Robb de Peyster Tytus Memorial Series
SAAC	Studies in Ancient Art and Civilization
SAGA	Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens
SAK	Studien zur altägyptischen Kultur
SAOC	Studies in Ancient Oriental Civilizations
SAWM	Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung
SDAIK	Sonderschrift des deutschen archäologischen Instituts, Abteilung Kairo
StudAeg	Studia aegyptiaca
TÄB	Tübinger ägyptologische Beiträge
TTS	Theban Tomb Series
UZK	Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes
VIO	Veröffentlichungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin des Instituts für Orientalforschung
YES	Yale Egyptological Studies
ZÄS	Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde
ZDMG	Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft
ZMK	Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung

- Aafjes o. J.
A. Aafjes, Briefe über ägyptische Kunst (München, o. J.)
- Abdel Ghany 2016
K. Abdel Ghany, Die königlichen Amduat-Fragmente vor der Regierungszeit Thutmosis' III., ZÄS 143, 2016, 5–21
- Abdel Ghany 2018
K. Abdel Ghany, Das früheste Amduat-Exemplar im Tal der Könige. Die neu gefundenen Gipsputz-Fragmente im Grab Thutmosis I. (KV 38), ZÄS 145, 2018, 1–21
- Abdul-Qader Muhammed 1966
M. Abdul-Qader Muhammed, The Development of the Funerary Beliefs and Practices Displayed in the Private Tombs of the New Kingdom at Thebes (Kairo 1966)
- Abel – Klein 2016
J. Abel – C. Klein (Hrsg.), Comics und Graphic Novels. Eine Einführung (Stuttgart 2016)
- Abitz 1974
F. Abitz, Die religiöse Bedeutung der sogenannten Grabräuberschächte in den ägyptischen Königsgräbern der 18. bis 20. Dynastie, ÄA 26 (Wiesbaden 1974)
- Abitz 1984
F. Abitz, König und Gott. Die Götterszenen in den ägyptischen Königsgräbern von Thutmosis IV. bis Ramses III., ÄA 40 (Wiesbaden 1984)
- Abitz 1995
F. Abitz, Pharao als Gott in den Unterweltbüchern des Neuen Reiches, OBO 146 (Fribourg 1995)
- Abu Stet 2020
D. Abu Stet, New Insights into the Significance of Exotic Plants and Animals in Ancient Egypt, in: A. Maravelia – N. Guilhou (Hrsg.), Environment and Religion in Ancient and Coptic Egypt: Sensing the Cosmos through the Eyes of the Divine. Proceedings of the 1st Egyptological Conference of the Hellenic Institute of Egyptology, 1–3 February 2017, Archaeopress Egyptology 30 (Oxford 2020) 15–30
- Aczel 2004
R. Aczel, Intertextualität und Intertextualitätstheorien, in: A. Nünning (Hrsg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe ³(Stuttgart 2004) 299–301
- Ahrens 2016
A. Ahrens, Zur Bedeutung und Funktion von Tellstrukturen in den Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches, GM 248, 2016, 27–38
- Alberti 2000
L. B. Alberti, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von O. Bätschmann und C. Schäublin (Darmstadt 2000)
- Allen 2011
G. Allen, Intertextuality ²(London 2011)
- Alpers 1976
S. Alpers, Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation, New Literary History 8, 1976, 15–41
- Altenmüller 1975
H. Altenmüller, Abydosfahrt, in: W. Helck – E. Otto (Hrsg.), Lexikon der Ägyptologie I. A – Ernte (Wiesbaden 1975) 42–47
- Altenmüller 2006
H. Altenmüller, Aspekte des Grabgedankens in der Dekoration von drei Grabanlagen des Alten Reiches, in: M. Fitzenreiter – M. Herb (Hrsg.), Dekorierte Grabanlagen im Alten Reich. Methodik und Interpretation, IBAES 6 (London 2006) 19–36
- Andreu 2002
G. Andreu (Hrsg.), Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2002)
- Andreu-Lanoë 2013
G. Andreu-Lanoë (Hrsg.), L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2013)
- Angenot 2000
V. Angenot, La vectorialité de la scène des travaux des champs chez Mérérouka. Étude sur le sens de lecture des parois des mastabas de l'Ancien Empire, GM 176, 2000, 5–23
- Angenot 2003
V. Angenot, La formule *m33* (𓄏𓄏𓄏 «regarder») dans les tombes privées de la dix-huitième dynastie. Approche sémiotique et herméneutique (Diss. Université Libre de Bruxelles 2003)
- Angenot 2005
V. Angenot, Pour une herméneutique de l'image égyptienne, CdE 80, 2005, 11–35
- Angenot 2010
V. Angenot, Le texte en écriture rétrograde de la tombe de Sennefer et les scribes «montrant du doigt». – Étude sur les vectorialités, in: E. Warmenbol – V. Angenot (Hrsg.), Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin, MonAeg 12 = Série Imago 3 (Turnhout 2010) 11–25
- Angenot 2011
V. Angenot, A Method for Ancient Egyptian Hermeneutics (with Application to the Small Golden Shrine of Tutankhamun), in: A. Verbovsek – B. Backes – C. Jones (Hrsg.), Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften, Ägyptologie und Kulturwissenschaft 4 (München 2011) 255–286
- Angenot 2012
V. Angenot, Copy and Reinterpretation in the Tomb of Nakht: Ancient Egyptian Hermeneutics, in: K. Muhlestein (Hrsg.), Evolving Egypt: Innovation, Appropriation, and Reinterpretation in Ancient Egypt, BARIntSer 2397 (Oxford 2012) 53–60
- Angenot 2015
V. Angenot, Semiotics and Hermeneutics, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), A Companion to Ancient Egyptian Art (Malden 2015) 98–119
- Angenot 2017
V. Angenot, Remnants of the Past. Skeuomorphic Traditions in Ancient Egypt, in: T. Gillen (Hrsg.), (Re)productive Traditions in Ancient Egypt, AegLeod 10 (Liège 2017) 411–424
- Anthony 2017
F. B. Anthony, Foreigners in Ancient Egypt. Theban Tomb Paintings from the Early Eighteenth Dynasty (1550–1372 BC) (London 2017)
- Arasse 2004
D. Arasse, Histoires de peintures (Paris 2004)
- Arist. Po.
Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann (Stuttgart 2014)
- Arnold 1962
D. Arnold, Wandrelief und Raumfunktion in ägyptischen Tempeln des neuen Reiches, MÄS 2 (Berlin 1962)
- Arnold 1992
D. Arnold, Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler (Zürich 1992)

- Arnold 2000
D. Arnold, Lexikon der ägyptischen Baukunst (Düsseldorf 2000)
- Arnold 2011
F. Arnold, Licht als architektonisches Gestaltungsmittel in den ägyptischen Pyramidentempeln, in: P. I. Schneider – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur. Internationales Kolloquium in Berlin vom 26. Februar – 1. März 2009, DiskAB 10 (Regensburg 2011) 47–57
- Arnold 2012
D. Arnold, Die ägyptische Kunst (München 2012)
- Arp 2012
J. Arp, Die Nekropole als Figuration. Zur Methodik der sozialen Interpretation der Felsfassadengräber von Amarna, GOF IV 50 (Wiesbaden 2012)
- Ashton 2004
S. -A. Ashton, Egyptian Sculptors' Models: Functions and Fashions in the 18th Dynasty, in: J. Bourriau – J. Phillips (Hrsg.), Invention and Innovation. The Social Context of Technological Change 2: Egypt, the Aegean and the Near East, 1650–1150 BC. Proceedings of a Conference Held at the McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge, 4–6 September 2002 (Oxford 2004) 176–199
- Assmann 1975
J. Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, in: C. Vandersleyen, Das Alte Ägypten, Propyläen Kunstgeschichte 15 (Berlin 1975) 304–325
- Assmann 1983
J. Assmann, Re und Amun. Die Krise des polytheistischen Weltbilds im Ägypten der 18.–20. Dynastie, OBO 51 (Fribourg 1983)
- Assmann 1984
J. Assmann, Das Grab mit gewundenem Abstieg. Zum Typenwandel des Privat-Felsgrabes im Neuen Reich, MDAIK 40, 1984, 277–290
- Assmann 1986
J. Assmann, Viel Stil am Nil? Altägypten und das Problem des Kulturstils, in: H.-U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (Hrsg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements (Frankfurt am Main 1986) 519–537
- Assmann 1987a
J. Assmann, Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur, in: J. Osing – G. Dreyer (Hrsg.), Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987, ÄAT 12 (Wiesbaden 1987) 18–42
- Assmann 1987b
J. Assmann, Priorität und Interesse: Das Problem der ramessidischen Beamtengräber, in: J. Assmann – G. Burkard – V. Davies (Hrsg.), Problems and Priorities in Egyptian Archaeology (London 1987) 31–41
- Assmann 1987c
J. Assmann, Sepulkrale Selbstthematization im alten Ägypten, in: A. Hahn – V. Kapp (Hrsg.), Selbstthematization und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis (Frankfurt am Main 1987) 208–232
- Assmann 1991a
J. Assmann, Das Grab des Amenemope TT 41, Theben 3 (Mainz am Rhein 1991)
- Assmann 1991b
J. Assmann, Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten (München 1991)
- Assmann 1992
J. Assmann, Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände, in: I. Gamer-Wallert – W. Helck (Hrsg.), Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut (Tübingen 1992) 43–60
- Assmann 1995
J. Assmann, Geheimnis, Gedächtnis und Gottesnähe: zum Strukturwandel der Grabsemantik und der Diesseits-Jenseitsbeziehungen im Neuen Reich, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993, SAGA 12 (Heidelberg 1995) 281–293
- Assmann 2003a
J. Assmann, The Ramesside Tomb and the Construction of Sacred Space, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), The Theban Necropolis. Past, Present and Future (London 2003) 46–52
- Assmann 2003b
J. Assmann, The Ramesside Tomb of Nebsumenu (TT 183) and the Ritual of Opening the Mouth, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), The Theban Necropolis. Past, Present and Future (London 2003) 53–60
- Assmann 2003c
J. Assmann, Tod und Jenseits im Alten Ägypten (München 2003)
- Assmann 2004
J. Assmann, Die Konstruktion sakralen Raums in der Grabarchitektur des Neuen Reichs, ArchRel 6, 2004, 1–18
- Auenmüller 2014
J. S. G. Auenmüller, The Location of New Kingdom Elite Tombs – Space, Place and Significance, Studies in Ancient Art and Civilization 18, 2014, 171–193
- Ayad 2007
M. F. Ayad, Towards a Better Understanding of the Opening of the Mouth Ritual, in: J.-C. Goyon – C. Cardin (Hrsg.), Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists I. Grenoble, 6–12 septembre 2004, OLA 150 (Leuven 2007) 109–116
- Babcock 2017
J. M. Babcock, Overlapping and Contradictory Narratives in Ancient Egyptian Visual Programs, in: G. Rosati – M. C. Guidotti (Hrsg.), Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists, Florence, Italy 23–30 August 2015 (Oxford 2017) 26–28
- Babej 2017
M. E. Babej, Yesterday – Tomorrow. A Work in Aspective Realism. Ausstellungskatalog Hildesheim (Heidelberg 2017)
- Babej – Müller 2017
M. E. Babej – M. Müller, Egyptian Art as Visual Literature, in: M. E. Babej, Yesterday – Tomorrow. A Work in Aspective Realism. Ausstellungskatalog Hildesheim (Heidelberg 2017) 33–38.
- Backes 2014
B. Backes, Auf der Suche nach kartographischen Darstellungen des altägyptischen Jenseits – oder: Wie viel Karte braucht der (tote) Mensch?, in: K. Reznia (Hrsg.), Raumkonzeptionen in antiken Religionen. Beiträge des internationalen Symposiums in Göttingen, 28. und 29. Juni 2012, Philippika 69 (Wiesbaden 2014) 63–98
- Bács 2011
T. A. Bács, «... like heaven in its interior»: Late Ramesside Painters in Theban Tomb 65, in: Z. Hawass – T. A. Bács – G. Schreiber (Hrsg.), Proceedings of the Colloquium on Theban Archaeology at the Supreme Council of Antiquities. November 5, 2009 (Kairo 2011) 33–41

- Bács 2017
T. A. Bács, Traditions Old and New. Artistic Production of the Late Ramesside Period, in: T. Gillen (Hrsg.), (Re)productive Traditions in Ancient Egypt, *AegLeod 10* (Liège 2017) 305–332
- Bács 2018
T. A. Bács, Tombs and Their Owners. Art and Identity in Late Ramesside Thebes, in: S. Kubisch – U. Rummel (Hrsg.), *The Ramesside Period in Egypt. Studies into Cultural and Historical Processes of the 19th and 20th Dynasties. Proceedings of the International Symposium Held in Heidelberg, 5th to 7th June 2015*, SDAIK 41 (Berlin 2018) 15–32.
- Badawy 1948
A. Badawy, *Le dessin architectural chez les anciens égyptiens. Étude comparative des représentations égyptiennes de constructions* (Kairo 1948)
- Badawy 1959
A. Badawy, *Figurations égyptiennes à schéma ondulatoire*, CdE 34, 1959, 215–232
- Badawy 1981
A. Badawy, *Compositions murales à système modulaire dans les tombes égyptiennes de l'ancien empire*, *Gazette des beaux-arts* 97, 1981, 49–52
- Bahrani 2002
Z. Bahrani, *Performativity and the Image: Narrative, Representation, and the Uruk Vase*, in: E. Ehrenberg (Hrsg.), *Leaving No Stones Unturned. Essays on the Ancient Near East and Egypt in Honor of Donald P. Hansen* (Winona Lake 2002) 15–22
- Bahrani 2003
Z. Bahrani, *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria* (Philadelphia 2003)
- Bahrani 2013
Z. Bahrani, *On the Status and Purposes of Ancient Art*, in: E. Frood – A. McDonald (Hrsg.), *Decorum and Experience. Essays in Ancient Culture for John Baines* (Oxford 2013) 103–108
- Bahrani 2014
Z. Bahrani, *The Infinite Image. Art, Time and the Aesthetic Dimension in Antiquity* (London 2014)
- Baines 1974
J. Baines, *Rez. zu H. A. Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (New York 1972) [= Reprint von: Groenewegen-Frankfort 1951], *JEA* 60, 1974, 272–276
- Baines 1985
J. Baines, *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Iconology of a Genre* (Warminster 1985)
- Baines 1990
J. Baines, *Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Perceptions and Ancient Institutions*, *JARCE* 27, 1990, 1–23
- Baines 1993
J. Baines, *Open Palms*, in: G. M. Zaccane – T. Ricardi di Netro (Hrsg.), *Sesto congresso internazionale di egittologia. Atti I* (Turin 1993) 29–32
- Baines 2007
J. Baines, *Visual and Written Culture in Ancient Egypt* (Oxford 2007)
- Baines 2009–2010
J. Baines, *Modelling the Integration of Elite and Other Social Groups in Old Kingdom Egypt*, in: J. C. Moreno García (Hrsg.), *Élites et pouvoir en Égypte ancienne. Actes du colloque Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 7 et 8 juillet 2006*, *CRIPEL* 28, 2009–2010, 117–144
- Baines 2013
J. Baines, *High Culture and Experience in Ancient Egypt* (Sheffield 2013)
- Baines 2015
J. Baines, *What is Art?*, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden 2015) 1–21
- Baines – Lacovara 2002
J. Baines – P. Lacovara, *Burial and the Dead in Ancient Egyptian Society. Respect, Formalism, Neglect*, *Journal of Social Archaeology* 2, 2002, 5–36
- Bal 2009
M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* 3 (Toronto 2009)
- Bandy 2015
K. E. Bandy, *Scenes of Fish and Fishing in Middle Egypt: An Examination of Artistic Continuity and Change*, in: P. Kousoulis – N. Lazaridis (Hrsg.), *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists II. University of the Aegean, Rhodes 22–29 May 2008*, OLA 241 (Leuven 2015) 1589–1602
- Baqué Manzano – Costa Llerda 2005
L. Baqué Manzano – S. Costa Llerda, *El sistema de orientación de las tumbas reales de la Dinastía XVIII en el Valle de los Reyes*, in: J. Cervelló Autuori – M. Díaz de Cerio Juan – D. Rull Ribó (Hrsg.), *Actas del Segundo Congreso Ibérico de Egiptología. Bellaterra, 12–15 de Marzo de 2001*, *Aula Aegyptiaca Studia* 5 (Bellaterra 2005) 33–40
- Baroni 2014
R. Baroni, *Tellability*, in: P. Hühn – J. C. Meister – J. Pier – W. Schmid (Hrsg.), *The Living Handbook of Narratology* (Revised: 18. April 2014), <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability>> (01.06.2021)
- Barta 1970
W. Barta, *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers* (Stela Louvre C 14), *MÄS* 22 (Berlin 1970)
- Barta 1985
W. Barta, *Die Bedeutung der Jenseitsbücher für den verstorbenen König*, *MÄS* 42 (Berlin 1985)
- Barta 1990
W. Barta, *Komparative Untersuchungen zu vier Unterweltbüchern*, *MÄU* 1 (Frankfurt am Main 1990)
- Bárta 2011
M. Bárta, *Journey to the West. The World of the Old Kingdom Tombs in Ancient Egypt* (Prag 2011)
- Barthelmeß 1992
P. Barthelmeß, *Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamtengräbern der Ramessidenzeit*, *SAGA* 2 (Heidelberg 1992)
- Barthes 1964
R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in: R. Barthes, *Œuvres complètes II. 1962–1967* (Paris 2002) 573–588 [Erstveröffentlichung: 1964]
- Barthes 1966
R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in: R. Barthes, *Œuvres complètes II. 1962–1967* (Paris 2002) 828–865 [Erstveröffentlichung: 1966]
- Barthes 1968
R. Barthes, *L'effet de réel*, in: R. Barthes, *Œuvres complètes III. 1968–1971* (Paris 2002) 25–32 [Erstveröffentlichung: 1968]
- Barwik 2015
M. Barwik, *A Unique «Tourist» Inscription in the Hatshepsut Temple at Deir el-Bahari*, *SAK* 44, 2015, 13–17

- Bateman 2014
J. A. Bateman, *Text and Image. A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide* (London 2014)
- Bätschmann 2009
O. Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern* ⁶(Darmstadt 2009)
- Baud 1935
M. Baud, *Les dessins ébauchés de la necropole thébaine (au temps du Nouvel Empire)*, MIFAO 63 (Kairo 1935)
- Baud 1978
M. Baud, *Le caractère du dessin en Égypte ancienne* (Paris 1978)
- Baud – Drioton 1928
M. Baud – É. Drioton, *Tombes thébaines. Nécropole de Dirâ' Abû'n-Nâga. Le tombeau de Rojî. (Tombeau N° 255)*, MIFAO 57 (Kairo 1928)
- Bauer – Ernst 2010
M. Bauer – C. Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld* (Bielefeld 2010)
- Bawden u. a. 2016
T. Bawden – D. Bonatz – N. Dietrich – J. Fabricius – K. Gludovatz – S. Muth – T. Poiss – D. A. Werning, *Early Visual Cultures and Panofsky's Perspektive als «symbolische Form»*, eTopoi Journal for Ancient Studies. Special Volume 6, 2016, 525–570
- Baxandall 1972
M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford 1972)
- Baxandall 1990
M. Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* (Berlin 1990)
- Baxandall 1999
M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance* ²(Berlin 1999)
- Beaux 1990
N. Beaux, *Le cabinet de curiosités de Thoutmosis III. Plantes et animaux du «Jardin botanique» de Karnak*, OLA 36 (Leuven 1990)
- Beaux u. a. 2012
N. Beaux – J. Karkowski – E. Majerus – G. Pollin, *La chapelle d'Hathor. Temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari I. Vestibule et Sanctuaires III. Planches*, MIFAO 129 (Kairo 2012)
- Beaux u. a. 2016
N. Beaux – J. Karkowski – E. Majerus – G. Pollin, *La chapelle d'Hathor. Temple d'Hatchepsout à Deir el-Bahari II. Façade et salles hypostyles I. Figures et planches*, MIFAO 133 (Kairo 2016)
- Beinlich-Seeber – Shedid 1987
C. Beinlich-Seeber – A. G. Shedid, *Das Grab des Userhat (TT 56)*, AVDIK 50 (Mainz am Rhein 1987)
- Belting 1985
H. Belting, *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: Historia and Allegory*, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, *Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4* (Hanover 1985) 151–168
- Belting 2011
H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* ⁴(München 2011)
- Ben-Dor Evian 2016
S. Ben-Dor Evian, *The Battles between Ramesses III and the «Sea-Peoples». When, Where and Who? An Iconic Analysis of the Egyptian Reliefs*, ZÄS 143, 2016, 151–168
- Berlandini 1982
J. Berlandini, *Les tombes amarniennes et d'époque Toutânkhamon à Sakkara. Critères stylistiques*, in: *L'égyptologie en 1979. Axes prioritaires de recherches II, Colloques internationaux du CNRS 595* (Paris 1982) 195–212
- Bertram 2011
G. W. Bertram, *Sprachphilosophie zur Einführung* (Hamburg 2011)
- Betrò u. a. 2009
M. Betrò – P. Del Vesco – G. Miniaci, *Seven Seasons at Dra Abu el-Naga. The Tomb of Huy (TT 14): Preliminary Results*, Progetti 3 (Pisa 2009)
- Beyer u. a. 2014
A. Beyer – A. Mengoni – A. von Schöning, *Interpositions. Montage d'images et production de sens*, Passages/Passagen 49 (Paris 2014)
- Bianchi 1997
R. S. Bianchi, *An Elite Image*, in: E. Goring – N. Reeves – J. Ruffle (Hrsg.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred* (London 1997) 34–48
- Bickel 1994
S. Bickel, *La cosmogonie égyptienne. Avant le Nouvel Empire*, OBO 134 (Fribourg 1994)
- Bickel 2006a
S. Bickel, *Amenhotep III à Karnak. L'étude des blocs épars*, BSFE 167, 2006, 12–32
- Bickel 2006b
S. Bickel, *Individuum und Rollen: Frauen in den thebanischen Gräbern des Neuen Reiches*, in: S. Schroer (Hrsg.), *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art*, OBO 220 (Fribourg 2006) 83–105
- Bickel 2015
S. Bickel, *Religion and Economy. Fuzzy Boundaries around Karnak*, in: H. Amstutz – A. Dorn – M. Müller – M. Ronsdorf – S. Uljas (Hrsg.), *Fuzzy Boundaries. Festschrift für Antonio Loprieno II* (Hamburg 2015) 537–545
- Bickel 2016
S. Bickel, *Konstruktion und Praxis einer Sakrallandschaft: das Beispiel Tal der Könige*, in: S. Beck – B. Backes – I.-T. Liao – H. Simon – A. Verbovsek (Hrsg.), *Gebauter Raum: Architektur – Landschaft – Mensch. Beiträge des fünften Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 5) 12.12. bis 14.12.2014*, GOF IV 62 (Wiesbaden 2016) 11–26
- Bickel u. a. 2007
S. Bickel – S. Schroer – C. Uehlinger, *«Die Würde des Originals» – Ein Dank an Othmar Keel von FreundInnen und SchülerInnen*, in: S. Bickel – S. Schroer – R. Schurte – C. Uehlinger (Hrsg.), *Bilder als Quellen. Images as Sources. Studies on Ancient Near Eastern Artefacts and the Bible Inspired by the Work of Othmar Keel*, OBO Sonderband (Fribourg 2007) S. XXI–XXVII
- von Blanckenhagen 1957
P. H. von Blanckenhagen, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, AJA 61, 1957, 78–83
- Bleibtreu 2002
E. Bleibtreu, *Zum Schema der Kriegsdarstellungen auf neuassyrischen Wandreliefs des 9.–7. Jahrhunderts v. Chr.*, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, DÖAWW 24 = UZK 20 (Wien 2002) 69–79

