



Nadja S. Braun

Bilder erzählen

Visuelle Narrativität im alten Ägypten



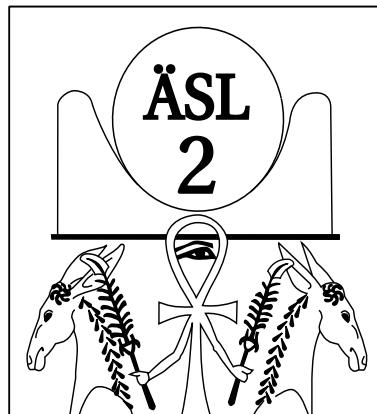
Bilder erzählen

Ägyptologische Studien Leipzig

herausgegeben von

Nadja Braun, Andrea Sinclair und Katharina Stegbauer

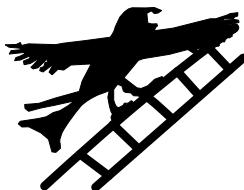
Band 2



Nadja S. Braun

Bilder erzählen

Visuelle Narrativität im alten Ägypten



Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0
(CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt
der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-614-8
doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.614>

Text © 2020, Nadja S. Braun.

ISBN 978-3-946654-95-7 (Hardcover)
ISBN 978-3-946654-94-0 (PDF)

*Für meine Geschwister
Melanie und Maik*

Vorwort

Die vorliegende Veröffentlichung ist die überarbeitete Fassung meiner 2018 von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig angenommenen Habilitationsschrift.

Mein Dank gilt allen, die mich während der Arbeit an diesem Projekt unterstützt haben. Dies gilt in erster Linie für Prof. Dr. Hans-W. Fischer-Elfert, der zahlreiche Anregungen und Hinweise beigesteuert und gemeinsam mit Prof. Dr. Susanne Bickel die Begutachtung übernommen hat. Ihr möchte ich ebenfalls meinen herzlichen Dank aussprechen, insbesondere für ihre wertvollen Anmerkungen und Ergänzungen, die bei der Überarbeitung berücksichtigt werden konnten. Als dritter Gutachter wurde Dr. Gerald Moers bestellt. Ihm verdanke ich den Anstoß zu dieser Monografie, da er mich im Anschluss an meinen Vortrag „Visuelles Erzählen – Zur Frage der Narrativität ägyptischer Bilder“ auf der SÄK 2007 zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Bildnarration im alten Ägypten ermuntert hat.

Bedanken möchte ich mich an dieser Stelle außerdem bei meinen Kolleginnen und Kollegen am Ägyptologischen Institut -Georg Steindorff- der Universität Leipzig für ihre Unterstützung in den vielen Jahren – insbesondere Dr. Peter Dils, Dr. Lutz Popko, Dr. Susanne Radestock und Dr. Katharina Stegbauer.

Dankbar bin ich auch OStD Lothar Braun, der während meiner Habilitation sein Möglichstes getan hat, mir Zeit für wissenschaftliche Forschungstätigkeit einzuräumen, und ohne dessen Rückendeckung das Projekt schwerlich zu einem erfolgreichen Abschluss hätte gebracht werden können.

Die nervenaufreibenden Wochen und Monate insbesondere vor und nach Abgabe der Arbeit hätte ich ohne die Unterstützung meiner Familie und Freunde sowie meiner Kolleginnen und Kollegen am Hochfranken-Gymnasium Naila sicherlich nicht so gut überstanden. Ihnen allen sei für ihren moralischen Beistand und ihre Geduld herzlich gedankt.

San José, im Januar 2020

Nadja Braun

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
I Theoretische Grundlagen	9
1 Begriffsdefinition	9
2 Narrative Vermittlungsformen	19
2.1 Graduierbarkeit von Narrativität	19
2.2 Das Medium Bild	25
2.3 Besonderheiten visueller Narrativität	31
2.3.1 Grenzen visueller Narrativität	31
2.3.2 Typen narrativer Bilder	41
2.3.3 Plastiken	59
2.4 Das Verhältnis von Text und Bild	60
3 Die Erzählung im alten Ägypten	66
II Formen altägyptischer Bildnarration	79
1 Forschungsgeschichte	79
2 Ägyptische Darstellungen im Kontext	87
2.1 Besonderheiten ägyptischer Kunst	87
2.2 Typen visuellen Erzählers	96
2.3 Kontext bildlicher Narration	97
2.3.1 Darstellungen in Tempeln und königlichen Gräbern	97
2.3.2 Das Bildprogramm der Privatgräber	106
2.3.3 Hausmalerei	115
2.3.4 Scherbenbilder	123
2.3.5 Sonstiges	132
3 Ägyptische Bildquellen	133
3.1 Visuelle Narrativität im alten Ägypten	133
3.2 Grab- und Tempeldarstellungen	134
3.2.1 Frühzeit und Altes Reich	134
3.2.2 Erste Zwischenzeit und Mittleres Reich	142
3.2.3 Neues Reich	145
3.2.4 Spätzeit und Ptolemäerzeit	167
3.3 Gattungen und Motive aus dem privaten Bereich	176

3.3.1	Begriffsklärung	176
3.3.2	Zentrale Motive und Figuren	191
3.4	Bildträger und zugehörige Motive	206
3.4.1	Ostraka	207
3.4.1.1	Mythen	207
3.4.1.2	Erzählungen von Kaniden und Hyänen	219
3.4.1.3	Katz- und Maus-Geschichten	229
3.4.1.4	Affen-Geschichten	244
3.4.1.5	Liebeslyrik	250
3.4.1.6	Der Wagenlenker	254
3.4.1.7	Das Zweibrüdermärchen	256
3.4.1.8	Ägypter und Amazonen	257
3.4.1.9	Der „Fischer-König“	261
3.4.1.10	Sonstige Tiergeschichten	262
3.4.2	Papyri	290
3.4.3	Exkurs: Der Katzen-Mäusekrieg	315
3.4.4	Kleinplastiken und reliefierte Kleinobjekte	322
3.4.5	Die Basler Tiergeschichte	332
3.4.6	Sonstige Bildträger	336
4	Bilder erzählen Geschichte	339
4.1	Bildliches Erzählen und Visual History	339
4.2	Der Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis	341
4.3	Bilder in der ägyptischen Geschichtsdarstellung	353
4.4	Historische Erzählbilder im alten Ägypten	359
III	Funktionen visuellen Erzählens	367
1	Zur Funktion (bildlichen) Erzählens	367
2	Funktionen visuellen Erzählens in Ägypten	375
2.1	Grundfunktionen visuellen Erzählens	375
2.2	Gattungsabhängige Funktionen	381
3	Probleme der Rezeption ägyptischer Bilder	385
Zusammenfassung	391	
Abbildungsnachweise	397	
Literaturverzeichnis	409	

Einleitung

„Was wir liefern, sind eigentlich Bemerkungen zur Naturgeschichte des Menschen, aber nicht kuriose Beiträge, sondern Feststellungen, an denen niemand gezweifelt hat, und die dem Bemerktwerten nur entgehen, weil sie ständig vor unsren Augen sind.“¹

Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Vorstellung von Narrativität als einem intermedialen Phänomen in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen durchgesetzt. Mittlerweile ist umstritten, dass Narrativität nicht auf Literatur sowie verbales Erzählen beschränkt ist. Die Reflexion über Narrativität hat stark zugenommen, wobei insbesondere die Bildnarration in den Fokus wissenschaftlicher Auseinandersetzungen gerückt ist, die sich seit den Anfängen der Menschheitsgeschichte in verschiedenen Zeiten und Kulturen nachweisen lässt. Dabei liegt das alte Ägypten trotz seiner umfangreichen bildlichen Quellen bislang weitgehend brach. Zwar wurden Vorstöße unternommen, allerdings fehlt eine theoretisch fundierte Grundlage. Dass diese ein dringendes Desiderat darstellt, macht H. Roeders Behauptung im ersten Satz seiner Einleitung zum Sammelband *Das Erzählen in frühen Hochkulturen* deutlich: „[D]ie Erforschung des Erzählens in frühen Hochkulturen und insbesondere des Erzählens im pharaonischen Ägypten muss sich notwendigerweise auf die schriftlichen Erzähltexte beschränken“². Diese Einschätzung lässt erkennen, dass er sich keineswegs der entscheidenden Rolle bewusst ist, die der Ägyptologie in der interdisziplinären Erforschung bildlichen Erzählens zufallen kann. Eine zentrale Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist, diesbezüglich Abhilfe zu schaffen.

Dabei soll keine eigene Erzähltheorie für visuelles Erzählen im alten Ägypten entwickelt werden, sondern eine Auseinandersetzung vor allem mit Erkenntnissen der Literaturwissenschaft erfolgen, dem Fachgebiet, in dem die Wurzeln der Erzählforschung liegen, aus denen etablierte Erzähltheorien hervorgehen. Im Bereich der Narratologie ist in den letzten Jahrzehnten eine ganze Reihe theo-

¹ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 415

² Roeder, Erzählen im Alten Ägypten, S. 15.

Einleitung

retischer Arbeiten erschienen, die über den Bereich der Literaturwissenschaft hinausgehen und sich einer interdisziplinären Betrachtung von Narrativität widmen. Viel Unklarheit herrscht nach wie vor hinsichtlich der Frage, was konkret als narrativ bezeichnet werden kann und was eine Erzählung ausmacht. Überdies entsteht der Eindruck, als habe dieses Definitionsproblem mit wachsender Popularität der Erzählforschung sogar zugenommen. Aus diesem Grund widmet sich zunächst ein Kapitel der Begriffsbestimmung, um eine theoretische Basis zu schaffen, die der Untersuchung ägyptischer Bildquellen als Grundlage dienen kann. Der Schwerpunkt liegt auf Besonderheiten und Grenzen narrativer Vermittlungsformen sowie der Frage der Graduierbarkeit von Narrativität. Ein wichtiges Ziel ist außerdem, bei Bilderzählungen nach Unterscheidungskriterien einzelner Bildtypen zu suchen, um zu einer Systematik für die Analyse ägyptischer Bildquellen zu gelangen. Dabei wird auch das Verhältnis von Text und Bild thematisiert, da in Ägypten Bilder vielfach mit Beischriften versehen sind. Überdies werden verschiedene Theorien zum (verbalen) Erzählen im alten Ägypten vorgestellt.

Zu Beginn des zweiten Kapitels folgt ein Überblick über die Forschungsgeschichte der Bildnarration in der Ägyptologie, um die unterschiedlichen Ansätze kritisch zu hinterfragen und bestehende Lücken aufzuzeigen. Nach diesem Abriss des bisherigen Forschungsstands folgen Bemerkungen zu Besonderheiten ägyptischer Kunst, die Auswirkungen auf die Frage der Narrativität ägyptischer Bilder haben. Daran schließt sich eine Vorstellung verschiedener Gruppen ägyptischer Bilderzählungen, um diese nach Kontexten und spezifischen Funktionen zu untergliedern und eine bessere Übersicht zu bekommen.

Dem Quellenteil wird eine knappe Zusammenfassung der Kriterien vorangestellt, die ein Bild erfüllen muss, um als narrativ gelten zu können. Daraufhin wird auf ausgewählte Einzelbeispiele genauer eingegangen untergliedert in zwei große Gruppen: Zur ersten zählen Darstellungen in Tempeln und königlichen sowie nicht-königlichen Gräbern, die in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden, die zweite umfasst Bilder aus dem Alltag, die nach Trägermedien sowie bestimmten Motivgruppen unterteilt werden.

Ein eigenes Unterkapitel ist als Ausblick historischen Erzählbildern gewidmet, d. h. narrative Bilder wie Darstellungen der Kadesch-Schlacht aus der Rames-

sidenzeit, die man unter dem Schlagwort „Visual History“ subsumieren kann. Auf diesem Gebiet kann die Ägyptologie ebenfalls einen Beitrag zur interdisziplinären Forschung leisten, denn ägyptische Bilder sind nicht nur sehr frühe Quellenbelege, sondern an ihnen lässt sich die Funktion von Bildern als so genannte Traditionsmotoren besonders anschaulich aufzeigen, da sie den Einfluss auf die Erinnerungskultur einer Gemeinschaft eindrucksvoll verdeutlichen. Im Anschluss daran beschäftigt sich ein letztes Kapitel mit der Frage nach der Funktion visuellen Erzählens allgemein und im Besonderen im alten Ägypten.

Ziel der Arbeit ist somit, der unterstützenswerten Forderung von G. Moers nachzukommen, der darauf aufmerksam gemacht hat, dass in kulturwissenschaftlichen Einführungen zur Bildwissenschaft immer auf ältere Formen des Bildgebrauchs verwiesen wird, deren Wirkungsmechanismen sich bis in moderne visuelle Medien fortsetzen, sodass „der relevanzfragenantwortensuchende Ägyptologe“ seiner Ansicht nach aufhorchen sollte, um sich zu fragen: „Könnte es sein, dass man dazu auch etwas zu sagen hätte?“³ Als Antwort auf diese Frage ist die vorliegende Untersuchung zu verstehen.

³ Moers, Ägyptische Körper-Bilder, S. 26.

I Theoretische Grundlagen

1 Begriffsdefinition

Erzählen ist als grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, die einen Großteil der Kommunikation ausmacht, panglobal⁴, d. h., es gibt keine Kultur ohne Erzählen und Erzählungen. Erzählen ermöglicht, Erlebnisse sinnvoll zu organisieren und weiterzugeben, indem zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur umgewandelt werden. Dabei denkt man in erster Linie an mündliches und episch-literarisches Erzählen, tatsächlich aber wurde Narrativität längst als interdisziplinäres Phänomen erkannt, sodass sich die Narratologie, die Wissenschaft vom Erzählen⁵, über mündliche Kommunikation und Literatur hinaus seit einigen Jahrzehnten als interdisziplinäres Forschungsgebiet etabliert hat. Aufgabe der Narratologie ist, „mit unterschiedlichen Modellen und Verfahren die spezifisch narrative Dimension von Erzähltexten [zu untersuchen] und [...] Modelle für Erzählstrukturen von Geschichten, unabhängig vom Medium, in dem diese wiedergegeben sind“⁶, zu entwickeln.⁷

S. Chatman, einer der ersten Erzähltheoretiker, weitet in *Story and Discourse* (erstmals 1978) den Erzählbegriff auf andere Medien aus und belebte die Nar-

⁴ Laut White ist es ein „panglobal fact of culture“; zitiert nach Müller-Funk, Die Kultur, S. 17.

⁵ Der Begriff „Narratologie“ geht vermutlich zurück auf Todorov, Grammaire du Décaméron, S. 10, der darunter die „Wissenschaft vom Erzählen“ versteht. In seiner Einleitung schreibt er: „[C]et ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la NARRATOLOGIE, la science du récit.“ Der Begriff wird im Rahmen dieser Arbeit als Synonym für Erzählforschung verwendet, wenngleich Wissenschaftler wie A. und V. Nünning betonen, „Erzählforschung“ sei der Oberbegriff und „Narratologie“ lediglich eine spezifische Ausprägung der Erzähltheorie; vgl. Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 18. Für einen Überblick über den Narrativitätsbegriff vgl. z. B. Schmid, Elemente der Narratologie, S. 1 ff.

⁶ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 4.

⁷ Umstritten ist, was man unter Narratologie versteht, auch das Symposium in Hamburg 2002 zum Thema „What is Narratology?“ konnte keine klare Definition vorlegen; Kindt/Müller, Preface, S. VII, gestehen im Vorwort zur Publikation der Ergebnisse dieser Veranstaltung ein: „[T]he present volume does not provide a definitive answer to the question of what narratology is, but does make it clear that any answer has to be justified against a complex theoretical and historical background and has to meet certain adequacy criteria“.

ratologie neu, woraufhin diese „nicht nur wie ein Phönix aus der Asche emporgestiegen [ist], sondern [...] seit den 1990er Jahren durch die Integration von Konzepten und Methoden anderer Literatur- und Kulturtheorien auch eine zukunftsweisende Verwandlung“⁸ erfuhr. Laut A. und V. Nünning profitiert die Erzähltheorie vom „breiten interdisziplinären Interesse“ und es wurde erkannt, dass sie „ein differenziertes Repertoire an Analysekategorien und Modellen zur präzisen Beschreibung textueller Phänomene, ihrer Funktionen und ihres Wirkungspotenzials bietet, dessen epochen- und disziplinenübergreifendes Anwendungspotenzial noch nicht annähernd ausgeschöpft ist.“⁹ Hinzu kommen die Erkenntnis, dass Modelle und Methoden ergänzungsbedürftig sind, und die Einsicht, „dass die Erzähltheorie eine Reihe von sehr produktiven Allianzen mit anderen einflussreichen Ansätzen der zeitgenössischen Literatur- und Kulturtheorie eingegangen ist.“¹⁰ Beispielsweise spricht man in der Bildkunst mittlerweile selbstverständlich von Narrativität und in der Musikwissenschaft gibt es Tendenzen zu einer eigenen Erzählforschung.¹¹ Dabei sind drei Gruppen von Erzähltheorien entstanden: Zur ersten zählen Weiterentwicklungen der klassischen Narratologie, die Interdisziplinarität einschließen, indem Erkenntnisse aus anderen Disziplinen importiert werden. Bei der zweiten Gruppe werden Kategorien, Modelle und Methoden der klassischen Narratologie in die eigene Disziplin exportiert, wie im Fall dieser Arbeit in die Ägyptologie, und eine dritte entwickelt in ihrer wissenschaftlichen Fachrichtung eigene Ansätze.¹²

Man spricht auch von einem „narrative turn“¹³, weshalb M. Currie behauptet: „[N]arrative is ubiquitous in the contemporary world.“¹⁴ Der Anglist B. Richardson nimmt sogar an: „Narrative is everywhere.“¹⁵ Jedoch relativiert die niederländische Kunst- und Literaturwissenschaftlerin M. Bal: „Narrative is

⁸ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

⁹ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

¹⁰ Nünning/Nünning, Von der strukturalistischen Narratologie, S. 1.

¹¹ Vgl. dazu ausführlich Klassen, Was die Musik erzählt.

¹² Nünning/Nünning, Produktive Grenzüberschreitungen, S. 14.

¹³ Isernhagen, Amerikanische Kontexte, S. 176 ff.; Kreiswirth, Tell me a story.

¹⁴ Currie, Postmodern Narrative Theory, S. 96.

¹⁵ Richardson, Recent concepts, S. 168.

everywhere ... but it isn't always so important"¹⁶, und macht deutlich, dass zwar alles in der Kultur einen narrativen Aspekt besitzt oder als narrativ wahrgenommen und interpretiert werden kann, die Frage der Narrativität aber nicht zwangsläufig überall von (gleicher) Bedeutung ist.¹⁷

Aufgrund des Fehlens einer allgemeingültigen Begriffsbestimmung soll an dieser Stelle der Versuch einer Definition dessen, was Narrativität ausmacht, unternommen werden, und zwar basierend auf Ergebnissen der klassischen Literaturwissenschaft, die sich am intensivsten und längsten mit Narrativität auseinandergesetzt und grundlegende theoretische Arbeiten hervorgebracht hat, auf die man sich bei interdisziplinärer Betrachtung von Narrativität stützen kann. Allerdings herrscht selbst innerhalb der klassischen Erzählwissenschaft Unklarheit über die genaue Bedeutung des Begriffs „narrativ“, der „nicht selten intuitiv, metaphorisch und vage verwendet“¹⁸ wird. Auch andere Wissenschaftsdisziplinen, die sich dem Phänomen zugewandt haben, sind bislang zu keiner fächerübergreifenden Definition gelangt. Ein Problem ist häufig die Beschränkung auf die monomediale Perspektive, sodass im interdisziplinären Forschungsfeld unterschiedliche Antworten auf die Frage gegeben werden, was als narrativ bezeichnet werden kann. Bei M. Bal heißt es dazu: „A definition should be formulated so clearly that everyone who works with the concept shares the same understanding of the notion as it was originally defined. This ideal situation is sometimes difficult to realize as, for example, when the concept in question has been used so often that it has begun to lead a life of its own and is understood

¹⁶ Bal, Close Reading Today, S. 19. Die Beschäftigung mit M. Bal geht zurück auf das Hauptseminar „Erzählforschung/Narratologie: Neue Perspektiven“ im Sommersemester 2006 am Germanistischen Institut der Universität Leipzig unter Leitung von Silke Horstkotte und ein dort gehaltenes Referat, in dem erstmals der Versuch unternommen wurde, M. Bals Ansätze auf ägyptische Bilder zu übertragen. Die Ergebnisse wurden auf der SÄK 2007 in Köln im Vortrag *Visuelles Erzählen – Zur Frage der Narrativität ägyptischer Bilder* präsentiert. Vgl. dazu auch Moers, Broken Icons.

¹⁷ Bal, Close Reading Today, S. 19.

¹⁸ Nünning/Nünning, Produktive Grenzüberschreitungen, S. 12; vgl. dazu z. B. bei Gaballa, Narrative in Egyptian Art.

somewhat differently by every user. Such is the case with very common and seemingly obvious notions such as literature, text, narrative, and poem.”¹⁹

Die dieser Arbeit zugrunde liegende Begriffserklärung basiert auf Theorien der Erzählforschung innerhalb der klassischen Literaturwissenschaft. Im Fokus steht allerdings nicht „natürliches“ Erzählen²⁰ als ursprünglichste Form verbalen Erzählens, das man aus der Alltagskommunikation kennt, wo sich Menschen gegenseitig erzählen, was ihnen oder einem anderen passiert ist. Das natürliche Erzählen ist nämlich aufgrund des Gesprächskontextes zum einen einmalig und hat zum anderen üblicherweise nicht-fiktionale Inhalte, während in der vorliegenden Untersuchung komplexere, in der Regel fiktionale Erzählungen im Zentrum stehen, und zwar in verbaler und schriftlicher Form, i. e. episch-literarisches Erzählen. Natürliches wie komplexeres verbales bzw. episch-literarisches Erzählen haben jedoch ein grundlegendes Kennzeichen gemeinsam: eine Handlung steht im Mittelpunkt, wohingegen Beschreibungen von Zuständen, Objekten oder Ähnlichem deutlich nach- bzw. untergeordnet sind (zur Unterscheidung etwa von Begleittexten in Katalogen). Außerdem sind die Geschehnisse üblicherweise an eine bestimmte Situation, einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit oder bestimmte Umstände gebunden, die den Rahmen, das Setting, der Erzählung bilden.²¹

Ein weiteres pragmatisches Merkmal des Erzählens besteht darin, dass es – relativ zum Kontext – interessant ist.²² Weitergegeben werden Ereignisse, die „eine semantische Stabilität in Unruhe“ bringen und erzählenswert sind, weil sie auffallen durch ihre „Differenz zum nicht erzählenswerten Normalzustand“²³, also zu einem gewissen Grad von Normen, Erwartungen oder Gewohnheiten abweichen und daher von Interesse sind. Somit erfüllt eine nach standardisierten Regeln ablaufende Handlung wie ein Ritual nicht die Kriterien einer Erzäh-

¹⁹ Bal, Narratology, S. 4. Eine ähnliche Klage äußert schon 1992 Sternberg, Telling in Time (II).

²⁰ Vgl. zum „natürlichen“ Erzählen ausführlich Fludernik, Towards a Natural Narratology.

²¹ Van Dijk, Textwissenschaft, S. 140.

²² Rigney, The point of stories, S. 267: „The very act of communication implies the ‘relevance’ of the subject matter: the information has been selected because it is somehow of interest, because it is implicitly ‘tell-worthy’ or ‘reportable.’“

²³ Simon, Ikononarratologie, S. 302.

lung, denn um dem Interessantheitskriterium gerecht zu werden, bedarf es Komplikationen oder Abweichungen vom Gewohnten, von denen die Handlungsträger betroffen sind und auf die sie reagieren müssen. Der Linguist W. Labov nennt das „*tellability*“; synonym wird auch „*narrativ interest*“ verwendet. Allerdings darf *tellability* hier nicht wörtlich mit „Erzählbarkeit“ übersetzt werden – besser geeignet ist die sinngemäße Übersetzung „Erzählwürdigkeit“.²⁴ *Tellability* antwortet nämlich auf die Frage, warum ein Ereignis überhaupt erzählenswert ist.²⁵ Der Schwachpunkt des Interessantheitskriteriums bzw. der *tellability* ist die relative Subjektivität der Beurteilung. Mit C. Gruber wird *tellability* „nicht als absolute Größe verstanden, sondern als kontextsensitives Kriterium, das auf unterschiedlich starke Weise erfüllt sein kann und von unterschiedlichen Standpunkten aus zu beurteilen ist.“²⁶ Demzufolge entzieht es sich bis zu gewissem Grad objektiver Entscheidung und unterliegt dem Einfluss weiterer Faktoren, die seine Einschätzung steuern – insbesondere gesellschaftliches Umfeld und individuelle Erfahrungen, die das Leben und die Wahrnehmungsgewohnheiten prägen. W. Wolf spricht von einem „kulturell erworbene[n] und mental gespeicherte[n] kognitive[n] Schema“²⁷, bei dem das Narrative „in einem mentalen frame angesiedelt wird, der wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag.“²⁸ Es ist ein kognitiver, medienunabhängiger Ansatz, der in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert werden kann.

Allerdings ist Narrativität in bestimmten Fällen partikularistisch, d. h. auf ein bestimmtes Medium beschränkt, was verlustfreie Übertragung einer Erzählung in eine andere mediale Realisierungsform aufgrund der Verschiedenheit der Medien ausschließt: „Each medium has particular affinities for certain themes and certain types of plot: you cannot tell the same type of story on the stage

²⁴ Vgl. dazu Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 94 m. Anm. 165.

²⁵ Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 94 f., zitiert an dieser Stelle M.-L. Ryan, die W. Labovs Begriff folgendermaßen erklärt: „In order to be tellable, a story must have a point. The ultimate put-down for a storyteller is to elicit the response ‚So what’s the point?‘“

²⁶ Gruber, Ereignisse in aller Kürze, S. 55.

²⁷ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 28 f. m. Anm. 27, dort auch weiterführende Literatur.

²⁸ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 29.

and in writing, during conservation and in a thousand-page novel, in a two-hour movie and in a TV serial that runs for many years.“²⁹ Folglich erfüllen mit N. Mahne die einzelnen Medien, in denen Narrativität realisiert werden kann, nicht „die Funktion neutraler Transportbehältnisse für beliebig austauschbare Inhalte“³⁰. Sie stützt sich auf K. Hickethier demzufolge, das, „[w]as mit der Schrift nur ansatzweise angedeutet werden kann, [...] noch mehr für komplexere Medien [gilt.] [...] Sie beeinflussen durch die in ihnen als ‚Programm‘ eingeschriebenen Möglichkeiten die Zeichengestaltung und damit die Gestaltung der Äußerungsformen, Inhalte, also der Texte insgesamt, die mit diesen Apparaturen hergestellt werden.“³¹ Überdies ist Narrativität zeitlich nicht konstant, sondern unterliegt historischen und kulturellen Veränderungen, was gegen transkulturelle, überzeitliche Universalität spricht.³²

Trotz dieser einschränkenden Faktoren lassen sich laut W. Wolf Elemente herausfiltern, die für eine Definition von Narrativität herangezogen werden können. Dabei gibt es verschiedene Herangehensweisen: erstens die Minimaldefinition, der zufolge mindestens bestimmte Elemente notwendigerweise vorhanden sein müssen, zweitens eine annähernd vollständige Erfassung aller möglichen werkinternen Faktoren und drittens die Orientierung an einem Prototyp, um die wichtigsten Faktoren des Erzählens zu ermitteln.³³

Die Idee einer Minimaldefinition basiert auf W. Labovs Vorstellung von Narrativität: „With this conception of narrative, we can define a minimal narrativ as a sequence of two clauses which are temporally ordered“³⁴. Seine Formel wurde später von G. Prince redefiniert: „A redefinition of narrative, taking the preceding into account is called for: narrative is the representation of **at least two** real or fictive events or situations in a time sequence, neither of which presup-

²⁹ Ryan, Will new media produce new narratives?, S. 356.

³⁰ Mahne, Transmediale Erzähltheorie, S. 15.

³¹ Hickethier, Einführung in die Medienwissenschaft, S. 77.

³² Im Gegensatz zu einer Stasis-These spricht sich daher u. a. Cobley, Narrative, S. 3 f., für eine dynamisch-relativistische These aus. Vgl. dazu auch Bal, Close Reading Today.

³³ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 34.

³⁴ Labov, Transformation of Experience, S. 360.

poses or entails the other.“³⁵ Auch M. Bal greift diese Theorie auf und definiert Narrativität als „representation of events in temporal sequence.“³⁶ Wesentlich bei der Minimaldefinition sind also die Zustandsveränderung und ihre Bedingungen, die nicht explizit dargestellt werden müssen, sondern implizit vorhanden sein können – etwa durch zwei kontrastierende Zustände. Laut W. Schmid müssen für Narrativität drei Bedingungen erfüllt werden:

1. „Eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand.“
2. Eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d. h. Similarität und Kontraste der Zustände, genauer: Identität und Differenz ihrer Eigenschaften. Volle Identität der Eigenschaften ergibt keine Zustandsveränderung. Aber auch die absolute Differenz konstituiert sie nicht, denn Anfangs- und Endzustand müssen vergleichbar sein, etwas gemeinsam haben.
3. Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder Erleidens oder auf ein und dasselbe Element des settings beziehen.“³⁷

Als zentrale Elemente des Narrativen kristallisieren sich Zeitlichkeit und Ereignishaftigkeit heraus. Diese Minimaldefinition trifft jedoch auch auf Kochrezepte oder Wettervorhersagen zu, sodass G. Prince mit menschlichen Wesen³⁸ (m. E. auch anthropomorphisierte Tiere oder Pflanzen) als Träger narrativer Ereignisse ein weiteres Element ergänzt und hinzufügt, dass „some kind of conflict“³⁹ vorhanden sein muss. Trotzdem erscheint die Prototypensemantik vielversprechender, die dem Umstand entgegenkommt, dass Narrativität in unterschiedlichen Medien realisiert werden kann.⁴⁰ Doch wenngleich natürliches Erzählen als

³⁵ Prince, Narratology, S. 4.

³⁶ Bal, Reading Rembrandt, S. 100.

³⁷ Schmid, Elemente der Narratologie, S. 4 m. Anm. 5.

³⁸ Prince, Revisiting Narrativity, S. 48: „the presence of anthropomorphic beings allows for that of private worlds and for virtual embedded narratives“.

³⁹ Prince, Remarks on Narrativity, S. 98: „the narrativity of a text depends on the extent to which that text constitutes a doubly oriented autonomous whole [...] which involves some kind of conflict.“

⁴⁰ Vgl. zu dieser Idee Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 35 f.

Prototyp bezeichnet wird und die ursprünglichste Form ist, halte ich komplexeres verbales sowie epischi-literarisches Erzählen für die besten Vertreter der Kategorie „Erzählung“. Grundidee der Prototypensemantik ist vereinfacht gesagt, Kategorien nicht aus Beispielen zusammenzusetzen, die im gleichen Verhältnis zur übergeordneten Kategorie stehen, sondern zwischen besseren und schlechteren Vertretern einer Kategorie zu unterscheiden. Prototyp ist demnach der Vertreter, der von den meisten Mitgliedern einer Gemeinschaft mit der Kategorie assoziiert wird. Aus ihm leiten sich Strukturierungsprinzip und Repräsentation der Kategorie ab. Der Psychologe E. Rosch, Begründer der Prototypensemantik, veranschaulicht dies an der Kategorie „Obst“, wo der Apfel als bester Vertreter gilt, während die Olive am wenigsten repräsentativ ist und man dazwischen Pflaume, Ananas oder Erdbeere findet.⁴¹

Für die Kategorie „Erzählung“ bedeutet dies, dass bei allen Vertretern bestimmte Eigenschaften vorhanden sein müssen und die Ähnlichkeit mit dem Prototyp den Zugehörigkeitsgrad zur Kategorie bestimmt. Je mehr Übereinstimmungen mit dem Prototyp, desto höher der Repräsentationsgrad bzw. die Zugehörigkeit, worüber jedoch nicht analytisch, sondern global entschieden wird.⁴² Zwangsläufig setzt dies Graduierbarkeit von Narrativität voraus, wie sie bereits G. Prince mit seiner „scalar view of narrativity“⁴³ vorgeschlagen hat.

Den Prototyp des Erzählers repräsentieren m. E. gleichermaßen natürliches wie komplexeres verbales und epischi-literarisches Erzählen, da hierbei die typischen Merkmale des Narrativen am deutlichsten hervortreten. Dass komplexeres verbales Erzählen und schriftliche Realisierung in Gestalt epischi-literarischen Erzählers auf einer Stufe stehen, erklärt sich dadurch, dass der Unterschied, ob

⁴¹ Zitiert nach Kleiber, Prototypensemantik, S. 31.

⁴² Vgl. dazu Kleiber, Prototypensemantik, S. 30 ff.

⁴³ Prince, Remarks on Narrativity, S. 98, verweist dabei auf Coste, Narrative as Communication, der vom Grad der Narrativität spricht und dessen Theorie laut G. Prince „can be characterized as a scalar view of narrativity“; ähnlich Prince, Remarks on Narrativity, S. 46. Die Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität und die Anwendung auf ägyptische Bilder wurde im Rahmen meines Vortrag *Visuelles Erzählen – Zur Frage der Narrativität ägyptischer Bilder* bereits auf der SÄK 2007 in Köln vorgestellt, vgl. dazu ausführlicher Braun, Narrative; sowie Moers, Broken Icons, S. 168.

eine Geschichte mündlich erzählt, aufgeschrieben oder vorgelesen wird, lediglich ein medialer ist. Dabei sollte natürlichem, komplexerem verbalem und epischi-literarischem Erzählen nicht zwingend eine Überlegenheit gegenüber anderen Vertretern der Narrativität eingeräumt werden, denn Medien, die diesem prototypischen Erzählen in Details nicht entsprechen, sind ebenso narrativ. Folglich kann man von einer Hierarchie ausgehen, die jedoch keine Wertigkeit impliziert in dem Sinne, dass der Prototyp über anderen Vertretern stünde.

Um diese Prototypensemantik auf das Erzählen anzuwenden, benötigt man prototypische Elemente (= Narreme); laut W. Wolf vor allem erkennbaren Bezug auf eine Sinndimension, Darstellungs- und Erlebnisqualität, Präsenz inhaltlicher Narreme der Existenz einer Handlung, Zentrierung der Handlung auf anthropomorphe Figuren als Grundelemente einer narrativen Welt, syntaktische Narreme der Chronologie sowie Bereitstellung von mindestens einer Erklärungsmöglichkeit zeitlicher Progression (im Bereich Kausalität oder Teleologie). Weitere wichtige Voraussetzungen für Narrativität sind für ihn sinnvolle zeitliche Progression, bei der Spannung ein wesentliches Mittel ist, um die Grundqualität des Narrativen sicherzustellen, sowie Teleologie als Möglichkeit narrativer Kohärenzbildung, denn sie trägt zur Erlebnis- und Sinnqualität bei.⁴⁴ Speziell Teleologie vermag in besonderer Weise einen Integrationszusammenhang herzustellen und auf die elementare Frage zu antworten, worauf die Erzählung hinausläuft. Dabei wird nicht nur auf chronologischen, sondern vielmehr auf kausalen Zusammenhang Wert gelegt, wodurch die Abfolge der Ereignisse motiviert und erklärbar erscheint. Ein weiteres wichtiges syntaktisches Narrem ist thematische Einheitsstiftung bzw. Kohärenzbildung.⁴⁵ Hinzu kommt als m. E. unerlässliches Narrem *tellability*, d. h., von der Norm abweichende und damit außergewöhnliche Ereignisse müssen im Zentrum stehen und Erzählungen von banalen Alltagserfahrungen, standardisierten Tätigkeiten und nach festen Regeln ablaufenden (Ritual-)Handlungen abgrenzen.

Ob erzählte Ereignisse real oder erfunden sind, ist unerheblich. Zwar unterscheidet Aristoteles in seiner *Poetik* Erzählungen, die wirkliches Geschehen

⁴⁴ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 48 ff.

⁴⁵ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 50.

wiedergeben, von solchen, die davon handeln, was geschehen könnte⁴⁶, sodass in der abendländischen Kultur lange nach diesem Kriterium zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung getrennt wurde, die moderne Erzähltheorie unterscheidet jedoch lediglich hinsichtlich des Realitätscharakters zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen sowie dichterischer und nichtdichterischer bzw. alltäglicher Sprache zur genaueren Unterteilung von Erzählungen.⁴⁷ Bezuglich der Frage, ob es sich um Narrativität handelt, ist der Realitätscharakter folglich irrelevant. Eine Erzählung kann sich um ein wahres oder erfundenes Ereignis drehen, wichtig ist allein, dass die zentralen Kriterien für Narrativität erfüllt sind. Zudem kann ein Rezipient nicht immer erkennen, ob eine Erzählung auf Fakten beruht oder dichterischer Fantasie entsprungen ist.

Als Zwischenfazit kann man festhalten, dass Narrativität ein graduierbares Phänomen ist, das sich aus bestimmten Narrenmen (= Faktoren von Narrativität) konstituiert, von denen einige zentral, andere marginal – und alle insgesamt inhaltspezifisch – sind. Außerdem ist Narrativität medienunabhängig, sodass eine Erzählung in unterschiedlichen Medien, Textsorten und Gattungen sowie Präsentations- und Diskursmodi umgesetzt werden kann.⁴⁸

⁴⁶ Aristoteles, Poetik, 1451b: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, [...] daß der eine das wirkliche Geschehen mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“

⁴⁷ Vgl. dazu Martinez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 10 ff.

⁴⁸ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 38 u. 40 f.; vgl. dazu auch Kolkenbrock-Netz, Diskursanalyse, S. 268.

2 Narrative Vermittlungsformen

2.1 Graduierbarkeit von Narrativität

Sofern die für eine Erzählung erforderlichen Kriterien erfüllt sind, kann eine Geschichte in unterschiedlichen Medien realisiert werden, was narrative Makrostrukturen erklären, d. h. der Plan, auf dessen Grundlage sich eine Erzählung entwickelt und der ihre Struktur vorgibt. Dazu gehören Exposition, Komplikation und Auflösung als obligatorische Hauptkategorien sowie fakultativ Evaluation und Moral, denen jeweils bestimmte Inhalte zugeordnet werden: Die Exposition liefert den Ausgangszustand, indem sie Ort und Zeit, verschiedene Bedingungen für den Handlungsverlauf und handelnde Personen einführt, die Komplikation ist ein unerwartetes, einen Wendepunkt einleitendes Ereignis und die Auflösung liefert das Ergebnis dieser Veränderung.⁴⁹ Diese Makrokategorien machen die Grundform von Erzählungen aus.⁵⁰ E. Gülich und W. Raible bezeichnen sie als „simple-narratives“, von denen Abweichungen denkbar sind. So werden nicht alle Makro-Kategorien umgesetzt, was man „semi-narratives“ nennt, oder durch Rekursivität werden komplexere Erzählungen entwickelt.⁵¹ Mit T. A. van Dijk lassen sich Makro-Kategorien in hierarchischen Verhältnissen darstellen⁵², die man auch für Erzählungen erstellen kann (Abb. 1).

Experimente haben gezeigt, dass der Aufbau solcher Makrostrukturen Grundvoraussetzung des Textverständnisses ist, da sie sukzessiv beim Verstehen des Textes entstehen und die weitere Informationsaufnahme sowie die Wiedergabe des Aufgenommenen steuern. Beim Aufbau von Makrostrukturen eines Erzähltextes ist außerdem entscheidend, ob der Rezipient über ein traditionelles Erzählschema verfügt, um die Textaufnahme zu organisieren, d. h., es ist wesentlich schwieriger, das Resümee einer Erzählung aus einem anderen Kulturreis und/oder einer anderen Zeit zu ziehen.⁵³

⁴⁹ Vgl. dazu Gülich/Raible, Linguistische Textmodelle, S. 266.

⁵⁰ Vgl. zu den Makrostrukturen ausführlich van Dijk, Macrostructures.

⁵¹ Gülich/Raible, Linguistische Textmodelle, S. 267.

⁵² Van Dijk, Macrostructures, bes. S. 189 ff.

⁵³ Gülich/Raible, Linguistische Textmodelle, S. 271.

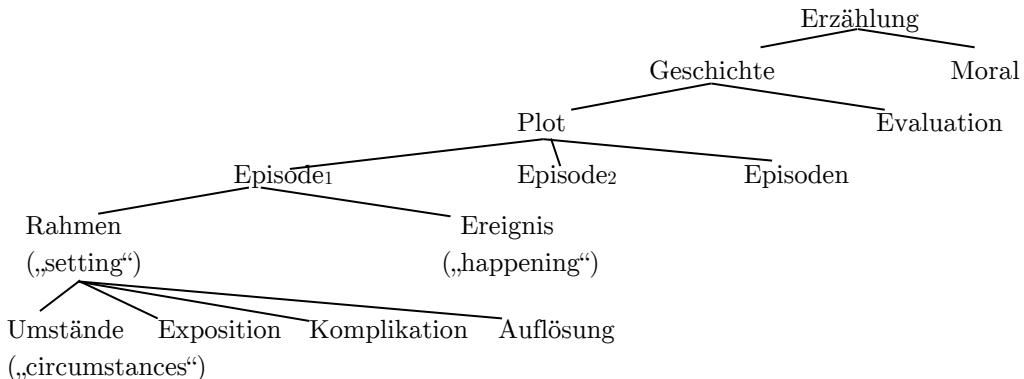


Abb. 1: Hierarchische Ordnung der Makrokategorien

Die Fähigkeit zur Bildung von Makrostrukturen erwirbt ein Kind im Laufe der kognitiven Entwicklungsphase, sobald es beginnt, nicht mehr rein additiv Wörter und Satzteile aneinanderzureihen, sondern eine Struktur aufzubauen und strukturiert zu erzählen. Diese Makrostrukturen sind in unterschiedlichsten Medien realisierbar, d. h. sowohl in Form komplexeren verbalen und episch-literarischen Erzählens als auch allein durch Bilder. Allerdings können die einzelnen Medien bei der Umsetzung der Makrostrukturen an ihre Grenzen stoßen, was zu Verständnischwierigkeiten oder Missverständnissen seitens der Rezipienten führen kann. Stehen sich Sender und Empfänger gegenüber oder leben zumindest in der gleichen Zeit und Kultur, dürften diese Schwierigkeiten überwindbar sein, Probleme tauchen zunehmend auf, wenn eine Face-to-Face-Kommunikation nicht möglich ist. Die Trajansäule in Rom etwa konserviert eine antike Bilderzählung, bei der ein heutiger Betrachter aufgrund fehlenden Hintergrundwissens über Zeit und Umstände an seine Verstehensgrenzen stößt. Einfacher haben es moderne Medien, die Text, Bild und Musik kombinieren und Makrostruktur etwa in Form eines Filmes umsetzen⁵⁴. Denn dem Betrachter wird nicht nur mithilfe bewegter Bilder, sondern auch durch Einsatz gesprochener Sprache und/oder Schrift sowie Musik die Erzählung vermittelt.

⁵⁴ Paech, Film und Geschichte(n), bes. S. 162 f., weist darauf hin, dass ein Film ein erzähltes Bild ist, da er aus einer Vielzahl an Einzelbildern besteht.

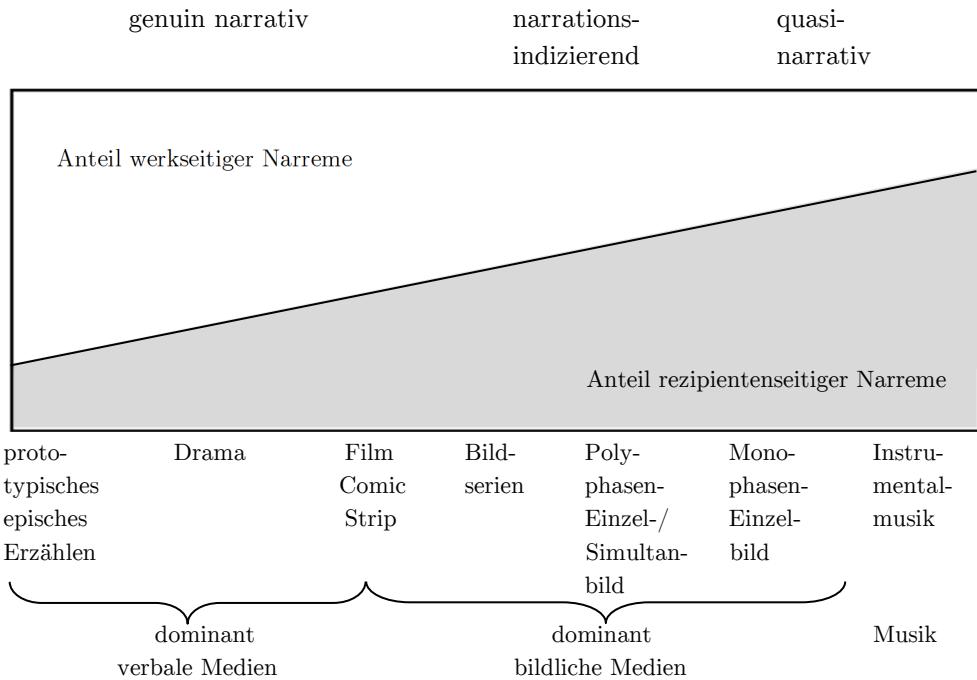


Abb. 2: Narratives Potenzial unterschiedlicher Medien

Manche Medien eignen sich besser als andere zur Realisierung von Makrostrukturen. Medien, denen es an werkseitiger Narrativität fehlt (Abb. 2), weisen Leerstellen auf und es hängt von der narrativen Kompetenz des Rezipienten ab, ob sich die in ihnen angelegte Narrativität entfalten kann. Durch Vorwissen sowie Imaginationsvermögen muss er erst selbst aktiv werden. H. J. Schnackertz bezeichnetet diese Aufforderung zur Narrativierung an den Rezipienten als „Appellstruktur für die Einbildungskraft“⁵⁵, H.-J. Pandel spricht von der „Appellstruktur für narratives Sinnbildungsvermögen“⁵⁶ und M. Imdahl vom „wiedererkennenden Sehen“, worunter er das „zur Gewohnheit gewordene Sehen [versteht] [...], weil nämlich im Sehen eines in der Realität vor Augen

⁵⁵ Schnackertz, Form und Funktion, S. 26.

⁵⁶ Pandel, Visuelles Erzählen, S. 396.

tretenden Gegenstandes das im Sehenden schon vorgefaßte Konzept dieses Gegenstandes optisch eingelöst wird“⁵⁷.

Erscheinungsformen des Erzählers in unterschiedlichen Medien stellen Erzählforscher vor neue Fragen und Probleme. Während sich die klassischen Erzähltheorien auf komplexere verbale bzw. episch-literarische Formen und vor allem Genres wie Romane und Kurzgeschichten konzentrieren, hat sich S. Chatman daher früh um eine allgemeine Erzähltheorie mit generellen Prinzipien des Narrativen bemüht. Ihm geht es vorwiegend um eine Untersuchung der Umsetzung in verschiedenen Medien.⁵⁸ In diese Richtung zielt auch G. Prince, demzufolge Erzählen hinsichtlich der Realisierungsformen keine Grenzen kennt, weshalb Analysen neben Filmen Bilder und Tanz einschließen⁵⁹; der Unterschied bestehe in erster Linie in ihrer jeweiligen Erzählweise. Beispielsweise erzählen Bilder häufig „in einer direkteren, anschaulicherer ‚Sprache‘ als der Text“, während dies im Drama „durch unmittelbar erfahrbare Sprache, Körpersprache und Kulisse“ geschieht.⁶⁰ Der Unterschied besteht mit W. Wolf zudem im narrativen Potenzial: Während bei einigen Medien der Anteil werkseitiger Narreme höher ist, wird der Rezipient bei anderen in unterschiedlichem Maße aufgefordert, zur Narrativierung beizutragen.

Ausgehend von dieser graduellen Unterscheidung hinsichtlich der Medien schlägt S. Chatman eine weitere Differenzierung vor in diegetische und mimetische Erzählungen, d. h. in verbal durch eine Erzählerinstanz vermittelte und solche, die ohne sie auskommen, wozu szenische Darstellungen, Aufführungen oder optisch-visuelle Medien zählen. Zur erstgenannten Gruppe rechnet er Epik, zur zweiten Ballett, Cartoons, Bild(-erzählungen) und Filme (Abb. 3)⁶¹.

⁵⁷ Imdahl, Reflexionen, S. 304. Zwar wurde angezweifelt, dass dies auch für frühere Epochen gilt, aber Rosenberg, Ikonik und Geschichte, S. 17, kommt zu dem Schluss, dass „[d]ie Befähigung zum ‚wiedererkennenden Sehen‘, zur Identifizierung von Dargestelltem [...] für alle Epochen, die eine gegenständliche Kunst kennen, selbstverständlich“ ist.

⁵⁸ Chatman, Coming to Terms, S. 2.

⁵⁹ Prince, Narratology, S. 81.

⁶⁰ Thiele, Das Bilderbuch, S. 39.

⁶¹ Chatman, Coming to Terms, S. 113.

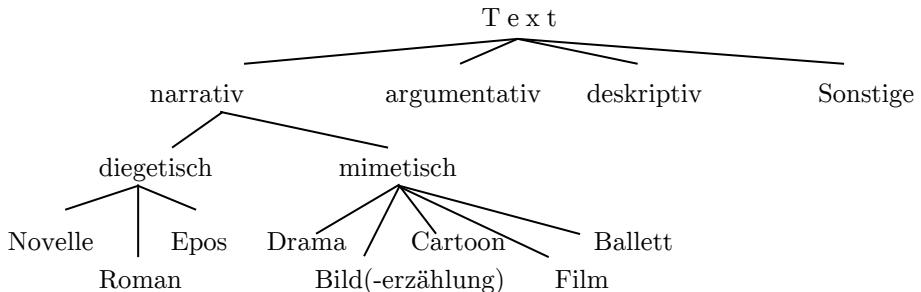


Abb. 3: Texttypenklassifikation nach Chatman

Abb. 4: *Die Symphonie*

C. Bremonds bringt die Beschäftigung mit S. Chatmans Texttypenklassifikation zur Erkenntnis der Existenz einer medienunabhängigen Makrostruktur als Grundlage des Erzählens, die die Übertragung einer Erzählung von einem Medium in ein anderes ermöglicht: „If may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it. These are words we read, images we see, gestures we decipher, but through them, it is a story that we follow; and this can be the same story.“⁶²

Die einfachsten Übertragungsformen sind die Verschriftlichung einer mündlichen

Erzählung sowie das Erzählen einer schriftlich oder mündlich überlieferten Geschichte in Bildern. Daneben gibt es Versuche, schriftliche Erzählungen in Musik und Tanz umzusetzen – und umgekehrt. Schwierig ist, Medien mit beson-

⁶² Bremond, Le message narratif, S. 4.

ders hohem Anteil der Narrativierung auf Rezipientenseite in solche zu transformieren, bei denen der Anteil werkseitiger Narreme höher ist, wie bei Moritz von Schwinds Gemälde *Die Symphonie* (1852) in der Münchner Neuen Pinakothek (Abb. 4), bei dem der Maler versucht, „das unsichtbare Wesen des Tonkunstwerks, die unterschiedlichen Ereignischaraktere, die es ausbildet, wiederzugeben und den Zusammenhang darzustellen, der sie eint.“⁶³

Der Künstler erzählt eine Symphonie in Bildern.⁶⁴ Jeder der vier Sätze der Symphonie ist durch ein Einzelbild realisiert. Im unteren Drittel befindet sich ein großes Musizierbild, im Zentrum eine Naturszene, darüber eine Ballszene und schließlich ein Reisebild. Die Erzählung beginnt mit einem Konzert, bei dem ein junger Mann eine junge Sängerin im linken Teil des Chores beobachtet. Beide tauchen erneut im mittleren Bild auf und sind das verbindende Element zwischen allen Einzelbildern. Das zweite Bild im Zentrum zeigt ihr Wiedersehen in der Natur, das ihre Gefühle füreinander weckt und ein weiteres Treffen nach sich zieht – dargestellt in der kleinen Lünette in der oberen Bildhälfte. Diese Liebesszene inmitten eines Maskenballs ist das Herzstück. Die Erzählung endet in der oberen Hälfte mit dem Aufbruch der frisch Vermählten ins gemeinsame Leben. Das Musizierbild unten steht für den ersten schnellen Satz, das Wiedersehen in der Natur symbolisiert den langsamen zweiten, die Tanzszene auf dem Maskenball das Scherzo und die Lünette das Finale. Von Schwind transformiert die zyklische Form der Musik in eine Bildreihe, deren einzelne Bestandteile sich zueinander verhalten wie Sätze einer klassischen Symphonie, und belegt, dass nicht nur möglich ist, eine (komplexere) verbale oder episch-literarische Erzählung ins bildliche Medium zu übertragen – und umgekehrt –, sondern auch andere Medien offen für Transformationen sind. Diese Öffnung des Erzählers erfordert eine plurigenerisch bzw. inter- und transgenerisch sowie inter- und plurimedial arbeitende Erzähltheorie, die der Vielfalt gerecht wird.⁶⁵

⁶³ Seidel, *Die Symphonie*, S. 12.

⁶⁴ Vgl. zum Folgenden ausführlich Seidel, *Die Symphonie*.

⁶⁵ Vgl. dazu Nünning/Nünning, *Produktive Grenzüberschreitungen*, S. 10 ff.

2.2 Das Medium Bild

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf bildliches Erzählen. Laut M. Bietak und M. Schwarz wurden tatsächliche oder fiktive Ereignisse „schon immer in Form eines oder mehrerer Bilder eingefangen, um so etwas festzuhalten oder mitzuteilen.“⁶⁶ Daher war bildliches – neben komplexerem verbalem und epischi-literarischem – Erzählen lange das dominierende Medium, und zwar nicht nur im alten Ägypten, wo viele Erzählungen sehr spät schriftlich fixiert und gerade volkstümliche Geschichten gar nicht oder selten aufgezeichnet, sondern mündlich tradiert wurden. Um Möglichkeiten sowie Grenzen visuellen Erzählens aufzuzeigen, denen auch altägyptische Bilderzählungen unterworfen sind, wird nachfolgend auf Besonderheiten dieses Mediums eingegangen.⁶⁷



Abb. 5: Felsmalerei in Ubirr

Seit Beginn der Menschheitsgeschichte erzählen Bilder Geschichten. Nicht nur frühe Darstellungen der Ägypter, auch die anderer Kulturen wie erhaltene, meist polychrome Felsmalereien der Aborigines aus der Traumzeit, die Szenen aus (Schöpfungs-)Mythen, Lehren und andere Geschichten dieses Volkes abbilden (Abb. 5), bezeugen diese Anfänge. Visuelles Erzählen hat eine lange Tradition von der Frühgeschichte bis zur Erfindung der Fotografie und bewegter Bilder. Wann immer ein Mensch Worte aufnimmt, entstehen Bilder vor seinem geistigen Auge, die

häufig denen ähneln, die der Verfasser der Erzählung beim Codieren seiner Geschichte in Worte vor Augen hatte. Diesem Bildermachen kann man sich kaum entziehen, da beim Bild betrachten Erinnerungen wachgerufen und Empfindungen sowie Fantasien ausgelöst werden, wodurch das Bild nicht als solches erfasst wird, sondern es bei der Rezeption zur ambivalenten Erfahrung kommt, dass der materielle Gegenstand zwar erkannt wird, die Wahrnehmung sich je-

⁶⁶ Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

⁶⁷ Unter einem Bild soll in diesem Kontext konkret ein Bild auf einem materiellen Träger (i. S. v. Stein, Papyrus etc.) verstanden werden und keine mentale Vorstellung.

doch durch das Objekt hindurch auf Dinge richtet, die es ausdrücken will. „Obgleich als raum-zeitliches Gebilde vorhanden, nehme ich das Bild nicht als solches wahr, wenn ich den in ihm dargestellten Gegenstand ‚sehe‘. Andererseits vermag sich dieses Bildobjekt aber nicht ohne Bindung an die Vorgegebenheit eines materiellen Substrats zu konstituieren“, bemerkt H. J. Schnackertz.⁶⁸

Noch mangelt es an wissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Teilbereich der Erzähltheorie; laut H. und T. Frank erscheint Kunsthistorikern selbstverständlich, dass Bilder erzählen können.⁶⁹ W. Steiner zeigt anhand von Malern unterschiedlicher Epochen wesentliche Merkmale für bildliches Erzählen auf⁷⁰ und J. Karpfs Dissertation zur Strukturanalyse mittelalterlicher Bilderzählung fasst „Grundlagen kunsthistorischer Erzählforschung“⁷¹ zusammen und liefert einen umfassenden Überblick über „[m]onographische Untersuchungen mittelalterlicher Bilderzyklen“⁷². Dabei werden Versuche besprochen, „strukturalistische Konzepte der Erzählforschung für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen“⁷³ – ausgehend von Erzähltheorien Vladimir Propps, Tzvetan Todorovs, Algiradas J. Greimas und Roland Barthes⁷⁴. Erwähnenswert ist des Weiteren T. Jägers Dissertation *Die Bilderzählung*, die sich Bilderzyklen des 18./19. Jahrhunderts widmet und zum Schluss kommt, dass es sich bei den analysierten Bildzyklen um „bewußt- und hochstrukturierte eigenständige Bilderzählungen handelt, die ihren Sinngehalt mit rein anschaulichen Mitteln zur Darstellung bringen“⁷⁵ – und nicht nur um Verbildlichungen sprachlicher Botschaften oder Illustrationen⁷⁶. Er nimmt an, dass „auch die bildübergreifende Organisation von Zeit und Sinn einem grundlegenden narrativen Schema unter-

⁶⁸ Schnackertz, Form und Funktion, S. 25.

⁶⁹ Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 35.

⁷⁰ Steiner, Pictures of Romance, *passim*.

⁷¹ Karpf, Strukturanalyse, S. 13 ff.

⁷² Karpf, Strukturanalyse, S. 15 ff.

⁷³ Karpf, Strukturanalyse, S. 21.

⁷⁴ Karpf, Strukturanalyse, S. 23 ff.

⁷⁵ Jäger, Die Bilderzählung, S. 133.

⁷⁶ Unter einer Illustration verstehe ich hier und im Folgenden ein Bild, das zu einer Erzählung gehört und die Funktion erfüllt, diese näher zu erläutern oder Inhalte wie Figuren oder einzelne Szenen zu visualisieren und auf diese Weise zu veranschaulichen.

liegt. Das [...] als kulturelle Konstante angesehen werden [kann], die alle Erzähltexte, verbaler, literarischer oder visueller Art, determiniert.“⁷⁷

Ein anderes Problem besteht in der Vagheit der Begrifflichkeiten. Schon W. Steiner bemerkt 1988: „The typical art-historical usage of the term ‘narrative painting’ is very loose by literary standards.“⁷⁸ Nicht jedes Bild ist also narrativ. In Anlehnung an M. Sauer kann unabhängig von der verwendeten Technik eine Differenzierung nach inhaltlichen Kriterien zwischen Ereignis-, Personen-, Alltags- sowie Landschafts- bzw. Stadtbildern hilfreich sein⁷⁹, von denen lediglich die Ereignisbilder narrativ sind⁸⁰, während es bei Personenbildern, d. h. Bildnissen oder Porträts, in der Regel darum geht, an die dargestellte Person bzw. Personengruppe zu erinnern, sie zu ehren, bekannt zu machen bzw. zu kritisieren und zu verspotten. Unter diese Kategorie fallen im alten Ägypten Herrscherbilder sowie Darstellungen des Grabherrn und seiner Familie oder Mumienporträts. Auch bei altägyptischen Alltags- bzw. Genrebildern geht es nicht um außergewöhnliche Handlungen bestimmter Personen, sodass sie m. E. keine Bilderzählungen sind. Zwar können gezeigte Bewegungen diesen Bildern Dynamik und Lebendigkeit verleihen, das Kriterium *tellability* erfüllen sie jedoch nicht, da im Vordergrund die Wiedergabe typischer, wiederkehrender Situationen und Handlungen als Grundmuster menschlichen Verhaltens und Zusammenlebens stehen. Sie lassen sich in großer Zahl in Gräbern nachweisen und zeichnen sich nicht selten durch Detailreichtum und Vielfalt an Einzelmotiven aus (z. B. Marktszenen, Szenen der Landwirtschaft oder Darstellungen verschiedener Feste). Daher sind sie eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Alltags-, Sozial- und Kulturgeschichte, bilden aber trotz aller Vielfalt keine außergewöhnlichen Ereignisse ab, sondern Alltägliches, wobei sie einen (eher idealisierten) Eindruck sozialer Realität vermitteln.

Landschaftsbilder lassen sich in Ägypten nicht als eigene Gruppe ausmachen; Landschaften und allgemein die Natur fungieren bis auf wenige Ausnahmen

⁷⁷ Jäger, Die Bilderzählung, S. 133.

⁷⁸ Steiner, Pictures of Romance, S. 8.

⁷⁹ Vgl. dazu ausführlich Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 47 ff.

⁸⁰ Vgl. dazu Hager, Das geschichtliche Ereignisbild, S. 1 ff, wo er über das geschichtliche Ereignisbild sagt, es wolle „geschichtliche Wirklichkeit im Bilde des Geschehens vor Augen führen“.

lediglich als Kulisse⁸¹ – beispielsweise Gebäude wie Festungen und Tempel bei Kampf- und Kultdarstellungen oder das Papyrusdickicht bei Szenen der Vogeljagd. Hinsichtlich der Narrativität spielen sie ebenso wenig eine Rolle wie „Stadtbilder“, die es in dem Sinne wie in der modernen Malerei im alten Ägypten ebenfalls nicht gibt. Relevant für visuelle Narrativität sind hingegen Ereignisbilder, da sie sich auf ein außergewöhnliches (historisches) Geschehen beziehen und dieses im Bild oder in Bildern nacherzählen. In früheren Zeiten sollten sie laut M. Sauer der größtenteils analphabetischen Bevölkerung Nachrichten und Informationen vermitteln, wobei sich immer die Frage der Authentizität stellt. Nur in Ausnahmefällen waren die Produzenten Augenzeugen der Geschehnisse, zudem werden geschichtliche Ereignisse üblicherweise präsentiert, wie sie einleuchtend erschienen oder für Publikum bzw. Auftraggeber angemessen waren; oftmals haben sich Künstler von bereits vorhandenen Bildern inspirieren lassen. Überdies waren speziell im alten Ägypten die Vorgaben für bildliche Darstellungen gerade historischer Ereignisse so eng, dass der Gestaltungsspielraum sehr begrenzt war. Streng genommen sind es meist standardisierte Darstellungen und keine Bilder spezifischer historischer Ereignisse. M. Sauer schlägt deshalb eine weitere Unterscheidung zwischen Ereignis- und Historienbild vor, da Letzteres konkret darauf abziele zu überhöhen oder der Darstellung eine kritische bzw. propagandistische Ausrichtung zu geben.⁸² I. Nagel bezeichnet Historiengemälde als „Auftragskunst“, bei der der „Auftraggeber [...] nicht nur das Thema, sondern auch dessen Deutung“ und den Anbringungsort festlegt.⁸³ Eine solche Differenzierung ist allerdings bei ägyptischen Bildern schwierig bis unmöglich. Während M. Sauer nämlich zwischen nachrichtlicher Beschreibung als Kennzeichen des Ereignisbildes und Historisierung durch Übertragung ins Symbolhafte bzw. überdauernd Bedeutsame unterscheidet⁸⁴, ist eine solche Trennung für das alte Ägypten kaum möglich, weil Bilder generell auf Idealisierung und Überhöhung abzielen. Daher wird im Folgenden die neutrale Bezeichnung „historisches Erzählbild“ verwendet.

⁸¹ Vgl. zu Landschaftsbildern ausführlich Widmaier, Landschaften und ihre Bilder.

⁸² Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 112 ff.

⁸³ Nagel, Die lange Herrschaft, S. 42.

⁸⁴ Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 63 ff.

Ein weiterer Bildtyp ägyptischer Bilder sind Karikaturen bzw. satirische Bilder, die sich auf ein Objekt oder eine Aussage konzentrieren, indem sie pointierte, kritische oder tendenziöse Urteile über Personen sowie politische, religiöse oder gesellschaftliche Zustände an ein zeitgenössisches Publikum vermitteln. Primäres Ziel ist, beim Rezipienten Lachen oder Spott hervorzurufen, gleichzeitig können sie ernst, verzweifelt, zynisch oder gar bösartig wirken.⁸⁵ Hochzeiten waren seit jeher Phasen der Krisen bzw. des Umbruchs und wenngleich das Zeitalter der Reformation als Geburtsstunde der Karikaturen gesehen wird, lassen sich diese wesentlich früher nachweisen. In Ägypten machen Karikaturen und satirische Darstellungen eine nicht zu unterschätzende Zahl aus, weshalb H. Uppendahl Ägypten für das Ursprungsland der Karikatur hält.⁸⁶ Dies macht ein weiteres Problem deutlich: ihre Übersetzung, d. h. die Identifizierung der Personen oder Verhältnisse, auf die sie sich berufen, die Entschlüsselung verwandter Bezüge, Anspielungen sowie Symbole und somit die genaue Deutung. Zudem besteht ihre primäre Intention nicht im Erzählen, sie wollen pointiert Missstände in Staat und Gesellschaft vor Augen führen. Allerdings kann ohne Kontext manchmal nicht zweifelsfrei gesagt werden, ob eine nicht-narrative Karikatur oder bildliches Erzählen vorliegt. Generell sind viele Bilder aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und es fehlen schriftliche Quellen ägyptischer Erzählungen, die beim Verständnis helfen könnten. Dennoch können Bilder durch rezipientenseitige Narrativierung narratives Potenzial entfalten, selbst wenn dem Betrachter die zugehörige Geschichte unbekannt ist. Erkennt er das visuelle Potenzial, kann sich mittels Fantasie und Vorwissen eine eigenständige Erzählung im Kopf des Rezipienten entfalten, was der folgende Versuch mit Sechstklässlern eines bayerischen Gymnasiums veranschaulicht: Während einer Unterrichtseinheit zu Fabeln wurde ihnen eine altägyptische Bildquelle aus dem Turiner Papyrus 55001 vorgelegt, auf der ein Nilpferd in einem Feigenbaum mit einem Netz Früchte erntet, während ein schwarzer Vogel auf einer am Baum angelehnten Leiter hockt und mit ihm spricht (vgl. Abb. 173). Die Schüler sollten aufgrund ihres Vorwissens und ihrer Fantasie eine Fabel zu

⁸⁵ Für eine Begriffsbestimmung vgl. Plum, Die Karikatur, S. 27 ff.

⁸⁶ Uppendahl, Die Karikatur, S. 9. Vgl. dazu auch die Kritik bei Boeck, Inkunabeln, S. XI; Lucie-Smith, Die Kunst der Karikatur, S. 26.

diesem Bild schreiben, sodass es zu einer rezipientenseitigen Narrativierung kam, was die nachfolgende Erzählung dokumentiert:

Das Nilpferd und der Adler

Es trug sich einmal zu, dass ein Nilpferd an einem Feigenbaum mit den herrlichsten Feigen, die es je gesehen hatte, vorbeikam. Aber so sehr sich das Nilpferd auch abmühte, es erreichte die Feigen nicht. Da dachte es bei sich: „Wenn ich nicht so an die Früchte komme, hole ich mir eben eine Leiter.“ Also trottete das Nilpferd zum nächsten Haus und nahm sich heimlich eine Leiter. Dann lief es, so schnell es konnte, zurück zum Baum. Dort lehnte es die Leiter an den Stamm und kletterte langsam und vorsichtig nach oben. Aber kaum war es in dem Gestrüpp aus Ästen, verfing sich sein großer, plumper Körper darin. Zu allem Überfluss fiel auch noch die Leiter um und das Nilpferd war auf dem Baum gefangen.

Es musste lange Zeit um Hilfe rufen, bis es endlich von einem Adler erspäht wurde. Der Adler landete und fragte: „Warum bist du dort oben auf dem Baum?“ Das Nilpferd seufzte: „Ach, ich wollte ein paar von diesen leckeren Feigen probieren, aber ich habe mich in den Ästen verfangen und die Leiter ist auch noch umgekippt. Bitte hilf mir!“ Da machte sich der Adler ans Werk. Zuerst stellte er die Leiter wieder hin, dann flog er zum Nilpferd hinauf und fing an, alle Äste um das Nilpferd herum abzubrechen. Es dauerte etwas länger, bis er das Nilpferd befreit hatte, aber schließlich war es frei. Nun stieg das Nilpferd mit zitternden Beinen die Leiter hinunter und bedankte sich beim Adler.

Man sollte nur das tun, wofür man von Natur aus geschaffen ist.

Mara (11 Jahre)

Narratives Potenzial eines monoszenischen Einzelbildes kann sich durch die rezipientenseitige Narrativierung also selbst dann entfalten, wenn der Betrachter die dazugehörige Erzählung nicht kennt. Es genügt, das Bild als narrativ aufzufassen, die notwendigen Vorkenntnisse über die Gattung und die Fantasie zu aktivieren, um eine Erzählung zu entwickeln. Selbstverständlich kann auf diese Weise nicht die ursprünglich mit der Abbildung verbundene ägyptische Erzählung rekonstruiert werden, jedoch veranschaulicht der Versuch, dass narratives Potenzial in diesem Bild enthalten ist.

2.3 Besonderheiten visueller Narrativität

2.3.1 Grenzen visueller Narrativität

Das Medium Bild hat hinsichtlich der Narrativität im Gegensatz zum komplexeren verbalen und episch-literarischen Erzählen Schwierigkeiten zu bewältigen, die dafür verantwortlich sein dürften, dass visuelles Erzählen erst spät Teil der Erzähltheorie wurde.⁸⁷ Zu diesen Schwierigkeiten zählt medienbedingte A-Temporalität. S. Chatman, die als eine der ersten Wissenschaftlerinnen eine Verbindung zwischen der Erzähltheorie der Literaturwissenschaft und Bildender Kunst herstellte, unterscheidet deshalb zwischen *temporal* und *spatial media*. *Temporal media* beeinflussen die Präsentationszeit dahingehend, dass sie Rezipienten anhalten, an einem vorgegebenen Punkt zu beginnen – bei einem Buch die erste Seite, bei einem Musikstück die Ouvertüre und bei einem Drama die Exposition –, während Bilder oder Skulpturen diese Möglichkeit in der Regel nicht haben und daher zu *spatial media* zählen.⁸⁸ Aufgrund der A-Temporalität können sie zeitliche Erlebnisdimension kaum vermitteln und Zeitabläufe sowie Zustandsveränderungen darstellen.⁸⁹ Hinzu kommt im Fall ägyptischer Bilder, dass Zeit „weitgehend ausgeschaltet wird“⁹⁰, und zwar bewusst. Allerdings verweist G. Pochat auf das „große Paradoxon der ägyptischen Kunst, was den Zeitaspekt betrifft“, das darin besteht, dass „eine Kunst, die prinzipiell das Zeitlich-Räumliche und ihre Bezugnahme zu einem Betrachter zu unterbinden und auszuschalten sucht, dennoch nicht ohne die Kategorie der Zeit auskommt; auch als ‚vorstellig‘ konzipierte Figuren und Szenen haben zeitliche Bezüge und weisen eine Dynamik auf, die zwar nie nach außen, auf einen fiktiven Betrachter gerichtet ist, sondern nur im Bild selbst zur Entfaltung gelangt; aber Zeitlichkeit ist da.“⁹¹ Auch G. Boehm geht vom prinzipiellen Vor-

⁸⁷ Vgl. dazu Steiner, Pictures of Romance, S. 3.

⁸⁸ Chatman, Coming to Terms, S. 7.

⁸⁹ Einen Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu Zeit in der Kunsthistorik liefert Pochat, Bild-Zeit, S. 7 ff. Vgl. außerdem den Sammelband der NF Bildkritik eikones *Erscheinungen und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, hg. von E. Alloa.

⁹⁰ Pochat, Bild-Zeit, S. 60.

⁹¹ Pochat, Bild-Zeit, S. 69.

handensein der Zeitlichkeit aus und stellt sich gegen eine „Prädominanz des Raumes über die Zeit“, da „der Zeitmesser für die Bilderfahrung kein Instrument sein kann, sondern im Betrachter selbst zu suchen ist, in seinem Zeitsinn, einem Vermögen, das aus [...] Bildstrukturen die Erfahrung von Zeit bildet.“⁹²

In einigen Kulturen wurden „Strategien der Verzeitlichung im Bild“ entwickelt, um Zeit in Bilder zu „schmuggeln“⁹³; einzig zeitliche Elemente wie Verweilen, Raffen und Weglassen können nur sehr eingeschränkt umgesetzt werden. Eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit etwa ist kaum möglich. Bilderzählungen müssen umständlicher arbeiten als Literatur und verlangen Szenen und Handlungen gründlich auszustatten und eine bewusste Auswahl dessen zu treffen, was dargestellt und ausgelassen wird. Dies ist leichter, solange Bilderzählungen durch literarisches Vorwissen abgestützt sind, da dann – insbesondere bei Bildreihen – nach Belieben Teile weggelassen werden können, solange das Verständnis durch Text- und Bildkenntnis abgesichert ist. Probleme tauchen bei neuen Geschichten auf⁹⁴, denn Bilder bieten mehr Interpretationsspielraum als Texte⁹⁵ und kommen selten ohne Texterklärungen aus, die die Wahrnehmung steuern und sicherstellen, dass die Darstellungen richtig entschlüsselt werden.

Aufgrund der Ähnlichkeit von Text und Bild ist von einer Bildsprache auszugehen mit der Konsequenz, dass ein Bild ebenso zur Verständigung zwischen Menschen dienen kann wie gesprochene oder geschriebene Sprache. Als Sender fungiert der Bildproduzent, der Betrachter nimmt die Rolle des Empfängers ein und das Bild selbst ist die Nachricht, die bildlich übermittelt wird. Das ikonische Zeichen kann folglich das sprachliche ersetzen und besitzt den Vorteil, dass es meist analog zu seinem Referenzobjekt ist; es ist nicht arbiträr gesetzt, sondern beruht auf vereinbarten Konventionen. Allerdings mangelt es ikonischen Zeichen an Systematik, da der Code, also Vereinbarungen über Struktur und Bedeutung eines bestimmten Zeichenrepertoires, weniger stark reglemen-

⁹² Boehm, Bild und Zeit, S. 6. Im Folgenden greift auch er unter anderem auf die Idee des „fruchtbaren Augenblicks“ zurück.

⁹³ Von Hülsen-Esch/Körner/Reuter, Vorwort, S. VIII; sowie dies., Zeitkonzepte.

⁹⁴ Kemp, Ellipsen, S. 62 f.

⁹⁵ Heimann, Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung, S. 79 u. 81.

tier ist bzw. sich Betrachter über Darstellungsbedingungen und -regeln nicht im Klaren sind.⁹⁶ Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit kann seine grafische Form auf mehrere Arten von Gegenständen verweisen, zum Beispiel die Grundform des Kreises auf Sonne, Mond, Ball, Apfel etc.; je elementarer die Form desto mehrdeutiger das Bildzeichen. Erst Kontexthinweise schränken dieses Referenzpotenzial ein, ansonsten entscheidet der Rezipient intuitiv aufgrund seines Vorwissens, seiner Erwartungshaltung sowie seiner Psyche oder seiner augenblicklichen Stimmungslage, was gemeint ist. Auch kulturelle Prägung und Entwicklungsstand sind entscheidend. Im Laufe seines Lebens bildet jeder Mensch Schemata aus, nach denen er Dinge erkennt und die dazu führen, dass er bei der Betrachtung undefinierter Strukturen und Bilder die eigene Fantasie, Gefühle, Wünsche und Ängste hineinprojiziert (vgl. den Rorschachtest).⁹⁷ Einige Künstler setzen Mehrdeutigkeit bewusst ein; beim Drudeln wird mit der Mehrdeutigkeit und Vagheit gespielt.⁹⁸ Wegen dieser Mehrdeutigkeit von Bildzeichen spricht U. Eco von „schwachen Codes“⁹⁹ und nimmt an, dass jeder Betrachter beim Rezipieren wie bei der Verwendung der Sprache auf Codes zurückgreift, wenngleich bei der Bildbetrachtung weniger bewusst. Wie die Fähigkeit des Umgangs mit sprachlichen Zeichen wird der mit Bildern in der frühen Kindheit erworben und dann (unbewusst) angewandt. Man kann bei Bildern deshalb sowohl von Bildsemantik als auch Bildpragmatik ausgehen. Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft mangelt es jedoch an diesbezüglichen Theorien, lediglich R. Barthes' *Rhetorik des Bildes* stellt einen überzeugenden Versuch dar.¹⁰⁰

Durchgesetzt hat sich die Vorstellung, dass ein Bild als eine Art Text verstanden werden kann – gewissermaßen als „Bildtext“. Für M. Bal sind alle Bilder Texte; sie besitzen eine sinnhafte Oberfläche und können folglich ebenso gelesen und gedeutet werden wie verbale Texte, wobei man in Ermangelung einer eige-

⁹⁶ Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 46.

⁹⁷ Schmidt-Dumont, Ästhetische Kommunikation, S. 79.

⁹⁸ Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 43 f.

⁹⁹ Eco, Einführung in die Semiotik, S. 217.

¹⁰⁰ Barthes, Rhetorik des Bildes, S. 163, erklärt beispielsweise, dass „die Lesungen bzw. die Be- trachtungsweisen“ variieren, und „[d]iese Schwankungen [...] von dem unterschiedlichen in das Bild investierten Wissen (praktisches, nationales, kulturelles, ästhetisches Wissen)“ abhängen.

nen Terminologie und Definition weitgehend Begriffe und Theorien der Literaturwissenschaft übernimmt. Wie H. Burkhardt betont, impliziert die Verwendung des Textbegriffs, dass ein Kontext gleichermaßen bei Sender und Empfänger vorausgesetzt werden kann, der sowohl auf individuellen Erfahrungen und Erlebnissen beruht als auf gesellschaftlich vermittelten und historisch bedingten Wahrnehmungs- und Denkstrukturen.¹⁰¹ In Abhängigkeit von diesen Vorbedingungen auf Seiten des Bildbetrachters kann sich das Verständnis eines Bildes sogar ändern, d. h., es kommt zur erwähnten Offenheit, die mehrere Deutungen zulässt. H. J. Heringer erklärt dies mit der Neutralität des Dargestellten und nimmt an, dass statische Bilder und Situationen offen sind und ihr Verständnis sich in Abhängigkeit davon ändert, was vorangeht und folgt.¹⁰² Das betrifft auch Einzelbilder, denn ein aus seinem originären Kontext herausgelöstes Bild kann anders gedeutet werden als es die ursprüngliche Absicht des Produzenten war, sodass das Verhältnis zu den übrigen Komponenten in der Bildumgebung eine nicht zu unterschätzende Rolle hinsichtlich der Frage der Narrativität und Interpretation spielt; dasselbe Bild kann in unterschiedlichen Zusammenhängen als narrativ wie nicht-narrativ aufgefasst werden.

Dem Prozess der Bildwahrnehmung vom Sehen zur Interpretation empfangener Reize widmet sich auch die Werbegrafik, die untersucht, was bei der Bildbeobachtung in Sekundenschnelle vorgeht: Bilder werden mit den Augen systematisch abgetastet, wobei zunächst die Punkte mit dem größten Informationswert – oder aber als interessant empfundene Details – fixiert werden. Neben Sozialisation und Vorerfahrungen spielen dabei die Bedingungen, unter denen Wahrnehmung stattfindet, eine Rolle; von ihnen hängt ab, was als wichtig eingestuft wird. Wahrgenommene Details führen zu bestimmten Erwartungen, welche die nächste Augenbewegung beeinflussen, sodass es zum Beispiel durch Vergleiche mit bekannten Formen und der vermuteten Bedeutung zur Selektion kommt. Der Prozess der Bildwahrnehmung unterscheidet sich nicht von dem beim Lesen von Texten, die Zeile für Zeile abgetastet und zu größeren Sinneinheiten und Handlungszusammenhängen zusammengefasst werden, die Informationsaufnahme wird in beiden Fällen vom Gehirn gesteuert. Bei der Bildbeobachtung

¹⁰¹ Burkhardt, Bildtexte, S. 13 f.

¹⁰² Heringer et al., Einführung in die praktische Semantik, S. 299.

werden aus wahrgenommenen Einzelementen eines Bildes Superzeichen erster und zweiter Ordnung. Superzeichen erster Ordnung entstehen, indem Linien und Farben zu Figuren und Gegenständen zusammengefügt und mit Bedeutung gefüllt werden, woraufhin in einem zweiten Schritt – etwa durch Erkennen von Körpersprache – Handlungen entschlüsselt werden, i. e. Superzeichen zweiter Ordnung. Der Raum, in dem sich die Handlungen abspielen, bildet das Superzeichen dritter Ordnung. Sind mehrere Einzelbilder Stationen einer durchlaufenden Handlung, spricht man von Superzeichen vierter Ordnung und Nebenhandlungen sind Superzeichen fünfter Ordnung.¹⁰³

Bei der Bildbetrachtung muss allerdings unterschieden werden zwischen Inhaltsverstehen und rekonstruiertem Verstehen, d. h. zwischen dem, was das Bild abbildet, und dem, als was es gilt, welche pragmatische Funktion es erfüllt. Folglich kann man den Inhalt verstehen, das Bild jedoch nicht, da Verstehen meist Vorwissen erfordert, das über den dazugehörigen Kontext erschlossen werden kann und häufig vom gesellschaftlichen Umfeld abhängig ist. Das veranschaulichen bildliche Realisationen kulturspezifischer Redewendungen (Abb. 6): Zwar wird der Inhalt verstanden, wenn man etwa einen Mann erkennt, dem im Laufen der Kopf abfällt bzw. der ihn in einen Erdhaufen steckt, aber die Entschlüsselung des Sinns ist nur über die zugehörigen Redewendungen erfassbar, nämlich „den Kopf verlieren“ bzw. „in den Sand stecken“.¹⁰⁴

Textzeugnisse belegen, dass sich schon Bildschaffende früherer Zeiten der Deutungsschwierigkeiten bewusst waren. Ein Brief des Italieners Giovanni Battista Adriani (1511-1579) an den Kunstmäzen Francesco de Medici enthält Überlegungen bezüglich der Eignung literarischer Vorlagen für die Umsetzung in ein Einzelbild oder eine Bildfolge und den Hinweis, Texte auszuwählen, von denen der Betrachter Kenntnis habe, da laut Adriani bekannte Geschichten mehr

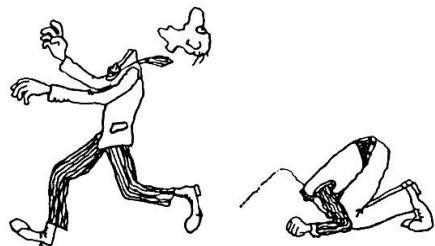


Abb. 6: Redewendungen

¹⁰³ Schmidt-Dumont, Ästhetische Kommunikation, S. 75 ff.

¹⁰⁴ Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 48 m. Abb. B16 u. 17.

erfreuen als unbekannte, bei denen sich der Betrachter lediglich am künstlerischen Wert des Bildes ergötzen könne, ohne es zu verstehen.¹⁰⁵ Dennoch haben italienische Maler dieser Epoche immer wieder auf weniger bekannte Textvorlagen zurückgegriffen und als Lesehilfen kürzere Inschriften oder längere Textpassagen beigefügt¹⁰⁶, damit – wie G. Schmidt-Dumont es ausdrückt – der „noch wie ein Boot auf dem Wasser frei treibende Sinn des Bildes [...] durch einen beigegebenen Text auf eine bestimmte Interpretation festgelegt werden [kann]; es kann nicht mehr jede beliebige individuelle Interpretation herausgelesen werden. Ohne interpretationslenkende Beigaben ist ein Bild redundant, d. h. es erzählt viele verschiedene Geschichten.“¹⁰⁷ Ohne Lesehilfen kann es nur den Anstoß für individuelle und vor allem produktive Rezeption liefern, die aus einem Einzelbild oder einer Abfolge von Bildern eine Bilderzählung werden lässt; diese verdankt ihre Eigenheit Bewusstseinsleistungen, Vorlieben oder Kenntnissen des jeweiligen Rezipienten. Offenheit bzw. Mehrdeutigkeit kann aber ihren Reiz haben, sodass Künstler gezielt Interpretationsspielräume lassen. Unbestimmtheiten oder Leerstellen werden in literarischen Erzählungen und Bilderzählungen als Kunstform eingesetzt. Bei bildlichen Darstellungen unterscheidet man mit W. Kemp innere und äußere Leerstellen: Innere Leerstellen sind „eine bedeutsame Auslassung im bildinternen Kommunikationszusammenhang“, äußere oder Ellipsen sind „die besondere Art von Intervall zwischen zwei Bildern, die als Auslassung signifikant ist.“¹⁰⁸ Durch Aneinanderreihung mehrerer Bilder ist trotz Leerstellen meist möglich, eine Ereignissequenz zu erzeugen, d. h. eine Beschreibung des Anfangszustandes, des Übergangs und des Endzustands. Prinzipiell lässt sich eine Sequenz mittels eines einzigen Bildes, auf dem ein Ereignis dargestellt ist, realisieren.¹⁰⁹ Laut H. Burkhardt werden nämlich in narrativen Bildtexten „Zustände und Ereignisse vorwiegend in der semantischen Dimension wahrgenommen [...] durch bestimmte Handlungsträger.“¹¹⁰ Als solche können Menschen, aber auch Tiere oder unbelebte Objekte fungieren, die

¹⁰⁵ Vasari, Lo zibaldone, S. 301 (*non vidi*).

¹⁰⁶ Kliemann, Programme, bes. S. 83 ff.

¹⁰⁷ Schmidt-Dumont, Ästhetische Kommunikation, S. 84.

¹⁰⁸ Vgl. dazu Kemp, Ellipsen, S. 67.

¹⁰⁹ Van Dijk et al., Prolegomena, S. 376.

¹¹⁰ Vgl. dazu ausführlich Burkhardt, Bildtexte, S. 49.

personifiziert werden. Zusammen mit von ihnen ausgeführten Handlungen entsprechen sie Subjekt und Prädikat in einem Satzgefüge und somit Nominal- oder Verbalphrasen in einem Bild-Satz. Mehrere Bild-Sätze können durch kohärente Verknüpfung Sequenzen als neue syntagmatische Einheiten bilden, wodurch sich ein statisches Bild dynamisieren lässt.¹¹¹

In anderen Bereichen treten Grenzen visuellen Erzählens deutlicher hervor, wenn nämlich inhaltliche und syntaktische Narreme der Darstellung und Sinnintegration umgesetzt werden sollen. Denn Bilder sind auf die Repräsentation der sichtbaren Oberfläche beschränkt, was die Veranschaulichung von Sinnzusammenhängen erschwert. Indirektes Hilfsmittel sind zwar Mimik, Gestik oder Allegorien, problematisch wird es aber bei Kausalität oder Teleologie, weil man ohne hilfreiche Vermittlung von Handlungsmotivationen oder Erzeugung von Spannung auskommen muss.¹¹² Dennoch zeigen jüngere methodologische Untersuchungen, das speziell Gestik ein eigenständiges künstlerisches Mittel der Bilderzählung ist. Laut U. Rehm ist sie mehr als ein Rede begleitendes Mitteilungsorgan, Gestik kann Sprache bis zu einem gewissen Maße ersetzen, und zwar „als Medium, das dazu beitragen sollte, eine Handlung plausibel vorzustellen.“¹¹³ Gesten besitzen als künstlerischer Code der Bilderzählung zeichenhaften Charakter, sodass mittels einer methodologischen Basis für die Interpretation die Aussagen verstanden¹¹⁴ und selbst Emotionen ausgedrückt werden können, da Mimik, Körperhaltung, Handlungen oder Anzeichen physiologischer Reaktionen dargestellter Handlungsträger Rückschlüsse auf Gefühle zulassen.

Allerdings erfordert die korrekte Deutung von Mimik und Gestik kulturspezifisches Wissen. B. Dominicus' zeigt in *Gesten und Gebärden*, dass sich einige ägyptische Gesten deuten lassen, beispielsweise der ausgestreckte Zeigefinger als Zeichen beschwörender Abwehr, der „in Verbindung mit der Hand oder Faust am Mund wohl die Rezitation von Zauberformeln beim Geleit der Herde durch das Wasser“ ausdrücken soll. Streckt eine Figur ihre Hand mit angewinkeltem oder durchgestrecktem Arm aus, der bis über Schulterhöhe erhoben sein

¹¹¹ Vgl. dazu ausführlich Burkhardt, Bildtexte, S. 49 f.

¹¹² Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 54 f.

¹¹³ Rehm, Stumme Sprache, S. 366.

¹¹⁴ Vgl. dazu ausführlich Rehm, Stumme Sprache.

kann, wobei der Daumen hoch nach vorne gerichtet ist (Abb. 7a), liegt ein Redegestus vor. Bei Rufen wird eine Hand an den Mund gehalten, die andere führt (häufig) eine weisende Geste aus (Abb. 7b).¹¹⁵ Der Mund von Menschen bleibt bei Rede- oder Rufgesten geschlossen, wohingegen sprechende Tiere in Bildern ihr Maul oft zum Sprechen geöffnet haben. Auch bei ihnen kann man typische Gesten des Redens oder Rufens nachweisen.

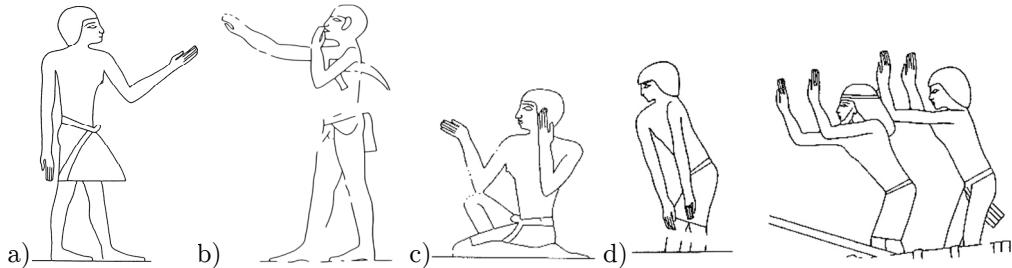


Abb. 7a: Rede- bzw. Rezitationsgeste; 7b: Rufgeste; 7c: Geste der Sänger;
7d: Verehrungs- und Begrüßungsgesten

Im Zusammenhang mit Musik und Tanz lassen sich weitere Gesten herausarbeiten wie der üblicherweise nach vorne ausgestreckte Arm beim Singen, während die andere Hand ans Ohr gehalten wird (Abb. 7c).¹¹⁶ Andere Gesten drücken eine innere Haltung wie Ehrfurcht, Freude, Trauer, Not oder Verzweiflung aus. Beispielsweise stehen Menschen zum Ausdruck der Verehrung vornübergebeugt oder knien mit gesenkten oder erhobenen Armen (Abb. 7d).¹¹⁷ B. Dominicus klassifiziert ägyptische Gesten und Gebärden mittels folgenden Grobschemas (Abb. 8).

¹¹⁵ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 77 ff.

¹¹⁶ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 103 ff. u. 167 ff.

¹¹⁷ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 1 u. 21 ff.

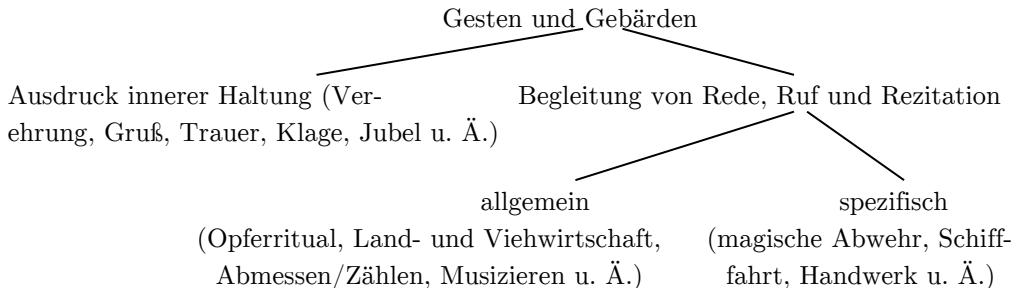


Abb. 8: Klassifizierung ägyptischer Gesten und Gebärden

Sie resümiert, dass „Gesten und Gebärden [...] zu allen Zeiten die Verständigung durch das Wort begleitet [haben], sie können sie auch ersetzen.“¹¹⁸ Daher lassen Gesten und Gebärden in einigen Fällen Rückschlüsse auf die emotionale Verfassung zu, sie können aber mehrdeutig sein und nur mit Hilfe der Beischriften korrekt gedeutet werden, was vor allem für Darstellungen des Toten- und Götterkults gilt, wo ihrer Ansicht nach „eine Bestimmung selbst für gleichartige, in anderem Kontext bereits erklärte Gesten nicht erfolgen“¹¹⁹ kann.

Auch sprachliche Direktiven wie Beischriften, die den Umfang längerer Texte haben können¹²⁰, helfen, Nachteile gegenüber dem literarischen Medium bis zu einem gewissen Grad auszugleichen. Speziell Texte sind als Lesehilfen in Ägypten weit verbreitet, denn ein Großteil der Bilder wird mit Texten kombiniert. Nicht nur bei Ritualdarstellungen, auch bei Schlachtenbildern sind Bilder und Texte zu einer Einheit zusammengefügt und bei Alltagsszenen sind Dialoge abgebildeter Personen oft in Schriftform integriert. Bei modernen Bildern wird überdies mit Zeitsymbolen (z. B. Uhr, Kalender) gearbeitet, um zeitliche Abläufe zu verdeutlichen. Laut M. Bal können Zeit bzw. -abläufe auch ohne Hilfen bildlich realisiert werden. So genannte „sticky images“ halten den Betrachter fest und bringen durch diese Betrachtungszeit das Narren „Zeit“ ins Bild.¹²¹ Daneben verweist sie auf Bilder und Objekte der Bildenden Kunst, die sich mit

¹¹⁸ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 184.

¹¹⁹ Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 180 u. 184.

¹²⁰ Kemp, Ellipsen, S. 80.

¹²¹ Bal, Quoting Caravaggio, S. 166 ff. m. Abb. 6.2.

der Zeit verändern, indem sie vergammeln oder verfallen und so das Zeit-Narrem realisieren¹²² wie die Wachsskulpturen des Schweizers Urs Fischer, riesige Kerzen, die während der Ausstellung herunterbrennen, sich somit über einige Wochen hinweg verändern und zerstören.¹²³ Jedoch sollten solche modernen Theorien nicht einfach auf altägyptische Darstellungen übertragen werden. Dies betrifft speziell Fokalisation, die laut M. Bals im bildlichen Medium umgesetzt werden kann, sofern sich ein Erzähler nachweisen lässt: „In painting, the abstract expressionism of artists like Pollack and de Kooning, by virtue of the emphatic inscription of the hand of the artist, comes close to being ‘first-person’ narrative. This tells the story of its making, and the various layers or splashes of paint ‘tell’ about the temporally distinct phases of the making. In contrast, images that eliminate references to the painting process present their objects, or contents, in a ‘third-person’ mode.“¹²⁴ Dass altägyptische Kunsthandwerker wie Paul Jackson Pollock (1912-1956) als Erzähler in Erscheinung treten und über die Erkennbarmachung einzelner Phasen des Arbeitsprozesses eine Geschichte erzählen, ist auszuschließen – zumal sie üblicherweise im Hintergrund blieben und selten ihre Namen bekannt sind.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass bildliches Erzählen mit gewissen Schwierigkeiten gegenüber komplexerem verbalem und episch-literarischem Erzählen zu kämpfen hat, diese Nachteile jedoch durch Lesehilfen teilweise ausgeglichen werden können. Einschränkungen bleiben allerdings, zum Beispiel die Darstellung abstrakter Sachverhalte (Frieden, Freiheit, Menschlichkeit etc.), Indefinita wie „alle“ sowie Zeitangaben wie „immer“. Auch die Vermittlung von Sinneseindrücken wie Geschmack oder Geruch ist nahezu unmöglich. Auf der anderen Seite verfügt visuelles Erzählen über Vorteile gegenüber komplexerem verbalem bzw. episch-literarischem Erzählen, wo man sich bei Personen, Landschaften und Objekten auf möglichst anschauliche, detaillierte verbale Beschreibungen beschränken muss, die nicht immer das Bild im Kopf des Rezipienten erzeugen, das der Sender intendierte. Darin besteht zweifellos der Vorteil

¹²² Bal, Quoting Caravaggio, S. 168 ff.

¹²³ Vgl. zu dieser Vorstellung von Zeit im Kunstwerk auch Grüny, Komplizierte Gegenwart, bes. S. 40 f.

¹²⁴ Vgl. dazu ausführlich Bal, Quoting Caravaggio, bes. S. 177 ff.

bildlichen Erzählens: Der Sender hat ungleich bessere Möglichkeiten, dem Rezipienten vor Augen zu führen, was er selbst im Sinn hat. Je komplexer das Beschriebene desto stärker treten Vorzüge der visuellen Erzählung hervor. Das betrifft nicht nur Formen, sondern auch Farben; der Spielraum der Bilder ist diesbezüglich wesentlich höher, was abermals die Grundannahme bestätigt, dass der Prototyp hinsichtlich der Wertigkeit keineswegs über visuellem Erzählen steht, sondern jedes Medium spezifische Möglichkeiten zur Vermittlung einer Geschichte besitzt und die verschiedenen Medien gleichrangig sind.