- Bochi 2003
P. A. Bochi, Time in the Art of Ancient Egypt: From Ideological Concept to Visual Construct, *KronoScope* 3, 2003, 51–82
- Boddice 2018
R. Boddice, *The History of Emotions* (Manchester 2018)
- Boehm 1987
G. Boehm, Bild und Zeit, in: H. Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim 1987) 1–23
- Boehm 2001
G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*³ (München 2001)
- Boehm 2015
G. Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens⁴ (Berlin 2015)
- Bogen – Thürlemann 2003
S. Bogen – F. Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: A. Patschovsky (Hrsg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter* (Ostfildern 2003) 1–22
- Bolshakov 1997
A. O. Bolshakov, Man and His Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom, *ÄAT* 37 (Wiesbaden 1997)
- Bolshakov 2006
A. O. Bolshakov, Arrangement of Murals as Principle of Old Kingdom Tomb Decoration, in: M. Fitzenreiter – M. Herb (Hrsg.), *Dekorierte Grabanlagen im Alten Reich. Methodik und Interpretation*, IBAES 6 (London 2006) 37–60
- Bonfiglio 2016
R. P. Bonfiglio, Reading Images, Seeing Texts. Towards a Visual Hermeneutics for Biblical Studies, *OBO* 280 (Fribourg 2016)
- Boone 2000
E. H. Boone, *Stories in Red and Black. Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs* (Austin 2000)
- van den Boorn 1988
G. P. F. van den Boorn, *The Duties of the Vizier. Civil Administration in the Early New Kingdom* (London 1988)
- Borchhardt 2002
J. Borchhardt, Narrative Ereignis- und Historienbilder im mediterranen Raum von der Archaik bis in den Hellenismus, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, *DÖAWW* 24 = *UZK* 20 (Wien 2002) 81–136
- Boussac 1896
H. Boussac, *Tombeaux thébains. Le tombeau d'Anna*, *MMAF* 18 (Paris 1896)
- Brack – Brack 1977
A. Brack – A. Brack, Das Grab des Tjanuni. Theben Nr. 74, *AVDIK* 19 (Mainz am Rhein 1977)
- Brack – Brack 1980
A. Brack – A. Brack, Das Grab des Haremhab. Theben Nr. 78, *AVDIK* 35 (Mainz am Rhein 1980)
- Brand 2018
P. J. Brand, Patterns of Innovation in the Monumental Art of Ramesside Thebes. The Example of the Great Hypostyle Hall of Karnak, in: S. Kubisch – U. Rummel (Hrsg.), *The Ramesside Period in Egypt. Studies into Cultural and Historical Processes of the 19th and 20th Dynasties. Proceedings of the International Symposium Held in Heidelberg, 5th to 7th June 2015*, *SDAIK* 41 (Berlin 2018) 45–61
- Brand – Feleg – Murnane 2018
P. J. Brand – R. E. Feleg – W. J. Murnane, *The Great Hypostyle Hall in the Temple of Amun at Karnak I. Part 3: Figures and Plates*, *OIP* 142 (Chicago 2018)
- Brandt 2016
K.-E. Brandt, *Die Scheintüren und Entablaturen in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches* (Diss. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 2016)
- Braun 2009
N. Braun, Visual History – Bilder machen Geschichte, in: M. Fitzenreiter (Hrsg.), *Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund*, *IBAES* 10 (London 2009) 35–49
- Braun 2015
N. S. Braun, Narrative, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden 2015) 344–359
- Braun 2019
N. Braun, Von der Erzählung zum Narrativ, in: D. Serova – B. Backes – M. W. Götz – A. Verbovsek (Hrsg.), *Narrative: Geschichte – Mythos – Repräsentation. Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (BAJA 8) 1.12.–3.12.2017*, *GOF IV* 65 (Wiesbaden 2019) 19–38
- Braun 2020
N. S. Braun, Bilder erzählen. Visuelle Narrativität im alten Ägypten. *ÄSL* 2 (Heidelberg 2020)
- Bredenkamp 2011
H. Bredenkamp, Bildwissenschaft, in: U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*² (Stuttgart 2011) 72–75
- Brémont 2016
A. Brémont, « Aspectivité » ou plutôt « multispective » ? Les leçons du paradoxe de la chèvre, *Nehet* 4, 2016, 25–44
- Brilliant 1984
R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca 1989)
- Brisson 1987
L. Brisson, *L'Égypte de Platon. Les Études philosophiques* 1987, 153–168
- Brunner 1958
H. Brunner, Eine Dankstele an Upuaut, *MDAIK* 16, 1958, 5–19
- Brunner 1964
H. Brunner, Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos, *ÄA* 10 (Wiesbaden 1964)
- Brunner 1988
H. Brunner, Das hörende Herz. Kleine Schriften zur Religions- und Geistesgeschichte Ägyptens, hrsg. von W. Röllig, *OBO* 80 (Fribourg 1988)
- Brunner-Traut 1975
E. Brunner-Traut, Aspekte, in: W. Helck – E. Otto (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie I* (Wiesbaden 1975) 474–488
- Brunner-Traut 1990
E. Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens am Beispiel Altägyptens (Darmstadt 1990)
- Bruyère 1959
B. Bruyère, La tombe N° 1 de Sen-Nedjem à Deir el Médineh, *MIFAO* 88 (Kairo 1959)
- Bruyère – Kuentz 2015
B. Bruyère – C. Kuentz, *Tombes thébaines. La nécropole de Deir el-Médineh. La tombe de Nakht-Min. La tombe d'Ari-Nefer* [N^{os} 291 et 290]. Seconde édition complétée par le travail initialement prévu par B. Bruyère et présentée par Nadine Cherpion, *MIFAO* 131 (Kairo 2015)

- Bryan 1996
B. M. Bryan, *The Disjunction of Text and Image in Egyptian Art*, in: P. Der Manuelian (Hrsg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson I* (Boston 1996) 161–168.
- Bryan 2010
B. M. Bryan, *Pharaonic Painting through the New Kingdom*, in: A. B. Lloyd (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egypt II* (Malden 2010) 990–1007
- Bryan 2015
B. M. Bryan, «Just Say «No»» – Iconography, Context, and Meaning of a Gesture, in: A. Oppenheim – O. Goelet (Hrsg.), *The Art and Culture of Ancient Egypt: Studies in Honor of Dorothea Arnold*, BES 19, 2015, 187–198
- Bryan 2017a
B. M. Bryan, *Art-Making in Texts and Contexts*, in: R. Jasnow – G. Widmer (Hrsg.), *Illuminating Osiris. Egyptological Studies in Honor of Mark Smith*, MVCAE 2 (Atlanta 2017) 1–21
- Bryan 2017b
B. M. Bryan, *The ABCs of Painting in Mid-Eighteenth Dynasty Terminology and Social Meaning*, in: R. K. Ritner (Hrsg.), *Essays for the Library of Seshat. Studies Presented to Janet H. Johnson on the Occasion of Her 70th Birthday*, SAOC 70 (Chicago 2017) 1–27
- Budka 2005
J. Budka, *Der Schönbrunner Obelisk. Symbolik und inhaltliches Programm des Hieroglyphendekors*, Beitr.Äg 21 (Wien 2005)
- Bunim 1940
M. S. Bunim, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective* (New York 1940)
- Burgos – Larché 2006
F. Burgos – F. Larché, *La Chapelle Rouge. Le sanctuaire de barque d'Hatshepsout I. Fac-similés et photographies des scènes* (Paris 2006)
- Burke 1974
P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach* (London 1974)
- Burmeister 2013
S. Burmeister, *Die Sicherung der ethnischen Ordnung: Das Wandbild eines eigenartigen nubischen Streitwagens im Grab des Huy, Vizekönig von Kusch (Neues Reich)*, JEH 6, 2013, 131–151
- Buschhausen 2002
H. Buschhausen, *Zur Frage des byzantinischen Historienbildes*, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, DÖAWW 24 = UZK 20 (Wien 2002) 175–200
- Cabrol 1993
A. Cabrol, *Remarques au sujet d'une scène de la tombe de Neferhotep (TT 49): Les fonctions de Neferhotep, la représentation des abords Ouest de Karnak et son contexte. Note annexe*
C. Traunecker, CRIPEL 15, 1993, 19–30
- Cabrol 2001
A. Cabrol, *Les voies processionnelles de Thèbes*, OLA 98 (Leuven 2001)
- Capart 1942
J. Capart, *Cahiers de modèles*, CdE 16, 1942, 43 f.
- Capart 1943
J. Capart, *La beauté égyptienne* (Brüssel 1943)
- Capart 1945
J. Capart, *Sur les cahiers de modèles en usage sous l'Ancien Empire*, CdE 20, 1945, 33–35
- Capart 1957
J. Capart, *Les belles demeures*, CdE 32, 1957, 179–197
- Capart o. J.
J. Capart, *Le paysage et les scènes de genre dans l'art égyptien* (Brüssel o. J.)
- Capart – Werbrouck 1930
J. Capart – M. Werbrouck, *Memphis. À l'ombre des pyramides* (Brüssel 1930)
- Carter 1972
J. Carter, *The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period*, BSA 67, 1972, 25–58
- Catania 2012
M. S. Catania, *La recepción del difunto en el más allá en las tumbas tebanas postamarnianas*, in: L. M. de Araújo – J. das Candeias Sales (Hrsg.), *Novos trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia I* (Lissabon 2012) 279–298
- Catania – Yomaha 2012
M. S. Catania – S. L. Yomaha, *Los mecanismos de integración social del difunto luego de la muerte*, in: L. M. de Araújo – J. das Candeias Sales (Hrsg.), *Novos trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia I* (Lissabon 2012) 299–316
- Catani 2008
M. L. Catani, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli «schemata» nella danza, nell'arte, nella vita* (Turin 2008)
- Catani 2013
M. L. Catani, *Mimesis and Motion in Classical Antiquity*, in: S. Leyssen – P. Rathgeber (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement* (München 2013) 199–219
- Cauville – Ali 2014
S. Cauville – M. I. Ali, *La Vallée des Rois. Itinéraire du visiteur* (Leuven 2014)
- Cazzola 2013
F. Cazzola, *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit* (München 2013)
- Černý 1973
J. Černý, *The Valley of the Kings. Fragments d'un manuscrit inachevé*, BdE 61 (Kairo 1973)
- Černý 2001
J. Černý, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, BdE 50² (Kairo 2001)
- Chapin 2004
A. P. Chapin, *Power, Privilege, and Landscape in Minoan Art*, in: A. P. Chapin (Hrsg.), *ΧΑΡΙΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, Hesperia Supplements 33 (Princeton 2004) 47–64
- Chauvet 2008
V. Chauvet, *Decoration and Architecture: The Definition of Private Tomb Environment*, in: S. H. D'Auria (Hrsg.), *Servant of Mut. Studies in Honor of Richard A. Fazzini*, PdÄ 28 (Leiden 2008) 44–52
- Clarke – Engelbach 1990
S. Clarke – R. Engelbach, *Ancient Egyptian Construction and Architecture* (New York 1990)
- Coulon 1997
L. Coulon, *Véracité et rhétorique dans les autobiographies égyptiennes de la Première Période intermédiaire*, BIFAO 97, 1997, 109–138

- Cohn 2016
N. Cohn (Hrsg.), *The Visual Narrative Reader* (London 2016)
- Collombert 2016
P. Collombert, *Observations sur un usage iconique des hiéroglyphes*, in: P. Collombert – D. Lefèvre – S. Polis – J. Winand (Hrsg.), *Aere Perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, OLA 242 (Leuven 2016) 59–89
- Congdon 2000
L. O. Congdon, *A Rare Solar Display Depicted in the Tomb of Meryre I at El Amarna*, *Amarna Letters* 4, 2000, 45–59
- Cooney 2008
K. M. Cooney, *Profit or Exploitation? The Production of Private Ramesside Tombs within the West Theban Funerary Economy*, *JEH* 1, 2008, 79–115
- Cooney 2012
K. M. Cooney, *Apprenticeship and Figured Ostraca from the Ancient Egyptian Village of Deir el-Medina*, in: W. Wendrich (Hrsg.), *Archaeology and Apprenticeship. Body Knowledge, Identity, and Communities of Practice* (Tucson 2012) 145–170
- Crohn Schmitt 2004
N. Crohn Schmitt, *Continuous Narration in the Holkham Bible Picture Book and Queen Mary's Psalter*, *Word & Image* 20, 2004, 123–137
- Curtius 1923
L. Curtius, *Die antike Kunst. Ägypten und Vorderasien* (Wildpark-Potsdam 1923)
- Ćwiek 2014
A. Ćwiek, *Old and Middle Kingdom Tradition in the Temple of Hatshepsut at Deir el-Bahari*, *EtudTrav* 27, 2014, 62–93
- Czerkwiński 2014
P. Czerkwiński, *The Beard of Rameses VI*, *SAAC* 18, 2014, 195–203
- Daumas 1959
F. Daumas, *Les mammisis de Dendara* (Kairo 1959)
- David 2016
R. David, *Temple Ritual at Abydos* (London 2016)
- David 2021
A. David, *Renewing Royal Imagery. Akhenaten and Family in the Amarna Tombs*, *HES* 11 (Leiden 2021)
- Davies 1938
N. M. Davies, *Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis*, *JEA* 24, 1938, 25–40
- Davies 1952
A. M. Davies, *Rez. zu H. A. Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (London 1951), *Antiquity* 26, 1952, 52–55
- Davies 1961
N. M. Davies, *A Fragment of a Punt Scene*, *JEA* 47, 1961, 19–23
- Davies 2001
W. V. Davies, *The Dynastic Tombs at Hierakonpolis: The Lower Group and the Artist Sedjemnetjeru*, in: W. V. Davies (Hrsg.), *Colour and Painting in Ancient Egypt* (London 2001) 113–125
- Davies 2012
V. Davies, *The Treatment of Foreigners in Seti's Battle Reliefs*, *JEA* 98, 2012, 73–85
- Davis 1976
W. Davis, *The Origins of Register Composition in Predynastic Egyptian Art*, *JAOS* 96, 1976, 404–418
- Davis 1979
W. Davis, *Plato on Egyptian Art*, *JEA* 65, 1979, 121–127
- Davis 1981
W. Davis, *On Reductive Descriptions of Egyptian Art*, *GM* 47, 1981, 43–53
- Davis 1983
W. Davis, *Egyptian Images: Percept and Concept*, *GM* 64, 1983, 83–96
- Davis 1989
W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art* (Cambridge 1989)
- Davis 1992
W. Davis, *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art* (Berkeley 1992)
- Davis 1993
W. Davis, *Narrativity and the Narmer Palette*, in: P. J. Holliday (Hrsg.), *Narrative and Event in Ancient Art* (Cambridge 1993) 14–54
- Davis 2011
W. Davis, *A General Theory of Visual Culture* (Princeton 2011)
- Davis 2017a
W. Davis, *Ancient Egyptian Illusions. Pictorial Bivirtuality in Canonical Egyptian Depiction*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10 (Liège 2017) 181–201
- Davis 2017b
W. Davis, *Visuality and Virtuality. Images and Pictures from Prehistory to Perspective* (Princeton 2017)
- Deleuze 1983
G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983
- Demarée o. J.
R. J. Demarée, *The Workmen Who Created the Royal Tombs*, in: R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings* (Oxford o. J.) 75–86
- Demetr. Eloc.
Demetrius, *De elocutione*. Edited after the Paris Manuscript with Introduction, Translation, Facsimiles, etc. by W. Rhys Roberts (Cambridge 1902)
- Den Doncker 2010
A. Den Doncker, *Prélude à une étude de la réception de l'image égyptienne par les anciens Égyptiens*, in: E. Warmenbol – V. Angenot (Hrsg.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, *MonAeg* 12 = Série Imago 3 (Turnhout 2010) 79–89
- Den Doncker 2012
A. Den Doncker, *Theban Tomb Graffiti During the New Kingdom. Research on the Reception of Ancient Egyptian Images by Ancient Egyptians*, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010* (Budapest 2012) 23–34
- Den Doncker 2017
A. Den Doncker, *Identifying-Copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception under the Influence of Self-Fashioning Processes*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10 (Liège 2017) 333–370
- Den Doncker 2019
A. Den Doncker, *In Hathor's Womb. Shifting Agency of Iconographic Environments. The Private Tombs of the Theban Necropolis under the Prism of Cultural Geography*, in: N. Staring – H. Twiston Davies – L. Weiss (Hrsg.), *Perspectives on Lived Religion. Practices – Transmission – Landscape*, *PALMA Egyptology* 21 (Leiden 2019) 173–189

- Den Doncker – Tavier 2019
A. Den Doncker – H. Tavier, Scented resins for scented figures, *EA* 53, 2018, 16–19
- Depuydt 2008
L. Depuydt, *The Other Mathematics. Language and Logic in Egyptian and in General* (Piscataway 2008)
- Desroches-Noblecourt 1945
C. Desroches-Noblecourt, Une coutume égyptienne méconnue, *BIFAO* 45, 1945, 185–232
- Devillers 2018
A. Devillers, The Artistic Copying Network around the Tomb of Pahery in Elkab (EK 3). A New Kingdom Case Study, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 31–48
- Dietrich 2010
N. Dietrich, Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., *ICON* 7 (Berlin 2010)
- Dietrich – Squire 2018
N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018)
- Dittmann 2003
L. Dittmann, Der folgerichtige Bildaufbau. Eine wissenschaftsgeschichtliche Skizze, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen* 4 (Köln 2003) 1–23
- Dodson o. J.
A. Dodson, Earlier Royal Tombs, the Royal Cemeteries of Thebes, and the Beginnings of the Valley of the Kings, in: R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings* (Oxford o. J.) 54–72
- Dodson – Ikram 2008
A. Dodson – S. Ikram, *The Tomb in Ancient Egypt. Royal and Private Sepulchres from the Early Dynastic Period to the Romans* (London 2008)
- Dominicus 1993
B. Dominicus, Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, *SAGA* 10 (Heidelberg 1993)
- Donadoni 2005
A. M. Donadoni, Some Re-Employed Theban Tombs, in: K. Daoud – S. Bedier – S. Abd el-Fatah (Hrsg.), *Studies in Honor of Ali Radwan I*, *CASAE* 34 (Kairo 2005) 247–252
- Dondero 2016
A. G. Dondero, La négation dans l'image. Pour une approche énonciative, in: S. Badir – M. G. Dondero (Hrsg.), *L'image peut-elle nier?*, *Collection Clinamen* 4 (Liège 2016) 17–35
- Dorman 2003
P. F. Dorman, Family Burial and Commemoration in the Theban Necropolis, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future* (London 2003) 30–41
- Dorn 2011
A. Dorn, Arbeiterhütten im Tal der Könige. Ein Beitrag zur altägyptischen Sozialgeschichte aufgrund von neuem Quellenmaterial aus der Mitte der 20. Dynastie (ca. 1150 v. Chr.), *AH* 23 (Basel 2011)
- Dziobek 1992
E. Dziobek, Das Grab des Ineni. Theben Nr. 81, *AVDIK* 68 (Mainz am Rhein 1992)
- Dziobek 1994
E. Dziobek, Die Gräber des Vezirs User-Amun. Theben Nr. 61 und 131, *AVDIK* 84 (Mainz am Rhein 1994)
- Dziobek 1998
E. Dziobek, Die Denkmäler des Vezirs User-Amun, *SAGA* 18 (Heidelberg 1998)
- Eaton 2007
K. Eaton, Memorial Temples in the Sacred Landscape of Nineteenth Dynasty Abydos: An Overview of Processional Routes and Equipment, in: Z. A. Hawass – J. Richards (Hrsg.), *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor I*, *CASAE* 36 (Kairo 2007) 231–250
- Eaton 2013
K. Eaton, *Ancient Egyptian Temple Ritual. Performance, Pattern, and Practice*, *Routledge Studies in Egyptology* 1 (New York 2013)
- Eaton-Krauss 2007
M. Eaton-Krauss, The Art of TT 100. The Tomb of the Vizier Rekhmire, *BES* 17, 2007, 61–65
- Eco 1987
U. Eco, Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten (München 1987)
- Eco 2007
U. Eco (Hrsg.), *Die Geschichte der Hässlichkeit* (München 2007)
- Eco 2012
U. Eco (Hrsg.), *Die Geschichte der Schönheit* ⁴(München 2012)
- Eisen – von Möllendorff 2013
U. E. Eisen – P. von Möllendorff, Zur Einführung, in: U. E. Eisen – P. von Möllendorff (Hrsg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, *Narratologia* 39 (Berlin 2013) 1–9
- Eisermann 1995
S. Eisermann, Die Gräber des Imenemheb und des Pehsucher – Vorbild und Kopie?, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993*, *SAGA* 12 (Heidelberg 1995) 65–80
- Eisner 2008
W. Eisner, *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist* (New York 2008)
- El Awady 2009
T. El Awady, Sahure – The Pyramid Causeway. History and Decoration Program in the Old Kingdom, *Abusir* 16 (Prag 2009)
- El Hawary 2018
A. El Hawary, Epistemological Things! Mystical Things! Towards an Ancient Egyptian Ontology, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 67–79
- El-Sayyad 2014
E. El-Sayyad, Lazy, Sleepy and Blind Doorkeepers in Ancient Egyptian Art, *EJARS* 4.1, 2014, 119–128
- El-Shahawy 2005
A. El-Shahawy, *Luxor Museum. The Glory of Ancient Thebes* (Kairo 2005)

- El-Shahawy 2010
A. El-Shahawy, Recherche sur la décoration des tombes thébaines du Nouvel Empire. Originalités iconographiques et innovations, IBAES 13 (London 2010)
- El-Shahawy 2012
A. El-Shahawy, Thebes-Memphis: An Interaction of Iconographic Ideas, in: L. Evans (Hrsg.), Ancient Memphis. «Enduring is the Perfection». Proceedings of the International Conference Held at the Macquarie University, Sydney on August 14–15, 2008, OLA 214 (Leuven 2012) 133–145
- El-Shahawy 2015
A. El-Shahawy, Les «individus» qui établissent l'ordre cosmique: un aspect de la dévolution de prérogatives royales dans les tombes thébaines du Nouvel Empire, in: P. Kousoulis – N. Lazaridis (Hrsg.), Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists I. University of the Aegean, Rhodes 22–29 May 2008, OLA 241 (Leuven 2015) 693–705
- El-Sharkawy 1997
A. El-Sharkawy, Der Amun-Tempel von Karnak. Die Funktion der Großen Säulenhalle, erschlossen aus der Analyse der Dekoration ihrer Innenwände, Wissenschaftliche Schriftenreihe Ägyptologie 1 (Berlin 1997)
- El-Tanbouli 2017
M. A. El-Tanbouli, Tomb of Khâemhat [TT 57] (Kairo 2017)
- van Elsbergen 1997
M. J. van Elsbergen, Fischerei im Alten Ägypten. Untersuchungen zu den Fischfangdarstellungen in den Gräbern der 4. bis 6. Dynastie, ADAIK 14 (Berlin 1997)
- Engelmann-von Carnap 1995
B. Engelmann-von Carnap, Soziale Stellung und Grabanlage. Zur Struktur des Friedhofs der ersten Hälfte der 18. Dynastie in Scheich Abd el-Qurna und Chocha, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993, SAGA 12 (Heidelberg 1995) 107–128
- Engelmann-von Carnap 1999
B. Engelmann-von Carnap, Die Struktur des thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälfte der 18. Dynastie. Analyse von Position, Grundrißgestaltung und Bildprogramm der Gräber, ADAIK 15 (Berlin 1999)
- Epigraphic Survey 1930
The Epigraphic Survey, Medinet Habu I. Earlier Historical Records of Ramses III, OIP 8 (Chicago 1930)
- Epigraphic Survey 1932
The Epigraphic Survey, Medinet Habu II. Later Historical Records of Ramses III, OIP 9 (Chicago 1932)
- Epigraphic Survey 1934
The Epigraphic Survey, Medinet Habu III. The Calendar, The «Slaughterhouse,» and Minor Records of Ramses III, OIP 23 (Chicago 1934)
- Epigraphic Survey 1940
The Epigraphic Survey, Medinet Habu IV. Festival Scenes of Ramses III, OIP 51 (Chicago 1940)
- Epigraphic Survey 1963
The Epigraphic Survey, Medinet Habu VI. The Temple Proper II. The Re Chapel, the Royal Mortuary Complex, and Adjacent Rooms with Miscellaneous Material from the Pylons, the Forecourts, and the First Hypostyle Hall, OIP 84 (Chicago 1963)
- Epigraphic Survey 1980
The Epigraphic Survey, The Tomb of Kheruef. Theban Tomb 192, OIP 102 (Chicago 1980)
- Epigraphic Survey 1986
The Epigraphic Survey, Reliefs and Inscriptions at Karnak IV. The Battle Reliefs of King Sety I, OIP 107 (Chicago 1986)
- Epigraphic Survey 1994
The Epigraphic Survey, Reliefs and Inscriptions at Luxor Temple I. The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall, OIP 112 (Chicago 1994)
- Ertman 2009
E. L. Ertman, Symbolism in the Decoration of King Ay's Tomb (WV 23), KMT 20.3, 2009, 51–64
- Eschweiler 1994
P. Eschweiler, Bildzauber im alten Ägypten. Die Verwendung von Bildern und Gegenständen in magischen Handlungen nach den Texten des Mittleren und Neuen Reiches, OBO 137 (Freiburg 1994)
- Espinel 2011
A. D. Espinel, Abriendo los caminos de Punt. Contactos entre Egipto y el ámbito afroárabe durante la Edad del Bronce [ca. 3000 a.C.–1065 a.C.] (Barcelona 2011)
- Espinel 2014
A. D. Espinel, Play and Display in Egyptian High Culture: The Cryptographic Texts of Djehuty (TT 11) and Their Sociocultural Contexts, in: J. M. Galán – B. M. Bryan – P. F. Dorman (Hrsg.), Creativity and Innovation in the Reign of Hatshepsut. Papers from the Theban Workshop 2010, SAOC 69 (Chicago 2014) 297–335
- Van Essche-Merchez 1992
E. Van Essche-Merchez, La syntaxe formelle des reliefs et de la grande inscription de l'an 8 de Ramsès III à Médinet Habou, CdE 67, 1992, 211–239
- Van Essche-Merchez 1994
E. Van Essche-Merchez, Pour une lecture «stratigraphique» des parois du temple de Ramsès III à Médinet Habou, RdE 45, 1994, 87–116
- Evans 2010
L. Evans, Otter or Mongoose? Chewing over the Evidence in Wall Scenes, in: A. Woods – A. McFarlane – S. Binder (Hrsg.), Egyptian Culture and Society. Studies in Honour of Naguib Kanawati I, CASAE 38 (Kairo 2010) 119–129
- Ewert 2004
J. Ewert, Art Spiegelman's Maus and the Graphic Narrative, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling (Lincoln 2004) 178–193
- von Falkenhausen 2013
S. von Falkenhausen, Neue Fragen in altem Gewand? Die alte Tante Kunstgeschichte und die Interpiktorialität, in: G. Isekenmeyer (Hrsg.), Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Image 42 (Bielefeld 2013) 107–122
- Farout 2009
D. Farout, Image, temps et espace dans l'ancienne Égypte, Egypte 55, 2009, 3–22
- Feraudi-Gruénais 2017
F. Feraudi-Gruénais, Das synaktive Potential von Beischriften, in: I. Berti – K. Bolle – F. Opdenhoff – F. Stroth (Hrsg.), Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages, Materiale Textkulturen 14 (Berlin 2017)
- Feucht 1985
E. Feucht, Das Grab des Nefersecheru (TT 296), Theben 2 (Mainz am Rhein 1985)