2.3.2 Typen narrativer Bilder

Trotz grundsätzlicher Gleichrangigkeit einzelner Medien, in denen Erzählungen umgesetzt werden können, gibt es gemäß der Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität Unterschiede und Abstufungen.¹²⁵ Je nachdem wie die narrativen Leistungsmöglichkeiten im Einzelfall genutzt werden, können weitere Differenzierungen möglich und sinnvoll sein, da nicht alle Bilder – in gleichem Maße – die narrativen Möglichkeiten visueller Narrativität ausschöpfen müssen oder können. Neben einer medienunabhängigen Erzähltheorie für visuelles Erzählen sollte deshalb eine medienspezifische Theorie angewandt werden. So unterscheidet A. K. Varga beim bildlichen Medium aufgrund der unterschiedlichen Realisationsmöglichkeiten der einzelnen Narreme in zwei Ordnungsprinzipien mit vier Kategorien narrativer Bilder.¹²⁶ Daraus ergibt sich eine Typologie, bei der zuerst zwischen Bildreihen und Einzelbildern differenziert wird und dann bei Bildreihen weiter zwischen mehrsträngigen (Typ 1) und einsträngigen (Typ 2) Handlungen und bei Einzelbildern zwischen pluriszenischen (Typ 3) und monoszenischen Bildern (Typ 4) unterschieden wird (Abb. 9).

¹²⁵ Vgl. dazu Schnackertz, Form und Funktion, S. 115.

¹²⁶ Varga, Visuelle Argumentation.

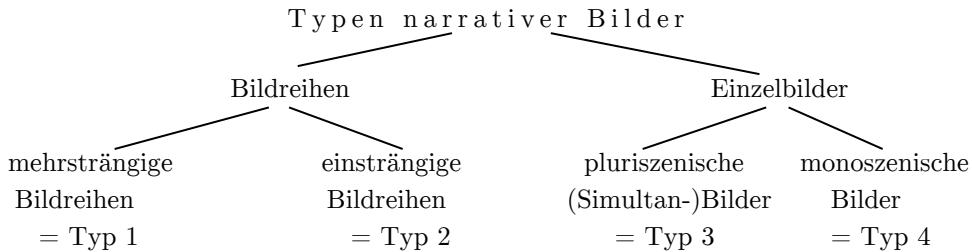


Abb. 9: Typen narrativer Bilder

Innerhalb der Bildreihen können mit F. Wickhoff in Abhängigkeit von der Erzählweise drei Unterformen untergliedert werden: komplettierende, kontinuierende und distinguierende Erzählweise. „Die ‚komplettierende‘ Erzählweise, die älteste, die schon im Vorderen Orient und Ägypten vorkommt, führt alles vor Augen, was zu einer Handlung gehört. Aus ihr entwickelt sich die ‚distinguierende‘, die Einzelszenen nebeneinanderstellt. Erst im zweiten Jahrhundert des römischen Kaiserreichs entsteht schließlich die ‚kontinuierende‘, die eine fortlaufende Handlung in einheitlichem Zusammenhang zeigt“¹²⁷, wie man sie auf der Trajansäule in Rom findet (vgl. Abb. 11). Allerdings entspricht laut J. Karpf „der Unterschied zwischen ‚kontinuierendem‘ und ‚distinguierendem‘ Erzählstil [...] nicht zwangsläufig dem zwischen Bildzyklus und Einzelbild. Ein Zyklus kann sich aus Einzelbildern zusammensetzen, die ausgewählte Momente einer Handlung zur Darstellung bringen – in diesem Fall ist er dem distinguierenden Erzählstil verpflichtet. Wo aber das Ineinandergreifen der Handlungsmomente durch das ‚innere Organisationsprinzip der Bildsprache‘ zur Anschauung kommt, liegt Wickhoffs ‚kontinuierender‘ Stil vor.“¹²⁸

Die Unterteilung in K. Varga vier Grundtypen scheint der vielversprechendste Ansatz zu sein, wenngleich dieses Schema nicht unumstritten ist. T. und

¹²⁷ Vgl. dazu Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 40

¹²⁸ Karpf, Strukturanalyse, S. 13. Von „kontinuierende[r] Darstellungsweise“ spricht Wickhoff, Römische Kunst, S. 126, wenn ein Kunstwerk das Gefühl erzeugt, „einer ununterbrochenen Folge von Ereignissen zugesehen zu haben“, was er an der Trajansäule veranschaulicht, ebd., S. 124 ff. Beim „innere[n] Organisationsprinzip der Bildsprache“ zitiert J. Karpf Clausberg, Codex Aureus, S. 31 (*non vidi*).

H. Frank weisen darauf hin, dass sich nicht alle Bildgattungen einfügen lassen wie der Flügelaltar und das Triptychon: „Um dem Gläubigen die Heilsgeschichte nahezubringen, erzählen die Tafeln des Flügelaltars sowohl mit monoszenischen wie pluriszenischen Einzelbildern, das Ganze aber (zu dem auch Figuren- und Rädarstellungen gehören, die überhaupt nicht erzählen) ist grundsätzlich mehr als eine Bildreihe, es ist eine Komposition, die dem Einzelbild mit besonderen, nur dieser Gattung eigenen Mitteln seinen Platz im Ganzen zuweist.“¹²⁹

Innerhalb der vier Grundtypen ist die werkseitige Narrativität (vgl. dazu Abb. 2) am stärksten bei Bildreihen ausgeprägt, da der Betrachter intuitiv versucht, die aufeinander folgenden Bilder in einen Zusammenhang narrativer Art zu bringen. Sogar isoliert stehende Bilder lassen sich durch Vorwissen und/oder Fantasie zu einer Geschichte zusammenfügen. Beispielsweise könnte anhand eines Fotoalbums die Geschichte einer Familie erzählt werden¹³⁰ und psychologische Experimente haben gezeigt, dass durch die Reihung von Bildern im Kopf des Betrachters Erzählungen entstehen können, die es davor nicht gab.¹³¹ Dies setzt allerdings aktives, kombinierendes Bild-Lesen voraus, da sich eine Bildgeschichte im Gegensatz zum Film keinem passiven Rezipienten erschließt; oberflächliches, konsumierendes Wiedererkennen bekannter Bilder genügt nicht.¹³²

Die besondere Erzählweise der Bildreihen basiert auf einem Verhältnis von Redundanz und Innovation. Redundanz meint, dass sich bestimmte inhaltliche, d. h. visuelle, Elemente wiederholen und wiedererkannt werden (z. B. handelnde Personen oder Gegenstände). Diese weitgehende Personen-, Orts- und Handlungssidentität erzeugt einen Rahmen und verleiht der Erzählung einen homogenen Charakter, sodass die Bilder als zusammenhängend erkannt werden (Abb. 10). Unter Innovation versteht man das Einführen neuer Bildzeichen sowie deren Modifikation bzw. neue Zuordnung. Dies soll zum Nachdenken anregen darüber, warum die Veränderungen vorgenommen wurden, und zum Vergleich des alten Bildes mit dem neuen, um Leerstellen zu entdecken und zu

¹²⁹ Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 41 f.

¹³⁰ Pandel, Comics, S. 347.

¹³¹ Muckenhaupt, Text und Bild, S. 191.

¹³² Grünwald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 48.

schließen. Das setzt jedoch voraus, dass Kausalitäten erkannt werden, um Gefühle der Personen richtig deuten zu können.¹³³

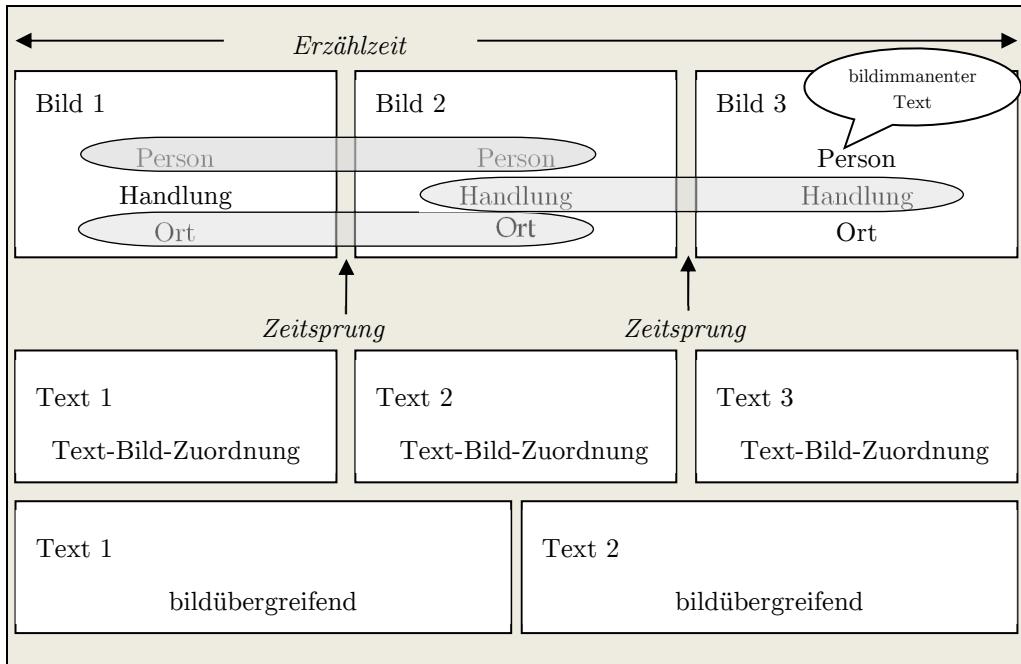


Abb. 10: Narrative Logik der Bildgeschichte

Heutzutage finden Bilderzählungen vor allem bei Kinderbüchern Verwendung. Die Geschichte der Bilderzählungen beginnt allerdings viel früher, als der Anteil der Analphabeten wesentlich höher war und bildliche Erzählungen eine Möglichkeit waren, Geschichten weiterzugeben. Ein Beispiel aus der römischen Antike ist die bereits erwähnte 113 eingeweihte Trajansäule in Rom: Mit ihrem circa zweihundert Meter langen Bildfries erzählt sie in Form einer fortlaufenden Bildreihe die Geschichte der Dakerkriege der Jahre 101-102 und 105-106 bis zur Provinzialisierung Dakiens in 155 Szenen mit mehr als 2500 Figuren, die sich über fast dreißig Meter in die Höhe winden (Abb. 11).¹³⁴

¹³³ Grünwald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 30.

¹³⁴ Vgl. dazu ausführlicher Florescu, Die Trajansäule.



Abb. 11: Trajansäule (Ausschnitt)

Die Bilder der Trajansäule sind heute nicht mehr in ursprünglicher Form erhalten. Die Bemalung ist verblasst und mit der Polychromie ging sicherlich etwas von der anschaulichkeit verloren und damit vom eisigen Eindruck, den die Bilder auf Betrachter gemacht haben. Außerdem war die Säule in der Antike nicht völlig freistehend, sondern befand sich in der Senke zwischen Quirinal und Kapitol, wo sie von Portiken und den Bibliotheksgebäuden umgeben war. Da die Terrassen der umliegenden Gebäude begehbar waren, konnte man vom erhöhten Standpunkt aus mehr Einzelheiten erkennen als heute vom Fuß der Säule aus, wo die Erzählung beginnt und sich chronologisch in Spiralwindungen an die

Spitze zum Abbild des Kaisers emporschraubt.¹³⁵ Überdies ist aufgrund der spiralförmigen Anordnung der einzelnen Szenen um die Säule herum nahezu unmöglich, dem Fortgang der Handlung mit den Augen zu folgen. Die Bilder kommen ohne Beischriften aus, sodass die Säule mit ihrer sich in die Höhe windenden Bildfolge an eine monumentale Bilderbuch- oder Filmrolle erinnert.¹³⁶

Ein weiterer prominenter Beleg ist der farbig bestickte Bildfries auf dem Teppich von Bayeux, der 1066 in Canterbury vermutlich im Auftrag von Odo, dem Bischof von Bayeux und Halbbruder Wilhelms des Eroberers, angefertigt wurde. Der mit farbigen Wollfäden bestickte Leinenstreifen erzählt auf fast siebzig Metern Länge und durchschnittlich einem halben Meter Breite Ereignisse zwischen 1064 und der Eroberung Englands im Jahre 1066 in der Schlacht bei Hastings durch Wilhelm den Eroberer.¹³⁷ Das Ende ist beschädigt, insgesamt

¹³⁵ Vgl. dazu auch Kapitel II.4.2.

¹³⁶ Vgl. dazu ausführlich Brilliant, Visual Narratives, S. 90 ff.

¹³⁷ Vgl. dazu ausführlicher Kuder, Der Teppich von Bayeux; sowie für weitere Beispiele aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit Goez, Ein Konstantin- und Silvesterzyklus.

befindet sich das Stück jedoch in gutem Erhaltungszustand. Die monoszenische Bildreihe fällt unter die Kategorie „historisches Ereignisbild“, da (tatsächliches) geschichtliches Geschehen erzählt wird. In kontinuierlicher Darstellungsweise werden einzelne Handlungsteile im Bild umgesetzt, wobei ergänzend Beischriften eingefügt sind, mit deren Hilfe sich konkrete Personen und Orte ausmachen lassen.¹³⁸ So wird in einer Szene der Kampf um die Burg bzw. Stadt Dinan erzählt, die im Bild erkennbar von einer hölzernen Palisade vor den anrückenden Truppen Wilhelms des Eroberers geschützt ist. Dabei fallen zwei Soldaten auf, die versuchen, die Festungsanlage mit Fackeln in Brand zu setzen, und auf der Mauer sieht man Wilhelms Widersacher Conan, der in Richtung des Feindes eine Lanze mit einem Schlüssel an der Spitze streckt. Diesen nimmt Wilhelm mit seiner Lanze entgegen (Abb. 12).

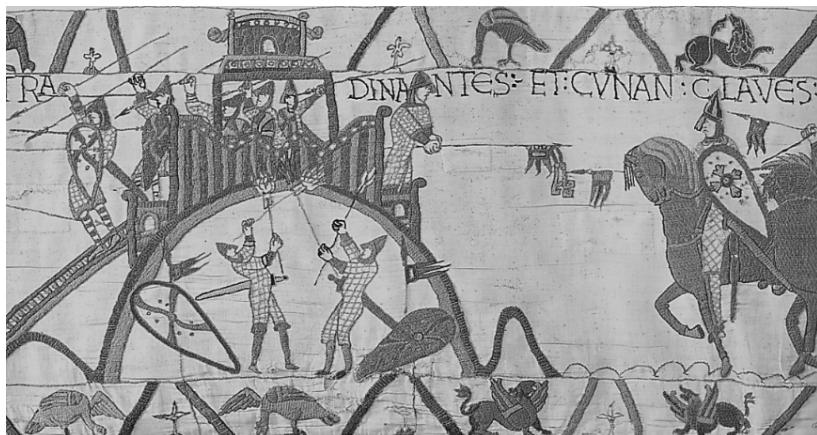


Abb. 12: Szene der Schlüsselübergabe

Im beigefügten Text heißt es: „HIC MILITES VVILLEMLMI : DVCIS : PVGNANT : CONTRA DINANTES :- ET : CVNAN : CLAVES : POREXIT :-“ (Hier kämpfen die Soldaten Herzog Wilhelms gegen die Leute von Dinan und Conan überreicht die Schlüssel.). Offenbar sind Wilhelms Gegner zu diesem Zeitpunkt zur Übergabe der Anlage bereit. Nach erfolgreicher Belagerung stehen sich Wilhelm und Harold in der nächsten Bildszene in ihren Rüs-

¹³⁸ Da am Ende vermutlich zwei Bildfelder fehlen, könnte zum Schluss die Krönung Wilhelms dargestellt gewesen sein.

tungen gegenüber und Harold wird von Wilhelm zum Ritter geschlagen; Wilhelm legt eine Hand auf Harolds Kettenpanzer und die andere an dessen Helm, was ausdrückt, dass Harold sein Vasall wird.¹³⁹

Auch in der Gegenwart gibt es derartige Bilderzählungen, darunter monoszenische Bildreihen, die vollständig ohne Text auskommen, wie A. Gallands und N. Glaveloux' *Les dessous du sable*, wo in einer monoszenischen Bildreihe erzählt wird, wie sieben Personen frühmorgens am Strand unter dem Sand ein großes, fremdartiges Gebilde entdecken, das sie immer weiter ausgraben, um es anzusehen und anzufassen. Es regt sie an zum Entdecken, Spielen oder Träumen und verändert sich im Laufe des Tages, bis es am Abend langsam verschwindet und wieder mit Sand bedeckt ist. Die Bilderzählung ist bewusst darauf ausgelegt, dass Assoziationen und Hypothesen der Betrachter in unterschiedliche Richtungen gehen und voneinander abweichende Geschichten entstehen können. Lediglich der rote Faden wird von allen Rezipienten gleichermaßen erkannt (Abb. 13).¹⁴⁰



Abb. 13: Drei Szenen mit dem Gebilde im Sand

Eindeutiger werden Bildergeschichten, wenn Darstellungen auf wenige prägnante Motive oder Figuren beschränkt sind, die sich innerhalb der Bildreihe nicht

¹³⁹ Grape, Der Teppich von Bayeux, S. 115.

¹⁴⁰ Thiele, Das Bilderbuch, S. 71 f.

stark verändern, sondern immer wieder auftauchen und einen Wiedererkennungswert als Hauptmotiv besitzen. So entsteht aus drei Elementen eine Verweiskette: die Setzung, bei der die Figur zum ersten Mal auftaucht, der (unmittelbare) Verweis, bei dem sie zum zweiten Mal erscheint und dabei auf die Setzung verweist, sowie die Wiederaufnahme und damit der unmittelbare Verweis. Selbst wenn eine Figur beim Verweis selten identisch mit der Setzung ist, da sie beispielsweise eine andere Position eingenommen oder sich ihre Mimik und Gestik verändert hat, wird sie aufgrund ihrer Charakteristik vom Betrachter wiedererkannt; häufig genügt ein Teil der Figur. Durch ein derartiges Verweisystem können Einzelbilder zu ganzen Erzählungen zusammenfügt werden – ein Prinzip, das insbesondere Comics nutzen.¹⁴¹

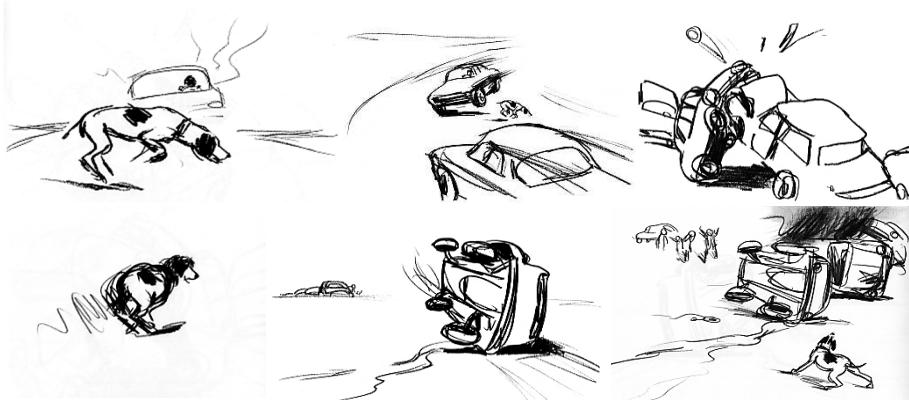


Abb. 14: Hundeleben

Unvermeidbar ist dabei eine Lücke („Hiatus“), ein Zeitsprung, zwischen den einzelnen Bildern, die ausdrückt, dass nicht visualisierte Zeit vergangen ist und der Erzähler eine Selektion vorgenommen hat, weil diese Phase für ihn keine Relevanz besitzt; dieser Hiatus lässt sich weder hinsichtlich seiner Ausdehnung noch seiner Qualität näher bestimmen.¹⁴² Sie steht für nicht-erzählte Zeit, die durch eigene Assoziationen gefüllt werden muss, was bei kleineren Zeitsprüngen problemlos möglich ist. Gerade durch Lücken entsteht eine fortschreitende Er-

¹⁴¹ Pandel, Comics, S. 347 ff.

¹⁴² Vgl. dazu Pandel, Comics, S. 343.

zählung, denn das einzelne Bild ist im Grunde statisch, erst durch Aneinanderreihung sowie dabei entstehende Lücken entwickelt sich eine Erzählung¹⁴³ wie bei der monoszenischen Bildreihe *Hundeleben* von M. Martin.¹⁴⁴ Auf 55 Seiten erzählt die belgische Künstlerin allein in Bildern die Geschichte eines Hundes, der von seinem Besitzer ausgesetzt wird, umherirrt und einen Verkehrsunfall verursacht (Abb. 14). Ähnlich arbeitet N. Heidelbach in der Erzählung *Albrecht Fafner fast allein*, die zwischendurch seitenlang nur mittels einer monoszenischen Bildreihe weitergeführt wird mit derart eindeutigen, anschaulichen Bildern, dass problemlos auf Beitexte verzichtet werden kann.¹⁴⁵



Abb. 15: Die Geburt des Heiligen Remigius

Wird außer der Haupthandlung auf den einzelnen Bildern die vorangegangene oder nachfolgende Nebenhandlung dargestellt, liegt eine pluriszenische Bildreihe vor, die aufgrund ihrer im Vergleich zu monoszenischen Bildreihen komplizierteren Struktur größeren intellektuellen Aufwand erfordert. Das veranschaulichen Tapisserien aus Reims, die ins 16. Jahrhundert datieren und in zehn Bildern insgesamt vierzig Szenen mit dem Titel *La Tenture de Saint Rémi* enthalten. Auf den einzelnen Bildern ist zentral in der Mitte die Haupthandlung abgebildet, darüber und darunter jeweils die vorangegangene und die nachfolgende Nebenhandlung, die die Haupthandlung vervollständigt bzw. näher erläutern soll. Auf der ersten Tapisserie erscheint links oben dem blinden Eremiten Montain Christus im Traum, um ihm Rémis Geburt anzukündigen. In der rechten oberen Bildecke überbringt Montain den werdenden Eltern diese Botschaft und die Hauptszene präsentiert Rémis Geburt

¹⁴³ Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 134 f.

¹⁴⁴ Vgl. auch Martin, Das Ei; sowie Briggs, Mein Schneemann.

¹⁴⁵ Vgl. auch Heidelbach, Ein Buch für Bruno.

(Abb. 15). Rechts unten folgt die erste Wundertat des Heiligen, und zwar heilt er Montain von Blindheit mit einem Tropfen Muttermilch auf dessen Augen.¹⁴⁶

Noch größeren Anteil rezipientenseitiger Narrativierung erfordern monoszenische Einzelbilder, die dem Betrachter mitunter enorme Sinnbildungsfähigkeit abverlangen und streng genommen nicht einmal narrative Aussagen enthalten. Denn dazu müssten sie zwei Ereignisse unterschiedlicher Zeitindizes aufweisen. Aus diesem Grund ist ein narratives Bild nicht immer auf den ersten Blick erkennbar. Monoszenische Einzelbilder zeigen lediglich einen winzigen Ausschnitt eines Geschehens. Diesen Bildtyp nutzen gerade Historienmaler, um geschichtliche Ereignisse bildlich nachzuerzählen. Dabei sind bestimmte Spielregeln zu beachten. Bedeutsam ist gemäß der punctum-temporalis-Doktrin der zentrale Augenblick (*peripeteia*), der „Umschlagspunkt“. So können Vergangenheit und weiterer Handlungsverlauf erfasst werden. Diese Technik war schon in der Antike verbreitet und wurde auf sehr eindrucksvolle Weise in der griechischen Vasenmalerei eingesetzt. Um 530/520 v. Chr. änderte sich die Strategie narrativer Schilderung auf Vasen nämlich dahingehend, dass man zu monochroner Darstellungsweise überging, indem lediglich auf einen Ausschnitt der Handlung fokussiert wurde – meist den Höhepunkt der Erzählung oder den Moment kurz davor, von dem aus der weitere Verlauf der Geschehnisse absehbar ist. Dabei machte man sich das Prinzip der teleologischen Erklärung zunutze. Man geht also davon aus, dass der Betrachter aufgrund seiner Kenntnis sozialer Konventionen und Interaktionen das Dargestellte intuitiv zu verstehen versucht und sich fragt, welche Handlungsziele verfolgt werden, um in einem weiteren Schritt auf das Ende der Handlung zu schließen. Zwar bleiben unscharfe Zonen, die Kreativität sowie Veränderung zulassen, und die Regeln sind in ständiger Abhängigkeit von den jeweiligen historischen Bedingungen zu sehen, trotzdem sind die Abweichungen bei der Bildinterpretation auffallend gering.¹⁴⁷

Diesem Darstellungsprinzip, dem „fruchtbaren Augenblick“, widmet sich im 18. Jahrhundert G. E. Lessings theoretische Abhandlung *Laokoon*. Es ist der

¹⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Varga, Visuelle Argumentation, S. 360.

¹⁴⁷ Vgl. dazu Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 22 ff., der dies am Beispiel einer „Vater und Sohn“-Geschichte von E. O. Plauen vorführt.

Zeitpunkt, an dem am meisten gleichzeitig passiert und der die einzige Möglichkeit der bildlichen Umsetzung einer Ereignisfolge darstellt. Denn der Künstler kann nur einen „einzigen Augenblick“ zeigen und „nur aus einem einzigen Gesichtspunkte [...]“; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir darzudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“¹⁴⁸

Problem des „fruchtbaren Augenblicks“ bzw. „pregnant moment“¹⁴⁹ ist Unbestimmtheit, da ein monoszenisches Bild nicht unbedingt autonom ist, sondern Kenntnis der zugrundeliegenden Erzählung voraussetzt. Monoszenische Einzelbilder können keine Erzählung zeigen, nur eine Handlung – wenngleich G. Genette zufolge bereits Narrativität vorliegt, sobald eine Handlung oder selbst ein einziges Ereignis identifiziert werden kann: „[...] because there is a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant state. ‘I walk’ implies (and is contrasted to) a state of departure and a state of arrival. That is a whole story, and perhaps for Beckett it would already be too much to narrate or put on stage.“¹⁵⁰ Auf Bilder übertragen stellt W. Davis fest: „An image necessarily depicts ‘me walking’ all at once. It may not simultaneously present pictures of earlier and later moments of my walking. Yet this constraint in itself does not prevent the image from being narrative.“¹⁵¹

Diese Theorie ist nicht unumstritten. Laut J. Bruner sagt das Bild eines Knotens nichts oder nur bedingt etwas über die Bewegung des Knüpfens aus und

¹⁴⁸ Vgl. dazu ausführlich Lessing, Laokoon, S. 16.

¹⁴⁹ Ryan, Still Pictures, S. 140 f., verwendet für Lessings „fruchtbaren Augenblick“ die Übersetzung „pregnant moment“: „A work that defines only one point on the narrative trajectory presents the spectator not with a specific story but with an array of narrative possibilities. Every spectator will plot a different story line through the fixed coordinates of the pregnant moment, and this story tends to fray towards the edges, since the network of possibilities increases in complexity the farther one moves away from the climactic moment. It is only in cartoons without caption [...] that the technique allows the transmission of a fairly determinate narrative.“

¹⁵⁰ Genette, Narrative Discourse, zitiert nach Davis, Masking the Blow, S. 235.

¹⁵¹ Davis, Masking the Blow, S. 235.

gibt lediglich einen Zustand, aber keine Handlung wieder. Ihm zufolge ist ein Bild „selektives Analogon“ dessen, was dargestellt ist, keine „Kopie“; dennoch genügt die selektive Analogie vieler Bilder, um Handlungen erschließbar werden zu lassen.¹⁵² R. Scheckel zufolge wird „[d]as Bild mit seinen ‚Handlungsindikatoren‘ [...] Ausgangspunkt eines hermeneutischen Prozesses, in dem wir herausfinden können, was die dargestellten Personen tun.“¹⁵³ M. Sauer stellt fest, dass Ereignisbilder zwar Momentaufnahmen sind, sich aber „Mutmaßungen über das Vorher und Nachher anstellen“ lassen und sie in diesem Sinne narrativ sind.¹⁵⁴ Davon geht schon G. W. Hegel aus, wenn er von der „Blüte“ einer Handlung spricht und den Augenblick meint, „in welchem das Vorhergehende und das Nachfolgende in einem Punkt zusammengedrängt ist.“¹⁵⁵ Bei L. Schwarte liest man, dass „[d]ie Erscheinung eines Ereignisses im Bild [...] sie mit außerbildlichen Ereignissen (früheren oder späteren) verknüpfbar“ macht.¹⁵⁶

Allerdings sind monoszenische Bilder erst narrativ, wenn der dargestellte Ausschnitt vom Rezipienten als Teil einer Handlungssequenz und damit eines größeren narrativen Zusammenhangs erkannt und der festgehaltene Augenblick in einen Prozess oder eine Entwicklung eingebettet wird, die im Geist des Betrachters die (Re-)Konstruktion eines Vorher und Nachher ermöglicht. Erneut wird deutlich, dass Narrativität im Kopf des jeweiligen Betrachters entsteht. Gerade ein monoszenisches Einzelbild kann nur als narrativ bezeichnet werden, wenn es durch die in ihm enthaltenen inhaltlichen (z. B. Ort, Zeit, Handlung, Figuren, *tellability*) und syntaktischen (z. B. Chronologie, Kausalität, Teleologie) Narreme, also narrative Basiselemente, beim Betrachter das narrative Schema zu aktivieren vermag: „A painting or photography with narrative implications offers the perceiver an experience that is comparable to entering a

¹⁵² Bruner, Über kognitive Entwicklung, S. 353.

¹⁵³ Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 17.

¹⁵⁴ Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, S. 23.

¹⁵⁵ Hegel, Vorlesung über die Ästhetik III, S. 89, zitiert nach Alloa, Erscheinungsergebnisse, S. 8 f., der den Begriff des „prägnanten Augenblicks“ (S. 9) verwendet: „[A]ls Ziel- oder Höhepunkt [...] ist dieser Augenblick ganz buchstäblich ein ‚prägnanter‘, trägt er doch das Erbe des Bisherigen und geht zugleich – als *praegnans futuri* – an Künftigem schwanger.“

¹⁵⁶ Schwarte, Fulguration, bes. S. 82 f.

narrative in medias res; we ask ourselves what has happened, what is about to occur, and where we are in the sequence of a narrative“ (E. Kafalenos).¹⁵⁷

M. Schmitz-Emans zufolge können „Bilder [...] wie eingefrorene Geschichten wirken“ und sind „als Ausgangsflächen und Katalysatoren sich entfaltender Geschichten zu verstehen“.¹⁵⁸ Jedoch kann m. E. nie mit Sicherheit gesagt werden, dass der Betrachter ein Bild als narrativ auffasst und der Narrativierungsprozess in Gang gesetzt wird, selbst wenn der Sender dies intendiert. Deshalb greifen Produzenten monoszenischer Einzelbilder auf Titel, Beischriften oder ähnliche Hilfen zurück und wählen Historienmaler bekannte historische Ereignisse. Monoszenische Einzelbilder halten nicht mehr als eine Andeutung bereit, aus der nur eine Handlung werden kann, wenn das Dargestellte in der Vorstellung des Rezipienten eine Erzählung entstehen lässt oder die Erinnerung an eine bereits bekannte Geschichte wachruft. So kann beim Betrachten eines einzelnen Bildes ein ganzes Assoziationsfeld geöffnet werden, „das sich um das Bild wie ein narratives Netzwerk legt, mit einigen vom Bild abrufbaren, verlässlichen, aber noch mehr mutmaßlichen Indizien über die [...] erzählte Geschichte, geknüpft aus Bewußtem und Unbewußtem in der Wahrnehmung. Es wird deutlich, daß die Wahrnehmung der narrativen Anteile in diesem Bild entscheidend von den erworbenen Erzählschemata des Betrachters abhängt und damit von seiner bildnerischen, literarischen und medialen Sozialisation.“¹⁵⁹

Bei diesem Typ bildlicher Narrativität ist ungleich höherer Aufwand seitens des Rezipienten erforderlich, um Narrativität zu erzeugen, als bei den übrigen; in letzter Konsequenz ist dies bei monoszenischen Bildern (immer) vom subjektiven Empfinden des Betrachters und seiner kognitiven Leistung abhängig. Er muss sein eigener Erzähler werden, indem er Bilder in Worte umwandelt und daraus eine Geschichte entstehen lässt, sodass mit M.-L. Ryan zwischen „being a narrative“ und „having narrativity“ unterschieden werden sollte.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Zitiert nach Mahne, Transmediale Erzähltheorie, S. 23.

¹⁵⁸ Schmitz-Emans, Arachne im Wettstreit, S. 265 f. Ihre Ausführungen basieren speziell auf Untersuchungen zu Ovids *Metamorphosen*.

¹⁵⁹ Thiele, Das Bilderbuch, S. 58 f., bezieht sich auf Bilder auf dem Buchcovern, das Gesagte trifft m. E. jedoch auch auf Bilder allgemein zu.

¹⁶⁰ Ryan, Digital Media, S. 332.

Noch kritischer sieht es M. Barricelli, demzufolge auf Basis eines einzelnen Bildes oder Fotos nicht (historisch) erzählt werden könne, weshalb diese Medien lediglich über „prä-narrative Qualität“ verfügen: „beschreiben, erklären, deuten können sie nichts.“¹⁶¹ Mit J. Rüsen sind Einzelbilder „narrative Abbreviaturen“.¹⁶² Ähnlich äußert sich H.-J. Pandel, der ebenfalls anzweifelt, ein einzelnes Bild könne eine ganze Geschichte erzählen, da im Grunde nicht Bilder erzählen, sondern der Betrachter. Das erzählerische Potenzial stelle nur eine Möglichkeit dar und es sei nicht zwingend, dass ein Betrachter daraus eine Erzählung werden lässt. Geschieht dies jedoch und einem nicht-narrativen Einzelbild wird erzählerische Qualität abgerungen, spricht auch er von visuellem Erzählen.¹⁶³

Derartige Einwände erscheinen zwar berechtigt, geht man von der zuvor ausführten Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität aus, sind sie m. E. jedoch zu vernachlässigen, da meist vom Rezipienten abhängt, ob ein Einzelbild, ein Musikstück oder Ähnliches als narrativ empfunden wird. Zudem liegt, wenn H.-J. Pandel sagt, dass einem „nicht-narrativen Einzelbild“ durch visuelles Erzählen eine Geschichte entnommen werde, kein nicht-narratives Bild vor. Bei monoszenischen Einzelbildern ist im Gegensatz zum komplexeren verbalen bzw. episch-literarischen Erzählen lediglich größerer Aufwand seitens des Rezipienten notwendig, um entsprechende Sinnbezüge herzustellen und die Geschichte sich entwickeln zu lassen, bzw. sind Vorwissen (Alltags-, Gattungswissen, historisches Wissen), Erinnerungen oder Erfahrungen erforderlich, damit der jeweilige Betrachter die Narrativität eines Einzelbildes erkennt. Aus diesem Grund fasst die von H. Severin vorgeschlagene Bezeichnung „verdeckte Narrativität“¹⁶⁴ gut das Prinzip der Narrativität monoszenischer Einzelbilder und man sollte nicht wie H.-J. Pandel von einer grundsätzlichen Eliminierung der Narrativität in solchen Bildern ausgehen. Dies verdeutlicht B. J. Scheuermann am Beispiel der Großbilddias von Jeff Wall, die nur einen Augenblick zeigen, sich nicht auf bekannte Erzählungen beziehen, aber das Vorhandensein narrativen Potenzials in monoszenischen Einzelbildern verdeutlichen, wenngleich sich dieses nur „pro-

¹⁶¹ Barricelli, Schüler erzählen, S. 37.

¹⁶² Zitiert nach Hamann, Visual History, S. 64.

¹⁶³ Pandel, Visuelles Erzählen, S. 387 f.

¹⁶⁴ Heinisch, Die Karikatur, S. 15.

portional zur Beteiligung des Betrachters [entfaltet]. Insofern sind sie selbstredend nicht ‚autonom‘, jedoch trifft dies in größerem oder geringerem Maße auf jede Erzählung zu.“¹⁶⁵ Folglich hat H.-J. Padel Recht, wenn er sagt, dass die Erzählung erst im Kopf des Betrachters entsteht, wobei nicht vergessen werden darf, dass das Bild den Anstoß gibt und schon allein deshalb narrativ ist. Überdies prägte er selbst das Bild der Schneedecke, die erst mittels „behutsamer intellektueller Anstrengung“ beiseitegeschoben werden muss, damit die darunter liegende Geschichte zum Vorschein kommt, die im Einzelbild in Form einer Momentaufnahme quasi „eingefroren“ ist.¹⁶⁶

Wie bei Bildreihen ist eine weitere Differenzierung möglich; neben monoszenischen Einzelbildern lässt sich eine eigene Gruppe pluriszenischer Einzel- oder Simultanbilder ausmachen. Diesen Typ visueller Narration kennt man vorwiegend von christlichen Altarbildern, die laut J. Karpf eindrucksvoll zeigen, dass „das Mittelalter, dem die Forderung der humanistischen Kunsttheorie nach Einheit von Zeit und Raum fremd war, sehr viel unbefangener in Bildern erzählen konnte als spätere Jahrhunderte.“¹⁶⁷ In einem einzigen Bild werden mitunter mehrere zeitlich konsekutive Phasen einer biblischen Geschichte parallel gezeigt. Während ein Text die Erzählung sukzessive preisgibt, offeriert das Simultanbild gleichzeitig alle Informationen, wobei die Zusammengehörigkeit einzelner Szenen meist durch die Hauptfigur deutlich wird, die als verbindendes Element auftaucht, wodurch der Eindruck zeitlichen Ablaufes entsteht.

Auch pluriszenische Einzelbilder erfordern Vorwissen, damit der Rezipient die Erzählung entschlüsseln und sich die Narrativität des Bildes entfalten kann. Dies setzt systematisches Abtasten des Bildes mit den Augen voraus; ein Prozess des Sehens, bei dem zunächst Punkte mit dem größten Informationsgehalt angepeilt werden und weitere Fixationen notwendig sind, um alle Bildinformationen zu erfassen und zu erschließen. Selbst wenn dieser Vorgang so schnell passiert, dass es scheint, man würde das gesamte Bild mit einem Blick aufnehmen, erfolgt erst eine Groborientierung durch „ambientes Sehen“: Der Blick

¹⁶⁵ Scheuermann, Erzählstrategien, S. 53.

¹⁶⁶ Padel, Visuelles Erzählen, S. 395.

¹⁶⁷ Karpf, Strukturanalyse, S. 9.

schweift dabei auf der Oberfläche hin und her, wobei besonders auffällige Details fixiert werden und die nächste Augenbewegung beeinflussen. Welche Bildinhalte als interessant empfunden werden, hängt von Sozialisation, Wahrnehmungsbedingungen sowie Vorerfahrungen jedes Betrachters ab.

Bei erkennendem Fixieren unterscheidet man sakkatisches, gleitendes und bewusstes längeres Fixieren eines kleinen Feldes; es werden erst „Sehproben“ aufgenommen, bevor der Blick weiterwandert und an einem kleineren Detail haften bleibt. Das wird als fokales Sehen bezeichnet.¹⁶⁸ Der beschriebene Sehvorgang folgt dem gleichen Muster wie beim Lesen von Texten; das Gehirn steuert die Informationsaufnahme. Doch während beim Lesen Zeile für Zeile abgetastet wird und Informationen zu größeren Sinneinheiten und Handlungszusammenhängen verbunden werden, wandert der Blick bei der Bildbetrachtung im Zickzackkurs von oben nach unten über das Bild, sodass ein räumlicher und ein zeitlicher Eindruck vermittelt wird. Simultanbilder kommen diesem Prozess entgegen, da sie üblicherweise so konzipiert sind, dass Fixationspunkte Einzelszenen entsprechen und sich Sequenzen zu einer zusammenhängenden Erzählung verbinden lassen, die sich innerhalb des einheitlichen Rahmens des Einzelbildes abspielt und somit eine Einheit darstellt. Die einzelnen Szenen besitzen den Charakter von Bausteinen, da sie im Kontext der vorherigen und nachfolgenden Bilder eingebunden sind und eine linear-chronologische Abfolge ergeben. Die meisten Bildergeschichten folgen einem Erzählmuster, das der Betrachter leicht durchschaut, und greifen auf einfache Stoffe zurück, die sicherstellen, dass die Erzählung den Bildern problemlos entnommen werden kann.¹⁶⁹

Pluriszenische Bilder lassen weniger Imaginationsspielraum als monoszenische, da J. Thiele zufolge die „gedrängte Fülle ihrer visuellen Mitteilungen verhindert, daß die einzelnen Szenen umfangreiche Assoziationen freisetzen könnten.“ Er spricht vom „emotionalen Setting“, welches das Bild dem Betrachter „für die gesamte Geschichte [bietet] [...] Das eine Bild ist eine Folie, vor der der gesamte Märchentext abläuft. Es setzt Projektionen und Identifikationen frei, wirkt zurück auf den gelesenen Text [...] und wirkt nach vorn, denn nun läuft unsere

¹⁶⁸ Götz/Götz, Probleme der Bildästhetik, S. 24 f.

¹⁶⁹ Grünwald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 31 ff.

Fantasie, beflügelt durch den visuellen Reiz, mit dem Text dahin, in Erwartung der Ereignisse und mit der Speicherung des Bildes im Kopf [...]. Vom Bild strömt etwas aus in die kommende Handlung.“¹⁷⁰



Abb. 16: *The Frog Prince*

W. Cranes Verwandlung des Frosches in einen Prinzen aus *Der Froschkönig* (Abb. 16) veranschaulicht dieses Prinzip des Simultanbildes. Der Zeichner versucht hier, die Transformation vom Frosch in den Prinzen innerhalb eines einzigen Bildes in vier Phasen sichtbar zu machen, indem er ins Schlafgemach der Prinzessin eine Wolke einfügte, in der sich von rechts nach links die Metamorphose vollzieht, bis der verwandelte Prinz in der eigentlichen Bildrealität außerhalb der Wolke erscheint, als wäre er dieser entstiegen. So werden Anfangs- und Endpunkt in einer Darstellung vereint.

Denn während man auf der linken Bildseite den Königsohn bereits in menschlicher Gestalt sieht, hat in der rechten die Prinzessin noch ihre Hand zum Wurf erhoben. Die Wolke ist quasi ein eigenständiges Bild im Bild, das zwischen beide Figuren eingeschoben ist und für die während der Verwandlung ablaufende Zeit steht.¹⁷¹



Abb. 17: *Hochzeit der Sonne*

Fehlen Beitemperatur bzw. Vorkenntnisse, sind Simultanendarstellungen schwierig zu verstehen wie die Szene aus der Fabel *Hochzeit der Sonne* (10. Fabel) der Boner Handschriftensammlung (15. Jahrhundert)¹⁷²: Eine Variante der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 314; Abb. 17) zeigt einen Mann und eine Frau, die sich bei ihrer Eheschließung die Hand reichen; ein danebenste-

¹⁷⁰ Thiele, Das Bilderbuch, S. 59 ff.

¹⁷¹ Thiele, Die Illustratorin als Märchenerzählerin, S. 122 f.

¹⁷² Peil, Text und Bild, S. 160 m. Abb. 66: Boner, Der Edelstein (um 1470-80, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2933, fol 5^r).

hender Alter deutet auf die Sonne am Himmel. Erst der Text macht klar, dass die Darstellung auf eine weitere Fabel innerhalb der ersten verweist. Denn der Alte erzählt bei der so genannten Diebeshochzeit die Fabel über die Hochzeit von Sonne und Mond. Das Bild stellt somit eine Situation dar, in der eine Geschichte wiedergegeben und gleichzeitig visualisiert wird, was darin erzählt wird – eine Kombination aus Erzählsituation und -inhalt. Während eine Einzelbildreihe verschiedene Phasen eines Geschehens präsentieren kann, ist mittels der Simultandarstellung also möglich, Erzähler- und Figurenrede gleichzeitig zu vermitteln.¹⁷³

Das gleiche Prinzip gibt es in der niederländischen Malerei des Spätmittelalters, wo man von eingebetteten Erzählungen (embedded narratives) oder Bildern zweiten Grades spricht, die im Gemälde in Innenräume und architekturgebundene Medien eingebettet sind (z. B. Graffiti auf Fußböden, Zyklen auf figurierten Kapitellen, Archivolten oder Wand- und Glasmalereien). Meist sind es christliche Themen mit Szenen des Neuen Testaments als Haupthandlung, während Bilder zweiten Grades aus dem Alten Testament stammen. Mitunter sind es Begleiterzählungen zu den Hauptdarstellungen, die das Davor und Danach zeigen, sodass sie in die Nähe der Bildreihen rücken.¹⁷⁴

Wenngleich angesichts dieser Unterscheidung in verschiedene Typen der Eindruck entsteht, der Grad an werkseitigem Narrativitätspotenzial sei höher als bei monoszenischen Einzelbildern, darf nicht vergessen werden, dass selbst eine Sequenz von Bildern nicht von sich aus narrativ ist, sondern vom Betrachter abhängt, ob er das narrative Potenzial einer Bildreihe erkennt und aktiviert und bei der Betrachtung eines monoszenischen Einzelbildes eine Erzählung in seinem Kopf entsteht. Deshalb kann man M. Jochimsen zufolge über den erzählerischen Charakter im Einzelfall streiten und eine genaue Grenzziehung beim visuellen Erzählen ist ebenso wenig möglich wie bei der Literatur.¹⁷⁵

¹⁷³ Peil, Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild, S. 160.

¹⁷⁴ Kemp, Die Räume der Maler, S. 100.

¹⁷⁵ Jochimsen, Zur Konzeption der Ausstellung, S. 7.

2.3.3 Plastiken



Abb. 18: *Die Bremer Stadtmusikanten*

Auch rundplastische Bilder können erzählen, obgleich ihnen die wissenschaftliche Forschung diesbezüglich kaum Beachtung schenkt.¹⁷⁶ Wie monoszenische Einzelbilder können sie Ausschnitte einer Erzählung darstellen. Im alten Ägypten sind es Reliefs und (Klein-)Plastiken, die den zweidimensionalen Bildern nahestehen und wie sie in Bildern erzählen können, wobei die gleichen Regeln gelten, d. h., häufig entscheiden Vorkenntnisse und Vorerfahrungen, ob ein Betrachter das narrative Potenzial erkennt und die Bilder zum Erzählen bringt.

Ein modernes Beispiel ist Gerhard Marcks' Bronze *Die Bremer Stadtmusikanten* (1953) am Westportal des Bremer Rathauses (Abb. 18), die dreidimensional eine Szene aus dem Märchen umsetzt. Auch bekannte Fabeln wie die vom Löwen und der Maus wurden von zeitgenössischen Künstlern visuell realisiert, wie Tom Otterness' Bronze *The Lion and the Mouse* vor dem Beelden aan Zee-Museum in Scheveningen eindrucksvoll demonstriert (Abb. 19). Letztlich operieren dreidimensionale Erzählungen nach dem gleichen Muster wie zweidimensionale Darstellungen und dürfen bei dieser Untersuchung nicht unbeachtet bleiben.



Abb. 19: *The Lion and the Mouse*

¹⁷⁶ Vgl. dazu Rodin, Die Kunst, S. 61, und zur skulpturalen Erzählform Lammert, Rhetorik des Schweigens.

2.4 Das Verhältnis von Text und Bild

Häufig sind Bildern bzw. Bildreihen Texte¹⁷⁷ beigefügt, mit denen der Produzent sicherstellen will, dass die Aussage richtig erkannt wird. Aufgrund der engen Verbindung von Text und Bild muss die erwähnte Typologie von A. Varga dahingehend ergänzt werden, dass man zwischen Bildern mit und ohne Text unterscheiden kann. Grundsätzlich gibt es drei Möglichkeiten der Text-Bild-Kombination (Abb. 20):

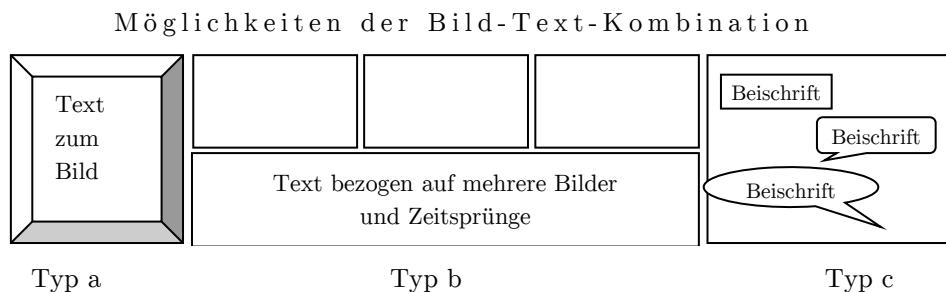


Abb. 20: Möglichkeiten der Bild-Text-Kombination
zur Ergänzung der Typologie von Varga

Jedem Bild ist ein eigener Text beigefügt (Typ a), der Text bezieht sich auf mehrere Bilder und thematisiert die Zeitsprünge (Typ b) oder er ist in das Bild integriert (Typ c).

Typ a kennt man aus dem Bereich der Historienmalerei, wo ein den Bildern beigefügter Titel oder eine Bildunterschrift das dargestellte Ereignis eindeutig identifizierbar machen und Verwechslungen oder Unklarheiten verhindern. Den einzelnen Bildern können auch längere Texte hinzugefügt sein, sodass Text und Bild in supplementärem Verhältnis stehen. Der Text kann etwa Informationen ergänzen, die die Darstellung nicht oder schwer vermitteln kann, während das

¹⁷⁷ Unter einem Text verstehe ich in diesem Zusammenhang einerseits eine schriftliche Folge syntaktisch und semantisch miteinander verbundener Sätze, die eine abgeschlossene Einheit bilden und eine bestimmte kommunikative Funktion erfüllen, und andererseits eine Bildbeischrift, d. h. ein Wort oder mehrere Wörter, die eine semantisch zusammenhängende Einheit bilden zur näheren Erläuterung des Dargestellten.

Bild Aspekte liefert, die der Text nicht bietet. Ebenfalls im supplementären Verhältnis zueinander stehen Text und Bild bei Typ b. Der Unterschied besteht darin, dass sich der beigefügte Text auf eine ganze Bildreihe bezieht, wobei er Lücken zwischen den einzelnen Bildern füllen oder verdeutlichen kann, wie groß Zeitsprünge zwischen den Szenen sind. Beim dritten Typ c sind Beischriften ins Bild selbst eingefügt und dienen etwa der genauen Identifikation abgebildeter Personen, Orte und Ähnlichem, d. h., durch Ergänzung eines Namens und/oder Titels kann eine im Bild erscheinende Figur identifiziert werden. Mitunter erfüllt die Beischrift nur die Funktion eines Titels oder einer Bildunterschrift wie bei Typ a; der Unterschied besteht darin, dass sie sich innerhalb des Bildes befindet. Zur Verdeutlichung dient der bereits erwähnte Bildfries von Bayeux (vgl. Abb. 12), wo Beischriften in den einzelnen Szenen die gezeigte Situation spezifizieren, indem Handlungsort oder einzelne Personen kenntlich gemacht werden. Ohne diese explikative Funktion der Beischriften wäre kaum möglich zu erkennen, dass Ereignisse aus den 60er Jahren des 11. Jahrhunderts dargestellt sind, die mit dem Aufbruch von Wilhelm dem Eroberer nach England endeten, wo er 1066 in der Schlacht bei Hastings das angelsächsische Heer besiegte und die englische Krone gewann.

Ägyptische Quellen zählen meist zu Typ c, da sie häufig Beischriften aufweisen, die die Identifizierung von Personen ermöglichen. Das trifft auf eine Vielzahl von Darstellungen in Privatgräbern zu, die sich von Grab zu Grab häufig nur hinsichtlich einiger Details unterscheiden und bei denen erst durch die Einfügung des Namens des jeweiligen Grabherrn erkennbar wird, dass eine austauschbare Standardszene eine spezifische Person zeigen soll. Es gibt jedoch Ausnahmen, bei denen das Bild ein spezifisches Ereignis erzählt – wie Darstellungen der Kadesch-Schlacht oder außergewöhnliche Vorkommnisse aus dem Leben des Verstorbenen.¹⁷⁸

Liegt eine Bild-Text-Kombination vor, wird häufig eine Dominanz des Textes gegenüber den Bildern postuliert beruhend auf der Annahme, Bilder seien lediglich Zugaben. Das hängt damit zusammen, dass sich Bilder in Europa früher verstärkt an nicht-lesekundige Bevölkerungsschichten gewandt haben und sie

¹⁷⁸ Vgl. dazu Kapitel II.3.2.3 u. II.4.4.

daher im Ansehen hinter Schriftquellen standen. Im Jahr 1535 notiert der italienische Bischof und Geschichtsschreiber Paolo Giovio (1483-1552): „Die Historiker schreiben die großen Begebenheiten für die Gebildeten und die Maler malen sie für das Volk.“¹⁷⁹ J. Kliemann folgert aus solchen Aussagen einen Minderwert des Bildes und geht davon aus, dass Texten mehr Überzeugungskraft zugetraut wurde.¹⁸⁰ Die Meinungen gehen jedoch auseinander. Laut R. Toepffer hat die Bildgeschichte „zu allen Zeiten einen großen Einfluß ausgeübt, ja sogar einen größeren als das geschriebene Wort. [...] Mit den zwei großen Vorzügen, die sie vor der geschriebenen Geschichte voraushat, nämlich denen größerer Knappheit und entsprechend größerer Klarheit, müßte die Bildergeschichte imstande sein, unter gleichen Voraussetzungen die geschriebene Geschichte zu verdrängen, da sie sich mit größerer Lebendigkeit an eine größere Zahl von Personen wendet und weil in einem Wettstreit immer der, der eine direkte Methode anwendet [...], im Vorteil sein muß.“¹⁸¹

Eine Entscheidung im Hierarchiestreit zwischen Text und Bild ist nicht zu erwarten, wenngleich Bild und Text als gleichberechtigt betrachtet wurden bzw. sich die Menschen darüber keine Gedanken gemacht haben. Wichtiger ist, dass Bilder wie Texte „eigenständige ästhetische Kategorien mit je spezifischen Strukturen“ aufweisen¹⁸², obwohl Bilder hinsichtlich ihres Informationswertes meist hinter der Textvorlage zurückbleiben, falls eine solche dem Bild zugrunde liegt, und ohne den zugehörigen Text manchmal die Erschließung des Textsinns unmöglich ist, während umgekehrt der Text ohne Bilder auskommen könnte. Der Vorteil der Bilder besteht zwar in Detailpräzisierung und Kontextualisierung, ohne Text sind jedoch manchmal schnell die Grenzen der Narrativität erreicht und selbst Bildreihen und Simultanbilder können eine Handlung nicht immer adäquat wiedergeben. Das gilt vor allem für Fabeln, da die intendierte Moral allein mittels eines Bildes nicht transportiert werden kann. Daher sind Bildergeschichten heutzutage überwiegend mit einem Text kombiniert, der die

¹⁷⁹ Giovio, Lettere I, S. 175: „Gl'istorici scirvono le faccende grandi a'dotti e i pittori le dipingono al volgo nelle mura.“

¹⁸⁰ Kliemann, Programme, S. 87.

¹⁸¹ Zitiert nach Gombrich, Kunst und Illusion, S. 376.

¹⁸² Thiele, Das Bilderbuch, S. 37.

Darstellungen kommentiert und zur Verstehenssicherung über diese hinausgehende Informationen liefert, sodass selbst zuvor unbekannte Geschichten vermittelt werden können.¹⁸³ Dennoch zeigen aktuelle Beispiele, dass aus Bildern auch von den beigefügten Texten unabhängige Geschichten entstehen können, indem allein dadurch erzählt wird, dass der Betrachter den Bildern oder Bildstreifen in Leserichtung folgt und den Text außer Acht lässt.¹⁸⁴ F. Thürlemann vertritt die Position, dass eine Bilderzählung als „unabhängige, bedeutungsgenerierende Größe“ verstanden werden kann, indem sie frei von einem vielleicht zugrunde liegenden Text eine eigene und eigenständige Erzählung hervorbringt.¹⁸⁵ H. und T. Frank sprechen von „eigener Erzählfähigkeit“ und verweisen auf M. Imdahls Untersuchung zu Giottos Werk, der zufolge „bildliches Gestalten keine sekundäre Tätigkeit, [sondern] vielmehr ein eigenständiges produktives Vermögen ist“.¹⁸⁶

Wenngleich Texte aufgrund ihrer Eigenständigkeit auf Bilder verzichten könnten, werden sie gerne mit Bildern kombiniert zur Unterstützung des Verständnisses des Gesamtzusammenhangs, zur Definition und Entwicklung der Handlung sowie zur Textkohärenz und um den Text zu verstärken, die Handlung zu erweitern bzw. zu entwickeln oder eine alternative Perspektive zum Text zu liefern.¹⁸⁷ Auch bei Lerntexten haben Bilder keine rein dekorative Funktion, sondern sollen zum Lesen anregen bzw. eine darstellende, interpretierende oder organisierende Aufgabe erfüllen.¹⁸⁸ Bei Bilderbüchern beschränkt sich die Funktion der Bilder häufig auf ästhetische Stimulans und dekorative Gestaltung, sodass ihnen im Verhältnis zum Text eine dienende Rolle zukommt. Es gibt jedoch Beispiele für die Durchdringung von Wort und Bild – wie Werke Maurice Sendaks. Dieser sagt über seine Bücher, dass „Worte [...] ausgelassen [wer-

¹⁸³ Vgl. Grünwald, Kongruenz von Wort und Bild, S. 17.

¹⁸⁴ Vgl. dazu z. B. Schami/Knorr, Der Wunderkasten; sowie ausführlich Grünwald, Kongruenz von Wort und Bild.

¹⁸⁵ Thürlemann, Geschichtsdarstellung, S. 90.

¹⁸⁶ Frank/Frank, Zur Erzählforschung, S. 43.

¹⁸⁷ Koerber, Welche Rolle spielt das Bildersehen, S. 42 ff.; Fang, Illustrations.

¹⁸⁸ Levine et al., On empirically validating.

den], und das Bild redet. Bilder werden ausgelassen und das Wort redet. Es ist wie eine Balancierkugel, es geht vor und zurück.“¹⁸⁹

Meist dominiert in der Bild-Text-Beziehung jedoch der Text. Man geht davon aus, dass erst die Textfassung entsteht und im zweiten Schritt Bilder dazu entworfen werden. Allerdings weist N. H. Ott an mittelalterlichen Bilderzyklen nach: Bilder sind mitunter „völlig vom Text separiert und bilden eigenständige, allein den Organisationsprinzipien der Bildkunst folgende Einheiten.“¹⁹⁰ Obgleich Text und Bild gemeinsam auftreten, liefern Bilder vom Text unabhängige neue Geschichten, anstatt nur zu illustrieren. Solche narrativen Bilderzyklen findet man im 13./14. Jahrhundert in der Buchmalerei, die seit jeher Texte nicht allein bebildert und nacherzählt, sondern neu erzählt und deutet.¹⁹¹ Beispielsweise werden durch Herauslösen bestimmter Motive oder Szenen andere Akzente oder Schwerpunkte gesetzt als im Text. Man kann geradezu von „textabgelösten Bildzeugnissen“ sprechen, die „völlig den Strukturgesetzen des Mediums folgen und kaum auf die Textstruktur“¹⁹² reagieren.



Abb. 21: *Der zerbrochne Krug*

Anschaulich belegen dies Bilder Adolph von Menzels zu Kleists Drama *Der zerbrochne Krug* aus dem Jahre 1877 (Abb. 21).¹⁹³ Die dreißig Holzstiche und vier in Gouache-Grisaille-Technik ausgeführten Bilder sind eine „Ergänzungserzählung“ zum zugrundeliegenden Text, da sie sich nicht nur auf ausgewählte Ereignisse oder Personen aus diesem konzentrieren, sondern andere Gesichtspunkte ins Spiel bringen und die chronologische Abfolge verändern. Der Künstler lässt

dem Rezipienten weniger Interpretationsspielraum als das Drama, da er eine stärker zusammenfassende, leichter verständliche Lesart des Geschehens liefert als die Dialoge auf der Bühne. A. Kurlander et al. sprechen von der erklären-

¹⁸⁹ Tabbert, Maurice Sendak, S. 12.

¹⁹⁰ Ott, Bildstruktur, S. 53.

¹⁹¹ Ott, Bildstruktur, S. 55.

¹⁹² Ott, Bildstruktur, S. 60.

¹⁹³ Vgl. zu A. von Menzels erzählenden Bildern Keisch, Noyer le poisson.

den Künstlerstimme, die einen besonderen Blick auf das Dramengeschehen erlaubt und zudem einen Deutungshinweis. Beispielsweise bedient er sich erzählerischer Paralipsis, wenn er vor oder zeitgleich zur Haupterzählung ein Bild einfügt, das die Ankunft des Gerichtsrates zeigt. Dadurch fängt eine parallele Erzählung an, die gleich deutlich macht, dass es nicht um einen, sondern zwei Prozesse geht und man zwei Richter bei ihrer Arbeit beobachten wird. Im weiteren Handlungsverlauf findet man viele Einschübe, die deutlich unabhängiger sowie eigenständiger vom Text sind und einen weiter gefassten Ausschnitt der Ereignisse zeigen. Sie veranschaulichen die Verbindung zwischen beiden parallel laufenden Gerichtsverhandlungen, wobei der Gerichtsschreiber Licht unverkennbar als Vermittler auftritt. Er wird im letzten Bild besonders hervorgehoben, wo hingegen Licht gemäß der Regieanweisung in der letzten Szene nicht einmal erscheint. A. von Menzel schuf also mit seinen Bildern ein neues Drama – eines, das nicht für die Bühne konzipiert ist, wo es in dieser Weise nicht umgesetzt werden kann: Es ist ein Lesedrama in Bildern.¹⁹⁴

Die vorgestellten Beispiele zeigen, dass selbst Bilder in (enger) Verbindung mit Texten nicht nur der Ästhetik dienende bzw. den Wert eines Buches steigernde Illustrationen – im Sinne von Buchschmuck – oder die bloße Übersetzung des Textes ins bildliche Medium sind, um visuellen Sinn anzuregen. Im Grunde ist jedes Bild eine Auslegung des Textes und die Darstellungen zu Texten können sich entsprechend dem Zeitgeschmack verändern. Folglich steht der Text aufgrund des höheren Anteils werkseitiger Narreme nicht zwangsläufig in einer Hierarchie über den Bildern, indem sie ihn visuell begleiten, vielmehr können sie diesen sogar überflügeln.

Da auf Vorteile der Bilder gegenüber dem komplexeren verbalen oder schriftlichen – i. S. v. episch-literarischem – Erzählen bereits hingewiesen wurde, soll lediglich ergänzend hinzugefügt werden, dass Bilder im Gegensatz zur Sprache begriffliches Denken veranschaulichen und ausdrücken können, was Sprache nicht kann.

¹⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich Kurlander/Wolohjian/Wood, Das erzählte Drama, bes. S. 35 ff.

3 Die Erzählung im alten Ägypten

Im Gegensatz zu Bilderzählungen hat die Beschäftigung mit altägyptischen Textquellen eine lange Tradition – von so genannten Selbstpräsentationen („Idealbiografien“) in Privatgräbern, offiziellen Berichten von Kriegen, Expeditionen und Bauprojekten (zusammengefasst unter „historische Inschriften“) hin zu literarischen Texten. Alle wurden unter verschiedensten Gesichtspunkten untersucht, obwohl eine allgemeinverbindliche literaturwissenschaftliche Grundlage innerhalb der Ägyptologie fehlt. Zwar wurden diesbezüglich Versuche unternommen, doch sie wurden von Fachkollegen meist als nicht realisierbar abgetan. Angesichts mitunter fragwürdiger Methoden erscheinen Zweifel durchaus berechtigt. Nicht selten entsteht nämlich der Eindruck, die Entscheidung, ob es sich um Literatur handelt, beruhe allein auf subjektivem Empfinden oder der Literaturbegriff wird aus Angst, Texte auszuschließen, so weit gefasst, dass alles dazuzählt, was nicht zweifelsfrei ein Verwaltungstext ist.¹⁹⁵ Zu Recht bezeichnet G. Moers das ägyptologische literaturwissenschaftliche Projekt als Fragment und erhebt den Vorwurf, dass Ägyptologen teilhaben möchten „an einem offensichtlich prestigeträchtigen In-Diskurs“, aber durch bloße „Jargon-Adaption alte Hüte aufdampfte[n], die im Regelfall schon lange an der eigenen Garderobe hingen“ und „konsequente Anwendungen fachfremder Theorievorgaben grundsätzlich nur mit erheblichen Reibungsverlusten rezipiert[en]“, weshalb sich zeige, dass „Theorie- und Begriffsarbeit zu anstrengend“ sei und man in der Ägyptologie vorziehe, wie im 19. Jahrhundert „Literaturwerke selbst sprechen zu lassen, als über Literaturwerke zu reden.“¹⁹⁶ Tatsächlich raten G. Burkhard und H. J. Thissen dazu in ihrer „Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte I“ – unter Berufung auf W. Schenkel. Der Versuch, sich in die literaturwissenschaftliche Theoriediskussion einzuschalten und bestehende Theorien verwandter Fachgebiete heranzuziehen, um sie auf ihre Anwendbarkeit auf ägyptische Literatur hin zu überprüfen, stößt auf Gegenwind. G. Burkhard und H. J. Thissen geben angesichts von G. Moers’ literaturwissenschaftlicher Theo-

¹⁹⁵ Vgl. Burkard/Thissen, Einführung, S. 12 f.

¹⁹⁶ Moers, Ägyptische Körper-Bilder, S. 10; letztes Zitat übernommen aus Burkard/Thissen, Einführung, S. 17.

riediskussion zu bedenken, dass sich „erst noch zeigen [muss], wieviel davon zukünftig in der ägyptologischen Diskussion bleiben und mit Nutzen zu verwenden sein wird“, und „[d]iejenigen, die sich mit altägyptischer Literatur zu beschäftigen beginnen [...] das Buch eher abschrecken [wird], es sei denn, sie hätten zuvor einige Semester Literaturwissenschaft studiert.“¹⁹⁷

Die Probleme ägyptologischer Literaturwissenschaft beginnen mit dem Fehlen einer Definition von Literatur¹⁹⁸: Man versteht darunter episch-literarische Texte, meist als „Schöne Literatur“ bezeichnet, verwendet „Literatur“ aber auch als Synonym für Texte aller Art (z. B. „religiöse Literatur“). Die begriffliche Unklarheit führt zu Formulierungen wie „Literatur im engeren Sinne“: „Many genres that lie outside the narrow definition of literature can be identified as included within tales and wisdom texts“ (R. B. Parkinson).¹⁹⁹ Im selben Sammelband *Ancient Egyptian Literature* greift auch A. Loprieno diese Formulierung auf: „Literature in the narrower sense displays a continuum of narrative and instructional text types, to which less ‘classical’ genres are added in the New Kingdom.“²⁰⁰ Was konkret unter Literatur im engeren Sinne zu verstehen ist, wird nicht erklärt, sodass mit T. Eagleton spekuliert werden kann, „jede beliebige Art von Text, den jemand aus irgend einem Grund besonders schätzt“, sei gemeint.²⁰¹

Für etwas Klarheit sorgt E. Blumenthals Ordnungsmodell, das (unter Bezugnahme auf J. Assmann) Literatur „im weiteren Sinne“, so genannte Gebrauchsliteratur, d. h. angewandte oder pragmatische Texte, von Literatur „im engeren Sinne“, also Schöner Literatur, unterscheidet.²⁰² Dieser Ansatz basiert darauf, Texte hinsichtlich ihrer spezifischen Funktion zu bestimmen und einem prag-

¹⁹⁷ Burkard/Thissen, Einführung, S. 26.

¹⁹⁸ Dies bestätigt Moers, Vom Verschwinden der Gewissheiten, S. 4 m. Anm. 2, in der Einführung zum Sammelband *Dating Egyptian Literary Texts*.

¹⁹⁹ Parkinson, Types of literature, S. 309, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 12, Anm. 21.

²⁰⁰ Loprieno, The King’s Novel, S. 295, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 12 m. Anm. 21.

²⁰¹ Eagleton, Einführung, S. 10. Dies vermuten auch Burkard/Thissen, Einführung, S. 7.

²⁰² Blumenthal, Prolegomena, S. 174.

matischen Wirkungsfeld zuzuordnen, indem Fund- und Verwendungskontexte näher beleuchtet werden und die Frage nach dem Sitz im Leben gestellt wird, d. h. danach, was mit diesen Texten gemacht wurde. Eine gesonderte Gruppe wird für Texte gebildet, deren Funktion sich nicht erschließen lässt und die als funktionslos eingestuft werden.²⁰³ Auf dieser Grundlage wurde ein Modell erstellt, bei dem Texte hinsichtlich ihrer Funktion folgenden Gruppen zugeordnet werden (Abb. 22).

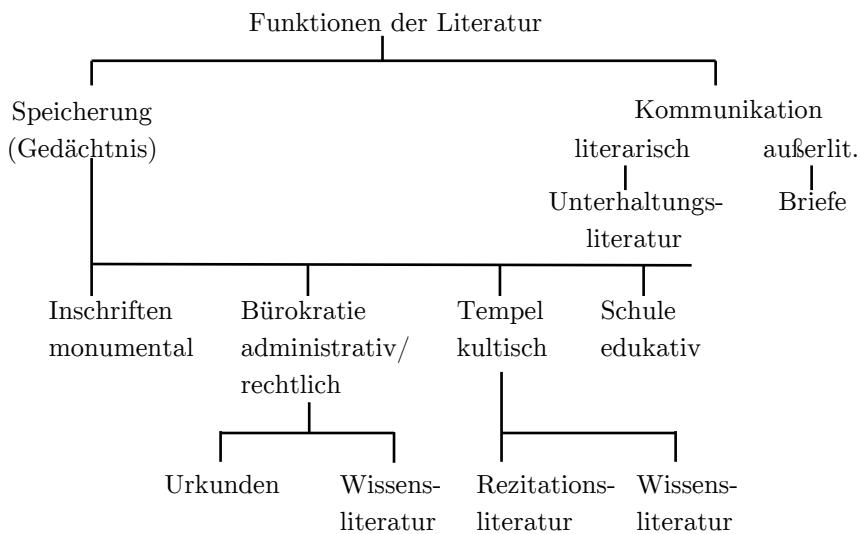


Abb. 22: Funktionsmodell der Literatur

Ähnlich unterteilt E. Blumenthal, die nicht-literarische, i. e. Gebrauchsliteratur, von literarischen Texten trennt, indem sie den Verwendungskontext als Unterscheidungskriterium heranzieht. Zu literarischen Texten zählt sie nur Spruchliteratur (Lehren, Klagen), Verserzählungen, Hymnen und Gebete, Erzählungen sowie Poesie (Liebes- und Harfnerlieder). Gemäß diesem Klassifizierungsschema ist eine eindeutige Zuordnung aber nicht immer möglich, weshalb etwa Klagen, Hymnen und Gebete auch unter Gebrauchsliteratur aufgelistet werden.²⁰⁴ Weitere Überschneidungen gibt es m. E. bei Mythen, die sie unter dem Stichwort „Theologie“ zur Gebrauchsliteratur zählt, obwohl sie Erzählung

²⁰³ Vgl. Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 50

²⁰⁴ Blumenthal, Prolegomena, S. 180 f.

sind und in die Kategorie „Schöne Literatur“ fallen.²⁰⁵ Nicht ohne Grund hat sich das Kriterium der Funktionslosigkeit als ungeeignet für die Definition literarischer Texte erwiesen²⁰⁶, da diese nicht Funktionslosigkeit, sondern vielmehr Mehrfachfunktion auszeichnet, was zu einer gewissen Offenheit führt. A. Wieder hält hier U. Ecos Sichtweise für produktiv, der vom „offenen Kunstwerk“ spricht; das Werk ist nicht von vornherein auf eine bestimmte Funktion festgelegt, sondern Determinierung erfolgt im Zuge der Rezeption – die durchaus unterschiedlich sein kann. Demzufolge ist ein literarisches Werk eine mehrdeutige Botschaft, ein Signifikant, der mehrere Signifikate umfasst.²⁰⁷

Nicht nur in diesem Punkt überzeugt A. Wieders Argumentation. Beispielsweise verweist sie auf weitere Bestimmungskriterien wie Intertextualität, Mobilität (im Unterschied zu immobilen Monumentaltexten), Rezeption und Tradition als Beleg für soziale und gesellschaftliche Relevanz sowie Fiktionalität.²⁰⁸ Allerdings halte ich Fiktionalität – wie bereits erwähnt – für ungeeignet zur Definition einer Erzählung, da unerheblich ist, ob reale oder fiktive Ereignisse erzählt werden. Natürlich fragt man sich, wenn scheinbar faktuale Ereignisse der ägyptischen Vergangenheit präsentiert werden, ob ein reales Ereignis wiedergegeben wird, das bei der Rekonstruktion ägyptischer Geschichte von Bedeutung sein könnte, oder es sich um ein (frei) erfundenes Ereignis handelt, jedoch unterstreicht beispielsweise J. Assmann, dass allein die Unterscheidung zwischen Literatur und historiografischen Texten nicht berechtigt, „Literatur jeden geschichtlichen Wirklichkeitsbezug abzusprechen. Es gibt keine müßigen Fiktionen.“²⁰⁹ Eine Beantwortung der Frage nach dem Realitätsgehalt einer Erzählung ist überdies nur in Einzelfällen möglich und Versuche scheitern schon daran, dass unsere Definition von real und fiktiv nicht auf das alte Ägypten übertragen werden kann. G. Moers stellt klar, dass in Ägypten „damit zu rechnen

²⁰⁵ Auf diese grundsätzliche Schwierigkeit weist auch Blumenthal, Prolegomena, S. 182, hin.

²⁰⁶ Vgl. zur Kritik an der weitgehend überholten ägyptologischen Fiktionalitätsvorstellung z. B. Roeder, Erzählen im Alten Ägypten, S. 28 ff.; sowie ders., Die Erfahrungen von Ba'u, S. 140 ff.

²⁰⁷ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 51, mit Verweis auf Eco, Das offene Kunstwerk, S. 15 f.

²⁰⁸ Vgl. dazu ausführlicher Wieder, Altägyptische Erzählungen, bes. S. 61 f.

²⁰⁹ Assmann, Weisheit, S. 488 Anm. 39, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 57.

[ist], dass Magisches als Teil der Lebenswirklichkeit und/oder Realität wahrgenommen worden ist“²¹⁰ und weist explizit darauf hin, dass „nicht davon auszugehen [ist], dass es in Ägypten ein im Sinne literarischer Fiktionalität ausdifferenziertes Fiktionsbewusstsein gegeben hat“²¹¹. Er hält es für denkbar, dass sich in Ägypten „die Keimzelle metaleptischer Grundbefindlichkeit literarischer Fiktionalität“ ausfindig machen lässt, räumt aber ein, dass „sich aus dem ägyptologischen Befund weder eine ‚offenkundige Fiktionalität‘ der ägyptischen Texte ableiten [lässt], noch die an ein solches Fiktionalitätsbewusstsein gekoppelten Möglichkeiten zur metafiktionalen Reflexion z. B. auf die (Ent-)Automatisierung der literarischen Produktion“²¹². Für die vorliegende Untersuchung spielt die Frage der Fiktionalität ohnehin keine Rolle, da es um Belege für visuelles Erzählen im alten Ägypten geht, was gleichermaßen reale wie fiktive Ereignisse beinhaltende Erzählungen einschließt.

Auch andere in der Ägyptologie immer wieder herangezogene Kriterien wie sprachliche Ästhetik²¹³ und Rezeption²¹⁴ sind mit A. Wieder wenig hilfreich hinsichtlich der Definition der Gattung „Erzählung“. Dennoch erscheinen eine Literaturtheorie und eine damit verbundene Begriffsbestimmung von Literatur unverzichtbar, da Texte eben nicht allein aus sich selbst heraus interpretiert werden können: „[N]o text can really ‚speak for itself‘, es bedarf ‚the interpretive support of a theory of literature derived from internal evidence provided by the Egyptian documents“ (A. Loprieno).²¹⁵ Nur auf dieser Grundlage kann eine Unterscheidung in Gattungen vorgenommen werden, wenngleich es auch in diesem Fall Widerstände von Ägyptologen gibt – etwa mit Hinweis darauf, dass

²¹⁰ Moers, Von Stimmen und Texten, S. 32.

²¹¹ Moers, Von Stimmen und Texten, S. 33.

²¹² Moers, Von Stimmen und Texten, S. 53.

²¹³ Vgl. dazu beispielsweise Goedicke, Pi(ankh)y, S. 196, der darauf hinweist, dass auch historische Inschriften wie die Pianchi-Stele unter sprachästhetischen Gesichtspunkten zur Literatur gerechnet werden müssen: „The text inscribed on the Pi(ankh)y Stela has among other features major literary aspects. This results not only from the length of the text, but is due to the quality of the language used and the complexity of its formulations“, zitiert nach Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 65, Anm. 32.

²¹⁴ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 58.

²¹⁵ Loprieno, Defining Egyptian literature, S. 42 f.

in der ägyptischen Sprache kein Wort für „Literatur“ existiert. Damit erklären sie zudem die Vergeblichkeit des Versuchs, ägyptische Texte mit Maßstäben moderner Literaturtheorie zu messen.²¹⁶ V. Wessetzky beispielsweise behauptet unter Verweis auf E. Otto: „Das europäische Denken unserer Zeit hat in der Gliederung der literarischen Gattungen Kategorien aufgestellt, die mit denen des alten Orients, Ägyptens nicht vereinbar sind.“²¹⁷ Er vergisst m. E., dass die auf den drei antiken Formen Epopäische, Lyrik und Dramatik basierende Gattungsunterscheidung ebenfalls eine Hilfskonstruktion ist und die Grenzen fließend sind, was auch bei moderner Literatur eine strenge Klassifikation erschwert. Noch überraschender ist jedoch, dass trotz grundsätzlicher Kritik Texte in der Ägyptologie freimütig verschiedensten Gattungen zugewiesen werden, und zwar in der Regel intuitiv, indem man sich doch wieder an Literaturwerken anderer Kulturen und Grundsätzen europäischer Literaturwissenschaft orientiert.²¹⁸ So herrscht Konsens hinsichtlich der Existenz „erzählender“ Texte, obwohl allgemeinverbindliche Gattungskriterien fehlen und vorwiegend nach ästhetischen Gesichtspunkten zwischen „einfachen Formen“²¹⁹ (z. B. Märchen, Sagen, Legenden) und „Kunstformen“ (z. B. Epen, Romane, Novellen, Dramen oder Hymnen) unterschieden wird. Darüber hinaus konnten sich Untergattungen etablieren wie die „Königsnovelle“, die mit der Textsorte „Novelle“ kaum Gemeinsamkeiten aufweist, wodurch der Begriff irreführend ist. Ähnliches gilt für „Autobiografien“, derart idealisierte und standardisierte Lebensbeschreibungen, die mit Autobiografien außerhalb der Ägyptologie nicht vergleichbar sind.²²⁰ Zu den wenigen Versuchen, eigene Begriffe einzuführen, zählt L. Morenz’ Vorschlag

²¹⁶ Vgl. hierzu Hoffmeier, The Problem of History, S. 295: „To my knowledge, there is no Egyptian word corresponding to ‚religion‘ or ‚art‘, and yet there are tomes written on each of these areas, and there are specialists among us who study these disciplines“; sowie Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 10 f.

²¹⁷ Wessetzky, An der Grenze, S. 500.

²¹⁸ Schenkel, Ägyptische Literatur, S. 32.

²¹⁹ Basierend auf Jolles, Einfache Formen, S. 9 f., der innerhalb der Literatur von Hierarchie ausgeht, wobei er Legende, Sage, Mythe u. a. zu einfachen Formen zählt, d. h. „jene Formen, die weder von der Stilistik, noch von der Rhetorik, noch von der Poetik, ja, vielleicht nicht einmal von der ‚Schrift‘ erfasst werden, die, obwohl sie zur Kunst gehören, nicht eigentlich zum Kunstwerk werden, die, wenn auch Dichtung, so doch keine Gedichte darstellen.“

²²⁰ Schenkel, Ägyptische Literatur, S. 21 u. 32 ff., bespricht dann auch andere Gattungen.

„Selbst-Präsentation“²²¹, da er einräumt, dass „diese Texte weder auto (im Sinne von Autorschaft) noch biographie sind, sondern ein Selbst sub specie aeternitatis präsentieren.“²²²

Lediglich für Texte des Mittleren Reiches hat sich eine grobe Kategorisierung durchgesetzt.²²³ Besondere Schwierigkeiten bei der Einordnung in Gattungen bereiten allerdings ausgerechnet die für die vorliegende Untersuchung relevanten Erzählungen. „Erzählung“ ist in der Ägyptologie eine Art Sammelbecken für alle Texte, die weder Klagen noch Lehren sind²²⁴ und sich durch Formenvielfalt auszeichnen. Bislang werden sie nur nach Epochen unterteilt und eine Zuordnung erfolgt nicht nach festen Auswahlkriterien, sondern eher persönlichen Vorlieben und Abneigungen. Die Suche nach einem adäquaten Erklärungsmodell für das Erzählen im alten Ägypten, das der spezifisch ägyptischen Form mündlicher und schriftlicher Erzählung gerecht wird und sie beschreibbar sowie bestimmbar macht, ist ein Desiderat, das H. Roeder zufolge jedoch erfüllt werden kann und überdies von besonderer Aktualität und Relevanz ist, weshalb er 2006 die erste Jahrestagung der Ägyptologischen Forschungsstätte für Kulturwissenschaft (ÄFKW) in Heidelberg dem Erzählen in frühen Hochkulturen widmete – speziell dem Fall Ägypten.²²⁵

Die Hauptschwierigkeit besteht in den unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten des Begriffs „Erzählung“: Einerseits versteht man darunter die Gattung, andererseits den Modus Erzählen²²⁶, sodass A. Wieders Arbeit einen entscheidenden Schritt in Richtung einer Systematik für Erzählungen im alten Ägypten darstellt, indem sie auf Grundlage gängiger Erzähltheorien und unter Berücksichtigung der Besonderheiten des ägyptischen Materials eine Definition für

²²¹ Morenz, Zwischen Ritual(ität) und Mythos, S. 125.

²²² Morenz, Die Zeit der Regionen, S. 25.

²²³ Vgl. dazu Parkinson, Types of literature, S. 302; Assmann, Schrift, S. 85 f., unterteilt in Klagen und Prophezeiungen, Dialoge (z. B. Die Klagen des Bauern), Unterweisungen (z. B. Königsl Lehren) und Erzählungen.

²²⁴ Vgl. dazu etwa Vernus, Sagesses de l’Égypte, S. 9 u. 13 f.

²²⁵ Roeder, Das Erzählen in frühen Hochkulturen.

²²⁶ Vgl. dazu ausführlich Mathieu, La poésie amoureuse, bes. S. 147 u. 220 ff. sowie Parkinson, Two New Literary Texts, S. 190 u. 303, mit Verweis auf Quirke, Archive, S. 266.

altägyptische Erzählung und eine Methode zur formalen Analyse präsentiert.²²⁷ Dabei geht sie von den drei Parametern Sprechhaltung, Interaktionsziel des Textes sowie mögliche Rezeption aus und definiert eine Erzählung als Text, dessen Sprechhaltung (dominant speech) Erzählen, dessen Interaktionsziel Literatur und dessen Rezeptionsvorgabe ein portabler Textträger ist.²²⁸ Auf diese Weise können pragmatische Texte, die ihren Sitz im Leben im Bereich der Medizin, Magie oder Religion haben, ausgeschlossen werden, da sie Literatur nicht als Interaktionsziel haben. Spricht man also von medizinischer Literatur, muss „Literatur“ als Synonym für „Textgruppe“ verstanden werden – nicht als Textgattung. Allerdings ist aufgrund der Multifunktionalität der Textgattung „Literatur“ auch ein Kennzeichen der Erzählungen, dass sie sich nicht auf einen eindeutigen Verwendungskontext festlegen lassen, was sie von pragmatischen Texten unterscheidet.²²⁹

Zwar beschränken sich A. Wieders Ergebnisse auf schriftliches Erzählen, ihre Parameter lassen sich m. E. aber sowohl auf komplexeres verbales Erzählen übertragen, sofern man das Gedächtnis oder allgemeiner das Gehirn des Erzählenden als portablen Textträger versteht, als auch auf bildliches. Statt eines portablen Textträgers liegt beim visuellen Erzählen ein Bildträger vor, aber selbst die Sprechhaltung lässt sich nachweisen, bei der sie unter Bezugnahme auf Platon zwei Darstellungsmodi unterscheidet: der Präsentation durch einen außenstehenden Erzähler und der durch eine in der Erzählung vorkommende Figur, die selbst eine der agierenden Personen sein kann. In beiden Fällen liegt der Modus „Erzählen“ vor, d. h. das Aufeinanderfolgen von Begebenheiten, da durch diese Fortläufigkeit einzelne Handlungen zu einer zusammenhängenden Abfolge und die wirklichen oder fiktiven Geschehnisse durch einen kausalen und/oder konsekutiven Zusammenhang zu einer Erzähllinie werden.²³⁰

Mit Th. Ritter handelt es sich um sequenzielle Textrelation, d. h. die semantische Beziehung zwischen Hauptsatz und vorausgehendem Kotext oder Haupt-

²²⁷ Wieder, Altägyptische Erzählungen. Die gedankliche Struktur ihrer Monografie bildet die Basis für die folgenden Ausführungen, wird aber immer wieder um eigene Überlegungen ergänzt.

²²⁸ Wieder, Altägyptische Erzählungen, bes. S. 15, 25 u. 81.

²²⁹ Wieder, Altägyptische Erzählungen, bes. S. 17 u. 82.

²³⁰ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 26.

und Nebensatz, die zur Erfassung der kognitiven Struktur hilft und weiter in temporale und atemporale Relationen unterschieden werden kann, wobei temporale Textrelationen mitunter „extratemporale Untertöne“ haben:²³¹

Sequenzielle Textrelationen	
temporal	extratemporal
posterior (und dann, bevor)	kontingent (daraufhin, sodass)
anterior (zuvor, nachdem)	final (um ... zu)
zirkumstanziell (während, indem)	kausal (denn, weil, da)
	konditional (falls, wenn)

Bei visueller Narratologie kann ebenfalls eine Sprechhaltung nachgewiesen werden, indem das Bild die Erzählerrolle übernimmt. Möglich ist sogar, dass im Bild eine weitere Erzählerfigur enthalten ist, die ihrerseits den Rahmen für eine Erzählung bildet. Der Erzähler kann sich zwar nicht verbal äußern, aber Kommunikation ist möglich durch ein Bild (oder Bilder), das die Geschichte erzählt. Und auch das Vorhandensein einer Erzähllinie ist beim bildlichen Erzählen zwingende Voraussetzung, wenngleich es Unterschiede zum komplexeren verbalen bzw. episch-literarischen Erzählen gibt. Während A. Wieder eine Reihe narrativer Verbalformen anführt²³², die die sequenzielle Funktion erfüllen und den Text zu einer Erzählung machen, muss bei Bildern der Betrachter das Gesehene verbalisieren und die im Bild liegenden narrativen Zusammenhänge erkennen. Die gleiche Schwierigkeit ergibt sich bei der Darstellung von Zeit. Ägyptische Erzählungen verwenden das Vergangenheitstempus, das eine Loslösung von Gegenwart und Realität ermöglicht und einen „Distanzeffekt“²³³ erzeugt, oder aber semantische Hinweise, temporale Ergänzungen sowie bestimmte Hilfsverben, die die Vergangenheit anzeigen²³⁴. Diese Möglichkeiten stehen beim visuellen Erzählen nicht zur Verfügung.

²³¹ Ritter, Semantische Diskursstrukturen, S. 125.

²³² Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 28 ff.

²³³ Von Distanzeffekt spricht man in der Literaturwissenschaft, wenn in einer Erzählung eine Distanz zwischen Leser und Geschehen geschaffen wird, z. B. durch räumliche oder zeitliche Verortung in einem weit entfernt liegenden Raum bzw. einer weit zurückliegenden Zeit.

²³⁴ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 32 f.

A. Wieder thematisiert auch den pragmalinguistischen Ansatz²³⁵, demzufolge aufgrund im Text verwendeter Aussageformen dessen Charakter bestimmt werden kann, weil sie auf Verwendungs- bzw. Entstehungszweck schließen lassen, da die sprachliche Darstellung gesellschaftlicher Festlegung unterliegt. F. Hintze nennt dafür drei Möglichkeiten: Erzählung, d. h. eine einfache, überwiegend objektive, affektfreie Mitteilung eines Geschehnisses, Rede, die deutlich mehr subjektive affektive Elemente enthält und insbesondere der Beeinflussung dient, sowie Bericht, ein in einer Rede vorkommender erzählender Abschnitt, in dem der Sprecher explizit erscheint.²³⁶ Dahingegen geht K. Jansen-Winkel von einer Zweiteilung in „Bericht“ und „Rede“ aus, versteht unter Bericht aber im Grunde nichts anderes als F. Hintzes „Erzählung“, der später selbst einräumt, der Unterschied zwischen „Erzählung“ und „Bericht“ sei unwesentlich. Bericht definiert K. Jansen-Winkel als „sprachliche Wiedergabe einer nicht die aktuelle Sprechsituation betreffenden, chronologisch geordneten Kette von aufeinander bezogenen Geschehnissen“ und Rede als einen „die aktuelle Sprechsituation betreffende[n], Sprecher und Hörer explizit oder implizit einbeziehende[n] Text.“²³⁷ Eine Zweiteilung mit Mischform schlägt auch R. Hannig vor, der zwischen reinen Erzählformen, d. h. narrativen Formen (Narration), reinen Redeformen, d. h. kommunikativen Formen (Kommunikation), sowie deskriptiven Formen (Deskription), in denen beides vorkommt, unterscheidet und annimmt, „dass Erzählformen nicht in allen Texten vorkommen oder dort nur eine untergeordnete Rolle spielen, diese Texte aber ebenfalls Formen der Rede und Nicht-Rede unterscheiden“²³⁸.

Narration nur Erzählung	Deskription Erzählung + Rede	Kommunikation nur Rede
Erzählung		Rede

²³⁵ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 35 ff.

²³⁶ Hintze, Untersuchungen zu Stil und Sprache, S. 3.

²³⁷ Jansen-Winkel, Text und Sprache, S. 15; Hintze, Untersuchungen zu Stil und Sprache, S. 3 f.

²³⁸ Hannig, Zum mittelägyptischen Tempussystem, S. 38.

Genannte sprachliche Darstellungen lassen sich auch in Bildern nachweisen. Der überwiegende Teil sind Erzählungen im Sinne einfacher, objektiver Vermittlung eines Ereignisses, denn es gibt Bilder, in denen die Position der Figuren zueinander oder Gestik und Mimik auf eine Rede oder einen Dialog schließen lassen. In jedem Fall überwiegen bei Erzählungen narrative Elemente, wenngleich auch wörtliche Reden Bestandteil von Erzählungen sind und in sie wiederum narrative Passagen eingebunden sein können. Eine exaktere Bestimmung der Sprechhaltung ist bei Bildern ausgeschlossen; dazu müssten Verbal- und Satzformen analysiert werden, die bei Bildern fehlen. Ebenso wenig ist bei Bilderzählungen eine Unterteilung in Äußerungsformen möglich, d. h. eine Differenzierung zwischen subjektivem Darstellungsmodus „discourse“ und objektiver „narration“, der mit F. Hintzes „Erzählung“ oder É. Benvenistes „récit historique“²³⁹ gleichzusetzen ist.²⁴⁰ Entscheidend für die Festlegung, ob eine Erzählung im Sinne der literarischen Gattung vorliegt oder der narrative Modus verwendet wird, dessen sich auch andere Gattungen bedienen, ist die Funktion bzw. Sprechsituation. Unter „Sprechsituation“ versteht F. Junge „die Umstände, unter denen sie (= die Texte) verwendet worden oder entstanden sind.“²⁴¹ Die Funktion oder Sprechsituation erlaubt meist eine Unterscheidung in Alltagstexte (Korrespondenz, Verwaltungsakte etc.), „sozial- und staatsideologische Verlautbarungen“²⁴² – i. e. Dekorumtexte auf Stelen oder in Gräbern –, so genannte historische, theologische und schließlich literarische Texte.²⁴³

Ein weiteres Kriterium von A. Wieder für die Bestimmung einer „Erzählung“ ist das Interaktionsziel, das literarische von nicht-literarischen Texten unterscheidet und durch Rezeption und Funktion des Textes festgelegt ist.²⁴⁴ So lassen sich in Kriegsberichten und magischen Texten erzählende Passagen finden, ohne dass die Texte insgesamt literarische Erzählungen wären. Häufig ist

²³⁹ Benveniste, Problèmes de linguistique, S. 242.

²⁴⁰ Zitiert nach Parkinson, Literary form, S. 166; vgl. dazu auch Reintges, The oral-compositional form, bes. S. 29.

²⁴¹ Junge, Neuägyptisch, S. 16 f.

²⁴² Junge, Neuägyptisch, S. 17.

²⁴³ Junge, Neuägyptisch, S. 16 f.; vgl. dazu auch Assmann, Der literarische Text.

²⁴⁴ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 46 ff.

diese Unterscheidung aber schwierig; mitunter erscheint unmöglich zu ermitteln, ob der Erzählung ein reales oder fiktives Ereignis zugrunde liegt. Überdies ist die Frage nach Realität oder Fiktion – wie an anderer Stelle bereits dargelegt – kein Kriterium für eine Erzählung. Mit A. Loprieno könnte man lediglich fragen, ob das Ereignis selbst im Vordergrund steht. Dann nämlich spricht er von einer historischen Inschrift, wohingegen seiner Ansicht nach bei einer Erzählung das Wesentliche das Erzählen über das Ereignis ist, und zwar unabhängig von ästhetischer Qualität des Textes.²⁴⁵ Folglich geht es beim literarischen Erzählen um mehr „als eine Aufzählung von Ereignissen in einer Reihenfolge; sie muß sie zu einer intelligible Totalität gestalten, so daß man immer die Frage stellen kann, welches das ‚Thema‘ der Geschichte ist.“²⁴⁶

Bezogen auf visuelles Erzählen im alten Ägypten würde dies bedeuten, dass Bilder auf Tempelwänden, die von Kriegen „erzählen“, keine Erzählung, sondern historische Darstellungen sind, weil ihre primäre Absicht nicht Erzählen ist, sondern die Vermittlung und Bewahrung des dargestellten Ereignisses. Ebenso müssten Bilder auf Grabwänden ausgeschlossen werden, selbst wenn diese von der Norm standardisierter Alltagsdarstellungen abweichen und etwa ein spezifisches Lebensereignis festhalten, wodurch das Kriterium *tellability* erfüllt ist. Nach A. Loprienos stünde nicht das Erzählen im Vordergrund, sondern der Wunsch nach Verewigung eines besonderen Ereignisses. Da die Intention solcher Bilder aufgrund zeitlicher und kultureller Distanz nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, finden in den folgenden Zusammenstellungen aber auch solche Beispiele Berücksichtigung. Außerdem widmet sich ein eigenes Kapitel dem Sonderfall historischer Erzählbilder, mit denen noch andere Wirkungsabsichten verbunden sind, was gesonderte Betrachtung sinnvoll macht.

Das letzte der von A. Wieder vorgeschlagenen Kriterien, Rezeption, erweist sich im Hinblick auf Quellen für bildliches Erzählen ebenfalls als problematisch, wie die folgenden Kapitel zeigen werden.²⁴⁷ Sie nimmt nämlich eine Einschränkung auf mobile Texte vor, d. h. bewegliche Textträger, da gerade die Mobili-

²⁴⁵ Loprieno, Defining Egyptian literature, S. 45.

²⁴⁶ Ricoeur, Zeit und Erzählung I, S. 106.

²⁴⁷ Wieder, Altägyptische Erzählungen, S. 65 ff.

I Theoretische Grundlagen

tät der Texte hinsichtlich ihrer Verwendung und Rezeption bedeutsam sei. Auf diese Weise werden jedoch alle Texte auf Wänden von Bauwerken wie Tempeln und Gräbern von vornherein ausgeschlossen, sofern sie nicht zusätzlich als Handschriften überliefert sind – wie etwa im Fall der Pianchi-Stele. Dieses Kriterium kann m. E. für Quellen visuellen Erzählens nicht gelten.

Trotz der genannten Kritikpunkte und Einschränkungen bei der Anwendung auf visuelles Erzählen besteht das entscheidende Verdienst A. Wieders darin, den Stand ägyptologischer Erzählforschung darzulegen und theoretische Grundlagen nicht-ägyptischer Erzählforschung gewinnbringend auf altägyptische Erzählungen zu übertragen.

II Formen altägyptischer Bildnarration

1 Forschungsgeschichte

Bildliches Erzählen im alten Ägypten war bislang kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen oder wurde bestenfalls bei der Behandlung verwandter Themen gestreift. Folglich fehlt eine theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit Bildnarration im alten Ägypten, sodass die Zusammenfassung der Forschungsgeschichte kurz ausfällt. In erster Linie werden bisherige Ergebnisse vorgestellt, ggf. kritisch hinterfragt und bestehende Lücken aufgezeigt, von denen die vorliegende Monografie einige schließen möchte.