- Feucht 1989
E. Feucht, Der Weg des Verstorbenen bis zur Rechtfertigung nach Darstellungen in ramessidischen Gräbern, in: H. Altenmüller – R. Germer (Hrsg.), *Miscellanea Aegyptologica*. Wolfgang Helck zum 75. Geburtstag (Hamburg 1989) 23–37
- Feucht 2006
E. Feucht, Die Gräber des Nedjemger (TT 138) und des Hori (TT 259), Theben 15 (Mainz am Rhein 2006)
- Fischer 1977
H. G. Fischer, *Egyptian Studies II. The Orientation of Hieroglyphs I. Reversals* (New York 1977)
- Fischer 1986
H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne. Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie pharaoniques* (Paris 1986)
- Fischer Elfert 2000
H.-W. Fischer-Elfert, Hierotaxis auf dem Markte – Komposition, Kohärenz und Lesefolge der Marktszenen im Grabe des Nianchnum und Chnumhotep, *SAK* 28, 2000, 67–82
- Fitzenreiter 1995
M. Fitzenreiter, Totenverehrung und soziale Repräsentation im thebanischen Beamtengrab der 18. Dynastie, *SAK* 22, 1995, 95–130
- Fitzenreiter 1998
F. Fitzenreiter, Konzepte vom Tod und dem Toten im späten Neuen Reich – Notizen zum Grab des Pennut (Teil II), in: M. Fitzenreiter – C. E. Loeben (Hrsg.), *Die ägyptische Mumie, ein Phänomen der Kulturgeschichte*, IBAES 1 (Berlin 1998) 27–71
- Fitzenreiter 2001
M. Fitzenreiter, Innere Bezüge und äußere Funktion eines ramessidischen Felsgrabes in Nubien – Notizen zum Grab des Pennut (Teil I), in: C.-B. Arnst – I. Hafemann – A. Lohwasser (Hrsg.), *Begegnungen. Antike Kulturen im Niltal. Festgabe für Erika Endesfelder, Karl-Heinz Priebe, Walter Friedrich Reineke, Steffen Wenig* (Leipzig 2001) 131–159
- Fitzenreiter 2006
M. Fitzenreiter, Raumkonzept und Bildprogramm in dekorierten Grabanlagen im Alten Reich, in: M. Fitzenreiter – M. Herb (Hrsg.), *Dekorierte Grabanlagen im Alten Reich. Methodik und Interpretation*, IBAES 6 (London 2006) 61–109
- Fitzenreiter 2008
M. Fitzenreiter, Jenseits im Diesseits – Die Konstruktion des Ortes der Toten im pharaonischen Ägypten, in: C. Kümmel – B. Schweizer – U. Veit (Hrsg.), *Körperinszenierung – Objektsammlung – Monumentalisierung. Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, *Tübinger Archäologische Taschenbücher* 6 (Münster 2008) 75–106
- Fitzenreiter 2009
M. Fitzenreiter (Hrsg.), *Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund*, IBAES 10 (London 2009)
- Fitzenreiter 2010
M. Fitzenreiter, Ikonographische Parallelisierung: Zu einem Kompositionsprinzip in der ägyptischen Flachbildkunst und seiner Wahrnehmung in pharaonischer Zeit. Notizen zum Grab des Pennut (Teil VI), *ImagAeg* 3, 2010, 7–30
- Fitzenreiter 2015
M. Fitzenreiter, (Un)Zugänglichkeit. Über Performanz und Emergenz von Schrift und Bild, in: A. Kehnel – D. Panagiotopoulos (Hrsg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materiellen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, Materiale Textkulturen* 6 (Berlin 2015) 179–208
- Fitzenreiter 2017a
M. Fitzenreiter, Das Reden der Anderen, in: F. Feder – G. Sperveslage – F. Steinborn (Hrsg.), *Ägypten begreifen. Erika Endesfelder in memoriam*, IBAES 19 (Berlin 2017) 117–131
- Fitzenreiter 2017b
M. Fitzenreiter, Sense and Serendipity: Zur Ambiguität pharaonischer Bildschriftlichkeit, in: V. Verschoor – A. J. Stuart – C. Demarée (Hrsg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber Amicorum René van Walsem*, *EgUit* 30 (Leiden 2017) 177–199
- Flood 2002
F. B. Flood, Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum, *The Art Bulletin* 84, 2002, 641–659
- Foucart 1924
G. Foucart, Études thébaines. La belle fête de la vallée, *BIFAO* 24, 1924, 1–209
- Foucart 1935
G. Foucart, Tombes thébaines. Nécropole de Dirâ' Abû'n-Nâga. Le tombeau d'Amonmos. (Tombeau N° 19), *MIFAO* 57 (Kairo 1935)
- Foucault 1971
M. Foucault, L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970 (Paris 1971)
- Franke 1983
D. Franke, Altägyptische Verwandtschaftsbezeichnungen im Mittleren Reich, *HÄS* 3 (Hamburg 1983)
- Freedberg 1989
D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago 1989)
- Freedberg – Gallese 2007
D. Freedberg – V. Gallese, Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience, *TRENDS in Cognitive Sciences* 11 (5), 2007, 197–203
- Fried 1998
M. Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago 1998)
- Gaballa 1976
G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art* (Mainz 1976)
- Gabolde 2009
L. Gabolde, «L'horizon d'Aton», exactement?, in: I. Régen – F. Servajean (Hrsg.), *Verba manent. Recueil d'études dédiées à Dimitri Meeks*, *CENiM* 2 (Montpellier 2009) 145–157
- Gabolde 2015
M. Gabolde, *Toutankhamon* (Paris 2015)
- Gander 2012
M. Gander, Imitation of Materials in Ancient Egypt, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010* (Budapest 2012) 265–271
- Ganz – Neuner 2013a
D. Ganz – S. Neuner (Hrsg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* (München 2013)
- Ganz – Neuner 2013b
D. Ganz – S. Neuner, Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung, in: D. Ganz – S. Neuner (Hrsg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* (München 2013) 9–58

- García-Moreno u. a. 2013
R. García-Moreno – F.-P. Hocquet – F. Mathis – E. Van Elslande – D. Strivay – P. Vandenabeele, *Archaeometry Research on the Wall Paintings in the Tomb Chapel of Menna*, in: M. Hartwig (Hrsg.), *The Tomb Chapel of Menna* (TT 69). *The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb*, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 93–111
- Gardiner 1916
A. H. Gardiner, *Notes on the Story of Sinuhe* (Paris 1916)
- Gardiner 1933
A. H. Gardiner (Hrsg.), *The Temple of King Sethos I at Abydos I. The Chapels of Osiris, Isis and Horus* (London 1933)
- de Garis Davies 1903
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna I. The Tomb of Meryra*, ASEG 13 (London 1903)
- de Garis Davies 1905a
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna II. The Tombs of Panehesy and Meryra II.*, ASEG 14 (London 1905)
- de Garis Davies 1905b
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna III. The Tombs of Huya and Ahmes*, ASEG 15 (London 1905)
- de Garis Davies 1906
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna IV. The Tombs of Penthu, Mahu and Others*, ASEG 16 (London 1906)
- de Garis Davies 1908a
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna V. Smaller Tombs and Boundary Stelae*, ASEG 17 (London 1908)
- de Garis Davies 1908b
N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna VI. Tombs of Parennefer, Tutu, and Aj*, ASEG 18 (London 1908)
- de Garis Davies 1913
N. de Garis Davies, *Five Theban Tombs (Being those of Mentuherkhepeshef, User, Daga, Nehemawäy and Tati)*, ASEG 21 (London 1913)
- de Garis Davies 1917
N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, RPTMS 1 (New York 1917)
- de Garis Davies 1922
N. de Garis Davies, *The Tomb of Puyemrê at Thebes I. The Hall of Memories*, RPTMS 2 (New York 1922)
- de Garis Davies 1923
N. de Garis Davies, *The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth* (Nos. 75 and 90), TTS 3 (London 1923)
- de Garis Davies 1924
N. de Garis Davies, *A Peculiar Form of New Kingdom Lamp*, JEA 10, 1924, 9–14
- de Garis Davies 1925
N. de Garis Davies, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, RPTMS 4 (New York 1925)
- de Garis Davies 1927
N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, RPTMS 5 (New York 1927)
- de Garis Davies 1930
N. de Garis Davies, *The Tomb of Ken-Amün at Thebes*, MMAEE 5 (New York 1930)
- de Garis Davies 1933a
N. de Garis Davies, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, MMAEE 9 (New York 1933)
- de Garis Davies 1933b
N. de Garis Davies, *The Tombs of Menkheperasonb, Amenmosë, and Another* (Nos. 86, 112, 42, 226), TTS 5 (London 1933)
- de Garis Davies 1935
N. de Garis Davies, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Rë'*, MMAEE 10 (New York 1935)
- de Garis Davies 1941
N. de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, MET 1 (London 1941)
- de Garis Davies 1943
N. de Garis Davies, *The Tomb of Rekh-mi-Rë' at Thebes*, MMAEE 11 (New York 1943)
- de Garis Davies 1948
N. de Garis Davies, *Seven Private Tombs at Kurnah*. Edited by A. H. Gardiner, MET 2 (London 1948)
- de Garis Davies 1963
N. de Garis Davies, *Scenes from Some Theban Tombs* (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81), PTT 4 (Oxford 1963)
- de Garis Davies – Gardiner 1915
N. de Garis Davies – A. H. Gardiner, *The Tomb of Amenemhêt* (No. 82), TTS 1 (London 1915)
- de Garis Davies – Gardiner 1920
N. de Garis Davies – A. H. Gardiner, *The Tomb of Antefoķer, Vizier of Sesostris I, and of His Wife Senet* (No. 60), TTS 2 (London 1920)
- de Garis Davies – Gardiner 1926
N. de Garis Davies – A. H. Gardiner, *The Tomb of Huy Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamün* (No. 40), TTS 4 (London 1926)
- Gehrke 2007
H.-J. Gehrke, *Die Raumwahrnehmung im archaischen Griechenland*, in: M. Rathmann (Hrsg.), *Wahrnehmung und Erfassung geographischer Räume in der Antike* (Mainz am Rhein 2007) 17–30
- Genge 2003
G. Genge, *Im Reich der Zeit. Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard*, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen 4* (Köln 2003) 179–198
- Genette 2004
G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction* (Paris 2004)
- Genette 2007
G. Genette, *Discours du récit* (Paris 2007)
- Gillam 2012
R. Gillam, *The Daily Cult: Space, Continuity and Change*, in: K. Muhlestein (Hrsg.), *Evolving Egypt: Innovation, Appropriation, and Reinterpretation in Ancient Egypt*, BARIntSer 2397 (Oxford 2012) 61–69
- Giuliani 1996
L. Giuliani, *Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text*, Poetica 28, 1996, 1–47
- Giuliani 2003
L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003)
- Giuliani 2015
L. Giuliani, *How Did the Greeks Translate Traditional Tales into Images*, in: K. M. Coleman (Hrsg.), *Images for Classicists* (Cambridge 2015) 19–37
- Glück – Morenz 2007
T. Glück – L. Morenz, *Exotisch, Weisheitlich und Uralt. Europäische Konstruktionen Altägyptens*, Geschichte 73 (Berlin 2007)

- Gludovatz 2006
K. Gludovatz, Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsordnungen gemalter Schrift in Maerten van Heemskercks *Venus und Amor* (1545), in: S. Strätling – G. Witte (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift* (München 2006) 59–72.
- Gnirs 2013
A. M. Gnirs, Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in der 18. Dynastie, in: S. Bickel (Hrsg.), *Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit*, AH 22 (Basel 2013) 127–186
- Goebs 2002
K. Goebs, A Functional Approach to Egyptian Myth and Mythemes, JANER 2, 2002, 27–59
- Gohary 2009
S. Gohary, The Twin Tomb Chapel of Nebnefer and His Son Mahu at Sakkara (Kairo 2009)
- Gombrich 1996
E. H. Gombrich, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation⁵ (London 1996)
- González García – Belmonte – Shaltout 2009
A. C. González García – J. A. Belmonte – M. Shaltout, The Orientation of Royal Tombs in Ancient Egypt, in: J. A. Belmonte – M. Shaltout (Hrsg.), *In Search of Cosmic Order. Selected Essays on Egyptian Archaeoastronomy* (Kairo 2009) 287–303
- Goodman 1976
N. Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols (Indianapolis 1976)
- Görg 1998
M. Görg, Ein Haus im Totenreich. Jenseitsvorstellungen in Israel und Ägypten (Düsseldorf 1998)
- Goyon u. a. 2004
J.-C. Goyon – J.-C. Golvin – C. Simon-Boidot – G. Martinet, La construction pharaonique du Moyen Empire à l'époque gréco-romaine. Contexte et principes technologiques (Paris 2004)
- Graczyk 2015
A. Graczyk, Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik, Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung 51 (Berlin 2015)
- Grasskamp 2014
W. Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon (München 2014)
- Gräzer Ohara 2012
A. Gräzer Ohara, Incrire l'action dans le temps et l'espace. Le détail comme indicateur de circonstance dans les scènes de vie domestique profane de l'époque amarnienne, in: S. Lazaris (Hrsg.), *Le détail dans les cultures visuelles (Antiquité–XXI^e siècle). Actes du colloque international organisé par l'UMR 7044 (Archimède). Strasbourg, 16–17 mars 2012*, Ktéma 37, 2012, 161–190
- Griffin 2018
K. Griffin, «All the *Rhyt*-people Adore». The Role of the *Rekhyt*-people in Egyptian Religion, GHP Egyptology 29 (London 2018)
- Groenewegen-Frankfort 1951
H. A. Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East (London 1951)
- Groenewegen-Frankfort 1970
H. A. Groenewegen-Frankfort, «Narratives» in ancient Egypt, Art News Annual 36, 1970, 112–121
- Güell i Rous 2016
J. M. Güell i Rous, La tumba del visir Rekhmire (TT 100). Un estudio textual e iconográfico I. Rekhmire recibiendo los tributos extranjeros (Barcelona 2016)
- Guglielmi 1973
W. Guglielmi, Reden, Rufe und Lieder auf altägyptischen Darstellungen der Landwirtschaft, Viehzucht, des Fisch- und Vogelfangs vom Mittleren Reich bis zur Spätzeit, TÄB 1 (Bonn 1973)
- Guglielmi 1979
W. Guglielmi, Humor in Wort und Bild auf altägyptischen Grabdarstellungen, in: H. Brunner – R. Kannicht – K. Schwager (Hrsg.), *Wort und Bild. Symposion des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977* (München 1979) 181–200
- Guichard 2014
H. Guichard (Hrsg.), Des animaux et des pharaons. Le règne animal dans l'Égypte ancienne. Ausstellungskatalog Lens (Lens 2014)
- Guksch 1978
H. Guksch, Das Grab des Benja, gen. Paheqamen. Theben Nr. 343, AVDIK 7 (Mainz am Rhein 1978)
- Guksch 1994
H. Guksch, Königsdienst. Zur Selbstdarstellung der Beamten in der 18. Dynastie, SAGA 11 (Heidelberg 1994)
- Guksch 1995
H. Guksch, Über den Umgang mit Gräbern, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993*, SAGA 12 (Heidelberg 1995) 13–24
- Guksch 2003
H. Guksch, Amememhab und die Hyäne. Norm und Individualität in der Grabdekoration der 18. Dynastie, in: H. Guksch – E. Hofmann – M. Bommas (Hrsg.), *Grab und Totenkult im Alten Ägypten*. (München 2003) 104–117
- Gulyás 2007
A. Gulyás, The Unique Amun-Re at Luxor Temple, in: R. Mairs – A. Stevenson (Hrsg.), *Current Research in Egyptology 2005. Proceedings of the Sixth Annual Symposium, University of Cambridge, 6–8 January 2005* (Oxford 2007) 22–37
- Gulyás 2008
A. Gulyás, Symmetrical Repetition as a Principle of Decoration and the Confirmation of Royal Power in Luxor-Temple, in: B. Rothöhler – A. Manisali (Hrsg.), *Mythos & Ritual. Festschrift für Jan Assmann zum 70. Geburtstag*, Religionswissenschaft 5 (Berlin 2008) 53–69
- Gundlach 2003
R. Gundlach, Das Tal der Könige und Saint-Denis. Die pharaonische Königsgrablege des Neuen Reiches im interdisziplinären Vergleich, in: H. Guksch – E. Hofmann – M. Bommas (Hrsg.), *Grab und Totenkult im Alten Ägypten* (München 2003) 240–254
- Gundlach 2008
R. Gundlach, Zu Strukturen und Grenzen heiliger Orte und Bereiche im pharaonischen Ägypten, in: W. Waitkus (Hrsg.), *Diener des Horus. Festschrift für Dieter Kurth zum 65. Geburtstag*, Aegyptiaca Hamburgensia 1 (Gladbeck 2008) 135–151
- Gutmann 2016
T. Gutmann, Zur optischen (Außen-)Wirkung altägyptischer Monumentalbauten, in: S. Beck – B. Backes – I.-T. Liao – H. Simon – A. Verbovsek (Hrsg.), *Gebauter Raum: Architektur – Landschaft*

- Mensch. Beiträge des fünften Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 5) 12.12. bis 14.12.2014, GOF IV 62 (Wiesbaden 2016) 111–125
- Gutschmidt 1998
H. Gutschmidt, Den ägyptischen Tempel als Kunstwerk begreifen! Über Architekturbetrachtung und Architekturbetrachtung in der Ägyptologie (Göttingen 1998)
- Haarmann 1984
U. Haarmann, Luxor und Heliopolis: Ein Aufruf zum Denkmalschutz aus dem 13. Jahrhundert n. Chr., MDAIK 40, 1984, 153–157
- Habachi – Anus 1977
L. Habachi – P. Anus, Le tombeau de Nadj à Gournet Mar'eï (N° 271), MIFAO 97 (Kairo 1977)
- Hagen 1986
M. Hagen, Varieties of Realism. Geometries of Representational Art (Cambridge 1986)
- Hamden 2018
A. Hamden, The Role of the Personified *ankh* in the Offering Scenes of the New Kingdom, JARCE 54, 2018, 71–83
- Hamilton 2016
J. C. F. Hamilton, «That his perfect name may be remembered»: Added Inscriptions in the Tomb of Vizier Kagemni at Saqqara, in: C. Alvarez – A. Beledanian – A.-K. Gill – S. Klein (Hrsg.), Current Research in Egyptology 2015. Proceedings of the Sixteenth Annual Symposium. University of Oxford, United Kingdom 15–18 April 2015 (Oxford 2016) 50–61
- Hampson 2010
M. Hampson, «Experimenting with the New»: Innovative Figure Types and Minor Features in Old Kingdom Workshop Scenes, in: A. Woods – A. McFarlane – S. Binder (Hrsg.), Egyptian Culture and Society. Studies in Honour of Naguib Kanawati I, CASAE 38 (Kairo 2010) 165–179
- Hanebeck 2017
J. Hanebeck, Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression, Narratologia 56 (Berlin 2017)
- Hanke 1961
R. Hanke, Untersuchungen zur Komposition des ägyptischen Flachbildes (Diss. Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster 1961)
- Haring 2018
B. Haring, From Single Sign to Pseudo-Script. An Ancient Egyptian System of Workmen's Identity Marks, CHANE 93 (Leiden 2018)
- Harrington 2013
N. Harrington, Living with the Dead. Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt (Oxford 2013)
- Hartwig 2004
M. Hartwig, Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419–1372 BCE, MonAeg 10 = Série Imago 2 (Turnhout 2004)
- Hartwig 2013a
M. Hartwig, Scenes and Texts in the Tomb Chapel of Menna, in: M. Hartwig (Hrsg.), The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 21–90
- Hartwig 2013b
M. Hartwig, The Significance of the Tomb Chapel of Menna (TT 69), in: M. Hartwig (Hrsg.), The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 1–3
- Hartwig 2013c
M. Hartwig, The Tomb Chapel of Menna in Historical, Religious, and Artistic Context, in: M. Hartwig (Hrsg.), The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 165–173
- Hartwig 2013d
M. Hartwig, The Tomb of Menna and Its Owner, in: M. Hartwig (Hrsg.), The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 9–19
- Hartwig 2015
M. K. Hartwig, Style, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), A Companion to Ancient Egyptian Art (Malden 2015) 39–59
- Hartwig – Leterme 2013
M. Hartwig – K. Leterme, Visual and Archaeometric Analysis of the Paintings, in: M. Hartwig (Hrsg.), The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb, ARCE Conservation Series 5 (Kairo 2013) 133–161
- Hassan 2016
K. Hassan, The Visitors' Graffiti in Two Tombs of Beni Hassan (Ameny and Khnumhotep II), JARCE 52, 2016, 33–52
- Haug 2015
A. Haug, Bild und Ornament im frühen Athen (Regensburg 2015)
- Hawass 2006
Z. Hawass, The Royal Tombs of Egypt. The Art of Thebes Revealed (London 2006)
- Hawass 2009
Z. Hawass, Die verbotenen Gräber in Theben (Mainz 2009)
- Hedeman 1985
A. D. Hedeman, Restructuring the Narrative: The Function of Ceremonial in Charles V's *Grandes Chroniques de France*, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4 (Hanover 1985) 171–181
- Hedreen 2001
G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Ann Arbor 2001)
- Heinz 2001
S. C. Heinz, Die Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches. Eine Bildanalyse, DÖAWW 18 = UZK 17 (Wien 2001)
- Hegazy – Tosi 1983
E.-S. A. Hegazy – M. Tosi, A Theban Private Tomb. Tomb No. 295, AVDIK 45 (Mainz am Rhein 1983)
- Hegenbarth-Reichardt 2006
I. Hegenbarth-Reichardt, Der Raum der Zeit. Eine Untersuchung zu den altägyptischen Vorstellungen und Konzeptionen von Zeit und Raum anhand des Unterweltbuches Amduat, ÄAT 64 (Wiesbaden 2006)
- Helck 1952
W. Helck, Die Bedeutung der ägyptischen Besucherinschriften, ZDMG 102, 1952, 39–46
- Helck 1962
W. Helck, Soziale Stellung und Grablage (Bemerkungen zur thebanischen Nekropole), JESHO 5, 1962, 225–243
- Hema 2005
R. A. Hema, Individualism between Idealism and Realism, in: K. Daoud – S. Bedier – S. Abd el-Fatah (Hrsg.), Studies in Honor of Ali Radwan II, CASAE 34 (Kairo 2005) 39–45

- Herb 1991
M. Herb, Das durch die Luft wirbelnde Wurfholz in den Bildern der Vogeljagd des fürstlichen Grabherrn, in: U. Verhoeven – E. Graefe (Hrsg.), Religion und Philosophie im Alten Ägypten. Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991, OLA 39 (Leuven 1991) 165–177
- Herb 2001
M. Herb, Der Wettkampf in den Marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische Untersuchungen zu einem altägyptischen Szenentyp. Nikephoros Beihefte 5 (Hildesheim 2001)
- Hermann 1940
A. Hermann, Die Stelen der thebanischen Felsgräber der 18. Dynastie, ÄF 11 (Glückstadt 1940)
- Hermann 1963
A. Hermann, Jubel bei der Audienz. Zur Gebärdensprache in der Kunst des Neuen Reiches, ZÄS 90, 1963, 49–66
- Heye 2008
H. Heye, Typisch anders?, in: E.-M. Engel – V. Müller – U. Hartung (Hrsg.), Zeichen aus dem Sand. Streiflichter aus Ägyptens Geschichte zu Ehren von Günter Dreyer, MENES 5 (Wiesbaden 2008) 255–272
- Hildebrand 1910
A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst⁸(Straßburg 1910)
- Himmelmann-Wildschütz 1967
N. Himmelmann-Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst, AAWMainz 2, 1967, 73–100
- Hinterhöller-Klein 2015
M. Hinterhöller-Klein, Varietates Topiorum. Perspektive und Raumerfassung in Landschafts- und Panoramabildern der römischen Wandmalerei vom 1. Jh. v. Chr. bis zum Ende der pompejanischen Stile (Wien 2015)
- Hobsbawm – Ranger 1983
E. Hobsbawm – T. Ranger (Hrsg.), The Invention of Tradition (Cambridge 1983)
- Höckmann 2003
U. Höckmann, Zu Komposition und Inhalt des Parthenonfrieses, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnensee 2003) 161–169
- Hofmann 1995
E. Hofmann, Das Grab des Neferrenpet gen. Kenro (TT 178), Theben 9 (Mainz am Rhein 1995)
- Hofmann 2003
E. Hofmann, Viel Licht im Dunkel. Die Farbe Gelb in der ramessidischen Grabdekoration, in: H. Guksch – E. Hofmann – M. Bommas (Hrsg.), Grab und Totenkult im Alten Ägypten. (München 2003) 147–162
- Hofmann 2004
E. Hofmann, Bilder im Wandel. Die Kunst der ramessidischen Privatgräber, Theben 17 (Mainz am Rhein 2004)
- Hofmann 2011
E. Hofmann, Zwischen den Zeiten – Das thebanische Grab des «Königssohns» Tetiki (TT 15), ImagAeg 3, 2011, 42–55
- Hofmann 2012
E. Hofmann, Im Dienst des Pharaos – Loyalität und Selbstdarstellung. Innovative Bilder in thebanischen Beamtengräbern der 18. Dynastie (Hildesheim 2012)
- Hofmann 2018
E. Hofmann, Der Vorhof der Privatgräber – nur ein sakraler Ort? Die Anlagen von TT 157 des Nebwenenef und TT 183 des Nebsumenu, in: S. Kubisch – U. Rummel (Hrsg.), The Ramesside Period in Egypt. Studies into Cultural and Historical Processes of the 19th and 20th Dynasties. Proceedings of the International Symposium Held in Heidelberg, 5th to 7th June 2015, SDAIK 41 (Berlin 2018) 149–173
- Hohlbein 2009
A. Hohlbein, Wie die Ägypter ihre Nachbarn sahen: Fremdvölkerdarstellungen der 18. Dynastie. Untersucht anhand ausgewählter Privatgräber der Thebanischen Nekropole, Schriften zur Kulturgeschichte 12 (Hamburg 2009)
- Holliday 1993
P. J. Holliday, Narrative Structures in the François Tomb, in: P. J. Holliday (Hrsg.), Narrative and Event in Ancient Art (Cambridge 1993) 175–197
- Hornung 1971
E. Hornung, Das Grab des Haremhab im Tal der Könige (Bern 1971)
- Hornung 1978a
E. Hornung, Struktur und Entwicklung der Gräber im Tal der Könige, ZÄS 105, 1978, 59–66
- Hornung 1978b
E. Hornung, Zeitliches Jenseits im Alten Ägypten, in: A. Portmann – R. Ritsema (Hrsg.), Zeit und Zeitlosigkeit. Vorträge gehalten auf der Eranos Tagung in Ascona vom 23. bis 31. August 1978, Eranos Jahrbuch 47 (Ascona 1978) 269–307
- Hornung 1979
E. Hornung, Die Tragweite der Bilder. Altägyptische Bildaussagen, in: A. Portmann – R. Ritsema (Hrsg.), Denken und mythische Bildwelt. Vorträge gehalten auf der Eranos Tagung in Ascona vom 22. bis 30. August 1979, Eranos Jahrbuch 48 (Ascona 1979) 183–237
- Hornung 1980
E. Hornung, Das Buch von den Pforten des Jenseits II. Übersetzung und Kommentar, AH 8 (Genf 1980)
- Hornung 1982
E. Hornung, Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen, OBO 46 (Fribourg 1982)
- Hornung 1985
E. Hornung, Zur Symmetrie in Kunst und Denken der Ägypter, in: Ägypten. Dauer und Wandel. Symposium anlässlich des 75jährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts in Kairo am 10. und 11. Oktober 1982, SDAIK 18 (Mainz am Rhein 1985) 71–77
- Hornung 1991
E. Hornung, The Tomb of Pharaoh Seti I. Das Grab Sethos' I. (Zürich 1991)
- Hornung 1992a
E. Hornung, Göttliche Geleiter, in: I. Gamer-Wallert – W. Helck (Hrsg.), Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut (Tübingen 1992) 151–156
- Hornung 1992b
E. Hornung, Zur Struktur des ägyptischen Jenseitsglaubens, ZÄS 119, 1992, 124–130
- Hornung 1995
E. Hornung, Das Tal der Könige. Die Ruhestätte der Pharaonen³(Augsburg 1995)
- Hornung 1996
E. Hornung, Zum königlichen Jenseits, in: P. Der Manuelian (Hrsg.), Studies in Honor of William Kelly Simpson I (Boston 1996) 409–414

- Hornung 1997
E. Hornung, *Altägyptische Jenseitsbücher. Ein einführender Überblick* (Darmstadt 1997)
- Hornung 2001a
E. Hornung, «Hieroglyphisch denken». Bild und Schrift im alten Ägypten, in: G. Boehm (Hrsg.), *Homo Pictor. Colloquium Rauricum 7* (München 2001) 76–86
- Hornung 2001b
E. Hornung, The Tomb of Seti I, in: K. R. Weeks (Hrsg.), *Valley of the Kings. The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West* (Vercelli 2001) 194–211
- Hornung 2002
E. Hornung, *Die Unterweltbücher der Ägypter* (Düsseldorf 2002)
- Hornung 2005a
E. Hornung, *Der Eine und die Vielen. Altägyptische Götterwelt*⁶ (Darmstadt 2005)
- Hornung 2005b
E. Hornung, *Der Geist der Pharaonenzeit* (Düsseldorf 2005)
- Hornung 2006
E. Hornung, *Der Verborgene Raum der Unterwelt in der ägyptischen Literatur*, in: A. Loprieno (Hrsg.), *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart, Colloquium Rauricum 9* (München 2006) 23–34
- Hornung 2007
E. Hornung, *Die Vermessung der Unterwelt. Altägypten als Kultur des Masses*, in: E. Hornung – A. Schweizer (Hrsg.), *Schönheit und Mass. Beiträge der Eranos Tagungen 2005 und 2006* (Basel 2007) 219–229
- Hornung 2010
E. Hornung, *Das Tal der Könige*² (München 2010)
- Hornung u. a. 2006
E. Hornung – R. Krauss – D. A. Warburton (Hrsg.), *Ancient Egyptian Chronology, HdO I, 83* (Leiden 2006)
- Horváth 2016
G. Horváth, *A Passion for Order: Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond*, *Visual Past* 3, 2016, 247–278
- Houlihan 2001
P. F. Houlihan, *Wit and Humour in Ancient Egypt* (London 2001)
- Hovestreydt 2014
W. Hovestreydt, *Sideshow or not? On the Side-Rooms of the First Two Corridors in the Tomb of Ramesses III*, in: B. J. J. Haring – O. E. Kaper – R. van Walsem (Hrsg.), *The Workman's Progress. Studies in the Village of Deir el-Medina and Other Documents from Western Thebes in Honour of Rob Demarée, EgUit 28* (Leiden 2014) 103–132
- Hudáková 2013
L. Hudáková, *Innovative Power of Middle Kingdom Tomb Decoration as Reflected in the Scenes of Grain Processing, Bread-Making and Brewing*, in: J. Budka – R. Gundacher – G. Pieke (Hrsg.), *Florilegium Aegyptiacum – Eine wissenschaftliche Blütenlese von Schülern und Freunden für Helmut Satzinger zum 75. Geburtstag am 21. Jänner 2013, GM Beih. 14* (Göttingen 2013) 159–188
- von Hülsen-Esch 2003
A. von Hülsen-Esch, *Zeitkonzepte in der oberitalienischen Malerei des Quattrocento. Überlegungen zu 'Zeit im Bild' und 'Bildzeit' bei Pisanello und Mantegna*, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen 4* (Köln 2003) 25–43
- von Hülsen-Esch u. a. 2003
A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter, *Vorwort*, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen 4* (Köln 2003) S. VII–IX
- Hurwit 1977
J. Hurwit, *Image and Frame in Greek Art*, *AJA* 81, 1977, 1–30
- Hurwit 1992
J. Hurwit, *A Note on Ornament, Nature, and Boundary in Early Greek Art*, *BABesch* 67, 1992, 63–72
- Hurwit 2011
J. Hurwit, *The Shipwreck of Odysseus: Strong and Weak Imagery in Late Geometric Art*, *AJA* 115, 2011, 1–18
- Immerwahr 1990
S. A. Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age* (University Park 1990)
- Isekenmeyer 2013a
G. Isekenmeyer, *In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität*, in: G. Isekenmeyer (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, *Image* 42 (Bielefeld 2013) 11–86
- Isekenmeyer 2013b
G. Isekenmeyer, *Zur Einführung*, in: G. Isekenmeyer (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, *Image* 42 (Bielefeld 2013), 7–10
- Ishibashi u. a. 2007
J. Ishibashi – T. Kikuchi – M. Nagai – J. Kondo – S. Yoshimura, *The Report of Waseda University's Excavations on the West Bank of Luxor III. The Theban Tombs No. 333, A. 21, A. 24 and Tomb W-4 (Nr. -127-)* (Tokio 2007)
- Iversen 1975
E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*² (Warminster 1975)
- Jaeggi 2008
O. Jaeggi, *Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion* (Berlin 2008)
- James 1980
J. M. James, *Signs in Ancient Egypt: Another Look at the Relation of Figure and Hieroglyph*, *Visible Language* 14, 1980, 52–61
- James 2001
T. G. H. James, *The Tomb of Tutankhamen*, in: K. R. Weeks (Hrsg.), *Valley of the Kings. The Tombs and the Funerary Temples of Thebes West* (Vercelli 2001) 146–171
- Jenni 2010
H. Jenni, *Lehrbuch der klassisch-ägyptischen Sprache* (Basel 2010)
- Jenni 2013
H. Jenni, *Der textile fashion turn der 18. Dynastie*, in: S. Bickel (Hrsg.), *Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit*, *AH* 22 (Basel 2013) 61–75
- Jimenez Higuera 2012
M. Á. Jimenez Higuera, *¿Es posible reconstruir el paisaje de la necrópolis tebana? El caso de Dra Abu el-Naga*, in: L. M. de Araújo – J. das Candeias Sales (Hrsg.), *Novos trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia I* (Lissabon 2012) 535–553
- Johnson 2015
W. R. Johnson, *Tutankhamen-Period Battle Narratives in Luxor*, in: D. C. Forbes (Hrsg.), *Amarna Letters 5. Essays on Ancient Egypt ca. 1390–1310 BC* (Weaverville 2015) 180–197

- Jurman 2018
C. Jurman, To Show and to Designate. Attitudes Towards Representing Craftsmanship and Material Culture in Middle Kingdom Elite Tombs, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 101–116
- Jurt 2007
J. Jurt, Die Debatte um die Zeitlichkeit in der *Académie Royale de Peinture* am Beispiel von Poussins *Mannalese*, in: F. Sick – C. Schöch (Hrsg.), *Zeitlichkeit in Text und Bild, Studia Romanica 137* (Heidelberg 2007) 337–347
- Kafalenos 1989
E. Kafalenos, Image and Narrativity: Robbe-Grillet's *La Belle Captive*, *Visible Language* 23/4, 1989, 375–392
- Kahl 1999
J. Kahl, Siut-Theben. Zur Wertschätzung von Traditionen im alten Ägypten, *PdÄ* 13 (Leiden 1999)
- Kahl 2016
J. Kahl, Ornamente in Bewegung. Die Deckendekoration der Großen Querhalle im Grab von Djefai-Hapi I. in Assiut, *The Asyut Project 6* (Wiesbaden 2016)
- Kahl – Verhoeven 2008
J. Kahl – U. Verhoeven, «Dornröschen» ist erwacht. Das neu entdeckte Grab N13.1 in Assiut, *Sokar* 16, 2008, 68–73
- Kahlbacher 2013
A. Kahlbacher, The Menu Please! Individualism vs. Standardization in Funerary Repast Scenes from the Early Dynastic Period to the Middle Kingdom, in: L. Hudáková – P. Jánosi – A. Kahlbacher (Hrsg.), *Change and Innovation in Middle Kingdom Art. Proceedings of the MeKeTRE Study Day Held at the Kunsthistorisches Museum, Vienna (3rd May 2013)*, *MKS* 4 (London 2016) 65–81
- Kampp 1996
F. Kampp, Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie, *Theben* 13 (Mainz am Rhein 1996)
- Kampp-Seyfried 2003
F. Kampp-Seyfried, The Theban Necropolis: An Overview of Topography and Tomb Development from the Middle Kingdom to the Ramesside Period, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future* (London 2003) 2–10
- Kamrin 1999
J. Kamrin, *The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hasan* (London 1999)
- Kanawati 2001
N. Kanawati, *The Tomb and Beyond. Burial Customs of Egyptian Officials* (Warminster 2001)
- Kanawati 2009
N. Kanawati, Specificity in Old Kingdom Tomb Scenes, *ASAE* 83, 2009, 261–278
- Kantor 1957
H. J. Kantor, Narration in Egyptian Art, *AJA* 61, 1957, 44–54
- Keel 1992
O. Keel, Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder, *OBO* 122 (Fribourg 1992)
- Keller 1991
C. A. Keller, Royal Painters: Deir el-Medina in Dynasty XIX, in: E. Bleiberg – R. Freed (Hrsg.), *Fragments of a Shattered Visage. The Proceedings of the International Symposium on Ramesses the Great, Monographs of the Institute of Egyptian Art and Archaeology* 1 (Memphis 1991) 50–86
- Keller 2003
C. A. Keller, Un artiste égyptien à l'œuvre: le dessinateur en chef Amenhotep, in: G. Andreu (Hrsg.), *Deir el-Médineh et la Vallée des Rois. La vie en Égypte au temps de pharaons du Nouvel Empire. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 3 et 4 mai 2002* (Paris 2003) 83–114
- Kemp 1983
W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts* (München 1983)
- Kemp 1986
W. Kemp, *Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des «Schwurs im Ballhaus»*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, 165–184
- Kemp 1987
W. Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster* (München 1987)
- Kemp 1989a
W. Kemp, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: W. Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung, Literatur und andere Künste* 4 (München 1989) 62–88
- Kemp 1989b
W. Kemp, *Mittelalterliche Bildsysteme*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22, 1989, 121–134
- Kemp 1996
W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto* (München 1996)
- Kemp 2006
B. J. Kemp, *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization* ²(London 2006)
- Kemp 2012
B. Kemp, *The City of Akhenaten and Nefertiti. Amarna and Its People* (Kairo 2012)
- Kessler 1985
H. L. Kessler, Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art* 16 = *Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series* 4 (Hanover 1985) 75–91
- Kinney 2000
L. Kinney, *The Funerary Procession*, in: L. Donovan – K. McCorquodale (Hrsg.), *Egyptian Art. Principles and Themes in Wall Scenes, Prism Archaeological Series* 6 (Gizeh 2000) 157–170
- Kinney 2007
L. J. Kinney, *Dancing on a Time Line. Visually Communicating the Passage of Time in Ancient Egyptian Wall Art*, *BACE* 18, 2007, 145–159
- Kipfer 2017
S. Kipfer (Hrsg.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, *OBO* 285 (Fribourg 2017)
- Kiser-Go 2006
D. Kiser-Go, *A Stylistic and Iconographic Analysis of Private Post-Amarna Period Tombs at Thebes* (Diss. University of California, Berkeley 2006)

- Kjølby 2009
A. Kjølby, Material Agency, Attribution and Experience of Agency in Ancient Egypt. The Case of New Kingdom Private Temple Statues, in: R. Nyord – A. Kjølby (Hrsg.), «Being in Ancient Egypt». Thoughts on Agency, Materiality and Cognition. Proceedings of the Seminar Held in Copenhagen, September 29–30, 2006, BARIntSer 2019 (Oxford 2009) 31–46
- Klammer 2016
M. Klammer, Kommentar zu «Der Rahmen der Repräsentation und einige seiner Figuren» von Louis Marin, ZMK 7.1, 2016, 99–108
- Klebs 1914
L. Klebs, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, ZÄS 52, 1914, 19–34
- Klebs 1915
L. Klebs, Die Reliefs des alten Reiches (2980–2475 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte, AHAW 3 (Heidelberg 1915)
- Klebs 1922
L. Klebs, Die Reliefs und Malereien des mittleren Reiches (VII.–XVII. Dynastie ca 2475–1580 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte, AHAW 6 (Heidelberg 1922)
- Klebs 1934
L. Klebs, Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches (XVIII.–XX. Dynastie, ca. 1580–1100 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte I. Szenen aus dem Leben des Volkes, AHAW 9 (Heidelberg 1934)
- Klische 2013
A. Klische, «Die Welt bewahren». Bemerkungen zu den Szenen mit Nut und Geb seit der Dritten Zwischenzeit, in: G. Neunert – K. Gabler – A. Verbovsek (Hrsg.), Nekropolen: Grab – Bild – Ritual. Beiträge des zweiten Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 2) 2. bis 4.12.2011, GOF IV 54 (Wiesbaden 2013) 113–125
- Koch 1990
R. Koch, Die Erzählung des Sinuhe, BiAeg 17 (Brüssel 1990)
- Kohle 2003
H. Kohle, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen 4 (Köln 2003) 139–148
- Körner 2003
H. Körner, Biblische Erzählung und Bildzeiten in Sandro Botticellis Judith- und Holofernes-Darstellungen (mit der Neuzuschreibung einer Laurentiusmarter an Filippino Lippi im Anhang), in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen 4 (Köln 2003) 45–63
- Kozloff 1979
A. P. Kozloff, A Study of the Painters of the Tomb of Menna, No. 69, in: W. F. Reineke (Hrsg.), First International Congress of Egyptology. Acts, Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients 14 (Berlin 1979) 395–402
- Krierer 2002
K. R. Krierer, Konzept, Struktur und narrative Methode der Bildprogrammatische römischer Triumphsäulen: Trajanssäule und Mark Aurel-Säule, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois, DÖAWW 24 = UZK 20 (Wien 2002) 161–173
- Kristensen 2013
T. M. Kristensen, Making and Breaking the Gods. Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity, ASMA 12 (Aarhus 2013)
- Kristensen 2015
M. Kristensen, Illustration or Reality: How Should Depictions of Gardens in Ancient Egyptian Tomb Paintings be Perceived, in: M. Pinarello – J. Yoo – J. Lundock – C. Walsh (Hrsg.), Current Research in Egyptology 2014. Proceedings of the Fifteenth Annual Symposium University College London and King's College London April 9–12, 2014 (Oxford 2015) 229–238
- Kubler 2008
G. Kubler, The Shape of Time. Remarks on the History of Things (Yale 2008)
- Kuhlmann 1973
K. P. Kuhlmann, Eine Beschreibung der Grabdekoration mit der Aufforderung zu kopieren und zum Hinterlassen von Besucherinschriften aus saitischer Zeit, MDAIK 29, 1973, 205–213
- Kurth 1994
D. Kurth, Edfu. Ein ägyptischer Tempel gesehen mit den Augen der alten Ägypter (Darmstadt 1994)
- Kurth 2016
D. Kurth, Wo Götter, Menschen und Tote lebten. Eine Studie zum Weltbild der Alten Ägypter, QUIA 3 (Hützel 2016)
- Laboury 1997
D. Laboury, Une relecture de la tombe de Nakht (TT52, Cheikh 'Abd el-Gourna), in: R. Tefnin (Hrsg.), La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque international de Bruxelles, avril 1994, MonAeg 7 = Série Imago 1 (Brüssel 1997) 49–81
- Laboury 1998
D. Laboury, Fonction et signification de l'image égyptienne, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (Serie 6) 9, 1998, 131–148
- Laboury 2010
D. Laboury, Portrait versus Ideal Image, in: W. Wendrich (Hrsg.), UCLA Encyclopedia of Egyptology (Los Angeles 2010) <<https://escholarship.org/uc/item/9370vorz>> (21.12.2018)
- Laboury 2012
D. Laboury, Tracking Ancient Egyptian Artists, a Problem of Methodology. The Case of the Painters of Private Tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010 (Budapest 2012) 199–208
- Laboury 2013a
D. Laboury, Citations et usages de l'art du Moyen Empire à l'époque thoutmoside, in: S. Bickel (Hrsg.), Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit, AH 22 (Basel 2013) 11–28
- Laboury 2013b
D. Laboury, De l'individualité de l'artiste dans l'art égyptien, in: G. Andreu-Lanoë (Hrsg.), L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2013) 36–41
- Laboury 2013c
D. Laboury, L'artiste égyptien, ce grand méconnu de l'égyptologie, in: G. Andreu-Lanoë (Hrsg.), L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2013) 28–35

Laboury 2015

D. Laboury, On the Master Painter of the Tomb of Amenhotep Sise, Second High Priest of Amun under the Reign of Thutmose IV (TT 75), in: R. Jasnow – K. M. Cooney (Hrsg.), *Joyful in Thebes. Egyptological Studies in Honor of Betsy M. Bryan*, MVCAE 1 (Atlanta 2015) 327–337

Laboury 2016

D. Laboury, Le scribe et le peintre. À propos d'un scribe que ne voulait pas être pris pour un peintre, in: P. Collombert – D. Lefèvre – S. Polis – J. Winand (Hrsg.), *Aere Perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, OLA 242 (Leuven 2016) 371–396

Laboury 2017

D. Laboury, Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10 (Liège 2017) 229–258

Laboury – Tavier 2010

D. Laboury – H. Tavier, À la recherche des peintres de la nécropole thébaine sous la 18^e dynastie. Prolégomènes à une analyse des pratiques picturales dans la tombe d'Amenemopé (TT 29), in: E. Warmenbol – V. Angenot (Hrsg.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, MonAeg 12 = Série Imago 3 (Turnhout 2010) 91–106

Landwehr 2018

A. Landwehr, *Historische Diskursanalyse* ²(Frankfurt am Main 2018)

Lange 1952

K. Lange, *Lebensbilder aus der Pharaonenzeit. Meisterwerke altägyptischer Reliefkunst und Malerei* (Berlin 1952)

Lashien 2011

M. Lashien, *Narrative in Old Kingdom Wall Scenes: The Progress through Space and Time*, BACE 22, 2011, 101–114

Lashien 2017

M. Lashien, *The Nobles of El-Qusiya in the Sixth Dynasty. A Historical Study* (Wallasey 2017)

Lazaridis 2013

N. Lazaridis, *Physical Characterization in Ancient Egyptian Narrative Literature*, ENiM 6, 2013, 123–137

Leblanc 2010

C. Leblanc, *Les châteaux de millions d'années: une redéfinition à la lumière des récentes recherches. De la vocation religieuse à la fonction politique et économique*, in: C. Leblanc – G. Zaki (Hrsg.), *Les temples de millions d'années et le pouvoir royal à Thèbes au Nouvel Empire. Sciences et nouvelles technologies appliquées à l'archéologie*, Memnonia. Cahier supplémentaire 2 (Kairo 2010) 19–57

Lesko 1986

B. S. Lesko, *True Art in Ancient Egypt*, in: L. H. Lesko (Hrsg.), *Egyptological Studies in Honor of Richard A. Parker. Presented on the Occasion of His 78th Birthday December 10, 1983* (Hanover 1986) 85–103

Lessing 2007

G. E. Lessing, *Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhalts*. Hrsg. von W. Barner, *Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 22* (Frankfurt am Main 2007)

Lewis-Williams – Challis 2011

D. Lewis-Williams – S. Challis, *Deciphering Ancient Minds. The Mystery of San Bushman Rock Art* (London 2011)

Leyssen – Rathgeber 2013

S. Leyssen – P. Rathgeber (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement* (München 2013)

Liao 2013

I.-T. Liao, *Kunsthistorische Betrachtungen zu Bankettszenen in ägyptischen Privatgräbern*, in: G. Neunert – K. Gabler – A. Verbovsek (Hrsg.), *Nekropolen: Grab – Bild – Ritual. Beiträge des zweiten Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 2) 2*. bis 4.12.2011, GOF IV 54 (Wiesbaden 2013) 141–159

von Lieven 2007

A. von Lieven, *Grundriss des Laufes der Sterne. Das sogenannte Nutbuch*, The Carlsberg Papyri 8 = CNIP 31 (Kopenhagen 2007)

von Lieven 2016

A. von Lieven, « . . . so dass eine die Auffrischung der anderen ist. » Texttradierung im Umfeld ägyptischer Tempelbibliotheken, in: A. H. Pries (Hrsg.), *Die Variation der Tradition. Modalitäten der Ritualadaption im Alten Ägypten*, OLA 240 (Leuven 2016) 1–27

von Lieven o. J.