Als vermutlich Erste beschäftigte sich im Jahre 1957 die vorderasiatische Archäologin H. Kantor mit visuellem Erzählen im alten Ägypten und publizierte im *American Journal of Archaeology* den Aufsatz *Narration in Egyptian Art*, in dem sie einen kurzen Überblick über die Geschichte visuellen Erzählens in Ägypten von der Frühzeit bis in die Ramessidenzeit gibt und exemplarisch Belege für Bildnarrationen vorstellt. Im letzten Teil geht sie gesondert auf von ihr als „‘book’ illustrations“ bezeichnete Bilder ein, unter denen sie Darstellungen auf Papyrus subsumiert, deren Motive man aus der Grabdekoration kennt und die sich in Ägypten spätestens seit Ende des Mittleren Reiches nachweisen lassen.²⁴⁸ Zudem greift sie die bekannten illustrierten Papyri in Turin, London und Kairo (19. Dynastie) auf, deren Motive nicht aus dem funerären Kontext stammen²⁴⁹. Wenngleich gerade diese Bilder im Rahmen einer Untersuchung zum visuellen Erzählen vielversprechend erscheinen, werden ausgerechnet sie nicht weiter behandelt; H. Kantor konzentriert sich ausschließlich auf den Kontext der Tempel und Gräber, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus mehreren Gründen nur eine untergeordnete Rolle spielen²⁵⁰. Einerseits leistet sie also Pionierarbeit, indem sie für die Ägyptologie ein neues Feld erschlossen hat, andererseits besteht die Schwäche ihrer Publikation in der Beschränkung auf Grab- und

²⁴⁸ Kantor, *Narration in Egyptian Art*, S. 52.

²⁴⁹ Vgl. zu den Papyri ausführlich Kapitel II.3.4.2.

²⁵⁰ Vgl. zu den Gründen Kapitel II.2.3.1 u. 2.3.2.

Tempeldarstellungen und einer unzureichenden theoretischen Basis beginnend mit ihrer Definition von Narrativität. Kritiklos übernimmt sie die von H. A. Groenewegen-Frankfort vorgeschlagene Minimaldefinition, der zufolge man unter „narrative art [...] the rendering of specific events, whether mythological, legendary, historical, or fictional, involving recognizable personages“²⁵¹ versteht. Zu ihren Kriterien für die Unterscheidung visuellen Erzählens von nicht-narrativen Bildern äußert sie sich gar nicht.

H. A. Groenewegen-Frankfort widmet sich wenig später in ihrem Aufsatz ‘*Narratives*’ in *Ancient Egypt* (1970) ebenfalls bildlichem Erzählen, da sie gerade das Paradoxe reizte, das ihr zufolge darin besteht, dass bildliche Darstellungen im alten Ägypten auf der einen Seite vermeiden, narrativ zu sein, während man auf der anderen doch immer auf visuelle Narrativität stößt. Sie legt im Gegensatz zu H. Kantor zunächst kurz dar, was sie unter Narrativität versteht. Ihrer Ansicht nach gibt es zwei Voraussetzungen für visuelles Erzählen: ein spezifisches Ereignis und die Erzählung dieses Ereignisses in aufeinanderfolgenden Phasen. Daraus folgt, dass Darstellungen, die nicht mehrere Phasen eines Ereignisses abbilden – also alle monoszenischen Einzelbilder – ausgeschlossen sind, da nur Bildreihen das zweite Kriterium erfüllen. Diese Einschränkung begründet sie damit, dass nicht genüge, mit der Darstellung des *pregnant moment* beim Betrachter die zugehörige Erzählung ins Gedächtnis zu rufen und diese sich im Prozess des Erinnerns entfaltet. In diesem Punkt unterscheidet sich H. A. Groenewegen-Frankforts Ansatz grundlegend von der im ersten Kapitel dieser Arbeit vorgestellten Theorie für visuelles Erzählen. Zudem erscheint widersprüchlich, dass monoszenische Einzelbilder zunächst ausgeschlossen werden, in der Untersuchung aber trotzdem auf sie eingegangen wird.

Die erste Monografie zur Bildnarration im alten Ägypten datiert ins Jahr 1976 und baut teilweise auf H. Kantors Grundlagenarbeit auf. Sie gab zu Beginn der 1960er Jahre vermutlich den Anstoß für G. A. Gaballas Dissertation *Narrative in Egyptian Art*²⁵², als in der Erzählforschung kaum eine Auseinandersetzung

²⁵¹ Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement.

²⁵² Die Publikation der 1963 begonnenen Arbeit, die – wie man dem Vorwort entnehmen kann – bereits 1970 abgeschlossen wurde, erfolgte jedoch erst im Jahre 1976.

mit bildlichem Erzählen erfolgte. Da die außerägyptologische Forschung zum visuellen Erzählen noch im Entstehen begriffen war, sind G. A. Gaballas theoretische Vorbemerkungen mit lediglich sechs Textseiten auffallend knapp und vage: Auf eine sehr kurze Einleitung und allgemeine Bemerkungen zu Relieftechnik und Bemalung sowie Konventionen ägyptischer Zeichnungen bzw. Malerei folgen nur anderthalb Seiten zur Erläuterung der theoretischen Grundlage. Die Frage der Narrativität wird auf etwa einer Seite abgehandelt, die „Methods of Narrative“ in acht Zeilen. Zu kritisieren ist vor allem, dass die Definition von „narrativ“ schlichtweg aus *The Concise Oxford Dictionary* übernommen wurde, wo es heißt, „narrative“ bedeute „tale or story“.²⁵³ Solche Synonyme sorgen nicht für Exaktheit. Überdies wird allein aus den Anmerkungen des Wörterbuchs geschlossen, dass nach Bildern gesucht werden müsse, die eine Geschichte erzählen („which tell a story“). Zu den Kriterien, die erfüllt sein müssen, damit ein Bild eine Geschichte erzählt, äußert er sich nur vage: „a specific event carried out by particular characters in a particular place at a particular time“ und nimmt zudem Einschränkungen vor: „the absence however, of one of the last two elements, i.e. particular characters or particular place, could be tolerated although the narrative will not be rendered in its full sense. That is to say, a representation of an event, unspecific in its characters or locations, is still acceptable as narrative. The only thing that could not be tolerated is the absence of a specific event.“²⁵⁴

Zusammenfassend ist seiner Ansicht nach einziges Kriterium für Erzählen das Vorhandensein eines spezifischen Ereignisses. Dies ist zwar ein unverzichtbares Kriterium für bildliches Erzählen, aber beim Lesen der Ausführungen zu den von G. A. Gaballa ausgewählten Quellen wird deutlich, dass er unter „specific event“ kein spezifisches, i. S. v. der Norm abweichendes und damit erzählenswertes, Ereignis versteht, sondern ein reales, d. h. ein in der Vergangenheit tatsächlich stattgefundenes. Im Gegensatz zu H. Kantor²⁵⁵, auf die er sich gerade in diesem Punkt wiederholt bezieht, schließt er somit fiktive Ereignisse aus. Übertragen auf schriftlich überlieferte Erzählungen müsste man seiner Theorie zufolge Texten

²⁵³ Fowler/Fowler, *The Concise Oxford Dictionary*, S. 785 (*non vidi*), zitiert nach Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 5 m. Anm. 36.

²⁵⁴ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 5.

²⁵⁵ Kantor, Narration in Egyptian Art, *passim*.

wie *Der Schiffbrüchige* oder *Das Zweibrüdermärchen* den Status einer Erzählung absprechen, da fiktive und nicht tatsächliche Ereignisse erzählt werden.

Das fragwürdige Realitätskriterium ist sicherlich der Grund für das Fehlen der ägyptischen Tiergeschichten in G. A. Gaballas Zusammenstellung, auf die H. Kantor zumindest verweist und die m. E. die wichtigste Quellengruppe für die Bildnarration im alten Ägypten ausmachen. Da es sich beispielsweise bei menschlich agierenden Tieren nicht um die Wiedergabe realer Ereignisse handeln kann, muss er diesen Bildern seinem Ausschlusskriterium gemäß den Charakter einer Erzählung absprechen, sodass ausgerechnet die vielversprechende Gruppe ägyptischer Scherbenbilder mit Tiergeschichten bislang keiner umfassenden Untersuchung im Hinblick auf ihren Wert als Quelle für visuelles Erzählen unterzogen wurde.

Als Fazit lässt sich zu G. A. Gaballas Monografie festhalten, dass eine theoretische Basis nur in Ansätzen vorhanden ist und Schwächen aufweist, was zu einer nicht überzeugenden Einschränkung des Quellenmaterials führt. Seine Leistung besteht in einer Zusammenstellung von Bildquellen von der prädynastischen Zeit bis in die Spätzeit, mit deren Hilfe sich – beschränkt auf bestimmte Kontexte – exemplarisch die Geschichte visuellen Erzählens im alten Ägypten nachvollziehen lässt, wenngleich sich die schwache theoretische Untermauerung immer wieder negativ auswirkt. In vielen Fällen ist nicht nachvollziehbar, wie er seine Auswahl begründet, und mitunter entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Zusammenstellung von Bildern, die er intuitiv für narrativ hält.

W. Davis behandelt visuelles Erzählen nebenbei in seiner Monografie *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art* (1992), nachdem er in *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art* (1989) das Thema kurz aufgegriffen hat. Dabei stellt er die entscheidende Frage, inwiefern uns möglich sein kann zu entscheiden, was ein ägyptischer Betrachter in den Bildern gesehen hat: „[W]e cannot assume a priori that we understand the association between its [= die einzelnen Bilder] separate figures in a scene or ‚narrative‘. We need to explore what reason might justify the interpretations we believe

to be successful [...] How do we know that what we perceive as association, action, or narration was originally seen this way?“²⁵⁶

In *Masking the Blow* beschäftigt sich W. Davis schwerpunktmäßig mit der Interpretation ägyptischer Darstellungen auf einigen Artefakten der späten frühgeschichtlichen Epoche (wie der Narmer-Palette) und stellt in einem Appendix seinen „approach to pictorial narrative“²⁵⁷ vor basierend auf seinem Verständnis früher Darstellungen ägyptischer Geschichte. Er betont, dass er von anderen Wissenschaftlern abweicht, die sich mit frühgeschichtlicher und ägyptischer Kunst auseinandersetzen, und hält beispielsweise für Narrativität nicht die Verbindung zweier Ereignisse oder Handlungen für erforderlich, sondern ein einziges Ereignis oder eine einzige Handlung, da diese schon narrativ bzw. zumindest „narratable“ sei: „[I]t can be related as a transition from one state of affairs to another.“ Damit stützt er sich auf G. Genette: „As soon as there is an action or an event, even a single one, there is a story because there is a transformation, a transition from an earlier state to a later and resultant state. ‘I walk’ implies (and is contrasted to) a state of departure and a state of arrival. That is a whole story, and perhaps for {Samuel} Beckett it would already be too much to narrate or put on stage.“²⁵⁸

Bezogen auf Bilder folgert W. Davis, dass diese zwar nicht gleichzeitig einen früheren und späteren Moment darstellen, aber narrativ sein können, weil sie implizit ein Davor und Danach enthalten.²⁵⁹ Er begründet dies mit der Logik, mit der ein Betrachter sich dem Bild nähert, sowie den Regeln, denen er dabei (unbewusst) folgt. Beides führt dazu, dass der Rezipient logische Schlüsse zieht; er füllt die Lücken durch eigenes Wissen oder Fantasie. Dabei verweist er auf Erkenntnisse zeitgenössischer Theorien, denen zufolge jeder Leser oder Betrachter seinen eigenen narrativen Text auf Grundlage eines Textes oder Bildes konstruiert oder ins Bild hineinprojiziert, sodass Erzählungen innerhalb einer komplexen Struktur aus Interaktion zwischen Gesprochenem, Geschriebenem oder

²⁵⁶ Davis, The Canonical Tradition, S. 61.

²⁵⁷ Davis, *Masking the Blow*, S. 234 ff.; auf diesen wir im Folgenden Bezug genommen.

²⁵⁸ Zitiert nach Davis, *Masking the Blow*, S. 235.

²⁵⁹ Vgl. zur Umsetzung von Zeit in ägyptischen Darstellungen ausführlicher Angenot, Pour une herméneutique, bes. S. 17 f.

bildlich Dargestelltem existieren, die gemeinsam von Erzähler, Autor und Leser bzw. Betrachter erzeugt wird. Daher sollten (monoszenische) Einzelbilder als selbstverständlicher Bestandteil visuellen Erzählens im alten Ägypten betrachtet werden, wenngleich individuelle Vorstellungen, die Betrachter früherer Zeit mit ägyptischen Bildern verbunden haben, kaum rekonstruiert werden können und man meist spekulieren muss, was die Bilder Zeitgenossen eröffneten und ob diese sie als narrativ betrachtet haben.

W. Davis kommt immer wieder auf gängige Theorien der Erzähltheorie zurück, auf die er teilweise genauer eingeht und erkennt, dass H. Kantors und G. A. Gaballas theoretische Grundlagen zu dürfzig und G. A. Gaballas Kriterien „actuality“ oder „documentary value“ als Voraussetzung für Narrativität fragwürdig sind, da die literaturwissenschaftliche Basis fehlt. Allerdings legt er m. E. eine zu weit gefasste Definition von visuellem Erzählen vor, indem er beispielsweise S. Chatmans These vom Bild als „stasis statement“²⁶⁰ aufgreift, das aktiviert und somit zu einer Erzählung werden kann. Dann nämlich wäre nahezu jede Darstellung erzählbar (narratable), sobald man sie in Wörter übersetzt: „[A]lthough the picture may be story material, no story is told without NLT“ (natural-language text).²⁶¹ Folglich fehlt seiner Theorie ein entscheidendes Kriterium für Narrativität, und zwar das Vorhandensein eines besonderen Ereignisses, aus dem sich *tellability* ableiten lässt. Für W. Davis ist jede Darstellung einer Handlung narrativ, was für ägyptische Bilder bedeuten würde, dass sämtliche Alltagsdarstellungen oder Ritualszenen Erzählungen wären, sofern es ein Davor und ein Danach gibt. Sobald in einer typischen Szene aus dem Alltag oder den Jenseitsdarstellungen ein Handwerker sein Werkzeug einsetzt oder ein Bauer pflügt, kann immer ein Davor und ein Danach rekonstruiert werden, d. h. eine Handlungsfolge, aber diese Bewegung allein stellt kein spezifisches, von der Norm abweichendes und im Sinne von *tellability* erzählenswertes Ereignis dar, sodass solche Bilder m. E. nicht als Belege für Bilderzählungen gewertet werden können.²⁶²

²⁶⁰ Chatman, Towards a Theory, S. 309: „Stasis statements [...] are in the mood of ‚is‘; a text which consisted entirely of stasis statements, that is, stated only the existence of a set of things, could only imply a narrative.“

²⁶¹ Davis, Masking the Blow, S. 250.

²⁶² Vgl. zu den Ausschlusskriterien ausführlich Kapitel II.2.3.2.

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden, dass eine überzeugende theoretische Basis fehlt und Quellensammlungen sich kaum oder gar nicht auf Scherbenbilder und vergleichbare Motive auf anderen Bildträgern (z. B. Papyrus) beziehen. Deshalb soll im folgenden Kapitel zunächst eine theoretische Grundlage für eine neue Untersuchung des Bildmaterials geschaffen und die exemplarische Quellenzusammenstellung auf Bildostraka sowie weitere Trägermedien ausgedehnt werden. Eine umfangreiche Publikation bemalter Scherben aus Deir el-Medina ist J. M. Vandier d'Abbadies mehrbändiges Werk *Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Médineh* (1936–59). Daneben gibt es einige wenige Monografien, die sich speziell dieser Quellengattung widmen, wie H. Schäfers *Ägyptische Zeichnungen auf Scherben* (1916), B. E. J. Petersons *Zeichnungen aus einer Totenstadt* (1973), eine Publikation der Bildostraka aus Theben-West einschließlich eines Katalogs der Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm, und A. Minault-Gouts *Carnets de pierre. L'art des ostraca dans l'Égypte ancienne* (2002). In A. Pages Publikation der Bildscherben in der Petrie Collection (1983) lassen sich keine Belege für visuelles Erzählen finden, Gleichtes gilt für den *Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Médineh N°s 3100-3372* (1986) von A. Gasse und in A. Dorns dreibändiger Publikation *Arbeiterhütten im Tal der Könige* sind zwar unter anderem 429 Bildostraka enthalten, er weist jedoch ausdrücklich darauf hin, dass „Darstellungen von Tierfabeln [...] aus dem Tal der Könige nur in wenigen Beispielen bekannt“²⁶³ sind.²⁶⁴

Darüber hinaus wird bildliches Erzählen in ein paar Aufsätzen thematisiert, z. B. R. Würfels *Die ägyptische Fabel in Bildkunst und Literatur* (1953) und in jüngerer Zeit in D. Flores *The Topsy-Turvy World* (2004). Abgesehen davon

²⁶³ Dorn, *Arbeiterhütten im Tal der Könige*, S. 318. Dort gib es nur zwei Beispiele, die einen Hinweise auf eine Tiergeschichte liefern, und zwar die Darstellung eines aufrechtstehenden Affen, der eine Doppelflöte spielt (S. 313, Nr. 315, Tf. 272), und der untere Teil einer ebenfalls aufrechtstehenden Maus, die mit einem Schurz bekleidet ist (S. 313, Nr. 316, Tf. 272). Jedoch sollte anstatt von „Tierfabeln“ m. E. vorsichtiger von „Tiergeschichten“ gesprochen werden.

²⁶⁴ Neben den erwähnten Publikationen wurden noch weitere Veröffentlichungen – insbesondere mit Scherbenbildern – durchgesehen, die entweder gar keine oder nur wenige und keine neuen Belege für visuelles Erzählen enthalten; diese Werke werden nicht einzeln aufgelistet.

beschäftigt sich insbesondere E. Brunner-Traut in mehreren Veröffentlichungen²⁶⁵ mit bemalten Ostraka und ihren Motiven, wobei sie immer wieder versucht, Bezüge zwischen Darstellungen und in anderer Form überlieferten Erzählungen herzustellen, um aufzuzeigen, dass viele Szenen aus ganzen Geschichten visualisieren und somit bildlich erzählen. E. Brunner-Trauts *Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen* (1956) und *Egyptian Artists' Sketches. Figured Ostraca from the Gayer-Anderson Collection in the Fitzwilliam Museum* (1979) stellen wichtige Vorarbeiten für die vorliegende Untersuchung dar. Eine Auseinandersetzung speziell mit der Bildnarration, die im alten Ägypten neben verbalen und literarischen Erzählungen existierte, fand aber m. W. bislang nicht statt.

²⁶⁵ Vgl. dazu z. B. Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 6 u. 91 ff.; dies., Egyptian Artists' Sketches, S. 11 ff.; dies., Altägyptische Tiergeschichte, *passim*.

2 Ägyptische Darstellungen im Kontext

2.1 Besonderheiten ägyptischer Kunst

Um altägyptische Bilder verstehen zu können, muss man sich vor Augen führen, dass Darstellungen, die wir als ägyptische Kunst bezeichnen, von Ägyptern selbst keineswegs als Kunst im heutigen Sinne, d. h. entsprechend dem Grundsatz „l'art pour l'art“, sondern funktionell aufgefasst wurden. Kunst erfüllte eine konkrete Funktion. Schon bei W. Wolf liest man, dass ägyptische Kunst keine „Kunst“ sei und es sich bei den meisten Objekten um „magische Gebrauchsgegenstände zur Erhaltung des Lebens“²⁶⁶ handle. Die Schwierigkeit besteht darin, dass wir die konkrete Funktion nur teilweise rekonstruieren können. Außerdem meint Funktionalität nicht, dass künstlerischer Wert fehlt. Dazu müsste erst einmal eine allgemein anerkannte Definition von Kunst zugrunde gelegt werden, die es schon deshalb nicht geben kann, da die Grenze zwischen Artefakt und Kunstgegenstand nicht immer so scharf gezogen werden kann, dass eine Unterscheidung möglich – und sinnvoll – wäre. Laut A. Verbovsek vollzieht sich die „begriffliche Grenzsetzung [...] irgendwo an der Schwelle zwischen ästhetischem und funktionalem Charakter der kulturellen Erscheinungsform“, wobei sie warnt, den europäischen Kunstbegriff, insbesondere den ästhetischen Anspruch, auf Ägypten zu übertragen.²⁶⁷ Das Kriterium „Funktionalität“, das angeblich ein ägyptisches Objekt von Kunst unterscheidet, eignet sich folglich nicht für eine strikte Trennung. Beispielsweise kann ein (Kunst-)Objekt der Gegenwart trotz einer Funktion künstlerischen Wert besitzen; ohnehin stellt sich die Frage, ob Kunstgegenstände funktionslos sind: „[E]ven the most ‚useless‘ piece of art is evidence of the fact it had to be made, implying a function, otherwise it would not have existed. As such, it always represents a need or demand for recognition by a ‚public‘, potentially ranging from at least one single other individual to the general mass of people that is public as a qualitative rather than a quantitative entity.“²⁶⁸

²⁶⁶ Zitiert nach Junge, Vom Sinn der ägyptischen Kunst, S. 43.

²⁶⁷ Verbovsek, *Imago aegyptia*, S. 145 f. u. 150.

²⁶⁸ Van Walsem, *Iconography*, S. 3.

Auch Merkmale wie Kreativität und Originalität erscheinen ungeeignet zur Abgrenzung eines Artefakts von einem Kunstgegenstand, da die Definitionen ebenfalls zu schwammig sind. Schon das Hinzufügen neuer Elemente zu einer bestehenden Tradition, was in Ägypten zu allen Zeiten nachweisbar ist, kann als Ausdruck der Kreativität und Originalität bezeichnet werden; trotz des strengen Regelkanons mangelt es in Ägypten nicht an Objekten, die dies aufweisen. Wenn also von ägyptischer Kunst und Künstlern die Rede ist, geschieht dies, weil bei ägyptischen Objekten eine strikte Trennung zwischen Kunst und Gebrauchsgegenständen nicht immer möglich erscheint. Um diesem begrifflichen Dilemma zu entgehen, verwendet T. G. H. James den Begriff „artist-craftsmen“, worunter er die für uns in der Regel Namenlosen zusammenfasst, deren Aufgabe die Ausgestaltung der Tempel und Gräber war und deren Arbeiten nicht zum eigenen Ruhm beitrugen: „There was no cult of the artist in ancient Egypt, as far as can be determined. Certain artists are known by name because they were the owners of identifiable tombs [...] Generally speaking, artists were part of the community of craftsmen who served the highest in the land, practicing their craft to the best of their ability; and by any standards their abilities were remarkable.“²⁶⁹ In der ägyptischen Sprache existiert nicht einmal ein Wort für „Maler“ oder „Künstler“.²⁷⁰

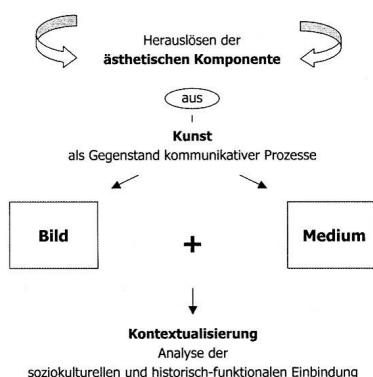


Abb. 23: Herauslösung des Bildbegriffs aus dem Kunstbegriff

Die Frage, ob Darstellungen Kunst sind, spielt bei der Suche nach Bilderzählungen ohnehin keine Rolle; von Bedeutung ist die Wirkung dieser Bilder auf den Betrachter, nicht ihre ästhetische Komponente. Auch A. Verbovsek versteht das Bild als „operierenden Bestandteil eines sozialen Systems“ (Abb. 23) und legt den Fokus auf den kommunikativen Gebrauch. Ziel ist eine Analyse der soziokulturellen und historisch-funktionalen Einbindung und nicht die Beantwortung der Frage nach künstlerischem Wert, wobei nicht von der Hand zu weisen ist,

²⁶⁹ James, Egyptian Painting, S. 6.

²⁷⁰ James, Egyptian Painting, S. 8.

dass mit ägyptischer Kunst ein strenger Regelkanon verbunden war²⁷¹, der Kunsthändwerkern wenig Spielraum für Individualität, Kreativität und Originalität ließ. W. Davis beschreibt ägyptische Kunst treffend als Balanceakt zwischen zwei Polen, kanonischem und nicht-kanonischem: „The canonical includes both variable and invariant elements, whereas the noncanonical is seldom allowed to be made manifest and to survive in the tradition although it may (for instance, in preparatory studies [...]) be one of the grounds of the tradition as such. The real tension in Egyptian art, then, is not between two articulated principles, but between method and chaos, the spoken and the unspoken, articulated principle and merely potential practice, existing always outside the limits of recognized representations.“²⁷² Zudem bezweifelt er, dass ägyptische Kunsthändwerker auf Abweichungen vom Regelkanon aus waren, da sie ihre Tätigkeit als reines Handwerk betrachteten, worin sicherlich der größte Unterschied zu moderner Kunst besteht: „[T]hat the artist knows no other way of making an image is purely a social fact. By the logic of the case, there are no a priori reasons to believe that the artist would, left utterly to his own devices, draw according to the canonical rules [...] Most important, in Egypt there was no likelihood that the artist would ever be left to his own devices [...]. It was not essential mentality, natural disposition, or even the practical limits of ordinary skill which limited the artist to one way of making an image, but rather the fact that he belonged to and could not escape from a social institution.“²⁷³

Eine weitere Besonderheit ägyptischer Kunst ist die für unser Empfinden ungewöhnliche Darstellungsweise. Obwohl objektive Maßstäbe für die Nachahmung der Natur fehlen, drängt sich angesichts der ägyptischen Darstellungen die Frage auf, ob die alten Ägypter ihre Umwelt anders wahrgenommen haben als andere Völker und Menschen anderer Zeiten. Zumaldest war bzw. ist in der Kunst nicht unbedingt alles zu jeder Zeit möglich.²⁷⁴ Außerdem werden Werke in der Kunstgeschichte längst nicht mehr nach naturgetreuer Darstellung beurteilt und es wird nicht mehr davon ausgegangen, es habe über die Jahrtausende eine

²⁷¹ Vgl. dazu ausführlich Davis, *The Canonical Tradition*.

²⁷² Davis, *The Canonical Tradition*, S. 46.

²⁷³ Davis, *The Canonical Tradition*, S. 58.

²⁷⁴ Gombrich, *Kunst und Illusion*, S. 19 f.

Entwicklung von unbeholfenen Anfängen hin zur nahezu realistischen Darstellung gegeben, sodass die Methode der alten Ägypter geradezu kindlich sei, weil sie es nicht besser gekonnt hätten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verabschiedete man sich in der europäischen Kunstgeschichte endgültig von dieser Art Ästhetik und beurteilt Werke nicht mehr hinsichtlich fotografischer Treue.²⁷⁵ Umso verwunderlicher ist E. Brunner-Trauts Versuch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ägyptische Kunst aufgrund der so genannten Aspektive mit der Darstellungsweise von Kindern und Schizophrenen gleichzusetzen²⁷⁶, indem sie das logische System übersieht, dem ägyptische Darstellungen folgen, das weder zufällig noch infantil ist; vielmehr erfordert es Kenntnis des Regelwerks, um diese Bilder verstehen und ihren Sinn erkennen zu können. Dahinter stecken ein anspruchsvolles System technischer Regeln und das Wissen um ein Objekt. Ägyptische Kunsthändler mussten das Darzustellende möglichst genau kennen, um es in seiner Vollständigkeit abilden, Dreidimensionalität in Zweidimensionalität umzusetzen und dem Betrachter die Wahrheit vor Augen führen zu können, die nach Vorstellung der Ägypter zwischen Objekten der realen Welt und Ideen der göttlichen steht. Unsere Sehgewohnheiten haben sich an die Zentralperspektive gewöhnt, bei der der Mensch im Mittelpunkt der Wahrnehmung steht und die seiner veränderten Weltsicht seit Beginn der Neuzeit entspricht, sodass das Sehen der aspektivischen Bilder erst neu gelernt werden muss.

Darüber hinaus wird der Rezipient bei der Zentralperspektive nur durch eine Illusion getäuscht, die ihm Dreidimensionalität vorspielt und vorgaukelt, mehr zu sehen als tatsächlich da ist. Dadurch entsprechen die Bilder zwar dem Sehindruck, aber bereits bei Einführung der Zentralperspektive wurde die Frage aufgeworfen, ob dies überhaupt Aufgabe der Kunst sei und die Täuschung des Auges nicht einen Mangel bedeute. Gerade der Wahrheitsgehalt perspektivistischer Darstellungsweise, die eine dritte Dimension vortäuscht, wurde immer wieder infrage gestellt. Alles, was durch eine auch nur kleine Abweichung vom vorgegebenen Standpunkt wahrgenommen werden könnte, bleibt nämlich verborgen

²⁷⁵ Gombrich, Kunst und Illusion, S. 20.

²⁷⁶ Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, bes. S. 57 ff.

(Unterseite, Oberseite, Rückseite), sodass die Darstellung des Bildgegenstands gegenüber der Zweidimensionalität verkürzt und einseitig ist.²⁷⁷

Gerade das wollten die Ägypter vermeiden und legten andere Wertmaßstäbe an; ihnen ging es um die Präsentation eines Gegenstandes in seiner Vollständigkeit. Darauf muss man sich erst einlassen und das Sehen neu lernen, mit der Erwartung einer Zentralperspektive gewinnt man keinen Zugang zu ägyptischen Bildern, sondern empfindet die seltsam verdrehten Profilfiguren und die Aspektive als befremdlich, kindlich oder naiv. Unsere Sehgewohnheiten beruhen auf der griechisch-klassischen Kunst; wir sind gewohnt, Bilder wie Fotos oder Illustrationen zu betrachten.²⁷⁸ Überdies verfügten die Griechen keineswegs über ein vollständigeres oder genaueres visuelles Programm; in der ägyptischen Kunst finden sich mehrfach Beispiele für ein hohes Maß an Vollkommenheit und Verfeinerung hinsichtlich realistischer Darstellungsweise. Eindrucksvolle Belege sind die Tauzieher aus der Mastaba des Ti in Sakkara (Abb. 24) und der dürre Ochsenhirt aus dem Grab des Uchhotep (Abb. 25), die für sorgfältige Naturbeobachtung sprechen²⁷⁹, da Lebendigkeit und Originalität unübersehbar sind. Allerdings bleibt es bei vereinzelten Abweichungen; diese Darstellungsart konnte sich nicht durchsetzen. Die recht strengen Konventionen sahen stattdessen vor, Menschen und Objekte wiederzugeben, wie sie grundsätzlich sind – nicht, wie sie sich darbieten. Demzufolge besaß das Charakteristische absoluten Vorrang, präsentiert wurde, was zur Wesensbestimmung erforderlich war.

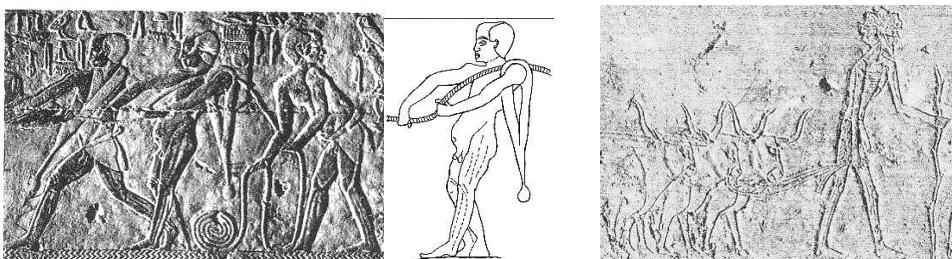


Abb. 24 (links): Tauzieher aus dem Grab des Ti;

Abb. 25 (rechts): Dürrer Ochsenhirt aus dem Grab des Uchhotep

²⁷⁷ Shedid, Gedanken zum Raumbegriiff, S. 357.

²⁷⁸ Vgl. dazu ausführlich Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement.

²⁷⁹ Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 379.

H. Schäfer spricht von „vorstelligem“ Stil, da es nicht um unmittelbare Anschauung gehe, sondern um Vorstellungen vom Wesen einer Person bzw. Sache, wodurch die Stücke zeitlos wurden.²⁸⁰ Dabei entstanden feste Darstellungsschemata, die zunehmend verbindliche Norm (Dekorum) wurden. In der aspektivischen Wiedergabeform wurde alles gezeigt, wie es war und Bestand hatte – nicht, wie es ein perspektivistisch Schauender aus seiner subjektiven Betrachtungsweise heraus wahrnimmt. Was man wusste, wurde gegenüber dem vorgezogen, was man beobachtete²⁸¹, sodass „alle Bildteile in ihrer charakteristischen Ansicht [ge]zeigt und zu einem gedachten Idealbild zusammen[ge]setzt [werden], das an Aussagekraft und Wirklichkeitsabbildung die Realistik einer fotografischen Abbildung weit übertrifft.“²⁸² Die ägyptische Darstellungsweise ist also nicht rückständig, sondern transportiert Wissen sowie Erfahrung anstatt nur einen Scheindruck: „Zentralperspektive fordert, das zu zeigen, was man sieht; Aspektive erwartet, das darzustellen, was man über das zu Zeigende weiß“²⁸³, wodurch das wirkliche Bild dem wahren gegenübersteht und das Abstraktionsvermögen höher ist. Überdies verlangt Aspektive aufgrund ihrer Dingkonstanz nicht den Einsatz eigener Vorstellungskraft zum Erkennen der Objekte.²⁸⁴

Als Zwischenfazit kann festgehalten werden, dass ägyptische Kunst weitgehend auf Redundanz und Konstanz, d. h. ritueller Wiederholung bestimmter Grundmuster, beruht²⁸⁵ und damit recht statisch ist. Theoretisch gab es keinen Platz für die Vorstellung von Dynamik, denn jeder Aspekt des Lebens galt als unendlich und unveränderlich. Daher ging es Kunsthändwerkern nicht um die Darstellung spezifischer Ereignisse, sondern um das Typische. Laut D. Wildung ist gerade „in dieser streng geplanten Art der Darstellung [...] die Einmaligkeit des Dargestellten aufgehoben und zur Allgemeingültigkeit veredelt. Die Zufälligkeit des Einzelereignisses ist ersetzt durch eine bereinigte Idealfassung, die nicht einen Vorgang, sondern einen Zustand beschreibt. All diese Grundgegebenheiten

²⁸⁰ Schäfer, Von ägyptischer Kunst, S. 99.

²⁸¹ Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 23.

²⁸² Wildung, Tradition und Innovation, S. 36. Vgl. dazu auch Gombrich, Kunst und Illusion, S. 157.

²⁸³ Vomberg, Das Erscheinungsfenster, S. 41.

²⁸⁴ Vgl. zur Aspektive ausführlich Vomberg, Das Erscheinungsfenster, S. 34 ff.

²⁸⁵ Assmann, Priorität und Interesse, S. 33.

altägyptischer Kunst lassen sich mühelos zurückverfolgen in die Vasenbilder und Felszeichnungen der Mitte des 4. Jahrtausends, erfahren ihre Festschreibung um 3000 v. Chr. und bleiben in Kraft bis in die Zeit der römischen Kaiser.²⁸⁶

Folglich müsste die Suche nach ägyptischen Bilderzählungen enden, bevor sie beginnt, da gerade das Spezifische ein Ereignis erzählenswert macht und ein grundlegendes Kriterium für Narrativität darstellt. Bedenkt man zudem, dass H. A. Groenewegen-Frankfort und G. A. Gaballa sogar die Ansicht vertreten, ein wesentliches Kriterium für Narrativität müsse „actuality“ sein, indem sie ägyptische Bilder nur als narrativ betrachten, wenn sie mit einiger Wahrscheinlichkeit tatsächlich stattgefundene Begebenheiten wiedergeben, erscheint das Unterfangen geradezu unmöglich. Allerdings ist dieses Kriterium eben keineswegs Voraussetzung für visuelles Erzählen, wie mehrfach ausgeführt wurde. Beim überwiegenden Teil der Erzählungen handelt es sich sogar erkennbar um fiktive Ereignisse. Würde man auf dem Wahrheitspostulat bestehen, spräche man grundsätzlich allen Bildern, die Tiergeschichten erzählen, ihren Erzählcharakter ab. Eine nachvollziehbare Begründung für den Ausschluss fiktiver Geschichten aus dem Kreis der Bildnarrationen existiert also nicht. Allerdings kann es im Einzelfall schwierig sein zu erkennen, ob eine Darstellung eine Bildnarration ist oder nicht. Das zeigt sich etwa bei Alltagsszenen in Gräbern der Privatleute, wo man mitunter darüber streiten kann, ob typische Szenen des täglichen Lebens dargestellt sind, die das Kriterium *tellability* nicht erfüllen, oder ein Ereignis präsentiert wird, das von der Norm abweicht und somit erzählenswert ist.²⁸⁷ Solche Fragen wirft gerade die Flachbildkunst des Neuen Reiches auf. Denn einige Darstellungen halten das Besondere im Bild fest, i. e. Szenen in Privatgräbern, in denen das Leben nicht allein in Gestalt sich passiv wiederholender Lebensabläufe als ewige Wiederkehr des Gleichen dargestellt, sondern ein spezifisches Ereignis aus dem Leben des Grabherrn abgebildet wird.²⁸⁸ G. Pochat räumt ein, dass, obwohl eine Darstellung gerade „im funeralen und offiziellen Bereich grundsätzlich [...] eine repräsentative, auf die Ewigkeit hin ausgerichtete Funktion erfüllt,

²⁸⁶ Wildung, Tradition und Innovation, S. 36.

²⁸⁷ Vgl. zu dieser Frage Kapitel II.2.3.2.

²⁸⁸ Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, bes. S. 309.

[...] sich zeitliche Bezüge nicht vollends ausschalten [lassen]: Das Erzählerische und die Augenblicksimpressionen kommen zuweilen zum Tragen.“²⁸⁹

J. Assmann erkennt hier den Einfluss der Wandmalerei privater Wohnhäuser, da Reliefs in dieser Zeit durch Malerei ersetzt wurden, die ihren Platz zuvor in der Hausmalerei hatte, wo die Wandgestaltung im Reliefstil nicht möglich war. Offenbar wurde mit Adaption der Technik aus dem profanen Bereich etwas von der Freiheit dieser Art dekorativer Kunst übernommen.²⁹⁰ Zudem haben manche Motive im Laufe der Zeit eine Entwicklung durchlaufen. Ursprünglich narrative Darstellungen wurden später beispielsweise allegorisch verwendet, d. h., die Bedeutung bestimmter Motive wandelte sich von der Darstellung eines spezifischen Ereignisses zum Stereotyp.²⁹¹ Daher können auch Kontext und tatsächliche Verwendungssituation entscheiden, ob ein Bild narrativ ist. W. Davis jedenfalls geht davon aus, dass „[i]rrespective of the possible documentary, votive, commemorative, ritual, ceremonial, magical, exchange, propagandistic, or other functions of the decorated objects, they work as pictural narratives.“²⁹²

Heutzutage kann die Funktion oder Verwendung einzelner Bilder nicht immer exakt bestimmt und damit eine Entscheidung über visuelle Narrativität oder eine ikonische Darstellung getroffen werden. Ein Grund sind kulturell bedingten Sehgewohnheiten sowie unser zeitgenössisches Bildverständnis, worauf bei der Be trachtung ägyptischer Darstellungen zwangsläufig zurückgegriffen wird.²⁹³ Selbst, wenn der Eindruck entsteht, man habe einen Zugang, sind Unterschiede, die bereits bei der Gliederung der Bilder und Trägermedien beginnen, nicht zu unterschätzen. So ist die Struktur der Wandbilder in ihrem Aufbau von Unterteilungen in Register und Szenen bestimmt und J. Assmann weist darauf hin, dass damit verbundene Linien und Einfassungen abstrakt sind und folglich keinen ikonischen Bezug zur Wirklichkeit haben; dies trifft gleichermaßen auf Bildträger zu, die ebenfalls abstrakt, neutral und ohne Raumbezug sind.²⁹⁴ Trotz

²⁸⁹ Pochat, Bild-Zeit, S. 53.

²⁹⁰ Vgl. Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, S. 306.

²⁹¹ Davis, Masking the Blow, S. 8; Kantor, Narration in Egyptian Art, S. 44 ff.

²⁹² Davis, Masking the Blow, S. 22.

²⁹³ Vgl. dazu Schlüter, Sakrale Architektur, S. 27.

²⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich Assmann, Hierotaxis, S. 27 f.

dieses Wissens bleiben wir beim Versuch, ägyptische Bilder zu encodieren, in unseren Wahrnehmungsgewohnheiten verhaftet. Mit Abweichungen zwischen der durch den Sender im Bild verschlüsselten und der vom Betrachter daraus entnommenen Informationen ist also zu rechnen.

Verantwortlich für die abweichende Decodierung und damit das Verständnis sind vorwiegend zwei Störfaktoren: kulturelle Unterschiede und zeitliche Distanz.²⁹⁵ Die von den Bildern vermittelten Informationen sind schließlich nicht für heutige Rezipienten bestimmt – viele nicht einmal für die Augen Sterblicher.²⁹⁶ Hinsichtlich der Frage nach Narrativität ist es also abhängig von der individuellen Be trachtungsweise, ob eine Darstellung als narrativ empfunden wird. Selbst von sich aus nicht narrative Bilder können als erzählend aufgefasst werden und umgekehrt muss sich bei einem Bild mit narrativen Elementen nicht zwangsläufig beim Betrachter das narrative Potenzial entfalten.²⁹⁷

Überdies wurden Bilder im alten Ägypten als gleichrangig zu Texten betrachtet; sie galten in gleichem Maße als Informationsträger.²⁹⁸ Deshalb beschäftigen sich Ägyptologen in jüngster Zeit wieder mit der Methodik der Bildanalyse, um Bilder lesbar zu machen, und knüpfen an die Bildmetrik von P. Munros aus der Mitte des 20. Jahrhunderts an, die unter anderem vom R. Tefnin, J. Assmann oder D. Wildung aufgegriffen wurde. Damals stellte J. Assmann die Theorie einer semantischen Rangfolge in der Bildkomposition auf, die an der stark abgestuften Hierarchie bedeutungshaltiger Elemente orientiert ist, d. h. von einzelnen Figuren über Szenen, Szenengruppen, Register, Wandbild, Wand, Raum und Raumfolge hin zum Gesamtbauwerk. Diesen Aufbau setzt er gleich mit dem eines in Kapitel, Abschnitte, Absätze und Sätze gegliederten komplexen Textes.²⁹⁹ Einzelne Teile der Darstellung übernehmen also die Stelle von Sätzen und Stand sowie Registerlinien markieren Zeilen, sodass Bilder wie Texte gelesen werden können, sofern der Betrachter den Zugang zur Entschlüsselung findet. Begreift er die Bilder als Text, wird selektives Sehen ausgeschlossen und sukzessive

²⁹⁵ Vgl. dazu ausführlich Kapitel III.3.

²⁹⁶ Vgl. zur Interpretation von Wanddarstellungen Schlüter, Sakrale Architektur, S. 27.

²⁹⁷ Davis, Masking the Blow, S. 250.

²⁹⁸ Schlüter, Sakrale Architektur, S. 16 m. Anm. 6.

²⁹⁹ Assmann, Hierotaxis, S. 24 ff.

gelesen wie bei geschriebenen Wörtern, wodurch die Gesamtheit der Bedeutung erfasst werden kann. Im Unterschied dazu werden gemäß modernen Sehgewohnheiten Bilder eher ziellos durch das über die Bildoberfläche wandernde Auge aufgenommen, sodass das Bild nicht in seiner Gesamtheit, sondern in Form vieler Details und Ausschnitte wahrgenommen wird.

Aufgrund der Fülle ägyptischer Bildzeugnisse erscheint außerdem eine Systematisierung der Vielzahl unterschiedlicher Quellen sinnvoll. Denn für ägyptische Bilder im Bereich der Tempel und Gräber galten eigene Regeln. Daher werden in den folgenden Kapiteln zunächst Darstellungen in Tempeln sowie das Dekorationsprogramm königlicher Gräber und anschließend separat private Grabdarstellungen behandelt. In allen Fällen ist von einer bestimmten Funktion der Bilder auszugehen, für deren Gewährleistung ein strenger Regelkanon einzuhalten war, der kaum Raum für Abweichungen und Individualität zuließ. Eine eigene Gruppe bilden Bildquellen aus dem privaten nicht-funerären Kontext, die diesem strengen Regelkodex nicht unterworfen waren oder zumindest mehr Freiheiten genossen wie die spärlichen Reste ägyptischer Hausmalerei und Scherbenbilder. In einer letzten Kategorie werden unter „Sonstiges“ weitere Bildträger sowie Kleinplastiken zusammengefasst, die sich keiner dieser Gruppen zuordnen lassen. Außerdem können aufgrund der unüberschaubaren Materialmenge jeweils nur repräsentative Beispiele für Bilderzählungen vorgestellt werden. Dazu zählen beispielsweise historische Erzählbilder wie die Kadesch-Schlacht-Reliefs, die sich auf ein spezifisches oder fiktives geschichtliches Ereignis beziehen lassen. Der Schwerpunkt liegt auf ägyptischen Scherbenbildern des Neuen Reiches, die am ausführlichsten behandelt und durch Bilder auf anderen Trägermedien sowie Kleinplastiken u. Ä. ergänzt werden.

2.2 Typen visuellen Erzählens

Die in Kapitel I dargelegten Theorien für visuelles Erzählen sind grundsätzlich auf ägyptische Bilder übertragbar. Insbesondere die Unterscheidung in Typen narrativer Bilder kann bei einer Systematisierung helfen. So kann problemlos zwischen den vier Typen unterschieden werden, wobei Polyphasen-Einzelbilder

und Bildreihen die Ausnahme bilden³⁰⁰, während monoszenische Einzelbilder das Gros ausmachen und seit der Frühzeit belegt sind. Gerade sie bereiten jedoch die größten Schwierigkeiten, wenn es darum geht zu klären, ob eine Bildnarration vorliegt. Deshalb spielt die Theorie der Graduierbarkeit von Narrativität eine wichtige Rolle; bei monoszenischen Einzelbildern ist der Anteil werkseitiger Narrateme in der Regel so gering, dass in noch entscheidenderem Maße als bei Bildserien oder Polyphasen-Einzelbildern von der vom Rezipienten zu leistenden Narrativierung abhängt, ob ein Bild zur visuellen Erzählung wird. Problematisch ist gerade die begrenzte Möglichkeit für Außenstehende gegenüber der altägyptischen Gesellschaft, zweifelsfrei zu entscheiden, wie zeitgenössische Rezipienten auf diese (Einzel-)Bilder reagiert haben. Oft bleibt spekulativ, ob, was heute wie ein monoszenisches Einzelbild erscheint, von Zeitgenossen ebenfalls so wahrgenommen wurde – insbesondere, wenn die Bilder keiner schriftlich überlieferten Erzählung zugeordnet werden können.

2.3 Kontexte bildlicher Narration

2.3.1 Darstellungen in Tempeln und königlichen Gräbern

Bei der Suche nach Bilderzählungen in Tempeln und Gräbern muss man berücksichtigen, dass gerade diese Darstellungen mitunter nicht oder nur einem eingeschränkten Personenkreis zugänglich und somit nicht für die Rezeption durch die Bevölkerung gedacht waren. Ihre Präsenz diente vielmehr durch ihre magische Wirklichkeitsmacht als Garantie für die Wirksamkeit des Gezeigten. „In buildings with a religious purpose, the decoration of the walls and ceiling was largely dictated by principles of sympathetic magic. The main aim was to enable the owner (god, king, or tomb owner) to magically reactivate the content of the scenes so that they could continue to experience and enjoy these activities throughout eternity“, stellt R. David fest.³⁰¹ Dies wirkte sich auf Motiv- und Themenauswahl im funerären Bereich und in Tempeln aus und letztlich auf die

³⁰⁰ Vgl. dazu auch Moscati, Historical Art, S. 75 f.

³⁰¹ David, Handbook to Life, S. 230.

Frage der Narrativität. Nach Vorstellung der alten Ägypter konnten etwa Abbildungen von Szenen aus dem Götterkult den ordnungsgemäßen, idealen Kultvollzug sichern. Wenngleich Priester die auf Reliefs gezeigten Kulthandlungen in erforderlicher Regelmäßigkeit ausführten, konnten sie die gewünschte Perfektion nie erreichen, allein die Reliefdarstellungen bildeten den idealen Ritualvollzug ab, an den sich die reale Welt lediglich annähern konnte. Laut E. Blumenthal sollte auf diese Weise die fehlerhafte irdische Wirklichkeit mit der ägyptischen Vorstellung von Perfektion überwölbt werden.³⁰² Um die Erzählung eines ganz besonderen oder von der Norm abweichenden Kultvollzugs durch einen spezifischen König, was zwingende Voraussetzung für eine Bilderzählung ist, geht es also nicht.