A. von Lieven, *Mortuary Ritual in the Valley of the Kings*, in: R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings* (Oxford o. J.) 293–300

Loeben 1992

C. E. Loeben, *Der Zugang zum Amuntempel von Karnak im Neuen Reich. Zum Verständnis einer zeitgenössischen Architekturdarstellung*, in: U. Luft (Hrsg.), *The Intellectual Heritage of Egypt. Studies Presented to László Kákósy by Friends and Colleagues on the Occasion of His 60th Birthday*, StudAeg 15 (Budapest 1992) 393–401

Loeben 1995

C. E. Loeben, *Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorprinzipien im Bildprogramm des Großen Tempels von Abu Simbel – Beobachtungen und vorläufige Ergebnisse*, in: D. Kurth (Hrsg.), *3. Ägyptologische Tempeltagung. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration*. Hamburg, 1.-5. Juni 1994, ÄAT 33 (Wiesbaden 1995) 143–162

Loeben 1997

C. E. Loeben, *Thebanische Tempelmalerei – Spuren religiöser Ikonographie*, in: R. Tefnin (Hrsg.), *La peinture égyptienne ancienne. Un monde de signes à préserver. Actes du Colloque international de Bruxelles, avril 1994*, MonAeg 7 = Série Imago 1 (Brüssel 1997) 111–120

Loprieno 2005

A. Loprieno, *Searching for a Common Background: Egyptian Love Poetry and the Biblical Song of Songs*, in: A. C. Hagedorn (Hrsg.), *Perspectives on the Song of Songs*, BZAW 346 (Berlin 2005) 105–135

Loprieno 2011

A. Loprieno, *Vom Schriftbild*, in: A. Loprieno – C. Knigge Salis – B. Mersmann (Hrsg.), *Bild, Macht, Schrift. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive* (Weilerswist 2011) 15–36

Lorand 2010

D. Lorand, *Les relations texte-image dans la tombe thébaine de Khérouef (TT 192). Les scènes de jubilé d'Amenhotep III en l'an 37*, in: E. Warmenbol – V. Angenot (Hrsg.), *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, MonAeg 12 = Série Imago 3 (Turnhout 2010) 119–133

Loreck 2013

H. Loreck, *Dem Vernehmen nach . . . Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität*, in: G. Isekenmeyer (Hrsg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Image 42 (Bielefeld 2013) 87–106

Lorenz 2008

K. Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, ICON 5 (Berlin 2008)

- Lorenz 2013
K. Lorenz, *Der Große Fries des Pergamon-Altars. Die narratologische Kategorie Metalepse und die Analyse von Erzählung in der Flächenkunst*, in: U. E. Eisen – P. von Müllendorf (Hrsg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, *Narratologia* 39 (Berlin 2013) 119–147
- Lotman 1972
J. M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München 1972)
- Louant 2000
E. Louant, *Comment Pouiemrê triompha de la mort. Analyse du programme iconographique de la tombe thébaine n°39*, *Lettres orientales* 6 (Leuven 2000)
- Luiselli 2008
M. M. Luiselli, *Gestualità rituale e spontanea in Egitto. Un contributo allo studio dei gesti nell'arte egiziana*, in: S. Pernigotti – M. Zecchi (Hrsg.), *Sacerdozio e società civile nell'Egitto antico. Atti del terzo Colloquio. Bologna – 30/31 maggio 2007*, *Archaeologia e storia della civiltà egiziana e del Vicino Oriente antico. Materiali e studi* 14 (Imola 2008) 135–147
- Lurson 2007
B. Lurson, *Des relations spatiales dans la conception du décor des temples de l'époque pharaonique*, in: B. Haring – A. Klug (Hrsg.), *6. Ägyptologische Tempeltagung. Funktion und Gebrauch altägyptischer Tempelräume. Leiden, 4.–7. September 2002, Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen 3* (Wiesbaden 2007) 187–204
- Lurson 2016
B. Lurson, *A Perfect King. Aspects of Ancient Egyptian Royal Ideology of the New Kingdom* (Paris 2016)
- Lüscher 2013
B. Lüscher, *Die Vorlagen-Ostraka aus dem Grab des Nachtmin (TT 87), BA Ä 4* (Basel 2013)
- Machinist 2014
P. Machinist, *Anthropomorphism in Mesopotamian Religion*, in: Andreas Wagner (Hrsg.), *Göttliche Körper – Göttliche Gefühle. Was leisten anthropomorphe und anthropopathische Götterkonzepte im Alten Orient und im Alten Testament?*, *OBO 270* (Fribourg/Göttingen 2014) 67–99
- Mackay 1918
E. Mackay, *On the Various Methods of Representing Hair in the Wall-Paintings of the Theban Tombs*, *JEA* 5, 1918, 113–116
- Mackay 1920
E. Mackay, *On the Use of Beeswax and Resin as Varnishes in Theban Tombs*, *Ancient Egypt* 5, 1920, 35–38
- Mahmood – Mahran 2011
S. A. Mahmood – H. I. M. Mahran, *The Iconography of Caricature Scenes in Egypt (From Ancient Egypt to Modern Times)*, in: H. Vymazalová – M. Megahed – F. Ondráš (Hrsg.), *Ancient Echoes in the Culture of Modern Egypt* (Prag 2011) 62–88
- Mahne 2007
N. Mahne, *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung* (Göttingen 2007)
- Maître 2017
J. Maître, *Comme un oiseau sur la branche . . .*, *ENiM* 10, 2017, 89–101
- Malaise – Winand 1999
M. Malaise – J. Winand, *Grammaire raisonnée de l'égyptien classique*, *AegLeod* 6 (Liège 1999)
- Malek 2003
J. Malek, *Ägypten. 4000 Jahre Kunst* (Berlin 2003)
- Malraux 1965
A. Malraux, *Le Musée imaginaire* (Paris 1965)
- Manassa 2013
C. Manassa, *Imagining the Past. Historical Fiction in New Kingdom Egypt* (Oxford 2013)
- Mangado Alonso 2001
M. L. Mangado Alonso, *Evolución iconográfica y lingüística de los relieves egipcios del Imperio Antiguo: las excenas de elaboración de la cuerda*, in: J. Cervelló Autuori – A. J. Quevedo Álvarez (Hrsg.), *. . . ir a buscar leña. Estudios dedicados al Prof. Jesús López, Aula aegyptiaca Studia 2* (Barcelona 2001) 117–139
- Manniche 1987
L. Manniche, *City of the Dead. Thebes in Egypt* (London 1987)
- Manniche 1988
L. Manniche, *Lost Tombs. A Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis* (London 1988)
- Manniche 2003
L. Manniche, *The so-called Scenes of Daily Life in the Private Tombs of the Eighteenth Dynasty: an Overview*, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future* (London 2003) 42–45
- Manniche 2016
L. Manniche, *Amarna Deserts*, in: J. van Dijk (Hrsg.), *Another Mouthful of Dust. Egyptological Studies in Honour of G. T. Martin*, *OLA* 246 (Leuven 2016) 381–393
- Der Manuelian 1983
P. Der Manuelian, *Prolegomena zur Untersuchung saitischer «Kopien»*, *SAK* 10, 1983, 221–245
- Der Manuelian 1999
P. Der Manuelian, *Semi-Literacy in Egypt: Some Erasures from the Amarna Period*, in: E. Teeter – J. A. Larson (Hrsg.), *Gold of Praise. Studies on Ancient Egypt in Honor of Edward F. Wente*, *SAOC* 58 (Chicago 1999) 285–298
- Manzi 2012
L. M. Manzi, *La jerarquización del espacio a través de la distribución de tumbas privadas en tebas occidental*, in: L. M. de Araújo – J. das Candeias Sales (Hrsg.), *Novos trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia I* (Lissabon 2012) 637–655
- Marin 1983
L. Marin, *Une mise en signification de l'espace social: manifestation, cortège, défilé, procession (Notes sémiotiques)*, in: L. Marin, *De la représentation* (Paris 1994) 46–61 [Erstveröffentlichung: 1983]
- Marin 1984
L. Marin, *Visibilité et lisibilité de l'histoire: à propos des dessins de la colonne Trajane*, in: L. Marin, *De la représentation* (Paris 1994) 219–234 [Erstveröffentlichung: 1984]
- Marin 1988
L. Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, *Les cahiers du Musée national d'art moderne* 24, 1988, 63–81
- Marin 1989
L. Marin, *The Order of Words and the Order of Things in Painting*, *Visible Language* 23 No. 2/3, 1989, 188–203
- Martens 1985
D. Martens, *La représentation de l'espace dans la peinture attique avant 600. Problèmes de syntaxe figurative*, *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie* 7, 1985, 15–33

- Martens 1992
D. Martens, *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Académie Royale de Belgique. *Mémoire de la Classe des Beaux-Arts (Serie 3) 2* (Brüssel 1992)
- Martin 1974
J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, HAW 2.3 (München 1974)
- Martin 1989
G. T. Martin, *The Rock Tombs of El-'Amarna VII. The Royal Tomb at El-'Amarna*, ASEg 39 (London 1989)
- Martin 1994
G. T. Martin, *Auf der Suche nach dem verlorenen Grab. Neue Ausgrabungen verschollener und unbekannter Grabanlagen aus der Zeit des Tutanchamun und Ramses II. in Memphis, Kulturgeschichte der antiken Welt 60* (Mainz am Rhein 1994)
- Martin 1997
G. T. Martin, *The Tomb of Tia and Tia. A Royal Monument of the Ramesside Period in the Memphite Necropolis*, EES 58 (London 1997)
- Martin 2006
S. Martin, *On Pre-Columbian Narrative: Representation Across the Word-Image Divide*, in: J. Quilter – M. Miller (Hrsg.), *A Pre-Columbian World* (Washington 2006) 55–105
- Martin 2012
G. T. Martin, *The Tomb of Maya and Meryt I. The Reliefs, Inscriptions, and Commentary*, EES 99 (London 2012)
- Martin 2016
G. T. Martin, *Tutankhamun's Regent. Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb for Students of Egyptian Art, Iconography, Architecture, and History*, EES 111 (London 2016)
- Massaro u. a. 2012
D. Massaro – F. Savazzi – C. Di Dio – D. Freedberg – V. Gallese – G. Gilli – A. Marchetti, *When Art Moves the Eyes: A Behavioral and Eye-Tracking Study*, PLoS ONE 7 (5), 2012, e37285
- Matić 2017
U. Matić, *Der dritte Raum, Hybridität und das Niltal: Das epistemologische Potenzial der postkolonialen Theorie in der Ägyptologie*, in: S. Beck – B. Backes – A. Verbovsek (Hrsg.), *Interkulturalität: Kontakt – Konflikt – Konzeptualisierung. Beiträge des sechsten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (BAJA 6) 13.11.–15.11.2015*, GOF IV 63 (Wiesbaden 2017) 93–111
- Mattern 1996
J. Mattern, *Ricœur zur Einführung* (Hamburg 1996)
- Matz 1922
F. Matz, *Zur Komposition ägyptischer Wandbilder*, JdI 37, 1922, 39–53
- Mauric-Barberio 2001
F. Mauric-Barberio, *Le premier exemplaire du Livre de l'Amdouat*, BIFAO 101, 2001, 315–350
- Mauric-Barberio 2003
F. Mauric-Barberio, *Copie de textes à l'envers dans les tombes royales*, in: G. Andreu (Hrsg.), *Deir el-Médineh et la Vallée des Rois. La vie en Égypte au temps des pharaons du Nouvel Empire. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 3 et 4 mai 2002* (Paris 2003) 173–194
- Mauric-Barberio 2017
F. Mauric-Barberio, *Unzählige neue Wand-, Pfeiler- und Deckenfragmente aus dem Grab Sethos' I.*, in: Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig (Hrsg.), *Scanning Sethos. Die Wiedergeburt eines Pharaonengrabes. Ausstellungskatalog Basel* (Basel 2017) 118–129
- McCarthy o. J.
H. L. McCarthy, *Iconography, Palaeography, Decorative Elements, Distribution, and Development of Scenes*, in: R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings* (Oxford o. J.) 153–179
- McCloud 1993
S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art* (New York 1993)
- McClymont 2017
A. McClymont, *Historiography and Methodology in the Study of Amarna Period Erasures*, in: C. Di Biase-Dyson – L. Donovan (Hrsg.), *The Cultural Manifestations of Religious Experience. Studies in Honour of Boyo G. Ockinga*, ÄAT 85 (Münster 2017) 31–42
- McClymont 2018
A. McClymont, *Action, Reaction & Interaction. The Mechanics of the Amarna Period Erasure Campaign and Its Impact on the Theban Necropolis*, in: A. Kahlbacher – E. Priglinger (Hrsg.), *Tradition and Transformation in Ancient Egypt*, CAENL 6 = DÖAWW 84 (Wien 2018) 105–121
- McDonald 1996
J. K. McDonald, *House of Eternity. The Tomb of Nefertari* (London 1996)
- McFarlane – Mourad 2012
A. McFarlane – A.-L. Mourad, *Behind the Scenes. Daily Life in Old Kingdom Egypt*, ACES 10 (Oxford 2012)
- Mekhitarian 1954
A. Mekhitarian, *La peinture égyptienne* (Genf 1954)
- Merzeban 2014
R. Y. Merzeban, *À propos de quelques analogies iconographiques dans les tombes privées*, BIFAO 114, 2014, 339–363
- Meskel 2004
L. Meskel, *Object Worlds in Ancient Egypt. Material Biographies Past and Present* (Oxford 2004)
- Meskel – Joyce 2003
L. M. Meskel – R. A. Joyce, *Embodied Lives. Figuring Ancient Maya and Egyptian Experience* (London 2003)
- Meyer-Dietrich 2016
E. Meyer-Dietrich, *Die Opetprozession – mehr als nur eine rituelle Verbindung von Karnak mit Luxor. Die Verwendung von Schall zur Erzeugung eines symbolischen Raumes bei der Opetprozession*, in: M. Dolińska – H. Beinlich (Hrsg.), *8. Ägyptologische Tempeltagung: Interconnections between Temples. Warschau, 22.–25. September 2008, Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen 3,3* (Wiesbaden 2016) 123–136
- Meyer-Dietrich 2018
E. Meyer-Dietrich, *Auditive Räume des alten Ägypten. Die Umgestaltung einer Hörkultur in der Amarnazeit*, CHANE 92 (Leiden 2018)
- Meyers 1985
E. L. Meyers, *Component Design as a Narrative Device in Amarna Tomb Art*, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4* (Hanover 1985) 35–51

- Michalski 2003a
T. Michalski, Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen* 4 (Köln 2003) 85–105
- Michalski 2003b
S. Michalski, Narration, Gebärdensprache und Mimik im «Dariuszelt» des Charles Le Brun. Zu einem Leitbild des «grand goût», in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen* 4 (Köln 2003) 107–125
- Michel 1980
D. Michel, Pompejanische Gartenmalereien, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978* dargebracht von Mitarbeitern, Schülern und Freunden (Mainz am Rhein 1980) 373–404
- Mitchell 1994
W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago 1994)
- Moers 2001
G. Moers, Fingierte Welten in der ägyptischen Literatur des 2. Jahrtausends v. Chr. Grenzüberschreitung, Reisemotiv und Fiktionalität, *PdÄ* 19 (Leiden 2001)
- Moers 2013
G. Moers, Von Stimmen und Texten. Pharaonische Metalepsen als mediales Phänomen, in: U. E. Eisen – P. von Möllendorff (Hrsg.), *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, *Narratologia* 39 (Berlin 2013) 29–58
- Moers 2019
G. Moers, Ägyptologie, in: E. von Contzen – S. Tilg (Hrsg.), *Handbuch Historische Narratologie* (Berlin 2019) 323–325
- Moje 2015
J. Moje, Materiale Präsenz sakraler vs. profaner Schriften in bilinguier Epigraphik des ptolemäisch-römischen Ägypten, in: J. F. Quack – D. C. Luft (Hrsg.), *Erscheinungsformen und Handhabungen heiliger Schriften, Materiale Textkulturen* 5 (Berlin 2015)
- Monnier 2013
F. Monnier, *Vocabulaire d'architecture égyptienne* (Brüssel 2013)
- Montet 1925
P. Montet, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien empire*, *Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 24 (Strasbourg 1925)
- Moreno García 2003
J. C. Moreno García, Production alimentaire et idéologie: les limites de l'iconographie pour l'étude des pratiques agricoles et alimentaires des Égyptiens du III^e millénaire avant J.-C., *Dialogues d'Histoire Ancienne* 29/2, 2003, 73–95
- Moreno García 2009–2010
J. C. Moreno García, Introduction. Élités et états tributaires: le cas de l'Égypte pharaonique, in: J. C. Moreno García (Hrsg.), *Élités et pouvoir en Égypte ancienne. Actes du colloque Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 7 et 8 juillet 2006, CRIPEL* 28, 2009–2010, 11–50
- Moreno García 2015
J. C. Moreno García, The Cursed Discipline? The Peculiarities of Egyptology at the Turn of the Twenty-First Century, in: W. Carruthers (Hrsg.), *Histories of Egyptology. Interdisciplinary Measures, Routledge Studies in Egyptology* 2 (New York 2015) 50–63
- Morenz 2004
L. D. Morenz, Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen. Die Herausbildung der Schrift in der hohen Kultur Altägyptens, *OBO* 205 (Fribourg 2004)
- Morenz 2008
L. D. Morenz, Sinn und Spiel der Zeichen. Visuelle Poesie im Alten Ägypten, *Pictura et Poesis* 21 (Köln 2008)
- Morenz 2011
L. D. Morenz, Mit Eseln reden, in: F. Feder – L. D. Morenz – G. Vittmann (Hrsg.), *Von Theben nach Giza. Festmiszellen für Stefan Grunert zum 65. Geburtstag, GM Beih.* 10 (Göttingen 2011) 95–107
- Morenz 2014a
L. D. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie, *OBO* 264 (Fribourg 2014)
- Morenz 2014b
L. D. Morenz, Kleine Archäologie des ägyptischen Humors. Ein kulturgeschichtlicher Testschnitt, *BÄB* 3² (Berlin 2014)
- Morenz – Büma 2017
L. D. Morenz – B. Büma, Gesichts-Fragen. Bildanthropologische Blicke: Europäisches Paläolithikum, Vorderasiatisches Neolithikum, Bronzezeitliches Ägypten, *Studia Euphratica* 2 (Berlin 2017)
- Müller 2001
M. Müller, Schönheitsideale in der Ägyptischen Kunst, in: H. Györy (Hrsg.), . «le lotus qui sort de la terre». *Mélanges offerts à Edith Varga, BMH Supplément* 2001 (Budapest 2001) 239–284
- Müller 2015
M. Müller, Iconography and Symbolism, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden 2015) 78–97
- Müller 2018
M. Müller, Techniques for the Simultaneous Increase and Reduction of Time and Space in Egyptian Art, in: G. Chantrain – J. Winand (Hrsg.), *Time and Space at Issue in Ancient Egypt, LingAeg StudMon* 19 (Hamburg 2018) 111–132
- Müller – Münch 2020
M. Müller – H. H. Münch, Texte aus Ägypten. Einleitung, in: B. Janowski – D. Schwermer (Hrsg.), *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments N. F.* 9. *Texte zur Wissenskultur* (Gütersloh 2020) 283–287
- Münch 2013
H.-H. Münch, Die Repräsentation des Hausverbandes des *K3-nj-njswt* I. (G 2155), in: G. Neunert – K. Gabler – A. Verbovsek (Hrsg.), *Nekropolen: Grab – Bild – Ritual. Beiträge des zweiten Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 2)* 2. bis 4.12.2011, *GOF IV* 54 (Wiesbaden 2013) 181–196
- Murnane – van Siclen 1993
W. J. Murnane – C. C. van Siclen III, *The Boundary Stelae of Akhenaten* (London 1993)
- Muth 1998
S. Muth, *Leben im Raum – Erleben von Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte* 10 (Heidelberg 1998)
- Muth – Petrovic 2012
S. Muth – I. Petrovic, *Medientheorie als Chance. Überlegungen zur historischen Interpretation von Texten und Bildern*, in:

- B. Christiansen – U. Thaler (Hrsg.), *Ansehenssache. Formen von Prestige in Kulturen des Altertums*, *Münchener Studien zur Alten Welt* 9 (München 2012) 281–318
- Myśliwiec 2011
K. Myśliwiec, *Silly Jokes of a Master's Deputy (Sixth Dynasty, Saqqara)*, in: Z. A. Hawass – K. A. Daoud – R. B. Hussein (Hrsg.), *Scribe of Justice. Egyptological Studies in Honor of Shafik Allam*, *CASAE* 42 (Kairo 2011) 313–326
- Nagel – Wood 2010
A. Nagel – C. S. Wood, *Anachronic Renaissance* (New York 2010)
- Nasr 1985
M. Nasr, *The Tomb of Thay (Theban No. 349)*, *SAK* 12, 1985, 75–100
- Naville 1895
E. Naville, *The Temple of Deir el Bahari I. The North-Western End of the Upper Platform* (London 1895)
- Naville 1896
E. Naville, *The Temple of Deir el Bahari II. The Ebony Shrine. Northern Half of the Middle Platform* (London 1896)
- Naville 1898
E. Naville, *The Temple of Deir el Bahari III. End of Northern Half and Southern Half of the Middle Platform* (London 1898)
- Naville 1906
E. Naville, *The Temple of Deir el Bahari V. The Upper Court and Sanctuary* (London 1906)
- Navrátilová 2011
H. Navrátilová, *Intertextuality in Ancient Egyptian Visitors' Graffiti*, in: F. Hagen – J. Johnston – W. Monkhouse – K. Piquette – J. Tait – M. Worthington (Hrsg.), *Narratives of Egypt and the Ancient Near East. Literary and Linguistic Approaches*, *OLA* 189 (Leuven 2011) 257–267
- Navrátilová 2016
H. Navrátilová, *Khaemwaset in Dahshur: The Prince and the Stones*, in: R. Landgráfová – J. Mynářová (Hrsg.), *Rich and Great. Studies in Honour of Anthony J. Spalinger on the Occasion of his 70th Feast of Thoth* (Prag 2016) 259–266
- Navratilova 2017
H. Navratilova, *Thutmoside Graffiti and Thutmoside Traditions. A View from Memphis*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10 (Liège 2017) 537–561
- Negm 1997
M. Negm, *The Tomb of Simut called Kyky. Theban Tomb 409 at Qurnah* (Warminster 1997)
- Neumann 2019
K. Neumann, *Sensing the Sacred in the Neo-Assyrian Temple: The Presentation of Offerings to the Gods*, in: A. Hawthorn – A.-C. Rendu Loisel (Hrsg.), *Distant Impressions. The Senses in the Ancient Near East*, *RAI* 61 (Pennsylvania 2019) 23–62
- Nord 2010
D. Nord, *Under the Chair: A Problem in Egyptian Perspective*, in: J. Hawass – J. H. Wegner (Hrsg.), *Millions of Jubilees. Studies in Honour of David P. Silverman* 2, *CASAE* 39 (Kairo 2010) 33–54
- Nünning 2004
A. Nünning, *Erzähltheorien*, in: A. Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* 3 (Stuttgart 2004) 158–161
- Nyord 2013
R. Nyord, *Vision and Conceptualization in Ancient Egyptian Art*, in: R. Caballero – J. E. Díaz-Vera (Hrsg.), *Sensuous Cognition. Explorations into Human Sentience: Imagination, (E)motion and Perception*, *Applications of Cognitive Linguistics* 22 (Berlin 2013) 135–168
- Nyord 2017
R. Nyord, *«An Image of the Owner as He Was on Earth». Representation and Ontology in Middle Kingdom Funerary Images*, in: G. Miniaci – M. Betrò – S. Quirke (Hrsg.), *Company of Images. Modelling the Imaginary World of Middle Kingdom Egypt (2000–1500 BC)*. *Proceedings of the International Conference of the EPOCHS Project Held 18th–20th September 2014 at UCL, London*, *OLA* 262 (Leuven 2017) 337–359
- Nyord 2020
R. Nyord, *Seeing Perfection. Ancient Egyptian Images beyond Representation* (Cambridge 2020)
- O'Connor 2009
D. O'Connor, *The Middle Colonnade at Deir el-Bahari: Compositional Integrity and «Intertextuality» in Egyptian Art*, in: S. Ikram – A. Dodson (Hrsg.), *Beyond the Horizon: Studies in Egyptian Art, Archaeology and History in Honour of Barry J. Kemp II* (Kairo 2009) 325–337
- Ockinga 2009
B. G. Ockinga, *The Tomb of Amenemope (TT 148) I. Architecture, Texts and Decoration*, *ACER* 27 (Oxford 2009)
- Ockinga 2015
B. Ockinga, *Designed to Impress: Uncovering the Courtyard of Theban Tomb 149*, *EA* 47, 2015, 40–42
- Ockinga 2017
B. G. Ockinga, *«As god endures, there is no misstatement in my utterance!» The Context of the Assertions of Truthfulness in the Biography of Saroy (TT 233)*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10 (Liège 2017) 127–148
- Osing 1992
J. Osing, *Das Grab des Nefersecheru in Zawyet Sulṭan*, *AVDIK* 88 (Mainz am Rhein 1992)
- Otto 1960
E. Otto, *Das ägyptische Mundöffnungsritual II. Kommentar*, *ÄA* 3 (Wiesbaden 1960)
- Pächt 1977
O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften* (München 1977)
- Padgham 2012
J. Padgham, *A New Interpretation of the Cone on the Head in New Kingdom Egyptian Tomb Scenes*, *BARIntSer* 2431 (Oxford 2012)
- Pagès-Camagna 2013
S. Pagès-Camagna, *Les matériaux du peintre: du contour au remplissage*, in: G. Andreu-Lanoë (Hrsg.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne*. *Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2013) 44–49
- Panagiotopoulos 2003
D. Panagiotopoulos, *Ein ungewöhnlicher Besuch. Überlegungen zu einem thebanischen Ereignisbild*, in: T. Hofmann – A. Sturm (Hrsg.), *Menschenbilder – Bildermenschen. Kunst und Kultur im Alten Ägypten*. *Festschrift Erika Feucht* (Norderstedt 2003) 133–143
- Panofsky 1927
E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, in: E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, herausgegeben von H. Oberer und E. Verheyen (Berlin 1980) 99–167 [Erstveröffentlichung: 1927]