Ähnliches gilt für die meisten Schlachtendarstellungen, die vor allem auf Außenwänden der Tempel angebracht sind. Dem Betrachter sollte nicht möglichst detailliert ein bestimmter Sieg erzählt werden, sondern Ziel war der magische Schutz des Bauwerks und seiner göttlichen Bewohner durch solche apotropäischen Abbildungen.³⁰³ Im Unterschied zu Ritualdarstellungen ist im Fall der Schlachten jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass sich einige Bilder an Außenwänden oder in Vorhöfen, die der Normalbevölkerung zugänglich waren, auf tatsächliche Schlachten beziehen und – sofern die Darstellungen von der Norm abweichen, etwas Außergewöhnliches präsentieren und das Kriterium *tellability* erfüllen – Bilderzählungen sind.³⁰⁴ Im Einzelfall ist allerdings nicht immer möglich, zweifelsfrei zwischen standardisierten Darstellungen und erzählenswerten Ereignissen zu unterscheiden, was J. Tyldesley am Beispiel der Nubienfeldzüge im Bildprogramm des Taltempels der Hatschepsut in Deir el-Bahari folgendermaßen erklärt: „Da die Zeugnisse aus dem Tempel von Deir el-Bahari eine Mischung aus offiziellen Verkündigungen und konventionellen Szenen darstellen,

³⁰² Blumenthal, Die Göttlichkeit des Pharao, S. 57.

³⁰³ Vgl. dazu ausführlich Kapitel II.4.3.

³⁰⁴ Vgl. dazu von der Way, Die Textüberlieferung, S. 38 f. Lediglich ein Ausnahmefund existiert auf einem Profanbau, dem Stadttor des Verwaltungssitzes Amara (3. Katarakt), wo Bilder der nubischen Feldzüge unter Thutmosis II. angebracht und somit der Bevölkerung zugänglich waren. Dieser Tempel liegt jedoch außerhalb des Mutterlandes; KRI II, S. 221 ff.: Ramses II., Amara, westliches Stadttor, Innenwände.

kann es sich bei den Nubienfeldzügen auch um Schlachten früherer Pharaonen, möglicherweise ihres Vaters, gehandelt haben, die Hatschepsut ‚entliehen‘ hatte. Eine solche Übernahme [...] stand in völligem Einklang mit der ägyptischen Tradition, der zufolge der Pharao als Bezwinger der Feinde Ägyptens zu gelten hatte. Pharaonen, die in Wirklichkeit nicht gekämpft hatten, erfanden oder entliehen sich deshalb einfach Siege, die, kaum waren sie bildlich dargestellt, dank der Macht der Kunst und des geschriebenen Wortes zu tatsächlichen Ereignissen wurden. Das bedeutet, daß offizielle, im Auftrag eines ägyptischen Königs gemeinselte Inschriften, die nicht durch unabhängige Zeugnisse gestützt werden, niemals für historische Tatsachen gehalten werden dürfen.“³⁰⁵

Da Adressaten dieser Bilder in erster Linie Götter waren, geht es statt um die Abbildung besonderer, außergewöhnlicher Ereignisse um die Erfüllung der erwähnten magischen Funktion, vor allem die Aufrechterhaltung des als ideal betrachteten Weltzustandes. Wenngleich ihre Aufgabe auch Kommemoration bestimmter geschichtlicher Ereignisse während der Herrschaft eines Königs war, lassen sich Bezüge zu realen Ereignissen bestenfalls in Details nachweisen³⁰⁶; zudem fehlt den Bildern das Besondere, i. e. ein erzählenswertes Ereignis. Als wirklichkeitsgetreue Dokumentationen dürfen sie ohnehin nicht betrachtet werden, da sie den Verlauf historischer Ereignisse so präsentieren, dass das Handeln Pharaos der Maat entspricht und die Fortdauer der bestehenden Weltordnung gesichert werden kann.³⁰⁷ Die nach ägyptischer Vorstellung im Zusammenhang mit diesen Bildern stehende magische Wirklichkeitsmacht verhinderte außerdem (weitgehend) die Darstellung negativer Ereignisse, da diese eine Gefahr für die Weltordnung bedeutet hätten. Beispielsweise wurden keine Niederlagen des ägyptischen Heeres im Bild festgehalten und Feinde gefesselt oder geschwächelt dargestellt. Dieses Sicherheitsdenken ging so weit, dass mitunter Hieroglyphen von Schlangen sowie anderen potenziell gefährlichen Lebewesen defektiv geschrieben wurden. Andererseits stellten die Ägypter auch das dar, von dem sie wussten – oder zumindest zu wissen glaubten –, dass es da war, ohne sich um etwaige

³⁰⁵ Tyldesley, Hatschepsut, S. 195.

³⁰⁶ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 33.

³⁰⁷ Vgl. dazu Maderna-Sieben, Das Erzählen, S. 174 f.

Differenzen zur Realität zu kümmern.³⁰⁸ Folglich sind die meisten Szenen in Tempeln mehr oder weniger standardisierte Repräsentationen typischer Handlungen. Gerade Ritualdarstellungen wie Szenen des Opetfestes oder des Täglichen Kultbildrituals sind also keine Bilderzählungen. Durch die Abfolge einzelner Riten wird zwar eine zeitliche Reihenfolge erkennbar, die Szenenfolge erweist sich aber meist nicht einmal als durchweg logisch im Sinne einer sequenziell strukturierten einsträngigen Handlung; nicht selten werden einzelne Szenen an die falsche Stelle gesetzt. Die Bilder zeigen nämlich keinen spezifischen Ritualvollzug, sondern zielen auf eine überzeitliche Darstellung des Geschehens ab. Kann mit Hilfe von Beischriften ein bestimmter Herrscher identifiziert oder eine spezifische Gottheit ausgemacht werden, ist er bzw. sie doch austauschbar, und selbst, wenn zum Beispiel Szenen des Täglichen Kultbildrituals mit einem konkreten Datum versehen wären, wären sie nicht narrativ, da keine Normabweichung vorliegt, die das vollzogene Ritual zu einem besonderen, erzählenswerten Ereignis machen würde. Auch Festdarstellungen, die aufgrund von Details wie einzelnen Prozessionsstappen den Eindruck naturgetreuer Wiedergabe des Festgeschehens erwecken, sind Standardszenen und keine bildliche Nacherzählung eines konkreten Festes. Außerdem werden üblicherweise nie alle Etappen eines Festes gezeigt; nach dem Pars-pro-toto-Prinzip findet man lediglich eine Auswahl. Dies spricht ebenfalls gegen die Abbildung kultischer Realität, die sich in den entsprechenden Räumen abspielte, und für eine idealisierte Darstellung. Das „Repertoire reicht von formelhaft erstarrten Szenen, in denen der König die Gottheit verehrt, bis zu lebendigen und ausführlichen Bilderfolgen, die die Götterfeste darstellen. Mit Titeln und Ritualsprüchen versehen, überliefern sie ein – nach ägyptischer Vorstellung – getreues Abbild des Kultbetriebes, der einst die Heiligtümer belebte. Gleichzeitig garantiert ihre ‚magische‘ Bildkraft die Wirksamkeit des Tempels für Zeiten, in denen ein geordneter Gottesdienst versäumt werden sollte.“³⁰⁹

Tellability liegt ist keinem Fall vor. Üblicherweise vermeiden Bildszenen der Rituale und Feste sogar bewusst eine zeitliche Festlegung auf ein konkretes Ereignis, um ihre immerwährende Gültigkeit zu garantieren. Laut G. Pochat ist „[d]jem Charakter des endlos Zeitlichen und des Fortlebens [...] sicher nicht mit den

³⁰⁸ Gombrich, Kunst und Illusion, S. 426.

³⁰⁹ Arnold, Wandrelief und Raumfunktion, S. 4.

herkömmlichen Kategorien unseres Zeit- und Existenzverständnisses beizukommen“.³¹⁰ Mit B. Haring geben sie „durch ihren symbolischen Charakter nur sehr indirekte Hinweise auf die tägliche Realität des Tempelkultes“³¹¹. Das wird schon daran ersichtlich, dass der König im Gegensatz zum realen Kultvollzug keiner Götterstatue, sondern den Göttern selbst gegenübertritt. Demzufolge erlauben solche Bilder nicht die Rekonstruktion ganzer Festabläufe, wenngleich beispielsweise Szenen des Opetfestes im Luxortempel eine recht realitätsnahe Dokumentation zu sein scheinen. E. Hornung und E. Staehelin weisen im Fall des Sedfestes ausdrücklich darauf hin, dass mit Hilfe der überlieferten Ritualdarstellungen keine Rekonstruktion des konkreten Ablaufes dieses Festes möglich sein kann, weil die Abbildungen ein ideelles Sedfest wiedergeben, das in der Realität nie so durchgeführt wurde. Daher sind diese Bilder kein Nachweis für ein tatsächlich stattgefundenes Sedfest.³¹² Ritualdarstellungen sollten weder den Handlungsablauf eines Festprogramms noch ein ganz spezifisches – im Sinne von normabweichend – Fest präsentieren, sondern durch sie wird die dauerhafte Wirksamkeit des Ritualvollzugs durch den König gesichert, der diesen in der Realität nie oder bestenfalls in Ausnahmefällen selbst durchgeführt hat. Bezüge zu tatsächlichen Ereignissen sind zwar nicht ausgeschlossen, weshalb den Darstellungen ein realistischer Charakter nicht abgesprochen werden kann, aber sie bleiben unspezifische Idealdarstellungen³¹³ und erfüllen nicht die Kriterien einer Bildnarration. In der Konsequenz fallen Tempeldarstellungen fast ausnahmslos durch das Suchraster, da es selten um eine fortlaufende Handlung und auch nicht um spezifische, von der Norm abweichende (also erzählenswerte) Ereignisse geht, sondern auf das Spezifische zugunsten des Allgemeinen, zeitlos Gültigen verzichtet wird.

Dennoch gibt es unter den Tempeldarstellungen Ausnahmen, bei denen von visueller Narrativität gesprochen und vermutet werden darf, dass sie zum Zweck bildlichen Erzählens bestimmter, außergewöhnlicher und erzählenswerter Ereignisse angebracht wurden. Dazu gehören die Kadesch-Schlacht-Darstellungen, die

³¹⁰ Pochat, Bild-Zeit, S. 58, bezieht sich vor allen auf Opfertischszenen und Darstellungen des täglichen Lebens.

³¹¹ Haring, Die Opferprozessionen, S. 73.

³¹² Hornung/Staehelin, Neue Studien zum Sedfest, bes. S. 37.

³¹³ Haring, Die Opferprozessionen, S. 73.

sich aufgrund anderer Belege auf eine konkret nachweisbare Schlacht beziehen lassen und bei denen ein bestimmter Ort und sogar einige der Beteiligten auszumachen sind.³¹⁴ Ein paar wenige weitere Bildquellen lassen sich mit offenbar spezifischen, vom Standard abweichenden Ereignissen in Verbindung bringen, indem sie von einem ganz besonderen Vorfall erzählen – zum Beispiel Reliefs aus dem Taltempel Hatschepsuts in Deir el-Bahari. Dort wird bildlich von der im Auftrag der Königin durchgeführten Punt-Expedition erzählt, bei der sie Weihrauchbäume mitbringen ließ, oder von der Anfertigung und dem Transport zweier Obelisken für den Karnak-Tempel (vgl. Abb. 47).

Wenngleich Bilder in Tempeln und königlichen Gräbern grundsätzlich einem strengen Dekorum unterliegen, das kaum Spielraum für das Besondere, die Wiedergabe spezifischer, von der Norm abweichender Ereignisse aus dem Leben – etwa des verstorbenen Königs – lässt, stößt man vereinzelt auf Bilderzählungen. Dazu zählen Bildszenen ägyptischer Mythen bzw. Abbildungen oder Motive, die auf diese verweisen und somit bildliche Evokation dieses einmaligen mythischen Ereignisses sind.³¹⁵ Ein Beispiel ist der Mythos von der Vernichtung des Menschengeschlechts, der vom Rückzug des Sonnengottes Re in den Himmel und der damit zusammenhängenden Trennung zwischen Himmel und Erde erzählt.³¹⁶ Bilder dieses Mythos tauchen im Neuen Reich in Königsgräbern auf, meist beschränkt auf die Himmelskuh Meheterweret, die „große Flut“, deren Beine von acht Stützgöttern gehalten werden, sowie Neheh und Djed, die personifizierten Aspekte der Zeit, als Himmelsstützen. Nicht selten wird der jeweilige König in den Personenkreis aufgenommen, z. B. als Vertreter des Schu.³¹⁷ Doch nicht der Umstand, dass einem bestimmten Pharao eine Rolle im mythischen Geschehen zugewiesen wird und man eine spezifische Figur ausmachen kann, darf als Hinweis auf visuelle Narrativität gewertet werden, sondern die Evokation des dazugehörigen Mythos. Denn Abbildungen von Himmelskuh oder Himmelsstützen sind monoszenische Einzelbilder, die beim Betrachter die dazugehörige mythische Geschichte in Erinnerung rufen, sodass sich das narrative Potenzial entfalten kann;

³¹⁴ Vgl. dazu Kapitel II.4.4.

³¹⁵ Vgl. zum Mythos als Erzählung ausführlicher Kapitel II.3.4.1.1.

³¹⁶ Vgl. zu diesem Mythos Kapitel II.3.2.3.

³¹⁷ Sternberg-el-Hotabi, Mythen, S. 1019 f.; vgl. dazu Kapitel II.3.2.3 m. Abb. 61 u. 62.

ein Mythos, der mit oder ohne Einbindung des jeweiligen Herrschers reaktualisiert wird, erfüllt als epische Gattung die Kriterien für eine Erzählung. Beispielsweise hat ein mythisches Geschehen – wenngleich in *illo tempore* – zu einer bestimmten Zeit stattgefunden und besteht aus einer Abfolge einzelner Szenen, die ein besonderes, einmaliges Ereignis erzählen. Laut H. Sternberg-El Hotabi ist der Mythos „seiner allgemeinen formalen Definition nach eine Erzählung, der eine narrative Textstruktur zugrunde liegt und in der von Göttern, ihren Handlungen, Kämpfen, Leiden und Siegen berichtet wird.“³¹⁸

Dennoch ist nicht jedes Bild im Kontext eines Mythos eine Bilderzählung, die den Mythos in einer einzigen Darstellung komprimiert. Solche Bilder sollten in erster Linie das in ihnen liegende Potenzial für den jeweiligen Herrscher verfügbar machen, nicht den Mythos selbst erzählen. J. Assmanns Theorie zufolge sind Anspielungen und Mythenzitate („mythische Ikons“) gattungs- sowie medientranszendent und nicht an einen geschriebenen oder gesprochenen Text gebunden, sodass sie sich auch in Bildern entfalten können.³¹⁹ Ein mythisches Ereignis kann in ein Bild gefasst sein und als monoszenisches Einzelbild gestützt auf Vorwissen beim Betrachter die zugehörige Narration in Erinnerung rufen, obgleich nicht jede Abbildung beispielsweise des Horusauges als narrativ verstanden werden sollte. Zwar ist das Udjat-Auge die Evokation des dazugehörigen Mythos über den Streit zwischen Horus und Seth, jedoch fehlt dem Bild eine Handlung als zwingendes Kriterium für eine Erzählung. Wenig zielführend für diese Untersuchung erscheint, jeden auf ein einziges Symbol komprimierten Mythos als Bildnarration zu werten, wenngleich E. Hornung mit Recht betont, dass hinter Djed-Pfeiler und Udjat-Auge „ein ganzer Mythos“ steht.³²⁰

Überdies sind einige ägyptische Mythen nicht mehr erhalten, wodurch einer „Vielzahl von Göttern und Göttergruppen [...] die fast vollkommene Abwesenheit der über sie erzählbaren Geschichten gegenüber[steht]“,³²¹ sodass das narrative Potenzial vieler Einzelbilder mythischer Erzählungen nicht mehr erkannt wird. Dieser Verlust mythischer Texte hängt mit ihrer späten schriftlichen Fixierung

³¹⁸ Sternberg-el Hotabi, Ägyptische Mythen, S. 878.

³¹⁹ Vgl. dazu ausführlich Assmann, Die Verbogenheit des Mythos.

³²⁰ Hornung, Geist der Pharaonenzeit, S. 24.

³²¹ Sternberg-el Hotabi, Ägyptische Mythen, S. 878.

zusammen; erst ab dem Neuen Reich wurden sie (vereinzelt) aufgeschrieben und dann in hellenistischer Zeit, der Hochzeit der Mythenschreibung, vermehrt auf Tempelwänden gesichert. Das Fehlen schriftlicher Quellen hat nicht nur zur Folge, dass auf eine mythische Erzählung bezogene visuelle Narrativität nicht als solche identifiziert werden kann, sondern erklärt auch, dass Intertextualität, d. h. Anspielungen auf Mythen in anderen Texten, nicht mehr als solche erkannt wird und unmöglich aus der Vielzahl mythischer Anspielungen fortlaufende Erzählungen rekonstruiert werden können. Man versucht deshalb, einzelne identifizierbare mythische Motive aus unterschiedlichen Ritualkontexten in kosmogonische, anthropologische, theogonische, eschatologische und ätiologische Mythologeme zu unterteilen.³²² Ein Beispiel für die letztgenannte Gruppe ist der erstmals bildlich im Neuen Reich überlieferte, aber Elemente und Motive älterer Mythen enthaltende Mythos von der Geburt des Gottkönigs bzw. der Zeugung des Sohnes.³²³ Er erzählt von der göttlichen Abkunft des Königs und seiner Zeugung durch den Göttervater Amun mit einer menschlichen Mutter königlicher Herkunft. Der Mythos soll die besondere Doppelnatur des ägyptischen Königs erklären, bestehend aus seiner menschlichen Natur, die ihn sterblich macht, und dem göttlichen Wesensanteil, das ihn zu den mit dem göttlichen Amt des Pharaos verbundenen besonderen Aufgaben befähigt. Die erstmals in der Regierungszeit Hatschepsuts belegten aufeinander folgenden Bildszenen und Beischriften erzählen von dieser Zeugung durch einen Gott, der Geburt der Herrscherin (im Fall Hatschepsuts), der Jugendzeit bis zur Krönung und der Thronbesteigung, sodass der Sinn der „Geschichte ein legitimierender Mythos [ist], der den Herrschaftsanspruch eines Königs mythisch fundiert.“³²⁴ Im Unterschied zu Ritualdarstellungen oder Szenen der Unterweltsfahrt der Sonne, denen Individualität fehlt, beziehen sich diese Darstellungen auf ein spezifisches, von der Norm abweichendes Ereignis, da eine weibliche Herrscherfigur im Zentrum steht, sodass grundlegende Kriterien für

³²² Vgl. dazu ausführlicher Sternberg-el Hotabi, Ägyptische Mythen, S. 880 ff.

³²³ Beispielsweise wurden in Sakkara im Pyramidenbezirk des Königs Djedkare Fragmente von Beschneidungsszenen gefunden, die in die 5. Dynastie datieren und Anlass zur Vermutung geben, dass der Mythos von der Geburt des Gottkönigs schon im Alten Reich bekannt war; vgl. dazu ausführlicher Altenmüller, Anubis mit Scheibe, bes. S. 15 f. m. Anm. 5, wo er auf die Publikation dieser Fragmente bei Megahed/Vymazalová, Ancient Egyptian Royal Circumcision, verweist.

³²⁴ Sternberg-el Hotabi, Ägyptische Mythen, S. 991.

eine Erzählung vorhanden sind, obwohl die Abbildungen (Abb. 26) ebenso standardisiert sind wie Ritualszenen.

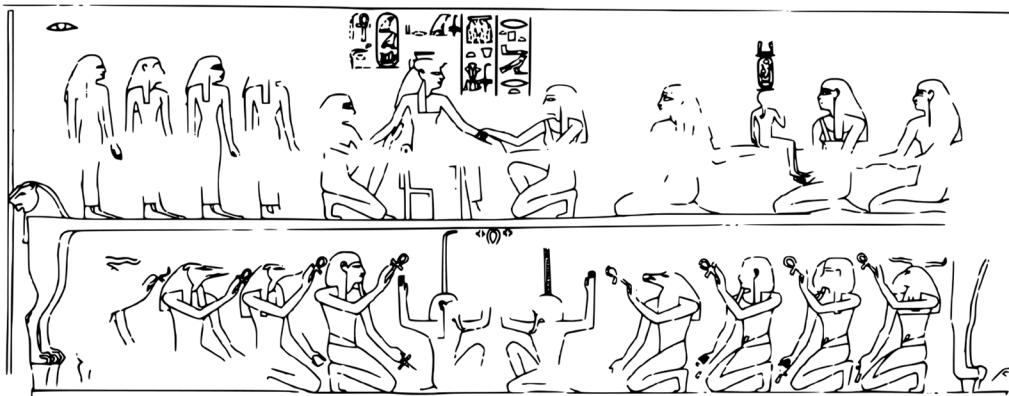


Abb. 26: Geburt Hatschepsuts und ihres Ka auf einem Relief im Tempel von Luxor

Letztlich könnten alle Darstellungen in Tempeln und Gräbern, die sich auf Mythen beziehen und somit auf ein einmaliges in mythischer Vergangenheit stattgefundenes Geschehen prinzipiell als monoszenische Einzelbilder und damit Erzählungen – und zwar speziell mythische – betrachtet werden. Auch Bilder aus dem Totenbuch können Motive aus Mythen oder anderen Erzählungen enthalten. Ein Beispiel ist die Szene mit dem Großen Kater, der die Apophisschlange unschädlich macht, im 17. Kapitel des Totenbuches.³²⁵ Der Spruch ist der Textgattung nach keine Erzählung, das Totenbuch bedient sich in der Passage über den Großen Kater nur des narrativen Modus, die dazugehörige bildliche Darstellung des Katers hingegen ist narrativ. Denn er wird bei einer konkreten Handlung gezeigt, und zwar wie er mit einem Messer in der Vorderpfote die Apophisschlange köpft. Das Bild erzählt zugespitzt auf den *pregnant moment* vom Großen Kater in Heliopolis, der als Verkörperung des Re die Feinde des großen Gottes vernichtet neben der heiligen Persea, dem Isched-Baum, der sich in dieser Nacht neben Re spaltet oder durch ihn gespalten wird (vgl. Abb. 28). Wenngleich das Totenbuch selbst keine Erzählung ist, kann das Bild des Großen Katers als eigenständige Bildnarration aufgefasst werden³²⁶.

³²⁵ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.1.1.

³²⁶ Vgl. für entsprechende Beispiele im Bereich der Scherbenbilder Kapitel II.3.4.1.1.

In den meisten Fällen bestand die Funktion der Darstellungen aus Mythen entweder darin, mythische Präzedenzfälle, auf die die Bilder verweisen, für den individuellen Verstorbenen nutzbar zu machen, oder den regierenden König ins mythische Geschehen einzubinden und so für sein Amt zu legitimieren. Übernimmt er beispielsweise die Rolle des Horus und wiederholt den mythischen Streit mit Seth um die Königsherrschaft, wird das mythische Geschehen reaktualisiert und für die Gegenwart wirksam gemacht. Sehr unwahrscheinlich ist allerdings eine visuelle Erzählung des Mythos verkürzt auf ein monoszenisches Einzelbild, weshalb derartige Bilder ausgeklammert werden. In Ermangelung anderer Überlieferungen dieser mythischen Erzählungen wäre ohnehin unmöglich, allein mit ihrer Hilfe einen Mythos zu rekonstruieren; meist ist nicht einmal eine Handlung bzw. ein Davor und Danach erkennbar.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass sich trotz des strengen Dekorums und der besonderen Funktion der Bilder im Bereich der Tempeldarstellungen und des Dekorationsprogramms königlicher Gräber einige wenige Beispiele für visuelles Erzählen finden lassen.

2.3.2 Das Bildprogramm der Privatgräber

Was für monumentale Darstellungen auf Tempelwänden und in königlichen Grabanlagen gilt, trifft im Prinzip auf das Bildprogramm der Privatgräber zu. Allerdings dienten Abbildungen in privaten Gräbern hauptsächlich als Garantie für einen sicheren Übergang des Grabherrn ins Jenseits. Beispielsweise sollten Szenen, die Vorbereitungen für die Begräbniszeremonie, Handwerker bei der Herstellung von Grabbeigaben oder den Sem-Priester beim Mundöffnungsritual zeigen, durch ihre Präsenz die Verwirklichung des Gezeigten bewirken und dem Verstorbenen auf diese Weise ein Weiterleben ermöglichen.³²⁷ Um sicherzustellen, dass die Bilder diese Funktion erfüllen konnten, waren Normabweichungen selten. Das erklärt, warum es Bildern im Kontext privater Gräber größtenteils

³²⁷ Vgl. David, Handbook to Life, S. 231: „A ceremony known as the ‘Opening of the Mouth’ performed by a special priest who, with an adze, touched the mouth, hands, and feet of the figures sculpted and painted on these walls, was believed to bring these scenes to life.“

an Besonderheit in Form von Normabweichungen fehlt und man wie in Tempeln und königlichen Gräbern fast immer auf standardisierte Abbildungen trifft.³²⁸ Demzufolge stehen viele Ägyptologen der Existenz außergewöhnlicher Darstellungen skeptisch gegenüber, was H. Guksch treffend auf den Punkt bringt: „Singularität ist ein in der Ägyptologie argwöhnisch betrachtetes Phänomen.“³²⁹ Als Gründe nennt sie „wissenschaftliche Vorsicht vor einer falschen Interpretation“ und „Kenntnis der altägyptischen Denkweise, die der Demonstration von Individualität einen anderen Stellenwert einräumt, als wir es tun.“³³⁰

Selbst die mitunter so lebendig und einzigartig wirkenden Abbildungen von Szenen des täglichen Lebens („scenes of daily life“), die auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, bildlich besondere Ereignisse aus dem Leben der Verstorbenen zu erzählen, tun dies eben meist nicht. Laut H. A. Groenewegen-Frankfort sind es „elaborate pictographical conceits rather than images of transient events. These conceits may need multiple statements, consisting of various phases of one typical occurrence. They should be ‘read’; harvesting entails ploughing, sowing, and reaping ... The sequence of the scenes is purely conceptual not narrative, nor is writing which occurs with scenes dramatic in character.“³³¹ Sehr wahrscheinlich dokumentieren Reliefs und Malereien in Gräbern also kein reales Alltagsgeschehen, sondern es sind immer wieder die gleichen genenhaften Bilder, die hintereinander und übereinander ohne erkennbares Auswahlprinzip aufgereiht werden und einem (wachsenden) ägyptischen Motivschatz entnommen sind. Die Szenen sollten auch nicht das diesseitige Leben des Verstorbenen festhalten aus dem Wunsch heraus, es im Jenseits genauso fortzuführen, sondern es sind laut H. Altenmüller Projektionen von „Ansichten eines idealen Lebens, das der Grabherr in seiner Fortexistenz für sich auch nach seinem Tod erwartet. Durch seine Repräsentationsaufgaben reiht er sich in das Gefolge des Königs ein, mit dem

³²⁸ Pochat, Bild-Zeit, S. 61, räumt aber ein, dass gerade „die vielen Tierszenen und Darstellungen des täglichen, vor allem landwirtschaftlichen Lebens bei aller Typik doch einen großen Variationsreichtum und scharf beobachtete Einzelheiten“ aufweisen.

³²⁹ Guksch, Amenemhab, S. 113.

³³⁰ Guksch, Amenemhab, S. 113.

³³¹ Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement, S. 33; vgl. dazu auch Kantor, Narration in Egyptian Art, bes. S. 44.

zusammen er die Hoffnung teilt, in der Nähe des Sonnengottes am frühen Morgen eine Auferstehung zu feiern.“³³² Bestenfalls unter dieser Prämisse könnte mit H. Kischkewitz von „konserviertem Leben“ die Rede sein³³³, weshalb man sich von der Vorstellung, der Grabherr ließe auf den Wänden seines Grabs bildbuchartig sein Leben nacherzählen, längst verabschiedet hat. F. Junge erklärt, dass das, „[w]as an Aktionen des Grabinhabers illustriert wird, [...] seinen Grundzügen nach für alle Grabinhaber zu allen Zeiten dasselbe [ist]: Der Grabinhaber sitzt vor seinem wohlbesetzten ‚Speisetisch‘ und betreibt die Jagd zu Wasser und zu Lande; Nahrungsmittel werden produziert, zubereitet, herangeschafft und magaziniert; der Grabinhaber beaufsichtigt landwirtschaftliche und handwerkliche Betriebe und ihre Verwaltung und lässt sich Rechenschaft ablegen über Einkünfte und Warenverkehr. Aber seine Aktionen sind bar jeder individuellen Bezugnahme: Die Wiedergabe seiner familiären Umstände beschränkt sich auf eine bloße Aufzählung der Familienmitglieder, er ist alters- und schicksalslos, weder spielen individuelle Ereignisse noch persönliche Taten, private oder berufliche Interessen irgendeine Rolle [...]: Leben als typisches Leben, Dasein als typisches Dasein.“³³⁴ Auch M. Herb wertet Grabdekoration als „Konglomerate von Bildern und Texten, deren Auswahl, Aufbau und Anordnung in hohem Maße von konstruktiven Normen, Vorgaben und Regeln bestimmt wurden“ und glaubt, dass „die Anbringung von Texten oder Bildern an seinen [= des Grabs] Wänden nicht den individuellen Vorlieben eines Grabherrn oder des jeweils vor Ort arbeitenden ‚Dekorateurs‘ oder ‚Künstlers‘ anheimgestellt“ war.³³⁵

Bilder in ägyptischen Gräbern werden als Sinnbilder verstanden, nicht als Sehbilder und persönliche Erinnerungsbilder.³³⁶ Zwar sind sie nicht rein fiktional, da sie beispielsweise Jagdszenen abbilden, die sich in der Realität in ähnlicher Weise abgespielt haben könnten, aber es geht nicht um spezifische, von der Norm abweichende Ereignisse, die man als erzählenswert im Sinne von *tellability*

³³² Altenmüller, Aspekte des Grabgedankens, S. 34.

³³³ Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 9 f.

³³⁴ Junge, Vom Sinn der ägyptischen Kunst, S. 53.

³³⁵ Herb, Ikonographie, S. 121.

³³⁶ Vgl. dazu z. B. Kessler, Zur Bedeutung der Szenen des täglichen Lebens I; ders., Szenen des täglichen Lebens II.

betrachten könnte. Selbst wenn F. Junge mit Verweis auf W. Wolf die Ansicht vertritt, dass „gerade die Nebenszenen [...] eine wahrhaft entfesselte ‚erzählende Ausgestaltung‘“³³⁷ feststellen ließen, liegt kein visuelles Erzählen vor. Grabherr und Epoche sind weitgehend austauschbar und gerade diese „Zeitlosigkeit“ fand offenbar ihre Bewunderer. So schreibt J. Assmann mit Verweis auf Platon, dass „ihr Gelingen [i. e. das der ägyptischen Kunst] nicht Sache der Inspiration einer Epoche oder eines Einzelnen ist, sondern sich so präzis im Regelsystem der Formensprache angelegt findet, dass es nur des perfekten Handwerks bedarf, um die Idee im Kunstwerk zu verwirklichen.“³³⁸ Das führte zwangsläufig zu jener „geschichtslosen Wiederholbarkeit“, die als Grundstruktur ägyptischer Kunst bezeichnet werden kann: „[D]ie Bereiche des Zeitgebundenen, Geschichtlichen, des Einmaligen und Unwiederholbaren“ werden bewusst ausgeklammert.³³⁹ Dabei sind zeitlose Darstellungen nichts spezifisch Ägyptisches. Für die in „einprägsamen Formeln“ visualisierten, sich permanent wiederholenden, repräsentativen Szenen (z. B. Jagd-, Prozessions- oder Ritualszenen) im mediterranen Raum hat B. Jacobs den Begriff „exemplarische Historienbilder“ geprägt, der deutlich macht, dass – wie in Ägypten – kein einmaliges geschichtliches Ereignis abgebildet wird³⁴⁰, sondern solche repräsentativen Bilder vor allem die Zugehörigkeit des Grabherrn zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht zum Ausdruck bringen sollten. In Ägypten steht hinter diesem Konzept außerdem die spezifische Weltanschauung³⁴¹, der es entspricht zu zeigen, was da ist, immer da war und immer da sein wird, um den ewigen Kreislauf abzubilden. Die Betonung liegt auf dem Ewigen, der zeitlosen Gegenwart, dem Stereotypen – nicht dem Besonderen. Darauf spricht H. A. Groenewegen-Frankfort der Abfolge derartiger Szenen Narrativität ab und versteht die vermeintlichen Bildergeschichten begrifflich.

Der Mangel an Individualität hängt untrennbar mit der erwähnten Funktion des Grabes und seiner Dekoration zusammen. Von einem Grab erhoffte sich jeder

³³⁷ Junge, Vom Sinn der ägyptischen Kunst, S. 53.

³³⁸ Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, S. 304.

³³⁹ Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, S. 304.

³⁴⁰ Borchhardt, Narrative Ereignis- und Historienbilder, S. 88 f.; Jacobs, Griechische und persische Elemente, S. 52.

³⁴¹ Vgl. Gombrich, Kunst und Illusion, S. 150.

Verstorbene eine Transformation ins Jenseits. Dazu mussten zwei wichtige Aufgaben erfüllt sein: In den tieferliegenden Teilen wurde der Leichnam bestattet und vor Zerstörungen bewahrt, um die körperliche Fortexistenz zu gewährleisten, die vorderen Räume fungierten nach der Bestattung als Art Kapelle, um die Erinnerung an den Verstorbenen zu bewahren und Rituale durchzuführen, die seine Weiterexistenz sicherten sowie seine fortwährende Teilhabe am gesellschaftlichen Leben, d. h. die Bewahrung seines sozialen Status in der ägyptischen Gemeinschaft. Die Dekoration der Grabwände in den für Lebende zugänglichen Bereichen sollte den Grabherrn in Gestalt seiner Abbildungen repräsentieren, während sich seine Mumie in den unzugänglichen Räumen befand; so konnten die Rituale quasi in Anwesenheit des Kultempfängers ausgeführt werden.³⁴² Bilder und Texte des Grabs sollten zudem die Identität des Grabherrn bewahren, d. h. seinen Namen, seine Familie und seine Karriere, sowie seine korrekte Lebensführung mitsamt der pflichtgemäßen Erfüllung seiner religiösen und weltlichen Aufgaben bezeugen. Dazu wurden beispielsweise Titel aufgezeichnet, denen figürliche Darstellungen beigelegt sein konnten, und es wurde auf die Dokumentation der Erlaubnis des Königs zur Errichtung der Grabstätte geachtet. Hinzu kamen bereits im Alten Reich die erwähnten Szenen des täglichen Lebens. Innerhalb dieser so genannten Lebensbilder dienten Opferszenen oder Szenen der Nahrungsmitteleproduktion als Garantie der Versorgung im Jenseits und Sicherung der Stellung des Verstorbenen im Sozialgefüge der ägyptischen Gesellschaft, da der Grabherr bei der verantwortungsbewussten Erfüllung seiner Amtsgeschäfte abgebildet wurde.³⁴³

„Das Grab ist ein Ort der Selbstpräsentation“, schlussfolgert H. Altenmüller in Bezug auf Gräber des Alten Reiches, „[d]iesem Zweck dienten [...] speziell die *m33*-Szenen, die den Grabherrn bei der Inspektion von Arbeiten zeigen, die als Arbeiten des Diesseits ausgegeben werden, aber in der Brechung der Grabbilder aktuell nicht Arbeiten aus der Realität des Lebens des Grabherrn darstellten, sondern solche, die zur rituellen Jenseitsexistenz des Grabherrn gehören.“³⁴⁴ M. Herbs Behauptung, die Motiv- und Szenenfolgen würden die Realität

³⁴² Herb, Ikonographie, S. 119.

³⁴³ Fitzenreiter, Relevanz und Beliebigkeit, S. 101.

³⁴⁴ Altenmüller, Aspekte des Grabgedankens, S. 20.

widerspiegeln³⁴⁵, muss entschieden widersprochen werden. Laut H. Altenmüller ist die „Verbindung mit der Realität [...] zwar potenziell möglich, doch in der Retrospektive der Lebenszeit nicht unbedingt mit den tatsächlich erbrachten Leistungen kompatibel.“³⁴⁶ An der Dekoration der Privatgräber der 5. Dynastie weist er nach, dass die Themen im Bildprogramm zum „tatsächlichen Leben des Grabherrn so gut wie keine Bezugspunkte aufweisen, [...] [sondern] die Idealvorstellung des Grabherrn wiedergeben. [...] Wird der Grabherr bei der Überwachung der Arbeiten der Bauern, der Gärtner, der Hirten, der Fischer, Vogelfänger und Jäger gezeigt, so orientiert er sein Leben am Auftrag des Sonnengottes, sich in den Dienst des Königs und der Mitmenschen zu stellen, um die Versorgung der Menschen im Diesseits zu sichern. Die Verantwortlichkeit des Grabherrn für die Leistungen im primären Sektor der Volkswirtschaft, der sog. ‚Urproduktion‘, hat gottesdienstlichen Charakter.“³⁴⁷ An dieser Funktion änderte sich grundsätzlich nichts, als im Neuen Reich der repräsentative Charakter des Grabes in den Vordergrund rückte und der Besitzer sich mit den Darstellungen appellativ an Besucher wandte.³⁴⁸

Abgesehen vom Aspekt der Versorgung im Jenseits und der Sicherstellung des Verbleibs des Verstorbenen in der diesseitigen Gemeinschaft durch Aufrechterhaltung der Beziehung zu den Lebenden in Form des Opferkults bestand eine dritte Funktion des Grabes in der Schaffung eines Raumes, der dem Grabherrn die Verehrung der Götter sowie die Anbindung an deren Welt möglich machte. Auch hierbei spielten Darstellungen eine maßgebliche Rolle, denn laut A. Schlüter stützt vor allem das Bildprogramm diese religiöse Funktion des Grabes, indem der Grabherr bei Ausübung ritueller Aufgaben vor den Göttern gezeigt³⁴⁹ und ein „dauerhafter Wirklichkeitsraum“³⁵⁰ geschaffen wird, der das Weiterleben des Verstorbenen garantierte. Demzufolge wurde Wirklichkeit nicht abgebildet, sondern erzeugt, weshalb F. Junge die Reliefs bezeichnetet als „Form der

³⁴⁵ Herb, Ikonographie, S. 128.

³⁴⁶ Altenmüller, Aspekte des Grabgedankens, S. 20.

³⁴⁷ Altenmüller, Lebenszeit und Unsterblichkeit, S. 86.

³⁴⁸ Assmann, Die Gestalt der Zeit, S. 28 f.

³⁴⁹ Schlüter, Sakrale Architektur, S. 41.

³⁵⁰ Reiche, Überlegungen zum nichtköniglichen Totenglauben, S. 207.

Grabbeigabe, die dem Verstorbenen eine Fortexistenz nach dem Zuschnitt seines Lebens möglich machen sollte – gewissermaßen Policien einer magischen Lebensversicherung.“³⁵¹ Daher irrt sich M. Herb, der behauptet, in den Darstellungen würden bestimmte Ereignisse aus dem Leben des Kultempfängers thematisiert werden, sie könnten „historisch relevante Informationen“ enthalten und wären „zum weitaus überwiegenden Teil als Ganze darauf angelegt, einen wie auch immer beschaffenen Sachverhalt der *Wirklichkeit* zu beschreiben und für kommende Generationen festzuhalten“. Zwar beruft er sich unter anderem auf Aktenauszüge aus dem Grab des *M3tn*³⁵², die für die Rekonstruktion einzelner Aspekte des Wirtschaftslebens wichtige Quellen sind, dennoch darf bei Grabdarstellungen nicht verallgemeinernd behauptet werden, es gehe „um eine real existierende Person; ein Ereignis, das tatsächlich zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattgefunden hat; oder Verhältnisse, die entsprechend getroffener Vereinbarungen bestehen oder bestehen sollen.“³⁵³ Er übersieht, dass Grabdarstellungen grundsätzlich den transitorischen, für die Ägypter nebensächlichen Aspekt einer Handlung vermeiden und diese in einer allgemeinen, konventionellen Art repräsentieren, und zwar unter Herausfall des Individuellen. Demzufolge wird vielleicht der Name des Grabherrn genannt, um das Dargestellte unter funktionellem Gesichtspunkt mit seiner Person in Verbindung zu bringen, auf die spezifische Natur der Ereignisse wird jedoch zugunsten der Symbolik und einer eher statischen Behandlung verzichtet, was sowohl für Szenen des Alltags als auch für den Bereich des Religiösen gilt. Die einzigen individuellen Elemente sind Abbildungen des jeweiligen Grabherrn, wenngleich auch sie derart standardisiert sind, dass lediglich Bildbeischriften mit dem Namen des Verstorbenen die Identifizierung einer bestimmten Person erlauben und die Darstellungen voneinander unterscheidbar machen. Sogar, wenn Grabherr und andere Personen namentlich benannt sind, zeigen die Bilder nur Handlungen, die er gemäß seines Amtes zwar vermutlich hin und wieder ausgeführt hat und die durch die Abfolge einzelner Szenen eine fortlaufende Handlung suggerieren, bei denen es aber selten um die bildliche Umsetzung realer oder von der Norm abweichender Ereignisse

³⁵¹ Junge, Vom Sinn der ägyptischen Kunst, S. 43.

³⁵² Vgl. dazu Gödecken, Eine Betrachtung der Inschriften.

³⁵³ Herb, Ikonographie, S. 129.

geht. Lediglich bestimmte Topoi werden aufgegriffen und auf den jeweiligen Grabherrn bezogen, um eine für ihn typische Situation zu schaffen und fürs Jenseits zu erhalten.³⁵⁴ Das Bild des Grabherrn bleibt lückenhaft und indirekt; Intention der Ägypter war nicht, „Einblicke in das individuelle Besondere des Menschen zu vermitteln“, sondern den Verstorbenen als „Angehörigen einer sozialen Schicht, der Gruppe der Beamten im Königsdienst“ zu zeigen.³⁵⁵

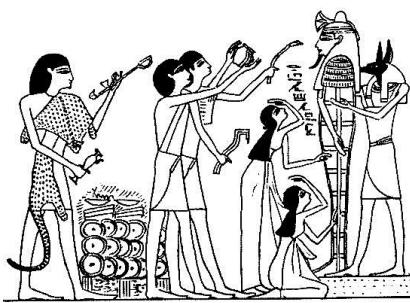


Abb. 27: Mundöffnungsritual

Dies verdeutlicht das Mundöffnungsritual aus dem Totenbuch des Hunefer (19. Dynastie; Abb. 27), bei dem der Verstorbene durch Beifügung seines Namens zwar identifiziert werden kann, jedoch austauschbar ist, da die Bilder den Ausschnitt eines nach festen Regeln ablaufenden Rituals zeigen. Die standardisierten Abbildungen unterscheiden sich von kultischen Szenen in königlichen Gräbern und Tempeln nur hinsichtlich ihrer Funktion. Im

privaten Kontext geht es nicht um die Sicherung königlichen Kultvollzugs, sondern die Anbindung des Grabherrn an den König und die Gewährleistung seiner Teilnahme an religiösen Handlungen und insbesondere Festen, deren primäres Ziel die Regeneration war. So wollte sich der Verstorbene die eigene Verjüngung und die „Konstitution und Reproduktion von kultureller Identität“ als Festteilnehmer sichern.³⁵⁶ J. Assmann zufolge war „der höchste Wunsch des Toten, auch im Jenseits [...] an den großen Götterfesten teilnehmen zu können“³⁵⁷, und gerade weil er sich durch die Festdarstellungen an die wiederkehrenden Abläufe anbinden wollte, war keineswegs intendiert, die Bilder mit einem einzigartigen oder gar von der Norm abweichenden Ereignis zu verbinden. Im Gegenteil ging es um zyklische Wiederholung des Festgeschehens mittels typischer Darstellungen, was einmal mehr die magische Funktion der Bilder deutlich macht: Sie bilden keine

³⁵⁴ Schlüter, Sakrale Architektur, S. 44 f.

³⁵⁵ Guksch, Amenemhab, S. 107.

³⁵⁶ Schlüter, Sakrale Architektur, S. 485.

³⁵⁷ Assmann, Das ägyptische Prozessionsfest, S. 108.

Realität ab, sondern sollen sie erzeugen.³⁵⁸ „Nicht das Leben als geschichtliche Vergangenheit wird auf den Grabwänden verewigt, also etwas Vergängliches und Vergangenes in die Ewigkeit des Bildes transformiert. Vielmehr wird das Leben unter dem generellen Aspekt des ‚Immer wieder‘ als ein selbst ewiges dargestellt. Das Bild hält nicht erinnernd das aktuell-Einmalige, sondern enzyklopädisch das potenziell-Ewige fest. Daraus ergibt sich sowohl der ungemein lebensnahe Realismus im Detail als auch die inventarhafte Abstraktheit der Komposition“³⁵⁹, schreibt J. Assmann.

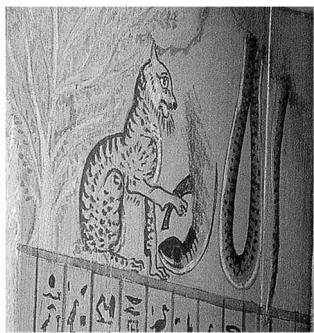


Abb. 28: Großer Kater

Obwohl aus genannten Gründen innerhalb der Privatgräber kein Platz für bildliche Aufzeichnung besonderer oder Norm abweichender Ereignisse sein dürfte, findet man Belege für visuelles Erzählen, sofern es sich um Szenen aus Mythen handelt, die als bildliche Umsetzung einer Erzählung narrativ sind. In Grabanlagen der Privatleute ist das der schon erwähnte Große Kater bei der Vernichtung der Apophisschlange vor dem Isched-Baum von Heliopolis, zum Beispiel auf der Ostseite des Eingangs im Grab des Sennedjem (TT1) in

Deir el-Medina (Abb. 28)³⁶⁰, der auch auf Scherbenbildern belegt ist. Das monoszenische Einzelbild zeigt den *pregnant moment* des Mythos und ruft bei entsprechender Vorkenntnis den zugehörigen Mythos in Erinnerung, sodass rezipientenseitige Narrativierung gewährleistet ist. Aber selbst ohne Vorwissen ist das Bild narrativ, weil deutlich eine Handlung sowie ein Handlungsträger zu erkennen sind und ein Davor und Danach erahnt werden können. Dass ein Kater wie ein Mensch ein Messer benutzt und einer ungewöhnlich großen Schlange den Kopf abtrennt, ist zudem ein besonderes, von der Norm abweichendes Ereignis.

Auch ein paar wenige andere Darstellungen durchbrechen das strenge Regelprogramm der Grabdekoration und halten ein konkretes, sich vom Standard unterscheidendes besonderes Ereignis aus dem Leben des Grabherrn fest. Zu diesen

³⁵⁸ Schlüter, Sakrale Architektur, S. 486.

³⁵⁹ Assmann, Hierotaxis, S. 37.

³⁶⁰ Bruyère, La Tombe No 1, Tf. XXXIV; Shedid, Das Grab des Sennedjem, S. 27 u. 63.

Ausnahmen zählen die Darstellung des Besuchs eines syrischen Fürsten bei einem ägyptischen Arzt im Grab des Nebamun (TT 17) und die Begegnung des Grabherrn mit einer Hyäne in der Wanddekoration des Amenemhab (TT 85).³⁶¹ Zu welchem Zweck also wurden diese Szenen festgehalten und warum unterscheiden sie sich erkennbar vom sonstigen Bildprogramm? Ihr Anbringungsort legt einen Zusammenhang mit so genannten Idealbiografien oder Selbstpräsentationen nahe, in denen immer wieder von außergewöhnlichen Ereignissen im Leben des jeweiligen Grabherrn berichtet wird. Trotz aller Standardisierung lassen diese Texte auf ein Bedürfnis schließen, dem Grab den eigenen Stempel aufzudrücken und von ganz persönlichen Erlebnissen zu erzählen. Laut L. Popko werden Autobiografien nämlich nicht allein an Verstorbene oder Götter, sondern an alle (lesekundigen) Grabbesucher adressiert³⁶² und B. M. Bryan ergänzt: „[S]cenes of his official life created a visual biography as well, the outcome being an ideal self presentation intended to influence and encourage participation by visitors.“³⁶³

Unklar bleibt, warum schriftliche Quellen hier Freiraum für Individualität und die Aufzeichnung abnormer Ereignisse ließen, während dieser bei Bildern weitgehend fehlt, zumal der Großteil der Grabbesucher nicht lesen konnte und ihnen nur Bilder den Grabherrn und seine einzigartigen Taten nahebringen konnten. Man sollte erwarten, dass gerade in Lebenden zugänglichen Räumen des Grabes außergewöhnliche Geschehnisse in visueller Form erzählt werden³⁶⁴, stattdessen erfüllen wenige diese Voraussetzungen. Auf diese Ausnahmen wird bei der Vorstellung der Quellen näher eingegangen.

2.3.3 Hausmalerei

Der überwiegende Teil der aus dem alten Ägypten erhaltenen Bildquellen stammt aus dem Bereich der Tempeldekoration, von Wänden der Gräber der Herrscherinnen und der Privatleute sowie einer Reihe anderer Objekte wie Stelen, die alle

³⁶¹ Vgl. dazu Kapitel II.3.2.3.

³⁶² Popko, Untersuchung zur Geschichtsschreibung, S. 72 f.

³⁶³ Bryan, Pharaonic Painting, S. 1003.

³⁶⁴ Vgl. dazu ausführlicher Popko, Untersuchungen zur Geschichtsschreibung, S. 81 f.

einem strengen Kunstkanon unterlagen. Folge dieser verbindlichen Regeln für Handwerker ist der eingeschränkte Spielraum für eigene Ideen; die Anfertigung von Bildern war weitgehend auf Reproduktion standardisierter Szenen und Motive beschränkt, wie es im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde. Belege für visuelles Erzählen sind dünn gesät, sodass lohnend erscheint, sich dem privaten nicht-funerären Bereich zuzuwenden. Dazu zählt neben Ostraka die ägyptische Hausmalerei, von der jedoch kaum Belege erhalten sind, weshalb sich Forschungen auf die wenigen erhaltenen Häuserreste in Deir el-Medina und Kahun sowie den Königspalast in Amarna und die Palastanlage Amenophis' III. in Malkata³⁶⁵ beschränken, mit deren Hilfe sich gewisse Rückschlüsse auf die Gestaltung der Wände ägyptischer Privathäuser ziehen lassen.

Wohnhäuser wurden in Ägypten aus sonnengetrockneten Lehmziegeln errichtet und waren im Inneren recht dunkel, da Glas unbekannt war und durch die kleinen Fenster kaum natürliches Licht einfallen konnte. Mit T. G. H. James ist zumindest in den Haupträumen besserer Gebäude von farbiger Dekoration auszugehen. Da diese nicht für die Ewigkeit bestimmt war, fallen Unterschiede zu funerären Darstellungen auf, die sich auf die Motivauswahl beziehen und vor allem auf die Qualität des Untergrunds. Dieser musste weniger hohen Ansprüchen gerecht werden, was sich negativ auf die Haltbarkeit auswirkte. So waren die Lehmziegelwände ursprünglich innen und außen mit einer Schlammschicht verputzt, auf die direkt die Bemalung aufgetragen wurde.³⁶⁶ Innenwände konnten bunt bemalt sein, was Funde in den Überresten der Wohnhäuser von Amarna³⁶⁷ und vor allem in der Siedlung Deir el-Medina belegen.³⁶⁸ Allerdings waren ärmlichere Häuser mitunter gar nicht, Behausungen der Wohlhabenderen hingegen recht farbenfroh ausgeschmückt mit Bildern als Dekoration, zur magischen Abwehr von Unheil sowie zur Unterhaltung.

³⁶⁵ Vgl. zu den Wandmalereien von Amarna Kemp, Wall paintings.

³⁶⁶ James, Egyptian Painting, S. 37.

³⁶⁷ Vgl. zu den Wandmalereien von Amarna Kemp, Wall paintings.

³⁶⁸ Černý, A Community of Workmen, S. 189 f.



Abb. 29: Verputzreste

In Deir el-Medina sind noch die Grundmauern von 68 Häusern erhalten. Im Inneren finden sich an einigen Stellen zwar Reste weißer Verputzschicht, aber die Bemalung ist fast vollständig verloren (Abb. 29). Ein paar wenige Fragmente, die sich nicht mehr *in situ* befinden, lassen Reste des Wandverputzes mit Farbspuren erkennen, was auf einstmals bunte Bemalung schließen lässt und darauf, dass beispielsweise Behausungen der Wohlhabenderen annähernd farbenprächtig mit

Bildern geschmückt waren wie die Wände der Gräber, in denen die dort lebenden Handwerker ihren Lebensunterhalt verdienten. Dabei unterscheidet sich J. Assmann zufolge die Innendekoration profaner Wohnbauten vom Relief der Gräber in zwei Aspekten: Darstellungen im profanen Raum waren diesseitsorientiert und es gab wesentlich mehr Gestaltungsfreiheiten.³⁶⁹ Allerdings eröffnen die wenigen erhaltenen Stücke nur einen vagen Eindruck von der Motivvielfalt der Hausmalerei. Vermutlich stammten die Motive im Gegensatz zu Tempeln und Gräbern nicht aus dem Themenbereich der Götterwelt oder des Totenkults und Götterdarstellungen beschränkten sich auf Wesen wie Bes, der als Schutzgott des Haushalts und der Schwangeren gerade im Privaten verehrt wurde.³⁷⁰ Auf Abbildungen dieses Gottes stößt man sehr häufig im Bereich der Hausdekorationen sowie im Palast Amenophis' III. in Malkata.³⁷¹ Für Amarna hingegen sind überwiegend florale Dekorationsmuster belegt. Aus einem der königlichen Gebäude ist teilweise ein bemalter Fußboden in einer Art Freskotechnik erhalten, indem Farbe Stück für Stück auf den feuchten Putz aufgetragen wurde, sodass sie in die Verputzschicht des Bodens eingebunden und haltbarer gemacht wurde.³⁷² Am eindrucksvollsten ist die Hausmalerei im „Green Room“ im Nordpalast Echnatons, der seinen Namen der Dominanz der Farbe Grün verdankt. Der Erhaltungszustand ist zwar schlecht, da weiße Ameisen den Putz angegriffen haben, dennoch

³⁶⁹ Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, S. 306.

³⁷⁰ Kemp, Wall paintings, S. 51.

³⁷¹ Robins, Egyptian Painting, S. 53.

³⁷² James, Egyptian Painting, S. 37 ff.

ist ein Stück außerordentlicher Qualität erkennbar: Das Bild zeigt das Panorama einer ägyptischen Sumpflandschaft mit Papyrus- sowie Lotuspflanzen und Vögeln. Anzunehmen ist, dass Häuser reicher Privatleute in Amarna ebenso mit Malereien ausgestaltet waren, wenngleich die Qualität nicht die der königlichen Gemächer erreicht haben dürfte. Üblicherweise war wohl am oberen Ende der Wände ein Fries mit Motiven wie Lotusblumen, Blumengirlanden oder hängenden Girlanden angebracht. Außen waren die Häuser weiß gestrichen und lediglich um die Türen und Fenster herum bemalt. Die wenigen Bildbelege zeigen, dass Motive der Hausmalerei vorwiegend aus dem Bereich Natur und Alltagsleben stammen. Lassen sich Parallelen zu Motiven der Grabdekoration finden, haben diese in der Hausmalerei einen diesseitsorientierten Bezug, d. h., für viele Darstellungen gibt es Vorbilder in der Grabdekoration, dennoch besitzen sie eine andere Bedeutung als im Kontext der Gräber, von denen sich die dort arbeitenden Handwerker bei der Gestaltung ihrer Wohnhäuser vermutlich haben inspirieren lassen. Das gilt beispielsweise für den Lotus als Symbol für Wiedergeburt, den Fisch als Fruchtbarkeitssymbol oder das beliebte Motiv tanzender bzw. musizierender oder Blumen darreichender Mädchen. Trotz der Gemeinsamkeiten mit der Dekoration der Gräber und Tempel bestehen Unterschiede in der Intention³⁷³: Sie dienten nicht der Sicherung des Übergangs ins Jenseits und der dortigen Versorgung, sondern sollten Privathäuser schmücken, die darin Lebenden erfreuen und apotropäisch wirken.

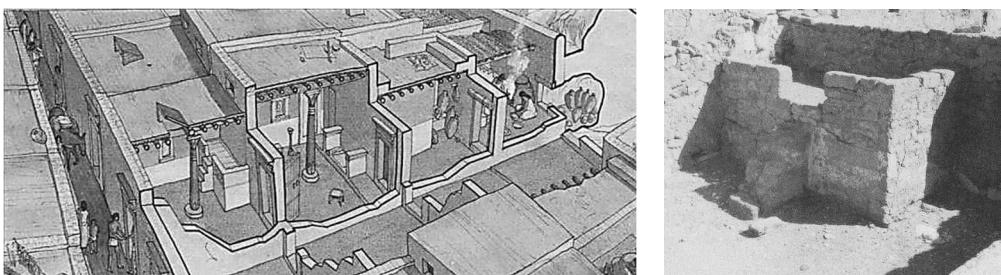


Abb. 30 (links): Rekonstruktionszeichnung eines Hauses in Deir el-Medina von Jean-Claude Golvin; Abb. 31 (rechts): „box-bed“ aus Deir el-Medina

³⁷³ Robins, Egyptian Painting, S. 53 ff.

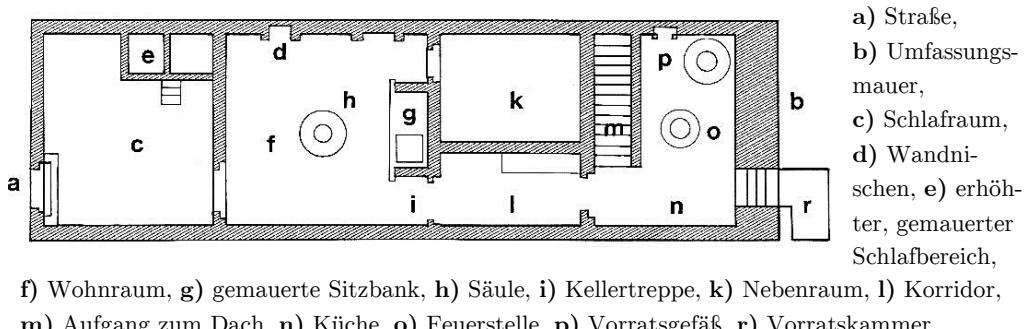


Abb. 32: Grundriss eines Wohnhauses in Deir el-Medina

Eine Besonderheit der Innengestaltung der Privaträume fällt in Deir el-Medina auf (Abb. 30, 32), wo 37 Wohnhäuser der Arbeitersiedlung meist im ersten Raum erhöhte, aus Schlammmziegeln gemauerte Podest-Konstruktionen („box beds“, „elevated beds“, „lit clos“) besitzen (Abb. 31). Sie sind etwa 75 cm hoch, 170 cm lang und 80 cm breit; zur obersten Plattform führt eine Treppe mit drei bis fünf Stufen. Die Podeste waren ursprünglich weiß getüncht und häufig bemalt. Elf weisen Reste von Dekoration auf – meist ein- oder mehrfarbige Strichzeichnungen, in sieben Fällen Darstellungen einer tanzenden, feiernden oder musizierenden Beschriftung und auf fünf weiteren Podesten gibt es menschliche Figuren, darunter drei Frauenfiguren³⁷⁴: eine tanzende Frau, die farbige Abbildung eines stehenden Mädchens in einem Papyrusboot sowie eine Toilettenszene.³⁷⁵

Alle Interpretationen dieser Podeste gehen zurück auf B. Bruyère, der sich als Erster mit dieser architektonischen Besonderheit befasst hat.³⁷⁶ Seitdem wird spekuliert, ob es Schlafplätze bzw. Sitzgelegenheiten sind oder es ein Objekt der Innenausstattung ist, das sich im Bereich der Frauen befindet.³⁷⁷ Beispielsweise wurde die Vermutung aufgestellt, es handle sich um erhöhte Schlafplätze zum Schutz vor Schlangen und Skorpionen. Zumindest weist ihre Dekoration, die sich speziell der Thematik des Frauenlebens widmet, auf den Aufenthaltsort der

³⁷⁴ Kleinke, Female Spaces, S. 17 ff.

³⁷⁵ Weiss, Personal Religious Practice, will darin allerdings eine Opfer- oder Bankettszene sehen.

³⁷⁶ Bruyère, Rapport sur les fouilles.

³⁷⁷ Weiss, Personal Religious Practice, S. 196 f.

weiblichen Familienmitglieder hin.³⁷⁸ R. David vermutet ein Geburtsbett³⁷⁹ und B. J. Kemp ergänzt, dass die Ägypter sich von darauf aufgemalten Frauenfiguren und Bes-Abbildungen prophylaktischen Nutzen versprachen (z. B. eine glücklich verlaufende Geburt).³⁸⁰ L. Weiss, die die erhaltenen Stücke in Deir el-Medina eingehend analysiert hat, lehnt die Vorstellung spezieller Gemächer weiblicher Familienmitglieder ab, da Bes als Schutzgott des gesamten Haushalts betrachtet werden müsse und seine Funktion nicht auf den Bereich der Frauen und der Geburt beschränkt war. Gerade der Fruchtbarkeitsaspekt des Gottes spricht ihrer Meinung nach – unter Berufung auf A. M. Roth – dafür, dass Bes für männliche Haushaltsmitglieder eine noch größere Rolle spielte, da Fruchtbarkeit in erster Linie Männern zugesprochen wurde und man Frauen lediglich als Empfängerinnen betrachtete. Dementsprechend wertet sie Motive der Fruchtbarkeit und/oder Regeneration als Indiz für Hausaltäre, die im Zentrum von Fruchtbarkeits- und Regenerationsritualen standen und eine wesentliche Rolle für alle Familienmitglieder spielen.³⁸¹ Angesichts der geringen Größe der Häuser in Deir el-Medina erscheint mir die Deutung als Hausalter dennoch unwahrscheinlich. Warum sollte in den kleinen Räumen so viel Platz für den Kult zur Verfügung gestanden haben, wenn die Arbeitersiedlung eigene Kultstätten hatte? Zudem ist anzunehmen, dass häuslicher Kult eher in der relativen Abgeschiedenheit eines der hinteren Räume stattfand. Auch der Umstand, dass Jahrhunderte später bei Ausgrabungen Artefakte (eine Frauenstatuette, eine Kalksteinkopfstütze, das Fragment einer Atefkrone) auf einer dieser Plattformen gefunden wurden, beweist nicht die These der Hausaltäre; die Objekte müssen sich nicht zwangsläufig *in situ* befunden haben und wurden nur in einem einzigen Fall nachgewiesen.³⁸² Daher muss die Funktion der erhöhten Plattformen weiter offenbleiben³⁸³ und

³⁷⁸ Gutgesell, Arbeiter und Pharaonen, S. 44 f.

³⁷⁹ David, Handbook to Life, S. 230.

³⁸⁰ Kemp, Wall paintings, S. 53.

³⁸¹ Weiss, Personal Religious Practice, S. 202; sowie Roth, Father Earth. Für eine aktuellere Auseinandersetzung mit der Frage der Funktion der „lit clos“ vgl. Backhouse, Figured ostraca, bes. S. 35. Dort finden sich auch weitere Literaturangaben zu dieser Thematik.

³⁸² Weiss, Personal Religious Practice, S. 203 f.

³⁸³ Für eine ausführliche Diskussion der unterschiedlichen Funktionsmöglichkeiten vgl. Meskell, Re-em(bed)ding sex, S. 257 ff.; sowie Kleinke, Female Spaces.

damit die Frage nach dem Zweck der Bilder auf den Resten der Verputzschicht. Jedenfalls sollte nicht ausgeschlossen werden, dass sowohl die „box beds“ als auch die Wände der Innenräume noch mit anderen Darstellungen dekoriert waren. Denn die repräsentativeren Räume, in denen sich verstärkt die Frauen aufhielten und sich das Familienleben abspielte, könnten der Ort gewesen sein, an dem Geschichten weitergegeben wurden. Im Fall der Tiergeschichten kann man sich gut vorstellen, dass diese bei der Kindererziehung halfen, Lehrsätze und Moralvorstellungen erzählerisch zu transportieren. Daher liegt nahe, dass die Wände der Wohnhäuser mit Bildern geschmückt waren, die sich Themen wie Fruchtbarkeit und Regeneration widmeten, aber auch Unterhaltung und bildlicher Präsentation von Szenen aus (lehrhaften) Geschichten, die seit Jahrhunderten von Generation zu Generation weitergegeben wurden – wie in späterer Zeit Fabeln und Märchen.

Außerdem lässt die Tatsache, dass eine Vielzahl von Bildostraka mit Motiven aus Tiergeschichten, Fabeln und volkstümlichen Mythen in Deir el-Medina gefunden wurde, vermuten, dass Scherbenbilder die letzten verbliebenen Zeugen der sonst fast vollständig verlorenen Hausmalerei sind. J. Backhouse geht bei Frauen auf Betten oder in Pavillons mit hoher Wahrscheinlichkeit von einer großen Ähnlichkeit dieser Bilder mit denen auf Wänden der Räume in den Wohnhäusern von Deir el-Medina aus.³⁸⁴ E. Brunner-Traut glaubt an eine Überdauerung von Kopien ägyptischer Hausmalerei auf Ostraka; sie konservieren Darstellungen, die einstmals auf Wänden von Wirtshäusern und in Frauengemächern angebracht waren, wo sich auch die Kinder aufhielten³⁸⁵, an die die Erzählungen weitergegeben wurden. Geschichten eines umherziehenden Erzählers zu hören, blieb ein Ausnahmefall, der Großteil der Geschichten wurde innerhalb der Familie vermittelt. Während große Erzähler ihre Geschichten am Königshof erzählten, wurden sie im einfachen Volk von den Älteren an Kinder oder untereinander weitergegeben. Noch immer gibt es im Orient die Sitte, besonders in Kaffeehäusern Geschichten zu erzählen, und E. Brunner-Traut spekuliert, dass im alten

³⁸⁴ Backhouse, Figured ostraca, S. 36 f.

³⁸⁵ Brunner-Traut, Fabel, Sp. 69.

Ägypten diese Erzählungen im Bierhaus³⁸⁶ kursierten³⁸⁷, wo vielleicht an den Wänden entsprechende Bilder zu finden waren.

H. Kantor verweist als eine der Ersten auf die bedeutende Stellung solcher nicht-funerären Bildzeugnisse aus dem privaten Bereich, die ihrer Ansicht nach mit dem bildlichen Erzählen in der offiziellen Kunst kaum etwas gemein haben, sondern Zugang zu einem ganz anderen Bereich visueller Narration eröffnen³⁸⁸, in dem es nicht um Vermittlung von (historischen) Geschehnissen geht, sondern wo die Erzählungen selbst im Zentrum stehen. Die ägyptische Hausmalerei könnte folglich einer der wenigen Bereiche gewesen sein, der die künstlerische Gestaltungsfreiheit ließ, bei der Themen- und Motivauswahl vom Kanon abzuweichen, wovon nur noch Scherbenbilder zeugen. Demzufolge sind gerade Bildostraka und verloren gegangene großflächige Malereien der Privathäuser Zeugnisse für visuelle Narrativität im alten Ägypten. Für einen ägyptischen Betrachter waren diese Bilder zweifellos ebenso narrativ wie für uns Szenen aus abendländischen Märchen und anderen Erzählungen und wenngleich diese Theorie aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ägyptischer Wohnhäuser bislang nicht bewiesen ist, erscheint sie überzeugend genug, um die Hausmalerei in die Quellensammlung aufzunehmen.

Abschließend sei noch auf einen singulären Fund im Kontext der Hausmalerei hingewiesen, bei dem es sich um kein Privathaus handelt, sondern das dem Heiligen Apollon gewidmete koptische Kloster im mittelägyptischen Bawit (7./8. Jahrhundert). Dort ist eine Szene aus dem auf Bildscherben und Papyrus überlieferten Katzen-Mäusekrieg erhalten³⁸⁹, die einen Eindruck vermittelt, wie die Hausmalerei der Privathäuser ausgesehen haben könnte.

³⁸⁶ Das Bierhaus ist vermutlich mit einem modernen arabischen Café vergleichbar; erwähnt wird es etwa in den Weisheitslehrern des Amenemope (Pap. BM 10474, XXV,1): „Sitze nicht bei einem Gelage im Bierhaus [...].“ Und in einem Musterbrief wird ein fauler Schüler mit folgenden Worten getadelt: „Du hast dir einen Platz an den Sitzorten der Betrunkenen [= Trinkstube] verschafft, wie einer, der nach Bier durstig ist.“ Vgl. dazu El-Kholi, Missbilligung von Alkohol, S. 213 f.

³⁸⁷ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 77 f.

³⁸⁸ Kantor, Narration in Egyptian Art, S. 53.

³⁸⁹ Vgl. dazu ausführlicher Kapitel II.3.4.3.

2.3.4 Scherbenbilder

Scherbenbilder sind mit die wichtigsten Quellen für Bildnarration im alten Ägypten und in großer Zahl sowie unterschiedlichen Größen fast ausnahmslos aus der 19./20. Dynastie überliefert. Der bedeutendste Fund stammt aus Deir el-Medina³⁹⁰, wo Scherben als Schreibmaterial, für Skizzen und Bilder preiswerte Alternativen zum teuren Papyrus waren. Die meisten sind mit hieratischen Zeichen beschrieben – später auch in griechischer, demotischer, koptischer oder arabischer Schrift – und dienten in erster Linie zur Aufzeichnung kurzer Textnachrichten und Notizen. Überliefert ist eine Fülle von größtenteils Rechnungen, Briefen und Tagebüchern der Arbeiter sowie verschiedenartigen Listen, in denen z. B. Fehltage der Arbeiter festgehalten wurden oder das Inventar eines Grabes. Da Scherben von Schülern für Schreibübungen verwendet wurden, finden sich darauf manchmal Auszüge aus literarischen Texten, Weisheitslehren, Liebesliedern und Ähnlichem. Überdies dienten sie Kunsthändlern als eine Art Skizzenblock, weshalb gerade in Deir el-Medina so viele Bildosteaka gefunden wurden.³⁹¹ Meist sind es Tonscherben ausgedienter Behältnisse, einige Funde sprechen sogar für die Verwendung ganzer Gefäße³⁹², oder aber Splitter der nahegelegenen Kalksteinfelsen. An kaum einem anderen Ort Ägyptens waren Kalksteinsplitter in vergleichbarer Menge vorhanden wie dort, wo durch extreme Sonneneinstrahlung und große Temperaturunterschiede zwischen Tag und Nacht massenweise weiße Scherben von den Felsen abbrechen und den Boden bedecken. In Sakkara waren die lokalen Steinvorkommen für solche Zwecke ungeeignet.³⁹³ Dementsprechend stammt der Großteil der Bildscherben aus Deir el-Medina, wo sie im Frühjahr 1913 im Rahmen einer Grabung der Königlichen Museen zu Berlin in den

³⁹⁰ Ein weiterer Fund von Scherbenbildern stammt aus dem Gebiet um Sheikh Abd el-Qurna. Menéndez, Figured Ostraca, S. 259, nimmt an, sie belegen die Existenz weiterer Arbeitertrupps, die an Tempeln und in Privatgräbern in diesem Raum beschäftigt waren und in keiner Verbindung zu den Arbeitern von Deir el-Medina standen. Da es innerhalb dieser Scherben jedoch keine weiteren Belege für bildliches Erzählen gibt, wird auf dieses Material hier nicht weiter eingegangen.

³⁹¹ Vgl. zur Funktion der Scherbenbilder ausführlich Kapitel III.2.

³⁹² Hope, Sketches, S. 63 m. Tf. I-III.

³⁹³ Davies, Egyptian Drawings, S. 234 f.

Müllhaufen entdeckt wurden. Über die Fundumstände schreibt der Grabungsleiter G. Möller Folgendes:

„Es fand sich in der Nähe des Tempels von Deir el-medîne, in dem Tale zwischen ihm und dem Grabhügel von Gurnet Murrai, eine kleine Siedlung aus der Zeit der 18. etwa bis zur 21. Dynastie (also etwa von 1500 bis 1000 v. Chr.). Die Siedlung war abgeschlossen durch eine Mauer, die wohl auch den Zweck hatte, das Geröll von Gurnet Murrai her abzuhalten. Vor dieser Mauer innerhalb der Stadt, lagen zwei Kehrichthaufen, die sich auf eine Strecke von etwa 15x2 oder 3 m erstreckten, durchsetzt mit Kleinfunden, wie sie in solchen Müllhaufen gefunden zu werden pflegen, und mit beschriebenen und bemalten Scherben. Die Haufen scheinen in der Zeit der 19. bis 20. Dynastie (also etwa 1350 bis 1100 v. Chr.) entstanden zu sein. Dahin weist der Schriftcharakter der Notizen auf den Ostraka.“³⁹⁴

Zweiter Hauptfundort ist das nahegelegene Tal der Könige, wo bei Aufräumarbeiten Ende des 19. Jahrhunderts, als die Gräber für Besucher zugänglich gemacht wurden, im Schutt der Königsgräber Ramses' VI. und Ramses' IX. zahlreiche Ostraka zutage traten, die sich mittlerweile in der Sammlung des ägyptischen Museums Kairo befinden und teilweise von G. Daressy publiziert wurden.³⁹⁵ Der Erhaltungszustand der Bemalung ist vergleichsweise besser als jener der Scherben aus dem Schutthaufen bei Deir el-Medina, da sie im trockenen Sand besser geschützt waren.³⁹⁶ Die umfangreichsten Sammlungen dieser größtenteils publizierten Objekte befinden sich in den Museen von Kairo, Paris, Turin, Berlin, München, Hildesheim, Brüssel, Stockholm, London, Cambridge, Oxford, Philadelphia und New York. Stücke der Berliner Sammlung wurden zusammen mit denen anderer deutscher Museen von E. Brunner-Traut veröffentlicht³⁹⁷, die Scherben des Medelhavsmuseet in Stockholm von B. E. F. Peterson³⁹⁸, die Turiner Stücke von S. Curto³⁹⁹, die Brüsseler Ostraka von M. Werbrouck⁴⁰⁰ sowie

³⁹⁴ Zitiert nach Schäfer, Ägyptische Zeichnungen, S. 25 f.

³⁹⁵ Daressy, Catalogue général.

³⁹⁶ Schäfer, Ägyptische Zeichnungen, S. 37 f.

³⁹⁷ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder.

³⁹⁸ Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt.

³⁹⁹ Curto, La satira.

⁴⁰⁰ Werbrouck, Ostraca à figures.

L. Keimer⁴⁰¹ und einige ausgewählte Objekte des Metropolitan Museum in New York von W. C. Hayes⁴⁰². Eine repräsentative Auswahl der für visuelles Erzählen relevanten Bildscherben wird im folgenden Kapitel genauer vorgestellt.

Sofern sie nicht zur Vorbereitung der Dekoration der Gräber und Tempel dienten, besteht eine Besonderheit der Scherbenbilder in ihrer Offenheit gegenüber neuen Ideen und einem wesentlich weiteren Gestaltungsspielraum, denn als unverbindliche, skizzenhafte Entwürfe oder Notizen waren sie nicht an den gültigen Kunstdoktrinen gebunden. „Es ist also ein Stilmittel, und zwar das Flüchtig-Skizzenhafte, das den Charakter des Ostrakonbildes entscheidend ausmacht“, bemerkt E. Brunner-Traut⁴⁰³ und W. Davies stellt fest: „Whatever the reason for the noncanonical result, in general the difference between a canonical and non-canonical convention, realistic or idealizing, is easy to see.“⁴⁰⁴ Diese Bildquellen belegen, dass „the boundaries within which tradition encompasses Egyptian art are more elastic than is commonly believed.“⁴⁰⁵

Eine Grenze zwischen Zeichnung und Malerei zu ziehen, ist kaum von Bedeutung, grundsätzlich unterscheiden sich beide Darstellungsweisen hinsichtlich des Trägermaterials, d. h., Malereien wurden meist auf Stuck oder Lehmputz aufgetragen, für Zeichnungen verwendete man Papyrus oder Ostraka, die Übergänge sind jedoch fließend. Auch auf Grabwänden gibt es Zeichnungen, da die Linie als Kriterium gleichermaßen Gestaltungsprinzip der Malerei ist und man wiederum im Bereich der Zeichnungen auf farbige Ausgestaltungen stößt. Deshalb wird auf eine exakte begriffliche Unterscheidung verzichtet.⁴⁰⁶

Bei den Bildinhalten fällt auf, dass sich neben Entwürfen als Vorzeichnung für bekannte Motive auf Grabwänden einige erotische Darstellungen, parodistische Skizzen sowie Bilder mit Szenen aus Erzählungen unterschiedlicher Art finden lassen, bei denen fast ausnahmslos (vermenschlichte) Tiere in Erscheinung treten. Diese Darstellungen machen die wichtigste Quelle für Bildnarration im alten

⁴⁰¹ Keimer, Sur un certain nombre d'ostraca.

⁴⁰² Hayes, Ostraca and Name Stones.

⁴⁰³ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 11.

⁴⁰⁴ Davis, Canonical Tradition, S. 41.

⁴⁰⁵ Wilber, The Off-beat, S. 259.

⁴⁰⁶ Vgl. dazu Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 6.

Ägypten aus. Ihre Ursprünge sind vermutlich satirische Bilder oder Rollsiegel musizierender Tiere aus der 5. Dynastie⁴⁰⁷ und vergleichbare Kleinplastiken. Zu frühesten Belegen bildlicher Darstellungen aus fröhdynastischer Zeit zählt ein Bild aus dem Grab des Hemaka in Sakkara mit einem großen Stier auf einer Standlinie und einem kleineren, auf vier Pfoten laufenden Affen darunter; beide Tiere sind mit schwarzer Farbe auf den Kalkstein gezeichnet.⁴⁰⁸ Derartige Objekte lassen sich dann bis in die römische Periode hinein nachweisen, sodass Ostraka in allen Epochen ägyptischer Geschichte existierten, wobei der größte Teil ins Neue Reich – insbesondere in die Ramessidenzeit – datiert.⁴⁰⁹ Objekte vor 3000 v. Chr.⁴¹⁰ sind meist skizzenhaft ausgeführt; entweder sind es Umrisszeichnungen oder die Bilder sind lediglich mit Schwarz und Rot ausgemalt, also Farben, die zur Standardausstattung einer ägyptischen Schreibpalette zählen. Nur vereinzelt findet man mehrfarbige Bilder.

Auffällig ist, dass sich Themen und Motive dieser Scherbenbilder mitunter stark von denen in ägyptischen Tempeln und Gräbern unterscheiden, wenngleich viele Ostraka wie Papyri mit Skizzen als Vorlagen für die Anfertigung größerer Reliefs fungiert haben dürften; dafür sprechen Fundstücke mit Vorzeichnungen für großformatige Darstellungen in Gitternetzen.⁴¹¹ Einige der Abbildungen zeugen aufgrund professioneller Ausführung von besonderen Fertigkeiten und waren keine spontane Fingerübungen oder Entwürfe, sondern erfüllten eigenständige Zwecke – gerade die bunt bemalten, detailreich gestalteten Objekte. Aufgrund der unterschiedlichen Qualität der Ausführung ist bei einigen von Versuchsarbeiten von Schülern auszugehen, sodass die Qualitätsunterschiede nicht zwangsläufig auf unterschiedliche Fähigkeiten einzelner Kunsthändler zurückzuführen sind, sondern Entwicklungsstadien dokumentieren.

⁴⁰⁷ Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, S. 3 f.

⁴⁰⁸ Emery, The Tomb of Hemaka, Tf. 19D, Nr. 431 (89 cm, 68 cm), die Größen sind fälschlich in cm statt in mm angegeben; Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés III, S. 2 m. Abb. 1.

⁴⁰⁹ Brunner-Traut, Bildgeschichte, Sp. 800; dies., Ägyptische Tiere Märchen, S. 18.

⁴¹⁰ Brunner-Traut, Fabel, Sp. 69.

⁴¹¹ Vgl. dazu beispielsweise Baud, Les dessins ébauchés, S. 57, Abb. 12.

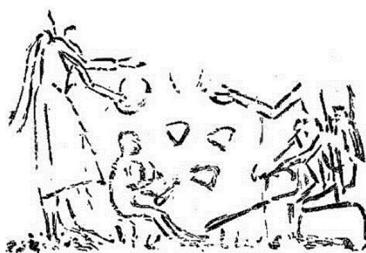


Abb. 33: Ostrakonmaler

Eine einzigartige Bildszene aus einem thebanischen Privatgrab innerhalb des Grabes TT 123 hält den Arbeitsvorgang der Beschriftung bzw. Bemalung von Scherben fest (Fitzwilliam Museum Cambridge E.G.A. 4324.1943; Abb. 33)⁴¹²: Am linken und rechten Bildrand steht jeweils eine Person – vermutlich ein Vorarbeiter –, die in der rechten Hand ein Ostrakon hält, wahrscheinlich mit Skizzen, und diskutiert, was als Vorlage für die Wandgestaltung verwendet werden soll. Zwischen ihren Füßen sitzen auf einem niedrigen Hocker oder Stein zwei kleinere, wohl jüngere Arbeiter, die Scherben beschriften oder bemalen. Der Arbeiter auf der linken Seite hält einen Griffel in der rechten Hand und ein Ostrakon in der linken. Zwischen den Sitzenden und den stehenden Vorarbeitern sind drei weitere Tonscherben eingezeichnet.⁴¹³

Die Darstellung belegt die Verwendung von Ostraka für Notizen und Vorzeichnungen im Rahmen der Dekoration von Wänden. Auf Bildscherben könnten sich also auch Motive der Hausmalerei befinden, die in der offiziellen Kunst keinen Eingang fanden und bis auf wenige Überreste verloren sind⁴¹⁴ – insbesondere die Motive „Wochenlaube“ und „Tiermärchen“, sodass gerade Ostraka mit solchen Darstellungen Entwürfe für die Wandmalerei in Privathäusern waren. Es könnte sich auch um Kopien bereits vorhandener Bilder handeln, die man entweder als Ersatz anfertigte für den Fall, dass die entsprechende Großkunst verloren ging, oder um sie im Kleinformat mitzunehmen und als Vorlage für weitere Wandmalereien zu nutzen. Allerdings hält H. Schäfer viele Bildscherben keineswegs für Entwürfe für Wanddekorationen, sondern für Augenblicksschöpfungen von Schreibern. Sie werden ihm zufolge nur wegen der mitunter hohen künstlerischen Qualität als Entwürfe von Kunsthändwerkern für größere Wandmalereien interpretiert. Er glaubt jedoch, jeder gut ausgebildete ägyptische Schreiber sei mit

⁴¹² Baud, *Les dessins ébauchés*, S. 223 f. m. Abb. 110.

⁴¹³ Denkbar ist auch, dass beschriftete oder bemalte Scherben herumgereicht wurden, somit könnte die Szene die praktische Nutzung der Scherbenbilder zeigen, indem sie während des Erzählens herumgereicht wurden. Für diesen Hinweis danke ich Hans-W. Fischer-Elfert.

⁴¹⁴ Vgl. dazu Kemp, *Wall paintings*; sowie Bruyère, *Rapport sur les Fouilles*, und Kapitel II.2.3.3.

etwas Übung dazu in der Lage gewesen⁴¹⁵ und habe zwischendurch Lust verspürt, eine interessante Beobachtung oder Idee festzuhalten.⁴¹⁶ Dass einige Bilder Ergebnis spontanen Vergnügens sind wie die Zeichnung mit Spielbrett aus Abydos⁴¹⁷ vermutet W. C. Hayes bei den Senmut-Ostraka: „Clearly they are the work of unskilled hands in search of nothing more than a few moments' idle amusement.“⁴¹⁸ Ein solches Augenblicksbilds, also eine nicht-kanonische Darstellung, die etwa einen spezifischen Vorgang außerhalb des funerären Kontextes abbildet, ist „eine Momentaufnahme des Geschehens“, bei der die agierenden Personen meist als Strichmännchen dargestellt werden, was von bekannten Handwerkerdarstellungen abweicht.⁴¹⁹ Zu den prominentesten Beispielen⁴²⁰ gehören das erwähnte Ostrakon aus dem Fitzwilliam Museum und ein Scherbenbild aus dem Manchester Museum mit Arbeitern bei der Innendekoration eines Grabes (Nr. 59666).⁴²¹ Zwar sind es singuläre Darstellungen, die wie Momentaufnahmen tatsächlicher Ereignisse wirken, sie sind aber nicht narrativ, da sie lediglich von den Regeln abweichen, jedoch kein spezifisches Ereignis erzählen. Sie zeigen nur eine Tätigkeit, eine aus einem momentanen Einfall heraus entstandene Situation des Arbeitsalltags. Interessant sind im Hinblick auf bildliches Erzählen nur von bekannten Geschichten inspirierte Darstellungen. Was Szenen mit Katzen und Mäusen sowie Hüteszenen betrifft, geht E. Brunner-Traut davon aus, dass es sich „nicht etwa (um) die launige Erfindung eines Witzboldes“ handelt⁴²², sondern um Motive aus einem bereits vorhandenen Fundus.

W. H. Peck schlägt hinsichtlich der unterschiedlichen Zwecke der Scherbenzeichnung folgende Unterteilung vor:⁴²³

⁴¹⁵ Schäfer, Ägyptische Zeichnungen, S. 49 ff.

⁴¹⁶ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 5 ff.

⁴¹⁷ Ayrton/Weigall, Abydos III, Tf. XL; vgl. dazu auch Needler, A Thirty-square draught-board.

⁴¹⁸ Hayes, Ostraca and Name Stones, S. 5.

⁴¹⁹ Dorn, Men at Work, S. 4 f.

⁴²⁰ Vgl. dazu Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, S. 17.

⁴²¹ Vgl. dazu ausführlicher Dorn, Men at Work; dort befinden sich auch weitere Bildbeispiele.

⁴²² Brunner-Traut, Ägyptische Tiere, S. 25.

⁴²³ Vgl. zu dieser Unterscheidung Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 13 u. 31 ff.

1. Vorstudien als Entwurf für ganze Arbeiten oder deren Teile in anderen Medien (Malerei, Relief)
2. Vorzeichnungen auf Grabwänden und Steinfragmenten für Malereien und Reliefs, die nicht realisiert bzw. vollendet wurden
3. Schülerarbeiten zu Unterrichtszwecken
4. Skizzen zum (spontanen) Vergnügen der Kunsthändler oder eines beschränkten Kreises, der über erforderliche Fähigkeiten zur Anfertigung verfügte (z. B. Scherzzeichnungen, Genrebilder auf Ostraka oder Papyri)
5. Fertige Kunstwerke auf Papyri, mit Gesso (Gips oder Kreide) grundierten Brettern, Fayencen, Ostraka, aber auch Innenwänden der Privathäuser
6. Kopien fertiger Kunstwerke (wobei schwierig ist, zwischen Kopien und Studien für ein noch zu fertigendes Werk zu unterscheiden)

Unsorgfältige Ausführung lässt auf Übungsstücke oder Entwurfsskizzen schließen. H. Kischkewitz hält einige für „Skizzenbücher der Maler“ bzw. „Übungshefte von Schülern“, da bei Letztgenannten zum Teil die helfend eingreifende Hand eines erfahrenen Malers erkennbar sei, und vermutet die Existenz einzelner Schulen für angehende Maler in Hauptstädten, gaufürstlichen Residenzen und großen Kultzentren, wo Schüler Ostraka als „Übungshefte“ nutzten. Demzufolge könnten die wenigen qualitätsvollen Bilder aus dem Schutt der Königsgräber und der Handwerkersiedlung Übungen von Malschülern sein, denen der saugfähige Kalkstein bei der Aneignung eines schnellen, sicheren Pinselstrichs helfen sollte.⁴²⁴ Gegen die Theorie von Übungsskizzen und Schülerarbeiten spricht sich H. Schäfer aus, da bei der Ausgestaltung der Königsgräber kaum „derart von der Hand in den Mund gelebt“ worden sei. Er geht von „in müßigen Stunden entstandene[n] Reflexe[n] von schon vorhandenen Wandreliefs“ aus, von „Spielereien von Malern und Zeichnern [...], die die gewiss auf Papyrus geschaffenen Werke ihrer größeren Meister auf Stein zu übertragen hatten und nun sich auch in der Muße mit diesen und ähnlichen Dingen weiterbeschäftigt, oder als Beute, die zeichenkundige Leute von ihren Spaziergängen zwischen den Werken der älteren Künstler bewundernd nach Hause gebracht haben.“⁴²⁵ T. G. H. James nimmt an, dass Schreibschüler gezielt zur Anfertigung von Skizzen von Tempelreliefs

⁴²⁴ Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 15 m. Abb. II. u. 23 f.

⁴²⁵ Schäfer, Ägyptische Zeichnungen, S. 46 f.

ausgeschickt wurden und eine Genehmigung erhielten, sonst unzugängliche Bereiche zu betreten.⁴²⁶ Ein Verzeichnis von Büchern an der Wand der Tempelbibliothek von Edfu legt die Vermutung nahe, dass Kunsthändler neben Vorlagen auf Ostraka Musterbücher hatten.⁴²⁷ Nachweisbar sind auch Skizzenbretter, auf denen Szenen in kleinerem Format entworfen und für Übungszwecke oder Kopien herangezogen wurden. Ein Zeichenbrett im Britischen Museum (EA 5601)⁴²⁸ zeigt in verkleinerter Form die sitzende Figur Thutmosis' III., wie man sie von Monumentaldarstellungen kennt. Zur Orientierung wurde wie bei Wanddarstellungen ein Quadratmuster verwendet, das nicht restlos entfernt wurde.⁴²⁹

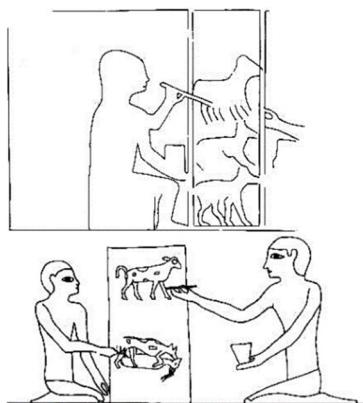


Abb. 34 (oben): Künstler am Zeichenbrett; Abb. 35 (unten): Zeichnerausbildung

Hinweise speziell auf die Ausbildung der Zeichner sind sehr selten, dennoch gibt es zwei anschauliche Reliefdarstellungen aus dem Alten bzw. Mittleren Reich: Bei der älteren Darstellung aus dem Grab des Ni-anch-Pepi (6. Dynastie) im oberägyptischen Zawiyet el-Maiyetin sieht man einen sitzenden Mann mit Pinsel in der einen und Farbbehälter in der anderen Hand, der Tiere auf ein flaches Zeichenbrett malt, an seiner Seite hockt eine weitere Person (Abb. 34). M. Lashien geht von einer Szene der Ausbildung im Alten Reich aus, für die es lediglich noch einen Beleg im Grab des Baqet III. in Beni Hassan gibt (Nr. 15; Abb. 35). Dort malt ein Sitzender mit Farbe und

Pinsel Tiere auf ein Zeichenbrett, während ein kleinerer Mann links neben dem Zeichenbrett an einer Jagdszene arbeitet, in der ein Hund über einer verwundeten Gazelle steht.⁴³⁰

⁴²⁶ James, Egyptian Painting, S. 43.

⁴²⁷ Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 24 f.

⁴²⁸ Robins, The use of the squared grid, Tf. 15.

⁴²⁹ Robins, The use of the squared grid.

⁴³⁰ Lashien, Artists' Training, bes. S. 82 f.; vgl. dazu auch Kanawati/Woods, Beni Hassan, S. 16 ff.

Häufigkeit gleicher Motive und ähnliche Ausführung sprechen für Übungsstücke, bei denen ein Muster wiederholt geübt wurde. Gerade bezüglich gelungener humorvoller Darstellungen ist für P. F. Houlihan vorstellbar, dass sie zur allgemeinen Unterhaltung und Erheiterung im Kollegen- und Bekanntenkreis herumgereicht wurden.⁴³¹ Andere könnten Belege der fast verlorengegangenen Hausmalerei sein, was H. Kischkewitz anhand der Zeichnung auf einem Kalksteinstrakon der 18. Dynastie aus dem Ägyptischen Museum Kairo (JE 69408; Abb. 36) verdeutlicht, die eine Ziege beim Fressen der Blätter eines Baumes zeigt, während sie ihr Junges säugt und sich ihr ein verärgerter Mann mit einem Stock nähert. Sie hält diese Darstellung für ein Motiv der Hausmalerei, zu der vor allem Szenen des Alltagslebens gehörten.⁴³²



Abb. 36 (links):
Blätter fres-
sende Ziege

Abb. 37: Votiv-
gabe für Meret-
seger

Auf Scherbenbilder, die einen Menschen mit einer tiergestaltigen Gottheit zeigen, geht W. H. Peck nicht ein; nach seiner Klassifizierung sind es fertige Stücke. M. E. handelt es sich um Votivgaben an Gottheiten als preiswertere Variante zu Stelen, die in Kapellen der thebanischen Nekropole aufgestellt waren und sich häufig an die Schlangengöttin Meretseger richten, die vom Hügel über der Nekropole aus die Arbeit der Handwerker überwachen sollte. Dies veranschaulicht eine Votivgabe mit einem unbekleideten Mann rechts im Bild, der sich in Verehrungshaltung zu einer überdimensional großen Schlange mit einer großen Federkrone links neben ihm hinabbeugt (IFAO 3181; Abb. 37). Derartige Objekte erzählen weder (Tier-)Geschichten noch außergewöhnliche Begebenheiten; es sind Standardmotive für Votivgaben, die vor Schlangenbissen schützen sollten.⁴³³

⁴³¹ Houlihan, Wit and Humour, S. 73.

⁴³² Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 19 m. Abb. III.

⁴³³ Brunner-Traut, Egyptian Artists' Sketches, S. 7 f.

Im Rahmen dieser Arbeit sind vor allem Hinweise auf Bilder ägyptischer Mythen und (Tier-)Erzählungen von Interesse und Darstellungen, die keiner Erzählung zugeordnet werden können, aber die Kriterien für Narrativität erfüllen; vielfach sind es bildliche Fixierungen von Erzählungen, die vermutlich nie schriftlich festgehalten wurden und nur auf Bildträgern wie Ostraka oder Papyri erhalten sind. Aus diesem Grund hält E. Brunner-Traut visuelle Erzählungen auf Scherbenbildern für einen Literaturersatz⁴³⁴, sodass sie für die Erforschung der altägyptischen Erzählungen Relevanz besitzen.

2.3.5 Sonstiges

Abgesehen von den bereits behandelten Trägermedien gibt es eine kleine Gruppe weiterer Objekte, innerhalb derer sich Beispiele für narratives Erzählen finden lassen. Dazu zählen einige wenige bemalte Papyri⁴³⁵ und die so genannte Baseler Tiergeschichte aus der 19./20. Dynastie auf einem Streifen stuckierter Leinwand (Inv.Ae.Bou.13)⁴³⁶ sowie ein paar Kleinplastiken und Reliefs⁴³⁷, die im folgenden Quellenkapitel vorgestellt werden.

⁴³⁴ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 9.

⁴³⁵ Vgl. zu den Papyri Kapitel II.3.4.2.

⁴³⁶ Vgl. dazu ausführlicher Kapitel II.3.4.5.

⁴³⁷ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.4.

3 Ägyptische Bildquellen

3.1 Visuelle Narrativität im alten Ägypten

Ein zentrales Kriterium der Bildnarration sind ein oder mehrere Handlungsträger, bei denen es sich nicht zwangsläufig um Menschen handeln muss, es können auch anthropomorphisierte Tiere sein. Zudem muss eine Handlung ersichtlich oder die Abbildung Teil einer ganzen Handlungssequenz (vgl. *pregnant moment*) sein. Zwingende Voraussetzung für eine Bilderzählung ist, dass die Szene von der Norm abweicht und sich damit von standardisierten Alltags- oder Ritualszenen unterscheidet, um das Kriterium der Interessantheit bzw. *tellability* (oder „narrativ interest“) zu erfüllen, d. h., das dargestellte Ereignis muss erzählenswert sein. Dieser entscheidende Punkt kann zum Problem werden, wenn Informationen darüber fehlen, ob das Bild ein außergewöhnliches Ereignis präsentiert. Was aus unserer Sicht besonders und von der Norm abweichend erscheint, kann von den alten Ägyptern anders empfunden worden sein – und eventuell umgekehrt.