- Parkinson 2002
R. B. Parkinson, *Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt. A Dark Side to Perfection* (London 2002)
- Parkinson 2008
R. Parkinson, *The Painted Tomb-Chapel of Nebamun. Masterpieces of Ancient Egyptian Art in the British Museum* (London 2008)
- Parkinson 2009
R. B. Parkinson, *Reading Ancient Egyptian Poetry among Other Histories* (Malden 2009)
- Parzinger 1991
H. Parzinger, *Īnandiktepe – Este – Pozo Moro. Bemerkungen zur frühen Bilderzählung*, BRGK 72, 1991, 5–44
- Peden 2001
A. J. Peden, *The Graffiti of Pharaonic Egypt. Scope and Roles of Informal Writings (c. 3100–332 BC)*, PdÄ 17 (Leiden 2001)
- Pereyra 2012
M. V. Pereyra, *El palacio real en el umbral del Más Allá*, in: L. M. de Araújo – J. das Candeias Sales (Hrsg.), *Novos Trabalhos de Egiptologia Ibérica. IV Congresso Ibérico de Egiptologia II* (Lissabon 2012) 909–921
- Pereyra u. a. 2006
M. V. Pereyra – N. Alzogaray – A. Zingarelli – S. Fantechi – S. Vera – C. Verbeek – S. Brinkmann – B. Graue, *Imágenes a preservar en la tumba de Neferhotep (TT 49). Proyecto de conservación de la tumba de Neferhotep (TT 49) Estudios 1* (Tucumán 2006)
- Perkins 1957
A. Perkins, *Narration in Babylonian Art*, AJA 61, 1957, 54–62
- Peters-Destéract 2005
M. Peters-Destéract, *Pain, bière et toutes bonnes choses. L'alimentation dans l'Égypte ancienne* (Monaco 2005)
- Petrie 1920
W. M. Petrie, *Egyptian Decorative Art* ²(London 1920)
- Petrie 2002
W. M. Petrie, *Arts and Crafts of Ancient Egypt* (London 2002)
- Peuckert 2017
S. Peuckert, *Überlegungen zu Heinrich Schäfers Von ägyptischer Kunst und zu Hedwig Fechheimers Plastik der Aegypter*, ZÄS 144, 2017, 108–138
- Pichler – Ubl 2014
W. Pichler – R. Ubl, *Bildtheorie zur Einführung* (Hamburg 2014)
- Pieke 2011
G. Pieke, *The Evidence of Images: Art and Working Techniques in the Mastaba of Mereruka*, in: N. Strudwick – H. Strudwick (Hrsg.), *Old Kingdom, New Perspectives. Egyptian Art and Archaeology 2750–2150 BC* (Oxford 2011) 216–228
- Pieke 2012
G. Pieke, *«Eine Frage des Geschmacks» – Anmerkungen zur Grabdekoration auf dem Teti-Friedhof von Saqqara*, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010* (Budapest 2012) 123–138
- Pieke 2015
G. Pieke, *Principles of Decoration: Concept and Style in the Mastaba of Mereruka at Saqqara*, in: P. Kousoulis – N. Lazaridis (Hrsg.), *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists II. University of the Aegean, Rhodes 22–29 May 2008, OLA 241* (Leuven 2015) 1791–1806
- Pieke 2016
G. Pieke, *Playing with Traditions. The Decoration of Djehutyhotep II's Tomb at Deir el-Bersha Reconsidered*, in: L. Hudáková – P. Jánosi – A. Kahlbacher (Hrsg.), *Change and Innovation in Middle Kingdom Art. Proceedings of the MeKeTRE Study Day Held at the Kunsthistorisches Museum, Vienna (3rd May 2013)*, MKS 4 (London 2016) 95–115
- Pieke 2017a
G. Pieke, *«Künstler – Auftraggeber – Betrachter». Internationaler Workshop zur altägyptischen Kunstgeschichte*, Mannheimer Geschichtsblätter 33, 2017, 147–150
- Pieke 2017b
G. Pieke, *Lost in Transformation. Artistic Creation between Permanence and Change*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, AegLeod 10* (Liège 2017) 259–304
- Pieke 2018
G. Pieke, *«Lass deinen Namen hervorkommen.» Zur Appropriation von Einzelmotiven der Grabdekoration in Sakkara*, in: B. Magen (Hrsg.) *«... denn das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.» Festschrift für Alfred Grimm* (Wiesbaden 2018) 275–309
- Pinarello 2015
M. S. Pinarello, *An Archaeological Discussion of Writing Practice. Deconstruction of the Ancient Egyptian Scribe*, GHP Egyptology 23 (London 2015)
- Pinotti 2017
A. Pinotti, *Story-Telling: Typologies of Iconic Narratives*, in: O. Pombo (Hrsg.), *Image in Science and Art. Actas do colóquio internacional «Image in Science and Art»* (Lissabon 2017) 33–58
- Plamper 2012
J. Plamper, *The History of Emotions. An Introduction* (Oxford 2012)
- Polis 2018
S. Polis, *The Functions and Toposyntax of Ancient Egyptian Hieroglyphs. Exploring the Iconicity and Spatiality of Pictorial Graphemes*, Signata 9, 2018, 291–363
- Pollini 2002
J. Pollini, *«Frieden-durch-Sieg»-Ideologie und die Ara Pacis Augustae. Bildrhetorik und die Schöpfung einer dynastischen Erzählweise*, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois, DÖAWW 24 = UZK 20* (Wien 2002) 137–159
- Polz 1990
D. Polz, *Bemerkungen zur Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole*, MDAIK 46, 1990, 301–336
- Polz 1997
D. Polz, *Das Grab des Hui und des Kel. Theben Nr. 54*, AVDIK 74 (Mainz am Rhein 1997)
- Popko 2006
L. Popko, *Untersuchungen zur Geschichtsschreibung der Ahmosiden- und Thutmosidenzeit. «... damit man von seinen Taten noch in Millionen von Jahren sprechen wird.»*, Wahrnehmungen und Spuren Altägyptens 2 (Würzburg 2006)
- Porter Abbott 2014
H. Porter Abbott, *Narrativity*, in: P. Hühn – J. C. Meister – J. Pier – W. Schmid (Hrsg.), *The Living Handbook of Narratology (Revised: 20. Januar 2014)*, <<https://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>> (22.12.2018)

- Porter – Moss 1934
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings IV. Lower and Middle Egypt* (Oxford 1934)
- Porter – Moss 1960
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings I. The Theban Necropolis I. Private Tombs* ²(Oxford 1960)
- Porter – Moss 1962
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings V. Upper Egypt: Sites* (Oxford 1962)
- Porter – Moss 1964
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings I. The Theban Necropolis II. Royal Tombs and Smaller Cemeteries* ²(Oxford 1964)
- Porter – Moss 1972
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings II. Theban Temples* ²(Oxford 1972)
- Porter – Moss 1991
B. Porter – R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings VI. Upper Egypt: Chief Temples (Excluding Thebes)* (Oxford 1991)
- Portuese 2019
L. Portuese, *The Throne Room of Aššurnaširpal II: A Multisensory Experience*, in: A. Hawthorn – A.-C. Rendu Loisel (Hrsg.), *Distant Impressions. The Senses in the Ancient Near East*, RAI 61 (Pennsylvania 2019) 63–92
- Preisigke 2016
J. D. Preisigke, *Kontakt zwischen Mensch und Gott. Bittplätze an den Außenseiten ägyptischer Tempel*, in: S. Beck – B. Backes – I.-T. Liao – H. Simon – A. Verbovsek (Hrsg.), *Gebauter Raum: Architektur – Landschaft – Mensch. Beiträge des fünften Münchner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (MAJA 5) 12.12. bis 14.12.2014*, GOF IV 62 (Wiesbaden 2016) 165–180
- Preys 2013
R. Preys, *Architecture et image d'architecture dans le temple de Louxor*, BIFAO 113, 2013, 325–351
- Quack 2005
J. F. Quack, *Ein Prätext und seine Realisierungen. Facetten des ägyptischen Mundöffnungsrituals*, in: B. Dücker – H. Roeder (Hrsg.), *Text und Ritual. Kulturwissenschaftliche Essays und Analysen von Sesostri bis Dada. Hermeia 8* (Heidelberg 2005) 165–185
- Quack 2010a
J. F. Quack, *Bilder vom Mundöffnungsritual – Mundöffnung an Bildern*, in: C. Ambos – P. Rösch – B. Schneidmüller – S. Weinfurter (Hrsg.), *Bild und Ritual. Visuelle Kulturen in historischer Perspektive* (Darmstadt 2010) 18–28
- Quack 2010b
J. F. Quack, *Das verstümmelte Bild des Bildbelebbers*, in: C. Ambos – P. Rösch – B. Schneidmüller – S. Weinfurter (Hrsg.), *Bild und Ritual. Visuelle Kulturen in historischer Perspektive* (Darmstadt 2010) 135–138
- Quibell 1913
J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1911–12). The Tomb of Hesy* (Kairo 1913)
- Quibell – Hayter 1927
J. E. Quibell – A. G. K. Hayter, *Excavations at Saqqara. Tety Pyramid, North Side* (Kairo 1927)
- Quirke 2003
S. Quirke, *Measuring the Underworld*, in: D. O'Connor – S. Quirke (Hrsg.), *Mysterious Lands, Encounters with Ancient Egypt 5* (London 2003)
- Quirke 2018
S. Quirke, *Languages of Artists: Closed and Open Channels*, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 175–196
- Rabehl 2014
S. M. Rabehl, *Und er schaut heraus . . . Zum Konzept der Motivauswahl in der Grabanlage des Amenemhet (BH 2) aus Beni Hassan*, in: S. J. Wimmer – G. Gafus, *«Vom Leben umfassen». Ägypten, das Alte Testament und das Gespräch der Religionen. Gedenkschrift für Manfred Görg, ÄAT 80* (Münster 2014) 333–343
- Ragazzoli 2016
C. Ragazzoli, *Genres textuels et supports matériels: une inscription de visiteur comme exercice sur ostracon* (Ostracon University College 31918), *Nehet 4*, 2016, 65–76
- Ragazzoli 2017a
C. Ragazzoli, *L'hommage au patron en Égypte ancienne. Sur la présentation de soi du scribe comptable du grain Amenemhat (TT 82) et d'autres administrateurs intermédiaires à la XVIII^e dynastie*, in: N. Favry – C. Ragazzoli – C. Somaglino – P. Tallet (Hrsg.), *Du Sinaï au Soudan. Itinéraires d'une égyptologie. Mélanges offerts au Professeur Dominique Valbelle, Orient & Méditerranée. Archéologie 23* (Paris 2017) 195–217
- Ragazzoli 2017b
C. Ragazzoli, *La grotte des scribes à Deir el-Bahari. La tombe MMA 504 et ses graffiti*, MIFAO 135 (Kairo 2017)
- Ragazzoli 2017c
C. Ragazzoli, *Présence divine et obscurité de la tombe au Nouvel Empire. À propos des graffiti des tombes TT 139 et TT 112 à Thèbes (avec édition et commentaire)*, BIFAO 117, 2017, 357–407
- Raue 1995
D. Raue, *Zum memphitischen Privatgrab im Neuen Reich*, MDAIK 51, 1995, 255–268
- Raven 2017a
M. J. Raven, *Copying of Motifs in the New Kingdom Tombs at Saqqara*, in: V. Verschoor – A. J. Stuart – C. Demarée (Hrsg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber Amicorum René van Walsem, EgUit 30* (Leiden 2017) 81–93
- Raven 2017b
M. J. Raven, *What the Butler Saw: The Life and Times of Ptahemwia, Royal Butler at Memphis*, in: M. Bárta – F. Coppens – J. Krejčí (Hrsg.), *Abusir and Saqqara in the Year 2015* (Prag 2017) 583–591
- Raven 2018
M. J. Raven, *The Saqqara Necropolis in the Ramesside Period. Between Tradition and Innovation*, in: S. Kubisch – U. Rummel (Hrsg.), *The Ramesside Period in Egypt. Studies into Cultural and Historical Processes of the 19th and 20th Dynasties. Proceedings of the International Symposium Held in Heidelberg, 5th to 7th June 2015*, SDAIK 41 (Berlin 2018) 239–248
- Raven – van Walsem 2014
M. J. Raven – R. van Walsem, *The Tomb of Meryneith at Saqqara*, PALMA Egyptology 10 (Turnhout 2014)

- Redford 1995
S. Redford, Two Field-Seasons in the Tomb of Parennefer No. 188 at Thebes, *KMT* 6.1, 1995, 62–70
- Redford 2006
A. F. Redford, Theban Tomb No. 188 (The Tomb of Parennefer): A Case Study of Tomb Reuse in the Theban Necropolis (Diss. Pennsylvania State University 2006)
- Redford – Redford 1994
S. Redford – D. Redford, The Tomb of Re'a (TT 201). The Akhenaten Temple Project 4 (Toronto 1994)
- Reeves 1990
C. N. Reeves, Valley of the Kings. The Decline of a Royal Necropolis (London 1990)
- Reeves – Wilkinson 1996
N. Reeves – R. H. Wilkinson, The Complete Valley of the Kings. Tombs and Treasures of Egypt's Greatest Pharaohs (London 1996)
- Refai 2000
H. Refai, Untersuchungen zum Bildprogramm der großen Säulensäule in den thebanischen Tempeln des Neuen Reiches, *BeitrÄg* 18 (Wien 2000)
- Reuter 2003
G. Reuter, Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken, in: A. von Hülsen-Esch – H. Körner – G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild, Europäische Geschichtsdarstellungen* 4 (Köln 2003) 65–83
- Revez – Brand 2015
J. Revez – P. J. Brand, The Notion of Prime Space in the Layout of the Column Decoration in the Great Hypostyle Hall at Karnak, *CahKarn* 15, 2015, 253–310
- Richter 2008
B. A. Richter, The Amduat and Its Relationship to the Architecture of Early 18th Dynasty Royal Burial Chambers, *JARCE* 44, 2008, 73–104
- Richter 2016
B. A. Richter, The Theology of Hathor of Dendera. Aural and Visual Scribal Techniques in the Per-Wer Sanctuary, *Wilbour Studies in Egyptology and Assyriology* 4 (Atlanta 2016)
- Ricœur 1975
P. Ricœur, *La métaphore vive* (Paris 1975)
- Ricœur 1983
P. Ricœur, *Temps et récit I* (Paris 1983)
- Ricœur 1985
P. Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté* (Paris 1985)
- Riggs 2013
C. Riggs, Mourning Women and Decorum in Ancient Egyptian Art, in: E. Froid – A. McDonald (Hrsg.), *Decorum and Experience. Essays in Ancient Culture for John Baines* (Oxford 2013) 156–162
- Rijksmuseum van Oudheden 1966
Rijksmuseum van Oudheden, *Kunst voor de eeuwigheid. Egyptische schilderijen en tekeningen uit de nationale verzamelingen van België en Nederland. Ausstellungskatalog Leiden 1966* (Leiden 1966)
- Rimmele u. a. 2014
M. Rimmele – K. Sachs-Hombach – B. Stiegler (Hrsg.), *Bildwissenschaft und Visual Culture* (Bielefeld 2014)
- Roberson o. J.
J. A. Roberson, The Royal Funerary Books. The Subject Matter of Scenes and Texts, in: R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of the Valley of the Kings* (Oxford o. J.) 316–332
- Robins 1986
G. Robins, *Egyptian Painting and Relief* (Aylesbury 1986)
- Robins 1994
G. Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art* (Austin 1994)
- Robins 1997
G. Robins, *The Art of Ancient Egypt* (London 1997)
- Robins 1998
G. Robins, Piles of Offerings: Paradigms of Limitation and Creativity in Ancient Egyptian Art, in: C. Eyre (Hrsg.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists. Cambridge, 3–9 September 1995, OLA* 82 (Leuven 1998)
- Robins 1999
G. Robins, Hair and the Construction of Identity in Ancient Egypt, c. 1480–1350 B. C., *JARCE* 36, 1999, 55–69
- Robins 2007
G. Robins, The Decoration of the Inner Doorway in the Tomb Chapel of Amenemhab (TT 85), in: *Studies in Honor of James F. Romano, BES* 17, 2007, 209–226
- Robins 2010
G. Robins, Space and Movement in Pre-Amarna Eighteenth Dynasty Theban Tomb Chapels, in: A. Woods – A. McFarlane – S. Binder (Hrsg.), *Egyptian Culture and Society. Studies in Honour of Naguib Kanawati* 2, *CASAE* 38 (Kairo 2010) 129–143
- Robins 2013
G. Robins, The Decorative Program in Single-Roomed Pre-Amarna 18th Dynasty Theban Tomb Chapels, in: E. Froid – A. McDonald (Hrsg.), *Decorum and Experience. Essays in Ancient Culture for John Baines* (Oxford 2013) 170–173
- Robins 2016
G. Robins, Constructing Elite Group and Individual Identity within the Canon of 18th Dynasty Theban Tomb Chapel Decoration, in: K. Ryholt – G. Barjamovic (Hrsg.), *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia, CNIP* 43 (Kopenhagen 2016) 201–215
- Robinson 2003
P. Robinson, Crossing the Night: The Depiction of Mythological Landscapes in the Am Duat of the New Kingdom Royal Necropolis, in: R. Ives – D. Lines – C. Naunton – N. Wahlberg (Hrsg.), *Current Research in Egyptology III. December 2001, BARIntSer* 1192 (Oxford 2003) 51–61
- Robinson 2006
P. Robinson, Ritual Landscapes in the Coffin Texts – A Cognitive Mapping Approach, in: R. J. Dann (Hrsg.), *Current Research in Egyptology 2004. Proceedings of the Fifth Annual Symposium. University of Durham. January 2004* (Oxford 2006) 118–132
- Roehrig 1995
C. H. Roehrig, Gates to the Underworld: The Appearance of Wooden Doors in the Royal Tombs in the Valley of the Kings, in: R. H. Wilkinson (Hrsg.), *Valley of the Sun Kings. New Explorations in the Tombs of the Pharaohs. Papers from The University of Arizona International Conference on the Valley of the Kings* (Tucson 1995) 82–107
- Rogner 2015
F. Rogner, Ramses II. und die mediale Bewahrung der Weltordnung. Ein neuer Blick auf die ägyptischen Quellen zur Schlacht von Qadesh (Masterarbeit Universität Basel 2015)

- Rogner 2020a
F. Rogner, Prestige durch Bilder. Variationen und Entwicklungen des Motivs der Wüstenjagd in thebanischen Grabkapellen der 18. Dynastie, in: A. Verbovsek – D. Serova – B. Backes – M. W. Götz (Hrsg.), (Un)Sterblichkeit: Schrift – Körper – Kult. Beiträge des neunten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (BAJA 9) 30.11.–2.12.2018, GOF IV 67 (Wiesbaden 2020) 157–174
- Rogner 2020b
F. Rogner, Two Cases of Aspect-Perception from Egypt, GM 261, 2020, 165–177
- Rogner 2021
F. Rogner, Gottheiten, die den König führen und auf Wände schreiben: Akteure und Inschriften in Tempeln des Neuen Reiches zwischen Bildraum und Realraum, in: H. Beinlich (Hrsg.), 12. Ägyptologische Tempeltagung: Synergie und Divergenz. Zum Zusammenwirken von Bild und Text in ägyptischen Tempeln. Würzburg 2020, Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen 3,7 (Wiesbaden 2021) 221–254
- Rogner (im Druck)
F. Rogner, Narrativity – Storytelling – Reference: On some Fundamental Distinctions in the Discussion of Images (BiOr)
- Romer 1975
J. Romer, The Tomb of Tuthmosis III, MDAIK 31, 1975, 315–351
- Rommelaere 1991
C. Rommelaere, Les chevaux du Nouvel Empire égyptien. Origines, races, harnachement, Connaissance de l'Égypte Ancienne 3 (Brüssel 1991)
- Rose 2006
M. A. Rose, Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit, Aisthesis Essay 23 (Bielefeld 2006)
- von Rosen 2011
V. von Rosen, Interpikturalität, in: U. Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft ²(Stuttgart 2011) 208–211
- Rossi 2004
C. Rossi, Architecture and Mathematics in Ancient Egypt (Cambridge 2004)
- Rostem 1948
O. R. Rostem, Remarkable Drawings with Examples in True Perspective, ASAE 48, 1948, 167–177
- Roth 1999
A. M. Roth, The Absent Spouse: Patterns and Taboos in Egyptian Tomb Decoration, JARCE 36, 1999, 37–53
- Roth 2006
S. Roth, Der Herrscher im Fest. Zur rituellen Herrschaftslegitimation des ägyptischen Königs und ihrer Außendarstellung im Rahmen von Festen, in: D. Bröckelmann – A. Klug (Hrsg.), In Pharaos Staat. Festschrift für Rolf Gundlach zum 75. Geburtstag (Wiesbaden 2006) 205–249
- Roth 2015
A. M. Roth, Upper Egyptian Heliopolis: Thebes, Archaism, and the Political Ideology of Hatshepsut and Thutmose III, in: A. Oppenheim – O. Goelet (Hrsg.), The Art and Culture of Ancient Egypt: Studies in Honor of Dorothea Arnold, BES 19, 2015, 537–552
- Rummel 2003
U. Rummel, Ein Bildostrakon aus dem Tal der Könige: Der Gott Iunmutef als Dekorationselement der Pfeilerfronten in den Gräbern der Familie Ramses' II., MDAIK 59, 2003, 389–409
- Rummel 2013
U. Rummel, Gräber, Feste, Prozessionen: Der Ritualraum Theben-West in der Ramessidenzeit, in: G. Neunert – K. Gabler – A. Verbovsek (Hrsg.), Nekropolen: Grab – Bild – Ritual. Beiträge des zweiten Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 2) 2. bis 4.12.2011, GOF IV 54 (Wiesbaden 2013) 207–232
- Rummel 2018
U. Rummel, Ritual Space and Symbol of Power. Monumental Tomb Architecture in Thebes at the End of the New Kingdom, in: S. Kubisch – U. Rummel (Hrsg.), The Ramesside Period in Egypt. Studies into Cultural and Historical Processes of the 19th and 20th Dynasties. Proceedings of the International Symposium Held in Heidelberg, 5th to 7th June 2015, SDAIK 41 (Berlin 2018) 249–275
- Russell 1993
J. M. Russell, Sennacherib's Lachish Narratives, in: P. J. Holliday (Hrsg.), Narrative and Event in Ancient Art (Cambridge 1993) 55–73
- Russmann 1980
E. R. Russmann, The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom, BES 2, 1980, 57–81
- Ryan 2004
M.-L. Ryan, Introduction, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling (Lincoln 2004) 1–40
- Sabek 2016
Y. Sabek, Die hieratischen Besucher-Graffiti. *dsr-3h.t* in Deir el-Bahari, IBAES 18 (London 2016)
- Saleh 1984
M. Saleh, Das Totenbuch in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches, AVDIK 46 (Mainz am Rhein 1984)
- Sameh 1963
W. Sameh, Alltag im Alten Ägypten (München 1963)
- Sartori 2020
M. Sartori, Die visuelle Komposition «Gard. R4» ( «Brot auf Schilfmatte») zwischen schriftlicher und bildlicher Repräsentation, in: A. Verbovsek – D. Serova – B. Backes – M. W. Götz (Hrsg.), (Un)Sterblichkeit: Schrift – Körper – Kult. Beiträge des neunten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (BAJA 9) 30.11.–2.12.2018, GOF IV 67 (Wiesbaden 2020) 189–200
- Säve-Söderbergh 1957
T. Säve-Söderbergh, Four Eighteenth Dynasty Tombs, PTT 1 (Oxford 1957)
- Schäfer 1910
H. Schäfer, Scheinbild oder Wirklichkeitsbild? Eine Grundfrage für die Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst, ZÄS 48, 1910, 134–142
- Schäfer 1928
H. Schäfer, Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der Alten Ägypter. Zwei Aufsätze (Berlin 1928)
- Schäfer 2002
H. Schäfer, Principles of Egyptian Art. Edited by Emma Brunner-Traut. Translated and edited by John Baines with a foreword by E. H. Gombrich (Oxford 2002)
- Schapiro 1972–1973
M. Schapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, Simiolus 6, 1972–1973, 9–19
- Scharff 1947
A. Scharff, Das Grab als Wohnhaus in der ägyptischen Frühzeit, SAWM 1944/46, Heft 6 (München 1947)

- Schenkel 1995
W. Schenkel, Zur Typologie des Felsgrabes, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993*, SAGA 12 (Heidelberg 1995) 169–183
- Schlink 1996
W. Schlink, Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins «Mannawunder», Rombach Quellen zur Kunst 4 (Freiburg 1996)
- Schlüter 2009
A. Schlüter, Sakrale Architektur im Flachbild. Zum Realitätsbezug von Tempeldarstellungen, *ÄAT 78* (Wiesbaden 2009)
- Schmidt 2005
S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005)
- Schmitz 2002
T. A. Schmitz, *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung* (Darmstadt 2002)
- Schmitz-Pillmann 2006
P. Schmitz-Pillmann, Landschaftselemente in der minoisch-mykenischen Wandmalerei, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 6 (Berlin 2006)
- Schneider 2011
N. Schneider, *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (Köln 2011)
- Schneider 2012
H. D. Schneider, The Tomb of Iniua in the New Kingdom Necropolis of Memphis at Saqqara, *PALMA Egyptology 8* (Turnhout 2012)
- Scholz 2000
P. O. Scholz, Ägyptologie und Kunstgeschichte. Paralipomena, in: K. M. Ciałowicz – J. A. Ostrowski (Hrsg.), *Les civilisations du bassin méditerranéen. Hommages à Joachim Śliwa* (Krakau 2000) 221–231
- Schoske 1986
S. Schoske, Symmetrophobia. Symmetrie und Asymmetrie in der altägyptischen Kunst, in: B. Krimmel (Hrsg.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Ausstellungskatalog Darmstadt I – Texte* (Darmstadt 1986) 151–156
- Schott 1939
S. Schott, Ein Fall von Prüderie aus der Ramessidenzeit, *ZÄS 75*, 1939, 100–106
- Schott 1952
S. Schott, Das schöne Fest vom Wüstantale. Festbräuche einer Totenstadt, *AAWMainz 11*, 1952, 767–902
- Schott 1965
S. Schott, Aufnahmen vom Hungersnotrelief aus dem Aufweg der Unaspypyramide. Jacques Vandier zum 28. Oktober 1964, *RdE 17*, 1965, 7–13
- Schulz 2002
R. Schulz, Der Sturm auf die Festung. Gedanken zu einigen Aspekten des Kampfbildes im Alten Ägypten vor dem Neuen Reich, in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, *DÖAWW 24 = UZK 20* (Wien 2002) 19–41
- Schwaller de Lubicz 1982
R. A. Schwaller de Lubicz, *Les temples de Karnak. Contribution à l'étude de la pensée pharaonique* (Paris 1982)
- Scolari 2012
M. Scolari, *Oblique Drawing. A History of Anti-Perspective* (Cambridge 2012)
- Seeher 2011
J. Seeher, *Götter in Stein gehauen. Das hethitische Felsheiligtum von Yazılıkaya* (Istanbul 2011)
- Seele 1959
K. C. Seele, The Tomb of Tjanefer at Thebes, *OIP 86* (1959)
- Seidlmayer 2003
S. J. Seidlmayer, Response to E. R. Russmann, in: Z. Hawass (Hrsg.), *Egyptology at the Dawn of the Twenty-First Century. Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists Cairo, 2000. Volume 2, History, Religion* (Kairo 2003) 35–37
- Seigneur 2018
K. Seigneur, The Representation of Materials, an Example of Circulations of Formal Models among Workmen. An Insight into the New Kingdom Practices, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 225–237
- Senk 1933
H. Senk, Vom perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbildnerei, *ZÄS 69*, 1933, 78–94
- Senk 1938
H. Senk, Von der Beziehung zwischen «Geradvorstelligkeit» und «perspektivischem Gehalt», *ZÄS 74*, 1938, 125–132
- Sethe 1909
K. Sethe, *Urkunden der 18. Dynastie 4* (Leipzig 1909)
- Settgast 1963
J. Settgast, *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*, *ADAIK 3* (Glückstadt 1963)
- Seyfried 1991
K.-J. Seyfried, Das Grab des Paenkhemenu (TT 68) und die Anlage TT 227, Theben 6 (Mainz am Rhein 1991)
- Seyfried 1995a
K.-J. Seyfried, Das Grab des Djehutiemhab (TT 194), Theben 7 (Mainz am Rhein 1995)
- Seyfried 1995b
K.-J. Seyfried, Generationeneinbindung, in: J. Assmann – E. Dziobek – H. Guksch – F. Kampp (Hrsg.), *Thebanische Beamtennekropolen. Neue Perspektiven archäologischer Forschung. Internationales Symposium Heidelberg 9. – 13.6.1993*, SAGA 12 (Heidelberg 1995) 219–231
- Seyfried 2003
K.-J. Seyfried, Reminiscences of the «Butic Burial» in Theban Tombs of the New Kingdom, in: N. Strudwick – J. H. Taylor (Hrsg.), *The Theban Necropolis. Past, Present and Future* (London 2003) 61–68
- Shafer 1998
B. E. Shafer (Hrsg.), *Temples of Ancient Egypt* (London 1998)
- Shaw 2000
M. C. Shaw, Sea Voyages: The Fleet Fresco from Thera, and the Punt Reliefs from Egypt, in: S. Sherratt (Hrsg.), *Proceedings of the First International Symposium The Wall Paintings of Thera I. Petros M. Nomikos Conference Centre Thera, Hellas, 30 August–4 September 1997* (Athen 2000) 267–282
- Shaw 2003
I. Shaw, *The Oxford History of Ancient Egypt* (Oxford 2003)

- Shaw – Laxton 2002
M. C. Shaw – K. Laxton, Minoan and Mycenaean Wall Hangings. New Light from a Wall Painting at Ayia Triada, *CretAnt* 3, 2002, 93–104.
- Shedid 1988
A. G. Shedid, Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II. untersucht an den thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80, *AVDIK* 66 (Mainz am Rhein 1988)
- Shedid 1994
A. G. Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, *Zaberns Bildbände zur Archäologie* 16 (Mainz am Rhein 1994)
- Shedid 1995
A. G. Shedid, Gedanken zum Raumbegriff im ägyptischen Flachbild, in: D. Kessler – R. Schulz (Hrsg.), *Gedenkschrift für Winfried Barta. ḥtp dj n ḥzj, MÄU* 4 (Frankfurt am Main 1995) 355–370
- Shedid – Seidel 1991
A. G. Shedid – M. Seidel, Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West (Mainz 1991)
- Shimizu 1985
Y. Shimizu, The *Shigisan-engi* Scrolls, c. 1175, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art* 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4 (Hanover 1985) 115–129
- Shirley 2007
J. J. Shirley, The Life and Career of Nebamun, the Physician of the King in Thebes, in: Z. A. Hawass – J. Richards (Hrsg.), *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor II, CASAE* 36 (Kairo 2007) 381–401
- Shirley 2010
J. J. Shirley, Viceroy, Viziers & the Amun Precinct: The Power of Heredity and Strategic Marriage in the Early 18th Dynasty, *JEH* 3.1, 2010, 73–113
- Shreve Simpson 1985
M. Shreve Simpson, Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art* 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4 (Hanover 1985) 131–149
- Simon 2004
R. Simon, Handlungstheorien des Lyrischen. Mit Analysen zu Hölderlins *Heidelberg*, Mörikes *Die schöne Buche* und Georges *Wir werden heute nicht zum garten gehen*, *Rhetorik* 23, 2004, 50–80
- Simpson 1955
W. K. Simpson, Rez. zu H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (London 1951), *AJA* 59, 1955, 325–327
- Simpson 2003
W. K. Simpson (Hrsg.), *The Literature of Ancient Egypt. An Anthology of Stories, Instructions, Stelae, Autobiographies, and Poetry* (Kairo 2003)
- Simpson 2017
R. S. Simpson, Retrograde Writing in Ancient Egyptian Inscriptions, in: R. Jasnow – G. Widmer (Hrsg.), *Illuminating Osiris. Egyptological Studies in Honor of Mark Smith, MVCAE* 2 (Atlanta 2017) 337–345
- Smith 1998
W. S. Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt. Revised with Additions by W. K. Simpson* (New Haven 1998)
- Smith 2011
A. Smith, Narrative Methodologies in Ancient Egyptian Art History: The Military Reliefs of Ramesses II at Luxor, in: F. Hagen – J. Johnston – W. Monkhouse – K. Piquette – J. Tait – M. Worthington (Hrsg.), *Narratives of Egypt and the Ancient Near East. Literary and Linguistic Approaches, OLA* 189 (Leuven 2011) 269–285
- Smith 2015
S. T. Smith, Hekanefer and the Lower Nubian Princes. Entanglement, Double Identity or Topos and Mimesis?, in: H. Amstutz – A. Dorn – M. Müller – M. Ronsdorf – S. Uljas (Hrsg.), *Fuzzy Boundaries. Festschrift für Antonio Loprieno II* (Hamburg 2015) 767–779
- Snodgrass 1998
A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge 1998)
- Sokolova 2017
M. Sokolova, The Tradition of the Coffin Texts in Hermopolis, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, AegLeod* 10 (Liège 2017) 69–93
- Sonik 2014
K. Sonik, Pictorial Mythology and Narrative in the Ancient Near East, in: B. A. Brown – M. H. Feldman (Hrsg.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 265–293
- Spalinger 2005
A. J. Spalinger, *War in Ancient Egypt. The New Kingdom* (Malden 2005)
- Spalinger 2017
A. J. Spalinger, The Trope Issue of Old Kingdom War Reliefs, in: M. Bárta – F. Coppens – J. Krejčí (Hrsg.), *Abusir and Saqqara in the Year 2015* (Prag 2017) 401–417
- Spalinger 2018
A. Spalinger, *Feasts and Fights. Essays on Time in Ancient Egypt, YES* 10 (Yale 2018)
- Speidel 2013
K. Speidel, Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures, *DIEGESIS* 2.1, 2013, 173–194
- Speidel 2018a
K. Speidel, Jak pojedyncze obrazy opowiadają historie. Krytyczne wprowadzenie do problematyki narracji ikonicznej w narratologii, in: K. Kaczmarczyk (Hrsg.), *Narratologia transmedialna. Wyzwania, teorie, praktyki* (Krakau 2018) 65–148 [K. Speidel, How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology, in: K. Kaczmarczyk (Hrsg.), *Transmedial Narratology. Challenges, Theories, Practices* (Krakau 2018) 65–148]
- Speidel 2018b
K. Speidel, Pictorial Narrative with Tension and Relief. A Story with Complication and Resolution in a Single Picture, *Storyworlds* 10, 2018, 1–20
- Speidel 2018c
K. Speidel, What Narrative Is. Reconsidering Definitions Based on Experiments with Pictorial Narrative. An Essay in Descriptive Narratology, *FNS* 4, 2018, 76–104
- Spencer 1984
P. Spencer, *The Egyptian Temple. A Lexicographical Study* (London 1984)

- Squire 2009
M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* (Cambridge 2009)
- Stadelmann 1985
R. Stadelmann, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder, Kulturgeschichte der antiken Welt 30* (Mainz am Rhein 1985)
- Stadler 2009
M. A. Stadler, *Weiser und Wesir. Studien zu Vorkommen, Rolle und Wesen des Gottes Thot im ägyptischen Totenbuch, ORA 1* (Tübingen 2009)
- Stahelin 2000
E. Stahelin, *Von der Farbigkeit Ägyptens* (Leipzig 2000)
- Stähli 2003
A. Stähli, *Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration, speziell in der hellenistischen Plastik*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003)* 239–264
- Stansbury-O'Donnell 1999
M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge 1999)
- Stansbury-O'Donnell 2014
M. D. Stansbury-O'Donnell, *Composition and Narrative on Skyphoi of the Penelope Painter*, in: A. Avramidou – D. Demetriou (Hrsg.), *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro* (Berlin 2014) 373–383
- Staring 2011a
N. Staring, *Fixed Rules or Personal Choice? On the Composition and Arrangement of Daily Life Scenes in Old Kingdom Elite Tombs*, in: N. Strudwick – H. Strudwick (Hrsg.), *Old Kingdom, New Perspectives. Egyptian Art and Archaeology 2750–2150 BC* (Oxford 2011) 256–269
- Staring 2011b
N. Staring, *Interpreting Figural Graffiti: Case Studies from a Funerary Context*, in: M. Horn – J. Kramer – D. Soliman – N. Staring – C. van den Hoven – L. Weiss (Hrsg.), *Current Research in Egyptology 2010. Proceedings of the Eleventh Annual Symposium, Leiden University, the Netherlands, January 2010* (Oxford 2011) 145–156
- Staring 2015
N. Staring, *Contextualizing Old Kingdom Elite Tomb Decoration: Fixed Rules versus Personal Choice*, in: P. Kousoulis – N. Lazaridis (Hrsg.), *Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists II. University of the Aegean, Rhodes 22–29 May 2008, OLA 241* (Leuven 2015) 1839–1847
- Stauder 2013a
A. Stauder, *L'émulation du passé à l'ère thoutmoside: la dimension linguistique*, in: S. Bickel (Hrsg.), *Vergangenheit und Zukunft. Studien zum historischen Bewusstsein in der Thutmosidenzeit, AH 22* (Basel 2013) 77–125
- Stauder 2013b
A. Stauder, *Linguistic Dating of Middle Egyptian Literary Texts, LingAeg StudMon 12* (Hamburg 2013)
- Stauder 2016
A. Stauder, *Égyptien, AEPHE, Section des sciences historiques et philologiques 147*, 2016, 1–8
- Stauder 2017
A. Stauder, *Égyptien, AEPHE, Section des sciences historiques et philologiques 148*, 2017, 1–9
- Stauder 2018
A. Stauder, *Staging Restricted Knowledge. The Sculptor Irtysen's Self-Presentation (ca. 2000 BC)*, in: G. Miniaci – J. C. Moreno García – S. Quirke – A. Stauder (Hrsg.), *The Arts of Making in Ancient Egypt. Voices, Images, and Objects of Material Producers 2000–1550 BC* (Leiden 2018) 239–271
- Stauder-Porchet 2017
J. Stauder-Porchet, *Les autobiographies de l'Ancien Empire égyptien. Étude sur la naissance d'un genre, OLA 255* (Leuven 2017)
- Steindorff – Wolf 1936
G. Steindorff – W. Wolf, *Die Thebanische Gräberwelt, LÄS 4* (Glückstadt 1936)
- Steiner 2004
W. Steiner, *Pictorial Narrativity*, in: M.-L. Ryan (Hrsg.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling* (Lincoln 2004) 145–177
- Stewart 1985
A. F. Stewart, *History, Myth, and Allegory in the Program of the Temple of Athena Nike, Athens*, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4* (Hanover 1985) 53–73
- Stock 1951
H. Stock, *Ntr nfr = der gute Gott?* (Hildesheim 1951)
- Stockfisch 1996
D. Stockfisch, *Bemerkungen zur sog. «libyschen Familie»*, in: M. Schade-Busch (Hrsg.), *Wege öffnen. Festschrift für Rolf Gundlach zum 65. Geburtstag, ÄAT 35* (Wiesbaden 1996) 315–325
- Stone – Zender 2011
A. Stone – M. Zender, *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture* (London 2011)
- Strawczynski 2003
N. Strawczynski, *La représentation de l'événement sur la céramique attique: quelques stratégies graphiques*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003)* 29–45
- Strudwick 1994
N. Strudwick, *Change and Continuity at Thebes. The Private Tomb after Akhenaten*, in: C. Eyre – A. Leahy – L. Montagnolo Leahy (Hrsg.), *The Unbroken Reed. Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt in Honour of A. F. Shore, Occasional Publications 11* (London 1994) 321–336
- Strudwick 1996
N. Strudwick, *The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes (Nos. 294, 253, and 254)* (Oxford 1996)
- Strudwick 2015
N. Strudwick, *Interpretation*, in: M. K. Hartwig (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden 2015) 485–503
- Strudwick – Emmett 2016
H. Strudwick – T. F. Emmett, *The Geological and Geographical Setting of TT99*, in: N. Strudwick (Hrsg.), *The Tomb of Pharaoh's Chancellor Senneferi at Thebes (TT99) I. The New Kingdom* (Oxford 2016) 37–44
- Summers 2003
D. Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* (London 2003)

- Tait 1999
J. Tait, How to Read the Hieroglyphs?, in: A. Leahy – J. Tait (Hrsg.), Studies on Ancient Egypt in Honour of H. S. Smith, Occasional Publications 13 (London 1999) 317–319
- Tallet 2010
P. Tallet, La fin des Devoirs du Vizir, in: E. Warmenbol – V. Angenot (Hrsg.), Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin, MonAeg 12 = Série Imago 3 (Turnhout 2010) 153–163
- Taterka 2019
F. Taterka, Hatshepsut's Punt Reliefs: Their Structure and Function, JARCE 55, 2019, 189–203
- Taufik 1971
S. Taufik, *ir.n.f. m mnw.f* als Weihformel. Gebrauch und Bedeutung, MDAIK 27, 1971, 227–234
- Tavier 2012
H. Tavier, Pour une approche matérielle et expérimentale de la peinture thébaine, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010 (Budapest 2012) 209–215
- Tawfik 2007
T. S. Tawfik, The Tomb as Temple in the New Kingdom at Saqqara, in: J.-C. Goyon – C. Cardin (Hrsg.), Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists II. Grenoble, 6–12 septembre 2004, OLA 150 (Leuven 2007) 1791–1798
- Taylor 2001
J. H. Taylor, Death and the Afterlife in Ancient Egypt (London 2001)
- Tefnin 1979
R. Tefnin, Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne, CdE 54, 1979, 218–244
- Tefnin 1981
R. Tefnin, Image, écriture, récit. À propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh, GM 47, 1981, 55–78
- Tefnin 1984
R. Tefnin, Discours et iconicité dans l'art égyptien, GM 79, 1984, 55–71
- Tefnin 1991
R. Tefnin, Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne, CdE 66, 1991, 60–88
- Tefnin 1993
R. Tefnin, L'image et son cadre. Réflexions sur l'évolution du champ figuratif dans l'image égyptienne préhistorique, Archéo-Nil 3, 1993, 7–22
- Tefnin 2006
R. Tefnin, Comment lire la peinture des tombes thébaines de la 18^e dynastie?, in: L'arte nel vicino oriente antico. Bellezza, rappresentazione, espressione. Atti del Convegno internazionale Milano, 12 marzo 2005 (Mailand 2006) 47–77
- Tefnin 2007
R. Tefnin, Entre *semiôsis* et *mimêsis*. Les degrés de réalité de l'image funéraire égyptienne, in: T. Lenain – D. Lories (Hrsg.), Mimêsis. Approches actuelles (Brüssel 2007) 157–191
- Telesko 2002
W. Telesko, Bildgeschichte und Geschichtsbild. Untersuchungen zur Vorbildlichkeit christologischer Bildtypen vom «Teppich von Bayeux» bis zur «Historia Troiana», in: M. Bietak – M. Schwarz (Hrsg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29. – 30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois, DÖAWW 24 = UZK 20 (Wien 2002) 201–225
- Theis 2011
C. Theis, Deine Seele zum Himmel, dein Leichnam zur Erde. Zur idealtypischen Rekonstruktion eines altägyptischen Bestattungsrituals, BSAK 12 (Hamburg 2011)
- Thürlemann 1990
F. Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft (Köln 1990)
- Thürlemann 2011
F. Thürlemann, Figurenbild und Diagramm. Lot und seine Töchter (Louvre, RF 1185), in: H. Richard – E. Nemeth – W. Pichler – D. Wagner (Hrsg.), Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts 2. Proceedings of the 33rd International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, 2010 (Frankfurt am Main 2011) 341–364
- Tiradritti 2002
F. Tiradritti, Ancient Egypt. Art, architecture and history (London 2002)
- Tomoum 2005
N. S. Tomoum, The Sculptors' Models of the Late and Ptolemaic Periods. A Study of the Type and Function of a Group of Ancient Egyptian Artefacts (Kairo 2005)
- Tonic 2010
F. Tonic, Les temples d'Abydos. Le chef d'oeuvre pharaonique (Barcelona 2010)
- Trapani 2016
M. Trapani, Imitation et interpretation dans l'art égyptien: Le cas de quelques fragments de peintures murales de Deir el-Médineh, in: P. Collombert – D. Lefèvre – S. Polis – J. Winand (Hrsg.), Aere Perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus, OLA 242 (Leuven 2016) 811–824
- Traunecker 1991
C. Traunecker, Observations sur le décor des temples égyptiens, in: F. Dunand – J.-M. Spieser – J. Wirth (Hrsg.), L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg (20–21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II (Paris 1991) 77–101
- Tronzo 1985
W. Tronzo, The Prestige of Saint Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4 (Hanover 1985) 93–112
- Ullmann 2002
M. Ullmann, König für die Ewigkeit. Die Häuser der Millionen von Jahren. Eine Untersuchung zu Königskult und Tempeltypologie in Ägypten, ÄAT 51 (Wiesbaden 2002)
- Unger 1933
E. Unger, Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik, in: E. F. Weidner (Hrsg.), Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur. Festschrift für Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstag gewidmet von Freunden und Mitarbeitern, AfO Beiband 1 (Berlin 1933) 127–133
- Valbelle 1975
D. Valbelle, La tombe de Hay à Deir el-Médineh [N° 267], MIFAO 95 (Kairo 1975)
- Valbelle 1985
D. Valbelle, «Les ouvriers de la tombe.» Deir el-Médineh à l'époque ramesside, BdE 96 (Kairo 1985)
- Vandersleyen 1978
C. Vandersleyen, Rez. zu G. A. Gaballa, Narrative in Egyptian Art (Mainz 1976), CdE 53, 1978, 275–278

- Vandier d'Abbadie 1954
J. Vandier d'Abbadie, Deux tombes ramessides à Gournet-Mourraï, MIFAO 87 (Kairo 1954)
- Verbovsek 2005
A. Verbovsek, «Imago aegyptiae». Wirkungsstrukturen der altägyptischen Bildsprache und ihre Rezeption. Ein programmatischer Ausblick, *ImagAeg* 1, 2005, 145–155
- Verbovsek 2006
A. Verbovsek, Pygmalion in Ägypten? Oder «Einer, der sein Handwerk versteht . . .». Diskursive Überlegungen zum Berufsstand des «Künstlers», in: G. Moers – H. Behlmer – K. Demuß – K. Widmaier (Hrsg.), *jn. t dr.w.* Festschrift für Friedrich Junge 2 (Göttingen 2006) 659–692
- Verbovsek 2011
A. Verbovsek, «Das Ende der Kunst?», in: A. Verbovsek – B. Backes – C. Jones (Hrsg.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften, Ägyptologie und Kulturwissenschaft* 4 (München 2011) 359–401
- Verbovsek 2014
A. Verbovsek, Einleitung. «Ein weites Feld» – Diskussionen, Desiderate und Diskrepanzen einer ägyptologischen Bildwissenschaft, in: G. Neunert – A. Verbovsek – K. Gabler (Hrsg.), *Bild: Ästhetik – Medium – Kommunikation. Beiträge des dritten Münchner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (MAJA 3)* 7. bis 9.12.2012, *GOF IV* 58 (Wiesbaden 2014) 9–16
- Vergniew 1989
R. Vergniew, L'organisation de l'espace (I): Du sacré au profane, *BSEG* 13, 1989, 165–171
- Vergniew 1999
R. Vergniew, Recherches sur les monuments thébains d'Amenhotep IV à l'aide d'outils informatiques. Méthodes et résultats, *CSEG* 4 (Genf 1999)
- Vergniew – Gondran 1997
R. Vergniew – M. Gondran, Aménophis IV et les pierres du soleil. Akhénoton retrouvé (Paris 1997)
- Verhoeven 2012
U. Verhoeven, The New Kingdom Graffiti in Tomb N13.1: An Overview, in: J. Kahl – M. El-Khadragy – U. Verhoeven – A. Kilian (Hrsg.), *Seven Seasons at Asyut. First Results of the Egyptian-German Cooperation in Archaeological Fieldwork. Proceedings of an International Conference at the University of Sohag, 10th–11th of October, 2009, The Asyut Project 2* (Wiesbaden 2012) 47–58
- Verhoeven 2020
U. Verhoeven (Hrsg.), *Dipinti von Besuchern des Grabes N13.1 in Assiut, The Asyut Project 15* (Wiesbaden 2020)
- Vernus 1985
P. Vernus, Des relations entre textes et représentations dans L'Égypte pharaonique, in: A.-M. Christin (Hrsg.), *Écritures II* (Paris 1985) 45–66
- Vernus 1987
P. Vernus, L'ambivalence du signe graphique dans l'écriture hiéroglyphique, in: A.-M. Christin (Hrsg.), *Espaces de la lecture (Écritures III)*. Actes du Colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture, Université de Paris VII (Paris 1987) 60–65
- Vernus 1989
P. Vernus, Supports d'écriture et fonction sacralisante dans l'Égypte pharaonique, in: R. Laufer (Hrsg.), *Le texte et son inscription* (Paris 1989) 23–34
- Vernus 1990
P. Vernus, Les espaces de l'écrit dans l'Égypte pharaonique, *BSFE* 119, 1990, 35–56
- Vernus 1995
P. Vernus, Essay sur la conscience de l'Histoire dans l'Égypte pharaonique, *Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Historiques et Philologiques* 332 (Paris 1995)
- Vernus 1996
P. Vernus, Lange littéraire et diglossie, in: A. Loprieno (Hrsg.), *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*, PdÄ 10 (Leiden 1996) 555–564
- Vernus 2009–2010
P. Vernus, Comment l'élite se donne à voir dans le programme décoratif de ses chapelles funéraires. Stratégie d'épure, stratégie d'appogiature et le frémissement du littéraire, in: J. C. Moreno García (Hrsg.), *Élites et pouvoir en Égypte ancienne. Actes du colloque Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 7 et 8 juillet 2006, CRIPEL* 28, 2009–2010, 67–115
- Vernus 2012
P. Vernus, Stratégie d'épure et stratégie d'appogiature dans les productions dites «artistiques» à l'usage des dominants. Le papyrus dit «érotique» de Turin et la mise à distance des dominés, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010* (Budapest 2012) 109–121
- Vernus 2015
P. Vernus, Autobiographie et scènes dites «de la vie quotidienne». De la parodie à la fiction du paysan prototypique, in: R. Legros (Hrsg.), *Cinquante ans d'éternité. Jubilé de la Mission archéologique française de Saqqâra, BdE* 162 = *MAFS* 5 (Kairo 2015) 309–321
- Vernus 2016
P. Vernus, L'écrit et la canonicité dans la civilisation pharaonique, in: K. Ryholt – G. Barjamovic (Hrsg.), *Problems of Canonicity and Identity Formation in Ancient Egypt and Mesopotamia, CNIP* 43 (Kopenhagen 2016) 271–347
- Veyne 1988
P. Veyne, Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs, *Diogène* 143, 1988, 3–22
- Vieira 2018
F. A. Vieira, Agency and Representation of Nubians in Egyptian Iconography in the 18th Dynasty: Ethnic Strategies and Negotiations, in: É. Maynard – C. Velloza – R. Lemos (Hrsg.), *Perspectives on Materiality in Ancient Egypt – Agency, Cultural Reproduction and Change* (Oxford 2018) 99–109
- Vivas Sainz 2017
I. Vivas Sainz, Egyptian Artists in the New Kingdom: Travelling Artists and Travelling Ideas?, in: J. M. Chyla – J. Dębowska-Ludwin – K. Rosińska-Balik – C. Walsh (Hrsg.), *Current Research in Egyptology 2016. Proceedings of the Seventeenth Annual Symposium. Jagiellonian University, Krakow, Poland, 4–7 May 2016* (Oxford 2017) 107–120
- Vivas Sáinz 2018
I. Vivas Sáinz, Breaking the «Rules»? Innovation in New Kingdom Painting and Relief, in: A. Kahlbacher – E. Priglinger (Hrsg.), *Tradition and Transformation in Ancient Egypt. Proceedings of the Fifth International Congress for Young Egyptologists, 15–19 September, 2015, Vienna, CAENL* 6 = *DÖAWW* 84 (Wien 2018) 275–290

- Vogelsang-Eastwood 1993
G. Vogelsang-Eastwood, *Pharaonic Egyptian Clothing, Studies in Textile and Clothing History 2* (Leiden 1993)
- Volokhine 2000
Y. Volokhine, *La Frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*, CSEG 6 (Genf 2000)
- Volokhine 2013
Y. Volokhine, *Dessins atypiques: entorses aux proportions classiques et frontalité*, in: G. Andreu-Lanoë (Hrsg.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne. Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2013) 58–65
- Volokhine 2016
Y. Volokhine, *Une façon égyptienne de prendre du plaisir*, in: P. Collombert – D. Lefèvre – S. Polis – J. Winand (Hrsg.), *Aere Perennius. Mélanges égyptologiques en l'honneur de Pascal Vernus*, OLA 242 (Leuven 2016) 837–859
- Vomberg 2004
P. Vomberg, *Das Erscheinungsfenster innerhalb der amarnazeitlichen Palastarchitektur. Herkunft – Entwicklung – Fortleben*, *Philippika 4* (Wiesbaden 2004)
- Wachsmann 1987
S. Wachsmann, *Aegeans in the Theban Tombs*, OLA 20 (Leuven 1987)
- Wagner-Durand 2016
E. Wagner-Durand, *Visual Narration in Assyria versus 'Static Art' in Babylonia – Making a Difference in the 1st Millennium B.C.*, in: R. A. Stucky – O. Kaelin – H.-P. Mathys (Hrsg.), *Proceedings of the 9th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East. 9–13 June 2014, Basel I* (Wiesbaden 2016) 269–280
- van der Walle 1955
B. van der Walle, *Les déterminatifs dissimilés des noms d'animaux*, in: O. Firchow (Hrsg.), *Ägyptologische Studien. Hermann Grapow zum 70. Geburtstag gewidmet*, VIO 29 (Berlin 1955) 366–378
- van Walsem 2005
R. van Walsem, *Iconography of Old Kingdom Elite Tombs. Analysis & Interpretation, Theoretical and Methodological Aspects*, MVEOL 35 (Leiden 2005)
- van Walsem 2006
R. van Walsem, *Sense and Sensibility. On the Analysis and Interpretation of the Iconography Programmes of Four Old Kingdom Elite Tombs*, in: M. Fitzenreiter – M. Herb (Hrsg.), *Dekorierete Grabanlagen im Alten Reich. Methodik und Interpretation*, IBAES 6 (London 2006) 277–332
- van Walsem 2013
R. van Walsem, *Diversification and Variation in Old Kingdom Funerary Iconography as the Expression of a Need for 'Individuality'*, *JEOL* 44, 2013, 117–139
- van Walsem 2017a
R. van Walsem, *Ancient Egyptian Art as a Dynamic, Multi-Dimensional, Innovative Information System: Egyptological Facts and Fallacies – Pride and Prejudice*, *Rez. zu M. K. Hartwig* (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden 2015), *BiOr* 74, 2017, 231–274
- van Walsem 2017b
R. van Walsem, *The 'Chain' Motif. A Decorative Architectonic Element with Prehistoric Roots on the Lid of some 'Stola Coffins'*, in: A. Amenta – H. Guichard (Hrsg.), *Proceedings First Vatican Coffin Conference 19–22 June 2013 II* (Vatikanstadt 2017) 557–571
- van Walsem 2020
R. van Walsem, (Auto-) «Bioconographies» versus (Auto-) Biographies in Old Kingdom Elite Tombs: Complexity Expansion of Image and Word Reflecting Personality Traits by Competitive Individuality, in: J. Stauder-Porchet – E. Froot – A. Stauder (Hrsg.), *Ancient Egyptian Biographies. Contexts, Forms, Functions*, *Willbour Studies in Egyptology and Assyriology 6* (Atlanta 2020) 117–159
- Wannagat 2003
D. Wannagat, *Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003)* 59–77
- Warmenbol 2002
E. Warmenbol (Hrsg.), *Beautés d'Égypte. «Celles que les ans ne peuvent moissonner»*. *Ausstellungskatalog Treignes* (Treignes 2002)
- Watanabe 2014
C. E. Watanabe, *Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs*, in: B. A. Brown – M. H. Feldman (Hrsg.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 345–367
- Weeks 1970
K. R. Weeks, *The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art* (Diss. Yale University 1970)
- Wegner 1933
M. Wegner, *Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber*, *MDAIK* 4, 1933, 38–164
- Weitzmann 1957
K. Weitzmann, *Narration in Early Christendom*, *AJA* 61, 1957, 83–91
- Weitzmann 1970
K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, *Studies in Manuscript Illumination 2* (Princeton 1970)
- Wenzel 2009
H. Wenzel, *Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter*, *Philologische Studien und Quellen* 216 (Berlin 2009)
- Werning 2017
D. A. Werning, *Inner-Egyptian Receptions of a Theological Book Between Reproduction, Update, and Creativity. The Book of Caverns from the 13th to the 4th Century BCE*, in: T. Gillen (Hrsg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10 (Liège 2017) 41–67
- Werning 2018
D. A. Werning, *The Representation of Space, Time, and Event Sequence in an Ancient Egyptian Netherworld Comic*, in: G. Chantrain – J. Winand (Hrsg.), *Time and Space at Issue in Ancient Egypt*, *LingAeg StudMon* 19 (Hamburg 2018) 209–242
- Whale 1989
S. Whale, *The Family in the Eighteenth Dynasty of Egypt. A Study of the Representation of the Family in Private Tombs*, *ACES* 1 (Sydney 1989)
- White 1957
J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (London 1957)
- White 1981
H. White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in: W. J. T. Mitchell (Hrsg.), *On Narrative* (Chicago 1981) 1–23
- Widmaier 2017
K. Widmaier, *Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie*, *PdÄ* 35 (Leiden 2017)

- Wiebach 1986
S. Wiebach, Die Begegnung von Lebenden und Verstorbenen im Rahmen des thebanischen Talfestes, SAK 13, 1986, 263–291
- Wiedemann 1975
D. Wiedemann, Der Sinn des Laufes im Alten Ägypten (Diss. Wien 1975)
- Wild 1961
H. Wild, Observations sur quelques scènes du tombeau de Ti et leur enchaînement, in: Mélanges Mariette, BdE 32 (Kairo 1961) 177–197
- Wildung 2006a
D. Wildung, Die Thematisierung des Raumes. Zur Struktur der altägyptischen Skulptur, in: A. Loprieno (Hrsg.), Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart, Colloquium Rauricum 9 (München 2006) 169–174
- Wildung 2006b
D. Wildung, Espace et Mouvement. Considérations sur l'art égyptien et l'art moderne, BSFE 166, 2006, 31–44
- Wilkinson 1992
R. H. Wilkinson, Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture (London 1992)
- Wilkinson 2003
R. H. Wilkinson, The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt (Kairo 2003)
- Wilkinson 2007
R. H. Wilkinson, The Complete Temples of Ancient Egypt² (Kairo 2007)
- Wilkinson o. J.
R. H. Wilkinson, Symbolic Aspects of Royal Tombs, in:
R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), The Oxford Handbook of the Valley of the Kings (Oxford o. J.) 301–315
- Wilkinson – Weeks o. J.
R. H. Wilkinson – K. R. Weeks (Hrsg.), The Oxford Handbook of the Valley of the Kings (Oxford o. J.)
- Willems 2003
H. Willems, Gärten in thebanischen Grabanlagen, in: S. Meyer (Hrsg.), Egypt – Temple of the Whole World. Studies in Honour of Jan Assmann, Numen Book Series. Studies in the History of Religions 97 (Leiden 2003) 421–439
- Winand 2014
J. Winand, Décoder les hiéroglyphes. De l'antiquité tardive à l'expédition d'Égypte, L'académie en poche 29 (Brüssel 2014)
- Winand 2017
Winand 2017, (Re)productive Traditions in Ancient Egypt. Some Considerations with a Particular Focus on Literature and Language(s), in: T. Gillen (Hrsg.), (Re)productive Traditions in Ancient Egypt, AegLeod 10 (Liège 2017) 19–40
- Winand – Angenot 2016
J. Winand – N. Angenot, L'image égyptienne peut-elle nier?, in: S. Badir – M. G. Dondero (Hrsg.), L'image peut-elle nier?, Collection Clinamen 4 (Liège 2016) 153–177
- Winter 1985
I. J. Winter, After the Battle Is Over, The *Stele of the Vultures* and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East, in: H. L. Kessler – M. Shreve Simpson (Hrsg.), Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art 16 = Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Series 4 (Hanover 1985) 11–32
- Wittgenstein 2014
L. Wittgenstein, Werkausgabe I. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen²¹ (Frankfurt am Main 2014)
- Wolf 1931
W. Wolf, Das schöne Fest von Opet. Die Festzugsdarstellung im großen Säulengange des Tempels von Luxor, Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin-Expedition in Ägypten 5 (Leipzig 1931)
- Wolf 1957
W. Wolf, Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte (Stuttgart 1957)
- Wolf 2002
W. Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: W. Bernhart (Hrsg.), Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena, Studies in Intermediality 10 (Leiden 2018) 349–438 [Erstveröffentlichung: 2002]
- Wolf 2003
W. Wolf, Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts, in: W. Bernhart (Hrsg.), Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena, Studies in Intermediality 10 (Leiden 2018) 439–479 [Erstveröffentlichung: 2003]
- Wollheim 2015
R. Wollheim, Art and Its Objects² (Cambridge 2015)
- Woods 2017
A. Woods, Agency, Legitimation or an Act of Remembrance? Artistic Continuity and Uses of the Past in the Twelfth Dynasty Tomb of Wekh-hotep III (B4) at Meir, in: C. Di Biase-Dyson – L. Donovan (Hrsg.), The Cultural Manifestations of Religious Experience. Studies in Honour of Boyo G. Ockinga, ÄAT 85 (Münster 2017) 15–30
- Wreszinski 1923
W. Wreszinski, Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte I (Leipzig 1923)
- Wreszinski 1935
W. Wreszinski, Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte II (Leipzig 1935)
- Xekalaki 2015
G. Xekalaki, The Royal Children as Signs: Reading New Kingdom Princely Iconography, in: P. Kousoulis – N. Lazaridis (Hrsg.), Proceedings of the Tenth International Congress of Egyptologists II. University of the Aegean, Rhodes 22–29 May 2008, OLA 241 (Leuven 2015) 1911–1922
- Yoffee 2005
N. Yoffee, Myths of the Archaic State. Evolution of the Earliest Cities, States, and Civilizations (Cambridge 2005)
- Yoshimura 2008
S. Yoshimura (Hrsg.), Research in the Western Valley of the Kings Egypt. The Tomb of Amenophis III (KV 22) (Tokio 2008)
- Yoshimura u. a. 2002
S. Yoshimura – Y. Shirai – N. Toshimitsu – J. Kondo – M. Nagai – J. Ishibashi, The Report of Waseda University's Excavations on the West Bank of Luxor I. The Theban Tomb No. 241 and its Vicinity (Tokio 2002)

Yoshimura u. a. 2003

S. Yoshimura – Y. Shirai – N. Toshimitsu – J. Kondo – M. Nagai – J. Ishibashi – K. Hirata – I. Morimoto – Y. Naito – T. Wakebe, The Report of Waseda University's Excavations on the West Bank of Luxor II. The Theban Tomb No. 318 and Other Tombs (Nos. 128, 129, 309 and 317) (Tokio 2003)

Zignani 2008

P. Zignani, Enseignement d'un temple égyptien. Conception architectonique du temple d'Hathor à Dendera (Lausanne 2008)

Zignani 2011

P. Zignani, Light and Function: An Approach to the Concept of Space in Pharaonic Architecture, in: P. I. Schneider – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur. Internationales Kolloquium in Berlin vom 26. Februar – 1. März 2009, DiskAB 10 (Regensburg 2011) 59–70

Zivie 2007

A. Zivie, The Lost Tombs of Saqqara (Toulouse 2007)

Zivie 2009

A. Zivie, La tombe de Maïa, mère nourricière du roi Toutânkhamon et grande du harem (Bub. I. 20), Les tombes du Bubasteion à Saqqara 1 (Toulouse 2009)

Zivie 2013

A. Zivie, La tombe de Thoutmes, directeur des peintres dans la Place de Maât (Bub. I. 19), Les tombes du Bubasteion à Saqqara 2 (Toulouse 2013)

Zuschlag 2006

C. Zuschlag, Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität, in: S. Horstkotte – K. Leonhard (Hrsg.), Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text (Köln 2006) 89–99

Swiss Egyptological Studies (SES)



Zur Reihe Swiss Egyptological Studies (SES)

Die Reihe Swiss Egyptological Studies (SES) steht den Forschungsergebnissen aus dem gesamten Gebiet der Ägyptologie und der Koptologie offen. Forschungsbeiträge aus Archäologie, Geschichte, Philologie, Religion und weiteren, auch interdisziplinären Bereichen sind willkommen. Alle Bände werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen. Die Autorschaft muss keinen Bezug zur Schweiz aufweisen. Publikationssprachen sind Deutsch, Französisch und Englisch.

Die Reihe wird herausgegeben von Prof. Dr. Susanne Bickel und Prof. Dr. Hanna Jenni vom Departement Altertumswissenschaften, Fachbereich Ägyptologie der Universität Basel sowie Prof. Dr. Philippe Collombert vom Département des Sciences de l'Antiquité, Unité d'Égyptologie et Copte de l'Université de Genève.

Die Publikationen der Reihe Swiss Egyptological Studies sind in gebundenen Bänden und Open Access verfügbar. Mit erweitertem Zugang zu Bilddaten und Arbeitsmaterialien ergänzen die digitalen Ausgaben die Printversionen.





Band 1

Hanna Jenni (Hrsg.), mit Beiträgen
von Andreas Dorn, Elina Paulin-Grothe.

Mit einem Beitrag von David Aston

**Das Grab der Königin Tiaa im
Tal der Könige (KV 32)**

2021, 112 Seiten, ca. 140 Abbildungen,

245 × 297 mm, Hardcover

Sprache: Deutsch

Preis pro Band: CHF/€ 48,50

ISBN 978-3-906897-47-9

DOI 10.19218/3906897479



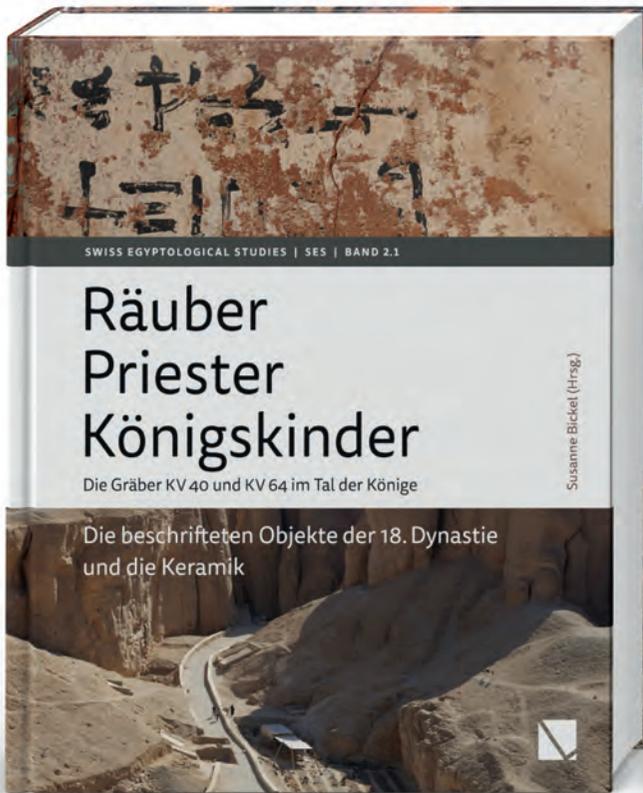
Band 1

Das Grab der Königin Tiaa im Tal der Könige (KV 32)

Hanna Jenni (Hrsg.), mit Beiträgen von Andreas Dorn, Elina Paulin-Grothe. Mit einem Beitrag von David Aston.

Der vor langer Zeit geprägte Name «Tal der Könige» verkennt, dass in dieser Nekropole in der Nähe der Stadt Luxor in Oberägypten nicht nur regierende Könige ihre letzte Ruhestätte fanden, sondern auch ein erlesener Kreis weiterer Personen. Zu diesen gehörte auch Tiaa. Sie war die Gemahlin Königs Amenophis II., der in der mittleren 18. Dynastie gegen 1400 v. Chr. regierte. Zudem war sie die Mutter von dessen Nachfolger, König Thutmosis IV.

Im Rahmen der Arbeiten zur Dokumentation und Publikation des Grabes Siptahs (KV 47), des zweitletzten Pharaos der 19. Dynastie, erfolgte die vollständige Ausgrabung des bisher anonymen Grabes KV 32. Die Ausgrabung diente der Klärung der Verbindung zwischen den beiden Gräbern und führte zu unerwarteten Befunden und herausragenden Funden. Die Verbindung der beiden Gräber kam durch einen Bauunfall zustande: Beim Ausschlagen der geplanten Sarkophaghalle von Grab KV 47 kam es zu einem Durchbruch zum Nebenraum der Sargkammer des Grabes KV 32.



Band 2.1–2.3

Mit Beiträgen von Susanne Bickel (Hrsg.), Faried Adrom, David Aston, Charlotte Hunkeler, Claudia Gamma, Hans-Hubertus Münch sowie Andreas Bühler, Marina Estermann, Elina Paulin-Grothe, Eric Peintner, Lukas Richner, Eric Sommerhalder
Räuber – Priester – Königskinder. Die Gräber KV 40 und KV 64 im Tal der Könige

245 × 297 mm, Hardcover
 Sprache: Deutsch, mit englischen Beiträgen
 Preis pro Band:
 ca. CHF/€ 68,50

Band 2.1

Die beschrifteten Objekte der 18. Dynastie und die Keramik
 ISBN 978-3-906897-32-5
 DOI 10.19218/3906897325
 (Erschienen 2021)



Band 2.2

Archäologie, Architektur und Funde der 18. Dynastie
 ISBN 978-3-906897-33-2
 DOI 10.19218/3906897332
 (Erscheint Herbst 2022)



Band 2.3

Beraubung, Nachnutzungen der Dritten Zwischenzeit, Mumien, Gesamtauswertung
 ISBN 978-3-906897-34-9
 DOI 10.19218/3906897349
 (Erscheint Frühjahr 2023)



Band 2

Räuber – Priester – Königskinder. Die Gräber KV 40 und KV 64 im Tal der Könige

Susanne Bickel (Hrsg.), mit Beiträgen von Faried Adrom, David Aston, Susanne Bickel, Andreas Bühler, Marina Estermann, Charlotte Hunkeler, Claudia Gamma, Hans-Hubertus Münch, Elina Paulin-Grothe, Eric Peintner, Lukas Richner, Eric Sommerhalder.

Zeichnungen: Martina Aeschlimann-Langer und Marina Estermann

Fotografien: Matjaz Kačičnik.

Teil 2.1 Die beschrifteten Objekte der 18. Dynastie und die Keramik

Teil 2.2 Archäologie, Architektur und Funde der 18. Dynastie

Teil 2.3 Beraubung, Nachnutzungen der Dritten Zwischenzeit, Mumien, Gesamtauswertung

Seit 200 Jahren ist das so genannte Tal der Könige einer der wichtigsten Anziehungspunkte für Ägypten-Reisende. Entdecker wie Giovanni Battista Belzoni, Victor Loret und Howard Carter verliehen nicht nur dem Wüstental seinen Ruhm, sie trugen auch nachhaltig zur Verbreitung des Interesses und der Faszination für das Alte Ägypten in der modernen westlichen Öffentlichkeit bei. Nicht zuletzt wurde über die Entdeckung der Pharaonengräber und des Grabes von Tutanchamun auch die Vermittlerrolle der jungen Disziplin Ägyptologie zwischen öffentlichem Interesse und wissenschaftlicher Erschließung der altägyptischen Hinterlassenschaft etabliert.

In den Jahren 2011 bis 2014 konnte das *University of Basel Kings' Valley Project* zwei bisher gänzlich unbekannte Grabanlagen archäologisch erschließen. Diese bilden den Gegenstand der vorliegenden Veröffentlichung.



ISBN 978-3-906897-63-9



Open Access via: DOI 10.19218/3906897639

Schon immer haben Bilder durch ihre Lebendigkeit und ihren dynamischen Charakter berührt. Doch wie vermögen unbewegte zweidimensionale Darstellungen solche Eindrücke hervorzurufen?



Die Untersuchung geht den Ursachen dieser narrativen Wirkung von Bildern auf den Grund, die weit über die Frage hinausreicht, ob sie eine bestimmte Erzählung wiedergeben. Im Mittelpunkt stehen die reich dekorierten Kapellen der Privatgräber des ägyptischen Neuen Reiches (ca. 1550–1050 v. Chr.), aber auch die Bildprogramme der zeitgleichen Königsgräber und Tempel werden betrachtet. Dabei werden diverse Darstellungsmittel ägyptischer Künstler in den Blick genommen, von der kinetischen Ausarbeitung einzelner Figuren über die Schaffung kontinuierlicher Bildräume bis zur Schaffung komplexer Bildreihen. Durch die rezeptionsästhetische Kontextualisierung des Materials und seiner Wahrnehmung legt die Studie das gezielte Spiel mit der narrativen Wirkung der Bilder durch ihre Schöpfer offen. Sie wird abgeschlossen durch einen Blick auf verschiedene Anwendungsbereiche figürlicher Darstellungen, darunter auch das eigenständige Erzählen.



www.LIBRUM-publishers.com