Unterschieden werden muss weiter zwischen echtem visuellem Erzählen mit einem Bild als eigenständiges Erzählmedium und narrationsindizierenden Bildern, die mindestens eines der zentralen Kriterien für Narrativität nicht erfüllen, aber als Evokation einer Erzählung narrativ sind. Das gilt beispielsweise für Bilder oder Bildfragmente vermenschlichter Tiere. Sie weichen von der Norm standardisierter Grab- und Tempeldarstellungen ab und zeigen etwas Außergewöhnliches und Erzählenswertes. Solange jedoch keine konkrete Handlung erkennbar ist und andere Hinweise auf Narrativität fehlen (z. B. eine erklärende Beischrift), können solche Bilder für sich allein nicht als narrativ verstanden werden, sondern lediglich als narrationsindizierend. Das betrifft unter anderem Darstellungen anthropomorphisierter Tiere, die von zeitgenössischen Betrachtern als Allusion auf eine bekannte Erzählung verstanden wurden. Das damit verbundene Problem veranschaulicht ein modernes Beispiel: Eine aufrechtstehende, mit Stiefeln bekleidete Katze ist für uns eine Evokation des bekannten Märchens vom gestiefelten Kater und wäre folglich narrativ, da die Abbildung die entsprechende Geschichte wachruft, ohne dass der *pregnant moment* der Erzählung oder eine konkrete Handlung des Katers gezeigt wird. Hier gilt, was M. Imdahl für „Ereignisbilder“ sagt, dass sich das Dargestellte „auf außerbildlich vorgegebene und schon bekannte Inhalte“

bezieht und eine „Relation zu einem apriori schon bekannten Ereignis [besteht], welches sprachlich, nämlich in der Form eines narrativen Textes überliefert ist. [...] Als eine schon bekannte wird die das Bild veranlassende Textvorgabe in der Anschauung des Bildes konnotiert“.⁴³⁸ Für diese Art Bildnarration ist aber „die Bindung an einen Ereignistext unerlässlich und konstitutiv.“⁴³⁹ Und unter diesen Voraussetzungen lassen sich zahlreiche Belege für visuelles Erzählen finden.

Bevor näher auf diese Bildbelege eingegangen wird, folgt ein chronologischer Überblick über die Entwicklung der Bildnarration im alten Ägypten. Dabei werden Darstellungen in Privatgräbern und Tempeln zusammen behandelt, da ihre Gemeinsamkeit darin besteht, dass die für das Dekorationsprogramm gültigen Regeln selten Raum für spezifische und vor allem von der Norm abweichende Ereignisse ließen, die eine Grundvoraussetzung für visuelles Erzählen sind. Anders verhält es sich bei Belegen für visuelles Erzählen aus der Alltagskultur; es sind überwiegend Scherbenbilder und Bildpapyri, für die die strikten Regeln eines strengen Dekorums nicht galten.

3.2 Grab- und Tempeldarstellungen

3.2.1 Frühzeit und Altes Reich

Erste Belege für visuelle Narrativität in Ägypten stammen aus prä- und frühdynastischer Zeit, wenngleich aus der Frühzeit vergleichsweise wenige Darstellungen überliefert sind. Meist sind es Felszeichnungen aus dem Gebiet des südlichen Oberägypten und aus Nubien⁴⁴⁰, die größtenteils ins 5./4. Jahrtausend v. Chr. datieren. Die häufigsten Motive sind Haus- und Wildtiere, Menschen und Pflanzen sowie Boote, Gebäude und unterschiedliche Geräte, Waffen und symbolartige Zeichen, die alleine auftreten oder kombiniert sind und die Beziehung der

⁴³⁸ Imdahl, Giotto, S. 7.

⁴³⁹ Imdahl, Giotto, S. 7. Vgl. in diesem Zusammenhang auch seine Idee des „wiedererkennenden Sehens“ (S. 26 f.). Unter einem „Ereignistext“ soll hier nicht nur ein schriftlicher, sondern auch ein mündlicher Text verstanden werden.

⁴⁴⁰ Vgl. dazu ausführlich Otto/Buschendorf-Otto, Felsbilder I; sowie dies., Felsbilder II.

damaligen Menschen zu ihrer Umwelt thematisieren – größtenteils Jagddarstellungen, über deren genaue Funktion spekuliert wird.⁴⁴¹ Beispielsweise wurden in Felszeichnungen vermutlich Informationen über einzelne Tiere, Waffen, Fallen etc. festgehalten.⁴⁴² Von der Einbettung in ein komplexes System zur Wissensvermittlung über Rituale und andere heilige Praktiken spricht hingegen W. Davis.⁴⁴³



Abb. 38: Felszeichnungen

Vermutlich erfüllten die Darstellungen dekorative Zwecke oder eine magische Funktion, indem durch Abbildung einer erfolgreichen Jagd künftiger Jagderfolg gesichert werden sollte, wie bei Felszeichnungen von Männern bei der Jagd aus der Nähe von Wadi Halfa im südlichen Oberägypten (Abb. 38). Vielleicht aber erzählen die Bilder auch schlicht-

weg von einer besonderen Jagd wie Felszeichnungen der Aborigines in Australien. Die zugehörigen Texte sind durch australische Ureinwohner mündlich über viele Generationen hinweg bis heute überliefert. Und wenngleich nicht vorbehaltlos Parallelen gezogen werden sollten, ist vorstellbar, dass frühe ägyptische Felszeichnungen bildliche Erzählungen außergewöhnlicher Jagderlebnisse oder mythischer Geschehnisse sind, die bildlich fixiert wurden, um Erfahrungen eingebettet in Erzählungen an nachfolgende Generationen weitergeben zu können.

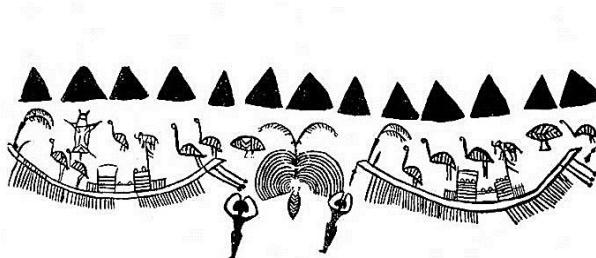


Abb. 39: Dekorierte Gefäße



⁴⁴¹ Otto/Buschendorf-Otto, Felsenbilder I, S. 15 f.

⁴⁴² Vgl. zu den Felszeichnungen ausführlich Hellström, The rock drawings.

⁴⁴³ Davis, Representation and knowledge.

Auch bei einigen dekorierten Gefäßen der Frühzeit (Abb. 39) spricht W. Davis von „narrative’ efforts in Decorated Ware [that] seem to be confined to a single theme [...], involving boats [...] and standards [...] in association with female figures who appear to be dancing or ,mourning’ with raised arms.” Obwohl er nur von Versatzstücken aus Ritualszenen ausgeht, spricht er von „narrative techniques” und Ausschnitten aus allgemein bekannten „events or a ritual story”.⁴⁴⁴



Abb. 40: Messergriff

Auch G. A. Gaballa glaubt, dass sich einige Jagd- und Alltagsszenen auf ein spezielles, von der Norm abweichendes Ereignis beziehen und eine konkrete Geschichte erzählen. Dies veranschaulicht er an einem Messergriff aus Nilpferdelfenbein aus Gebel el-Arak im Louvre (E 11517; Abb. 40): In der oberen Hälfte kämpfen Männer, darunter sieht man vier Leichname zwischen zwei Reihen mit fünf Booten. Aufgrund der Charakteristika sind in der oberen Reihe mesopotamische Boote und in der unteren typisch ägyptische Nilboote abgebildet.⁴⁴⁵ G. A. Gaballa vermutet wie vor ihm W. Wolf⁴⁴⁶, dass in Bildern ein bestimmter Kampf zwischen Ägyptern und Ausländern am Nil erzählt wird. Das Fehlen vergleichbarer Darstellungen aus früherer oder gleicher Zeit bestärkt ihn in der Annahme, dass ein spezifisches, außergewöhnliches Ereignis bildlich

erzählt wird.⁴⁴⁷ Allerdings lässt sich diese Theorie nur aufrechterhalten, bis vergleichbare Stücke mit identischen oder ähnlichen Darstellungen gefunden werden. Dann müsste von einer standardisierten (Alltags-)Darstellung ausgegangen werden, die wegen fehlender Normabweichung nicht narrativ ist. Andererseits könnte die Existenz mehrerer Fundstücke mit vergleichbaren Bildern bedeuten, dass dasselbe außergewöhnliche Geschehnis mehrfach bildlich fixiert und tradiert wurde. Die Entscheidung ist im Einzelfall schwierig. Manchmal gibt es Hinweise auf mesopotamische Motive als Vorlagen, so dass wie genuin ägyptisch wirkende

⁴⁴⁴ Davis, Canonical Tradition, S. 123 f.

⁴⁴⁵ Bénédite, The Carnarvon Ivory, S. 232 u. Taf. XXXII.

⁴⁴⁶ Wolf, Die Kunst Agyptens, S. 92 ff.

⁴⁴⁷ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 13 f.

Darstellungen auf den Einfluss einer benachbarten Kultur zurückgehen und kein außergewöhnliches Geschehnis erzählt wird, sondern ein standardisierter Bildtypus einer benachbarten Kultur kopiert wurde.

Die frühen Belege machen deutlich, was für den überwiegenden Teil späterer Stücke zutrifft: Ohne weitere Informationen kann vielfach nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden, ob sich die Bilder auf ein ganz besonderes, von der Norm abweichendes Geschehnis beziehen und somit *tellability* besitzen oder Standarddarstellungen vorliegen, die lediglich aufgrund singulärer Nachweisbarkeit den Eindruck erwecken, ein spezifisches Ereignis zu erzählen. Dies veranschaulicht die Narmer-Palette, bei der die Mehrheit der Ägyptologen davon ausgeht, dass die Abbildungen aus der Zeit um 3000 v. Chr. kein Versuch bildlichen Erzählens eines spezifischen geschichtlichen Ereignisses sind, das zur Vereinigung der ober- und unterägyptischen Stämme und somit zur Entstehung eines einheitlichen ägyptischen Großreiches führte. Lediglich W. Davies weist auf narrative Elemente hin und nimmt sogar an, (fast) alle vordynastischen Paletten dieser Art seien als narrativ zu betrachten.⁴⁴⁸ Im Gegensatz zu G. A. Gaballa hält er es nicht für ein grundlegendes Kriterium von Narrativität, dass das im Bild Dargestellte sich auf ein in der Realität stattgefundenes geschichtliches Ereignis bezieht und stützt sich auf grundlegende Theorien der Erzählforschung, die dieses Kriterium – wie mehrfach dargelegt wurde – als nicht relevant im Hinblick auf die Frage der Narrativität einschätzen, sondern denen zufolge auch eine nachweislich fiktive Erzählung narrativ sein kann. Dennoch ist die Entscheidung, ob ein außergewöhnliches Geschehen oder ein stereotypes Motiv abgebildet ist, schwer zu treffen. Die überwiegende Zahl bildlicher Darstellungen in Tempeln und Gräbern spricht zwar gegen spezifische, außergewöhnliche Ereignisse, allerdings gibt es immer wieder Ausnahmen, also von der Norm abweichende Abbildungen, die offenbar ein einzigartiges (historisches) Ereignis wiedergeben.

Dazu gehören zwei Kriegsdarstellungen aus Gräbern des Alten Reiches, die sich stark von den übrigen Bildern dieser Zeit unterscheiden. Der erste Beleg stammt aus dem Grab des Gaufürsten Inti in der Nekropole von Deschasche im 20. oberägyptischen Gau (ohne Nummer, 5. Dynastie oder später). Auf der Ostwand

⁴⁴⁸ Davis, Masking the Blow, S. 38.

nördlich des Eingangs ist in vier teilweise zerstörten Registern die Erstürmung einer Stadt im Süden Palästinas oder im Libanon abgebildet (Abb. 41).⁴⁴⁹

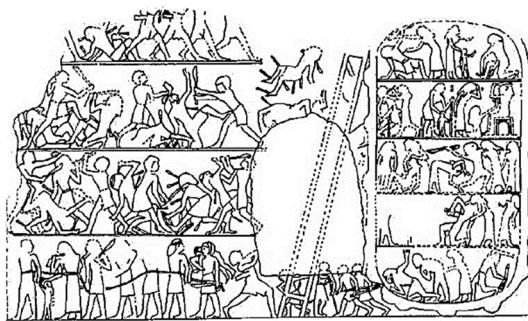


Abb. 41: Stadteinnahme

Das Bild vermittelt in geradezu dramatischer Weise und gut erkennbarer zeitlicher Abfolge einzelne Stationen der Erstürmung, sodass grundlegende Narreme nachweisbar sind. Die Blickführung des Betrachters ist so angelegt, dass die Erzählung in der linken oberen Ecke beginnt, wo zunächst in drei Registern in der linken Bildhälfte das Geschehen außerhalb

der Mauern gezeigt wird. Dort beginnt die Narration mit dem Anmarsch ägyptischer Bogenschützen, die vorbeiziehen an von Pfeilen verwundeten, am Boden liegenden oder hockenden Feinden. Im Register darunter schlagen in Nahkampfszenen ägyptische Soldaten mit Äxten auf unbewaffnete, deutlich unterlegene Asiaten ein. Weiter geht es offenbar in der Mitte des Bildfeldes, wo das Schema der vier übereinanderliegenden Register von einem sich über die Höhe von vier Registern erstreckenden Bildausschnitt durchbrochen wird und dieselben (oder andere) ägyptischen Soldaten sich bis zur Festungsmauer vorgekämpft haben, an diese eine Sturmleiter anlegen und sich mit Minierungsstangen daran zu schaffen machen. Offenbar parallel dazu spielen sich in dem in der rechten Bildhälfte dargestellten Fort weitere Einzelereignisse ab, die ebenfalls in recht dramatischer Weise präsentiert werden – beispielsweise die verzweifelte Situation der Bewohner kurz vor dem endgültigen Fall ihrer Festung. Die asiatische Stadtanlage befindet sich in einem Oval, das die mit halbrunden Mauervorsprüngen verstärkte Mauer darstellt. Im Inneren erkennt man in weiteren fünf Registern Einzelszenen innerhalb der Anlage. Im oberen Register zieht eine Frau einem zu Boden stürzenden Verteidiger einen Pfeil aus der Brust, während neben ihr ein Mann in Gegenwart von Frau und Kind seinen Bogen zerbricht, vermutlich um seine Unterwerfung auszudrücken. In der Szene darunter werden Verwundete versorgt

⁴⁴⁹ Petrie, Deshasheh, Tf. IV.

und daneben tritt eine kleine Abordnung vor den Herrscher, zu dessen Füßen eine Frau kniet, die ihm Blüten oder Ähnliches reicht. Die Gruppe besteht aus einem auf einen Stab gestützten Alten, einer Frau und einem Kind, die zur Berichterstattung oder um eine Entscheidung einzuholen vor dem auf einem Thron sitzenden Mann erschienen sind. C. Vogel hält ihn für den von den Menschen betrauerten Anführer, da er „wohl mit einem Dolch Selbstmord verübt hat“.⁴⁵⁰ In den Registern darunter sieht man sieben weitere Personen – darunter zwei Frauen, die einen Verletzten versorgen, sowie einen Bogenschützen, der in Richtung der Außenmauer läuft, um seinen Bogen über die Stadtmauer zu schleudern. Eine weitere Verzweiflungstat spielt sich währenddessen im vierten Register von oben ab, wo eine Frau einen Mann in den Armen hält, der im Begriff ist, sich angesichts der drohenden Niederlage zu erdolchen. Im untersten Register schließlich lauschen Stadtbewohner den Versuchen der Angreifer, mit Waffen die Mauern zu durchbrechen. Der Schluss der Bildnarration zeigt in der linken Hälfte des unteren Registers detailreich ausgestaltet das Wegführen der an einem Seil gefesselten Gefangenen nach der siegreichen Eroberung der Festung, wobei sich einer der ägyptischen Bewacher ein junges Mädchen über die Schulter geworfen hat, um es zu verschleppen.

Die gesamte Darstellung enthält einen recht genau zu bestimmenden Erzählrahmen mit Anfang, Hauptteil, dramatischem Höhepunkt sowie Ende und kombiniert pluriszenisches Einzelbild und Bildreihe, wobei zeitlich parallel verlaufende und aufeinanderfolgende Szenen nicht immer genau zu unterscheiden sind. In seiner Art ist dieses Relief eine Ausnahme, da es entgegen der allgemeinen Konvention narrativ ist; es enthält weit mehr als die üblichen stereotypen Motive dieser Zeit und erzählt in geradezu dramatischer Weise in Form einer Bildfolge von der erfolgreichen Belagerung einer Festung.

Die Zuordnung zu einem historischen Ereignis ist schwierig; es könnte sich um eine kriegerische Auseinandersetzung aus der Zeit Merenres I. handeln. Der stärker als das Bild zerstörten Beischrift zufolge spielt sich das Geschehen in *Ndj3* und *'nn* ab (vermutlich südliches Palästina), die von Truppen des 20./21. Gaus

⁴⁵⁰ Vogel, Ägyptische Festungen, S. 44.

zerstört wurden.⁴⁵¹ Die eroberte Festung konnte nicht lokalisiert werden und unklar bleibt, ob sich die Ortsangabe auf eine reale Festungsanlage bezieht oder allgemein das Bergland des Libanon. Offenbar war der Inti persönlich in die Kampfhandlungen involviert und spielte vielleicht eine entscheidende Rolle. R. Schulz erkennt ihn in der auf einen Stab gestützten Figur im unteren Register neben der Sturmleiter.⁴⁵² Hat ihn dieses Erlebnis bewegt, neben den üblichen Standarddarstellungen gerade dieses spezifische und vor allem in seiner Präsentationsart von der Norm abweichende Ereignis ins Dekorationsprogramm seines Grabes aufzunehmen? Kriegsszenen aus Privatgräbern sprechen für ein Bedürfnis, an den Wänden ein Erlebnis aus dem eigenen Leben aufzugreifen und festzuhalten, wobei die Geschehnisse sicherlich geschönt wurden, um den Verstorbenen im besseren Licht erscheinen zu lassen. Aber selbst, wenn es sich bei dieser Bilderfolge um keine Wiedergabe eines tatsächlichen Ereignisses handelt, ändert dies nichts am deutlich erkennbaren narrativen Charakter. Irrelevant ist, ob ein fiktives oder tatsächlich Geschehen zugrunde liegt, solange die wesentlichen Kriterien erfüllt sind, nämlich ein spezifisches, in seiner Art außergewöhnliches

Ereignis im Mittelpunkt, klar erkennbare Handlungen sowie Handlungsträger.

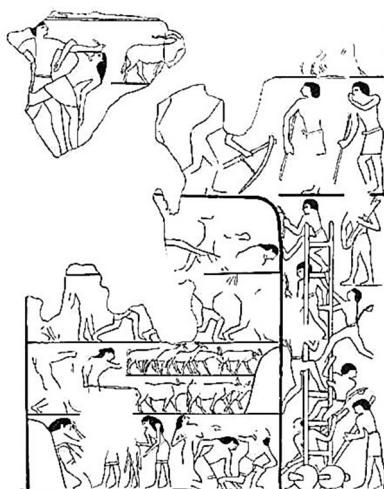


Abb. 42: Grab des Kai-em-hesut

Eine hinsichtlich ihres narrativen Potenzials vergleichbare Darstellung in der Grabanlage des königlichen Baumeisters Kai-em-hesut in Sakkara nordwestlich der Pyramide von Teti (frühe 6. Dynastie)⁴⁵³ zeigt nahe dem Eingang auf der Westwand das Erstürmen einer vorderasiatischen Stadtanlage (Abb. 42): Im oberen Drittel hat links in einer die Höhe von zwei Registern einnehmenden Szene der Befehlshaber der ägyptischen Truppen einen Asiaten – vermutlich den Anführer – an den Haaren gepackt,

⁴⁵¹ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 31; Vogel, Ägyptische Festungen, S. 44.

⁴⁵² Schulz, Der Sturm auf die Festung, S. 34.

⁴⁵³ PM III,2, S. 542; Quibell/Hayter, Teti Pyramid, Frontispiz; Clarke/Engelbach, Ancient Egyptian masonry, Abb. 83; Harpur, Decoration, S. 114 f.

um ihn zu erschlagen. Daneben erkennt man in zwei übereinander angeordneten Registern oben eine Viehherde und darunter zwei sich auf lange Stöcke lehnende Männer, die einen weiteren Mann beobachten, wie er sich mit einer großen *mr*-Hacke an der Stadtmauer zu schaffen macht. Darunter sind Erstürmungsszenen. Im rechten Drittel wird über die Höhe von vier Registern die Einnahme der Festungsmauer mittels einer fahrbaren Sturmleiter gezeigt. Darauf stehen zwei mit Streitäxten bewaffnete Ägypter, die eine Bresche in die Festungsmauer schlagen.⁴⁵⁴ Ihnen folgen drei weitere Soldaten, die ihre Äxte zum Klettern in den Schurz gesteckt haben. Andere unterminieren am Boden die Festungsmauer mit Holzstangen und auf einer zusätzlichen auf Höhe der obersten Soldaten auf der Leiter eingezogenen kurzen Standlinie fällt ein Soldat auf, der sich der Mauer mit einem Köcher voller Pfeile nähert. Zwei Drittel der linken Bildhälfte nimmt die Festungsanlage ein, die in ein Rechteck mit oben abgerundeten Ecken eingezeichnet ist, das die im Gegensatz zum zuvor genannten Bildbeispiel nicht verstärkte Festungsmauer markiert. Das Innere der Anlage ist in vier Register unterteilt. Im unteren lauschen Stadtbewohner sorgenvoll den Geräuschen der von außen angesetzten Minierungsstangen. Einer der beiden Männer schickt vier Frauen und einen Knaben in seiner Nähe weg von der Stelle, an der ein Durchbruch ägyptischer Angreifer kurz bevorsteht. Im Register darüber führen zeitgleich zwei Männer ihr Vieh zu einer Aufschüttung. Gleichzeitig oder etwas später spielen sich in den beiden oberen Registern Zweikämpfe ab zwischen Verteidigern und Angreifern, die in die Stadt eingedrungen sind.

Die Reliefdarstellung, bei der wie im vorherigen Beispiel eine Verbindung aus pluriszenischem Einzelbild und Bildreihe mit zeitlicher Sukzession einzelner Handlungsausschnitte vorliegt, weist bekannte Standardmotive wie das Niederschlagen der Feinde oder das Einschlagen auf die Stadtmauer mit einer Hacke auf, diese sind jedoch mit außergewöhnlichen Elementen kombiniert wie anschaulichen Details der Erstürmung und insbesondere Szenen, die sich innerhalb der Befestigungsanlagen abspielen.⁴⁵⁵ Daher liegt eine Abweichung von der Norm vergleichbarer Darstellungen und somit bildliches Erzählen vor. Allerdings fehlen

⁴⁵⁴ Interessant ist außerdem die Darstellung der Räder an der Leiter, da diese zu den frühesten Belegen für die Verwendung des Rades zählt; Barta, Journey to the West, S. 202.

⁴⁵⁵ Vgl. dazu Schulz, Der Sturm auf die Festung, S. 27 ff.

im Gegensatz zum Grab des Inti ein deutlich erkennbarer Anfang sowie das Ende der Geschichte. Und wieder ist die Zuordnung zu einem tatsächlichen Ereignis schwierig, wenngleich dies keinen Einfluss auf die Frage der Narrativität hat. Weder liefern Beischriften einen Hinweis auf den konkreten Ort des Geschehens noch auf eine Beteiligung des Grabherrn an den Kampfhandlungen. Da man derartige Abbildungen nur aus königlichen Grabanlagen kennt, kann zudem die Übernahme eines standardisierten Typus aus dem königlichen Kontext in den funerären Bereich eines Privatmannes, um sich eine königliche Prärogative anzueignen, nicht ausgeschlossen werden. Diese Theorie vertritt G. A. Gaballa, indem er aufgrund der Datierung einen Zusammenhang mit dem Niedergang der Zentralgewalt Ende des Alten Reiches vermutet, der unter anderem dazu führte, dass königliche Darstellungsformen in den privaten Bereich übergingen und Kunsthändwerkern die Möglichkeit eröffnet wurde, unbeeinflusst von zentralen Vorgaben der Residenz Neues auszuprobieren.⁴⁵⁶

3.2.2 Erste Zwischenzeit und Mittleres Reich

Auch in königlichen Bauwerken und einigen Privatgräbern der Ersten Zwischenzeit und des Mittleren Reiches lassen sich Kampfszenen nachweisen – darunter wieder Fragmente von Szenen der Eroberung einer Festung. Im Gegensatz zu den Beispielen aus dem Alten Reich sind diese aber so stark schematisiert und standardisiert, dass visuelles Erzählen ausgeschlossen werden muss. Dies zeigt ein Beispiel aus dem Saff-Grab des Antef (TT 386, 11. Dyn.), das in Theben an der engsten Stelle des el-Asasif angelegt wurde. Auf der Westwand des Pfeilers II ist ein in fünf Register unterteiltes Kampfbild angebracht, bei dem Anmarsch,



Abb. 43: Erstürmungsszene

⁴⁵⁶ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 31 f.

Kampf um eine asiatische Festung und auf dem Schlachtfeld, die Vorführung der Gefangenen sowie die Flucht der Gegner dargestellt sind (Abb. 43).⁴⁵⁷ Wenngleich diese Bilder für eine gewisse erzählerische Qualität sprechen, sind die Alltagsszenen nur „Versatzstücke einer Generalkonzeption [...], die als Vorlage diente und je nach Bedarf abgewandelt werden konnte.“⁴⁵⁸

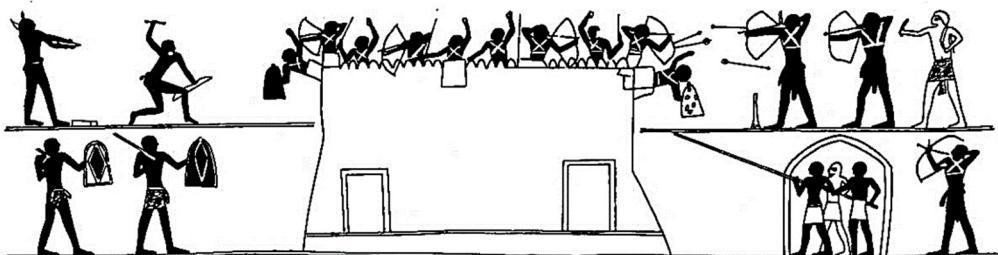


Abb. 44: Erstürmungsszene aus dem Grab des Amenemhet

Dies trifft gleichermaßen auf Abbildungen von vier Erstürmungsszenen in den Felsgräbern von Beni Hassan zu, unter denen sich ebenfalls Eroberungsszenen befinden, und zwar in den Gräbern von Chnumhotep I. (Nr. 14), Baqet III. (Nr. 15), Amenemhet (Nr. 2; Abb. 44) und Cheti (Nr. 17; Abb. 45) sowie im Grab des Thetihotep in el-Bersheh (Nr. 2)⁴⁵⁹ und dem des Generals Intef in Theben (TT 386). Schon die Tatsache, dass die Festungen vom Aufbau her fast identisch sind und nicht möglich ist, diese einem bestimmten Ort zuzuordnen, macht unwahrscheinlich, dass bildlich ein spezifisches, außergewöhnliches Ereignis und somit visuelle Narrativität vorliegt. Dennoch vermuten N. Kanawati und A. Woods im Fall der Erstürmungsszene auf der Ostwand des Grabes von Amenemhet, es könne sich um die bildliche Darstellung einer der in der Biografie des Grabherrn erwähnten Schlachten handeln.⁴⁶⁰ In der Regel ist jedoch auszuschließen, dass Darstellungen in Privatgräbern und auf Tempelwänden dieser Epoche spezifische Ereignisse erzählen, man trifft lediglich auf einen historischen

⁴⁵⁷ Jaroš-Deckert, Das Grab des *Jnj-jtj.f*, S. 37 ff.; vgl. auch Schulz, Sturm auf die Festung, S. 36 ff.

⁴⁵⁸ Schulz, Der Sturm auf die Festung, S. 40.

⁴⁵⁹ Newberry, El Bersheh I.

⁴⁶⁰ Kanawati/Woods, Beni Hassan, S. 69. Vgl. dies. auch für nähere Informationen und neuere Bilder zu den Gräbern aus Beni Hassan.

Topos. Die Identifizierung eines realen und vor allem außergewöhnlichen Geschehens aus dem Leben des Grabherrn ist nicht möglich.⁴⁶¹

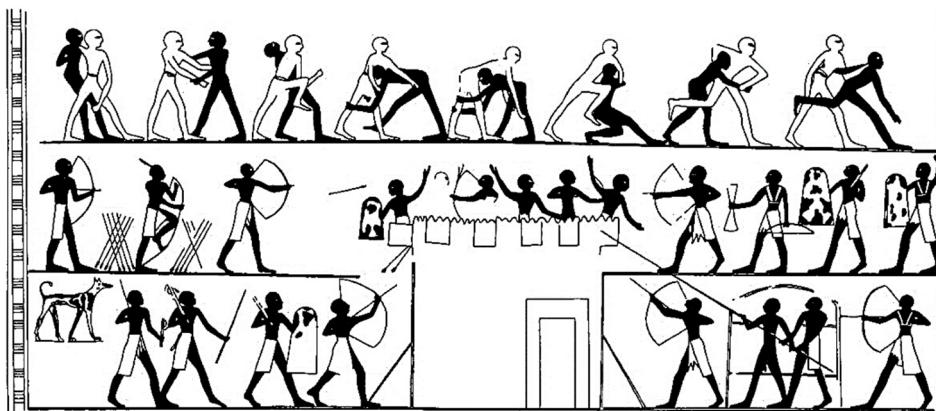


Abb. 45: Erstürmungsszene aus dem Grab des Cheti in Beni Hassan

Darstellungen aus dem Mittleren Reich sind wenig ergiebig hinsichtlich visueller Narrativität. Lediglich eine Szene aus dem Felsengrab des Uchhotep Sohn des Senbi in Meir (B, Nr. 2; Abb. 46)⁴⁶² fällt – aus anderen Gesichtspunkten – ins Auge: Die typische Standardszene aus dem Alltagsleben zeigt ein halbes Dutzend Männer bei der Papyrusernte, die jeweils einen Arbeitsschritt ausführen, wobei eine regelrechte Bilderfolge entstanden ist, die wie eine „kinematographische Aufnahme“ wirkt, da man bei Betrachtung der Arbeiter geradezu den Eindruck gewinnt, die aufeinander folgenden Phasen würden einen einzigen Bewegungsablauf abbilden.⁴⁶³ Dass diese Art der Darstellung nicht zufällig ist, legt die Untersuchung von P. O. Scholz nahe, demzufolge sich in ägyptischer Kunst kinematografische Struktur nachweisen lässt. Er erinnert an Beispiele innerhalb der Grabdarstellungen des Alten Reiches, die für den Versuch sprechen, Alltagsszenen „beweglich, d. h. lebendig wiederzugeben“, um „den illusionären Eindruck eines Handlungsablaufes zu erzeugen und festzuhalten“ und „einen Vergleich mit dem uns seit dem 19. Jhd. bekannten Phänomen des Kinematographen nicht zu

⁴⁶¹ Vogel, Ägyptische Festungen, S. 56.

⁴⁶² Blackman, The Rock Tombs of Meir II.

⁴⁶³ Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 379.

scheuen brauchen.“⁴⁶⁴ Leider beschränkt sich diese Darstellungsweise auf Standardmotive, in denen es um Tanz und Ringen geht, die in Gräbern dazu dienten, das Gezeigte ständig zu erneuern⁴⁶⁵; im Kontext visuellen Erzählens sucht man kinematografische Darstellungsweise vergeblich.



Abb. 46: Arbeiter bei der Papyrusernte

3.2.3 Neues Reich

Im Neuen Reich spielen vor allem Schlachtendarstellungen eine wichtige Rolle, wenngleich nicht alle narrative Elemente aufweisen, sondern überwiegend schematische, konventionelle Szenen vorliegen, die in keiner Weise von der Norm

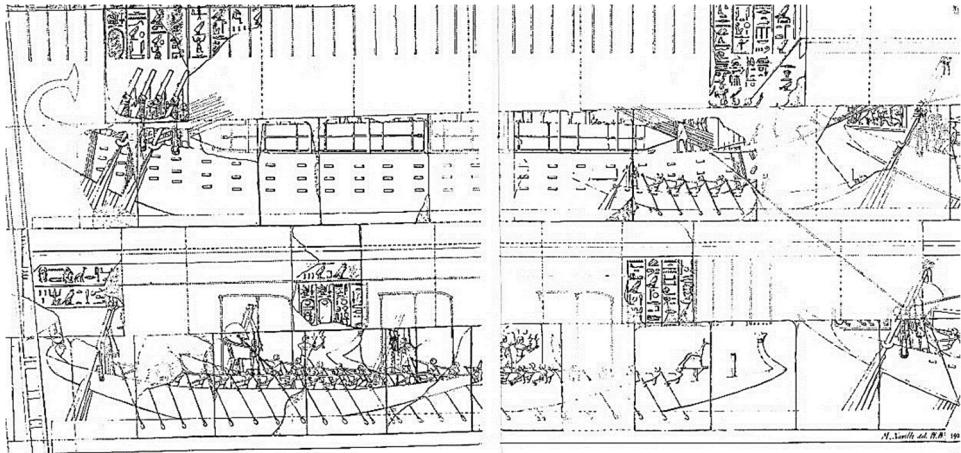


Abb. 47: Ausschnitt aus den Reliefdarstellungen des Transports zweier Obelisken

⁴⁶⁴ Scholz, Film, S. 30 f.

⁴⁶⁵ Vgl. dazu ausführlich Scholz, Film.

abweichen und lediglich zur Dekoration der Tempelwände dienten bzw. zum magischen Schutz der Tempelanlage gegen Feinde. Andere Abbildungen dieser Zeit sind so fragmentiert, dass sie eine genauere Untersuchung nicht zulassen. Eine Ausnahme und gleichzeitig eine der wichtigsten Monumentalquellen für Bildnarration dieser Zeit ist Hatschepsuts Millionenjahrhaus in Deir el-Bahari.

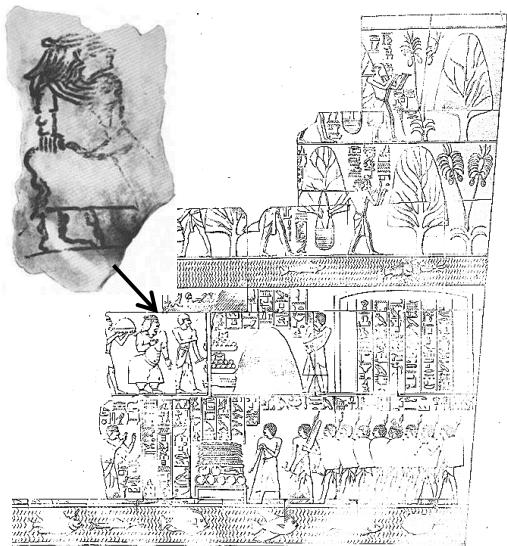


Abb. 48: Ausschnitt aus dem Puntrelief;
Abb. 49 (oben links): Puntfürstin

Das Geschehen ist zwar in konventioneller Weise wiedergegeben, zugrunde liegt aber nachweislich ein spezifisches und vor allem außergewöhnliches Ereignis, was für Narrativität spricht. Denn der Transport von Obelisken gehört nicht zum Standardprogramm königlicher Anlagen.⁴⁶⁶

Ein weiteres erzählendes Relief zeigt die berühmte Punt-Expedition – eine Mischung aus stereotypen Motiven und der Wiedergabe eines spezifischen, sogar realen Ereignisses, das nicht zur Norm der Darstellungen in ägyptischen Tempeln gehört, sondern erkennbar das Kriterium *tellability* erfüllt. Wenngleich seit dem

Man sieht unter anderem die Barke, auf der die Obelisken hintereinander mit aneinanderstoßender Basis fest vertäut liegen und zum Karnaktempel transportiert werden, eskortiert von militärischen und königlichen Schiffen.⁴⁶⁷ Das Dekorationsprogramm ihres Terrassentempels weist mehrere Szenen bzw. -folgen mit narrativem Charakter auf. Dazu zählen die inzwischen teilweise stark zerstörten Reliefs in der unteren südlichen Säulenhalle, die man auch auf Steinblöcken der Roten Kapelle der Königin in Karnak findet. Sie erzählen vom Transport zweier Obelisken für den Tempel des Amun-Re von Theben (Abb. 47).⁴⁶⁶

Die Reliefs zeigen die Vorbereitung und den Beginn des Transports. Es wird deutlich, dass die Obelisken auf speziellen Plattformen oder Barken transportiert wurden, die von Soldaten und Beamten bewacht und geführt wurden.

⁴⁶⁶ Naville, The Temple of Deir el Bahari VI, Tf. CLIV.

⁴⁶⁷ Vgl. dazu ausführlich Naville, The Temple of Deir el Bahari VI, S. 2 ff.

Alten Reich Handelsbeziehungen mit Punt bestanden, um dort Waren, vor allem Weihrauch, einzutauschen, stellt die in Deir el-Bahari aufgezeichnete Punt-Expedition eine ganz bestimmte Reise im neunten Regierungsjahr der Königin dar, die Weihrauchbäume nach Ägypten holen sollte, um sie in einem Hain für den Amun anzupflanzen; spärliche Überreste sind noch heute vor dem Taltempel zu sehen. Die Reliefs erzählen in einer Bildreihe Geschehnisse im Umfeld dieser spezifischen Expedition beginnend mit der Ankunft fünf großer ägyptischer Segelschiffe in Punt über die Errichtung eines Zeltes, in dem der Expeditionsleiter Nehesi den Fürsten von Punt mit dessen Frau empfängt, den Warenaustausch und die Beladung der ägyptischen Schiffe bis zur Heimkehr nach Ägypten, wo die Expedition freudig empfangen wird und die mitgeführten Gäste Hatschepsut begrüßen, die daraufhin ein Opfer für ihren Vater Amun darbringt und die Weihrauchbäumchen einpflanzen lässt (Abb. 48).⁴⁶⁸

Weitere Details dieser Expedition sind schriftlich überliefert und bei den Bildern ist mitunter die Identifizierung einzelner Personen möglich, die konkret benannt und ungewöhnlich individuell wiedergegeben sind, zum Beispiel Iti, die beliebte Fürstin von Punt⁴⁶⁹, die angesichts ihrer unter dem Kleid erkennbaren Körperform an einer ähnlich der als pseudohypertrophische Muskeldystrophie bekannten Krankheit gelitten haben dürfte. Vielleicht weil die Fremde dem ägyptischen Ideal nicht entsprach, wurde sie in ungewohnt realistischer Weise verewigt – und verspottet. Zumindest dürfte das Bild bei Zeitgenossen Aufmerksamkeit erregt haben, was die Existenz einer Kopie auf Ostraka erklärt. Denn unter den Stücken des Ägyptischen Museums in Berlin befindet sich eine Scherbe mit einer Zeichnung der Puntfürstin (Inv.-Nr. 21442; Abb. 49).⁴⁷⁰

Abgesehen von der Erscheinung der Fürstin zeugt das Relief von auffallendem Interesse an Einzelheiten und Besonderheiten der Landschaft von Punt; detailliert sind landestypische Fauna und Flora abgebildet, wohingegen die ägyptische Landschaft in standardisierter Weise dargestellt wird und der realistische, lebendige Geist der Punt-Darstellung fehlt.⁴⁷¹ Nicht nur E. H. Gombrich fragt sich

⁴⁶⁸ Klebs, Die Reliefs und Malereien, S. 198 ff.

⁴⁶⁹ Diese Reliefdarstellung befindet sich heute im Ägyptischen Museum in Kairo (JE 14276).

⁴⁷⁰ Vgl. dazu Brunner-Traut, Die Krankheit, S. 308 f.

⁴⁷¹ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 50 ff.

angesichts solcher Bilder, warum die mit einem scharfen Auge für die Wiedergabe fremder Dinge, Pflanzen und Lebewesen ausgestatteten Ägypter bei der Darstellung ihrer eigenen Typen nicht von konventionellen Formen abzuweichen wagten.⁴⁷² Die Erklärung dürfte der strenge Regelkanon sein, der dies untersagte, sodass lediglich wenige Reliefs die Fähigkeit zur Umsetzung anderer Darstellungsweisen belegen.

Als Bildnarration gelten die Punt-Reliefs, weil grundlegende Kriterien der Narrativität vorhanden sind: erkennbare Handlungsträger, eine klare Handlung, ein spezifisches Ereignis und *tellability* durch die Abweichung von der Norm. Trotz der Verwendung teilweise standardisierter Darstellungsmuster ist eine Bildreihe entstanden, die in chronologischer Abfolge einzelne Ereignisse im Kontext dieser spezifischen Expedition erzählt. Unerheblich ist, dass in einigen Punkten sicherlich tatsächliches Geschehen geschönt wurde, um die Expedition der Königin in besonders gutem Licht erscheinen zu lassen. Beispielsweise wurden die Ägypter sicher nicht aufgrund der Tatsache, dass sie im königlichen Auftrag ausgesandt wurden, reich beschenkt, sondern der angebliche Empfang von Geschenken ist gegenseitiger Warenaustausch.

Auch einige Privatgräber des Neuen Reiches enthalten neben Standardszenen des Alltags und religiöser Riten Bilder, die von gewachsenem Bedürfnis nach Individualität zeugen; es sind bildliche Darstellungen spezifischer Ereignisse aus dem Leben des Grabherrn, die inhaltlich von der Norm abweichen. In den schriftlichen Selbstpräsentationen ist das Streben nach der Darstellung eines individuellen Lebenslaufs nichts Außergewöhnliches, wovon die Vielzahl heterogener „Autobiografien“ unterschiedlicher Epochen in Privatgräbern zeugt. Ziel eines Grabherrn war mittels dieser Texte die „Vergegenwärtigung der wichtigen sozialen Eigenschaften [...] sowie die Dokumentation der eigenen und individuellen Leistungen“, was in Stein gemeißelt für alle Ewigkeit festgehalten werden konnte.⁴⁷³ A. el Hawary betont die Ambivalenz der Bestrebungen, denn auf der einen Seite ging es um die Dokumentation der Konformität des eigenen Lebens mit gesellschaftlichen Erwartungen, wobei möglichst nicht vom Standard abgewichen wurde, auf

⁴⁷² Gombrich, Kunst und Illusion, S. 146 f.

⁴⁷³ El Hawary, Vom ewigen Weilen, S. 266.

der anderen Seite sollten die „markanten individuellen Leistungen hervorgehoben“⁴⁷⁴ werden – ein Balanceakt zwischen Tradition und Innovation bzw. Norm und Normabweichung.⁴⁷⁵ Offenbar war es bei schriftlichen Formen der Selbstpräsentation leichter, Individualität zu betonen und besondere Ereignisse aus dem eigenen Leben einfließen zu lassen, wohingegen sich im Bildprogramm ab einem gewissen Zeitpunkt immer wieder Neuerung erkennen lassen, diese aber derart standardisiert bleiben, dass sie keineswegs den Anschein einer Nacherzählung eines zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Tempel oder Ort stattgefundenen, von der Norm abweichenden Ereignisses erwecken. Dies gilt vor allem für Themen wie Auszeichnung oder Beförderung, wo bei der bildlichen Umsetzung die Konformität offenbar eine wesentlich größere Rolle spielt als Individualität, die sich in schriftlichen Selbstpräsentationen beobachten lässt⁴⁷⁶.

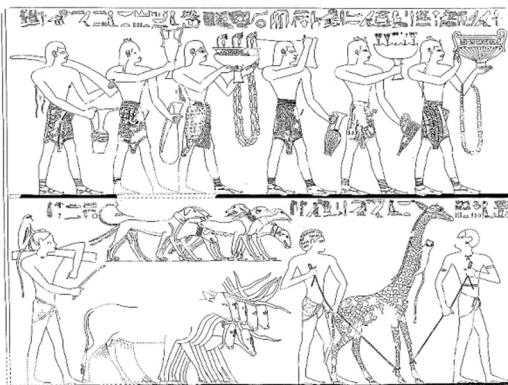


Abb. 50: Tributzene

Das gilt auch für Szenen des Empfangs ausländischer Tributbringer, bei denen der Grabherr selbst als Gabenempfänger gezeigt oder bei bestimmten Anlässen wie einer Auszeichnung in der Nähe des Königs präsentiert wird. In diesen Fällen liegt keine Bilderzählung vor. Denn Reliefdarstellungen wie die im Grab des Rekhmire erwecken zwar den Eindruck der Präsentation eines außergewöhnlichen Ereignisses, das der Grabbesitzer erlebt hat, tatsächlich jedoch handelt es sich lediglich um ein neues Motiv standardisierter Alltagsszenen; die Kriterien für bildliches Erzählen sind nicht erfüllt (Abb. 50)⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ El Hawary, Vom ewigen Weilen, S. 267.

⁴⁷⁵ El Hawary, Vom ewigen Weilen, S. 267.

⁴⁷⁶ El Hawary, Vom ewigen Weilen, S. 267.

⁴⁷⁷ Davies, Paintings I, S. 17 ff.; ders., Paintings II, Tf. XVII-XXIII.

Beachtung schenken sollte man hingegen Bildern, die von diesen Standards abweichen und eine außergewöhnliche, von der Norm abweichende und daher erzählenswerte Begebenheit präsentieren wie eine Tributzene in Sheikh Abd el-Qurna im Grab des Amenmose (Nr. 42), einem General unter Thutmosis III. und dessen Nachfolger Amenhotep II. Auf der nördlichen Hälfte der Westwand gibt eine innerhalb der Grabdekorationen in ihrer Art einzigartige Szene (Abb. 51) laut N. de Garis Davies mit ziemlicher Sicherheit ein persönliches, außergewöhnliches Erlebnis aus Amenmoses Leben wieder, das sich im Rahmen der Kampagnen gegen Retschenu abgespielt haben muss – laut beigefügtem Text die Ankunft des Infanterieoffiziers Amenmose in Negau („...*Ng³w... Wr n Rmnn*“). Somit ist ein konkreter Ort auszumachen und die Personengruppe wird genauer bestimmt: Gemäß dem Fragment einer Inschrift in der vertikalen Kolumne links daneben ist ein Anführer aus dem Libanon („Großer vom Libanon“) in einem langen Gewand in Proskynese vor Amenmose abgebildet in Begleitung eines weiteren Mannes mit lockigem Haar, der eine riesige Vase bringt und dem Diener mit anderen Gaben folgen. In der rechten Bildhälfte ist von einem Pinienwald umgeben eine der typischen syrischen Festungsanlagen zu erkennen. Im Register darunter sieht man fünf ägyptische Soldaten mit Axt, Schild und Speer laufen, die den Sieg errungen haben.⁴⁷⁸ Aufgrund dieser Informationen kann die Szene in den Kontext eines Feldzuges Thutmosis' III. eingeordnet werden, aus dem für Amenmoses Grabdecoration ein spezielles Ereignis herausgegriffen und bildlich nacherzählt wurde. Demnach liegt keine gewöhnliche Szene des Gabenempfangs vor, sondern eine Normabweichung, indem ein bestimmter Sieg über die Truppen des Libanon und die Unterwerfung von deren Herrschern erzählt wird.

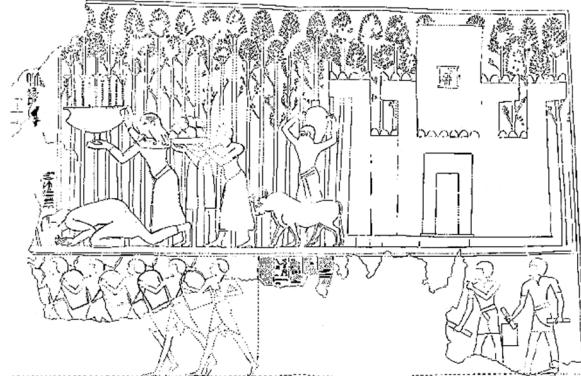


Abb. 51: Tributzene

⁴⁷⁸ De Garis Davies, *The Tombs of Menkheperasonb*, S. 30 f., Tf. 36; Hallmann, *Die Tributzenen*, S. 49.

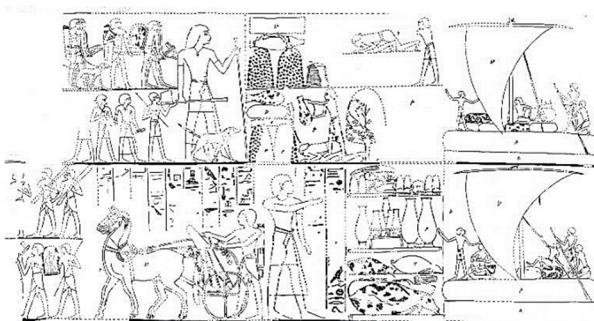


Abb. 52: Tributszenen

Eine weitere vom Muster abweichende Tributzene befindet sich im Grab eines unbekannten Mannes in Dra Abu al-Naga (TT 143) aus der Regierungszeit Thutmosis' III. oder Amenophis' II. (Abb. 52): Puntbewohner legen mit Flößen am Hafen eines unbekannten Ortes (vermutlich am Roten Meer) an, um Grabherr und König Gaben darzubringen, die dann mit einer Militäreskorte abtransportiert werden.⁴⁷⁹ Da die Szene den Eindruck erweckt, ein ganz besonderes Ereignis im Leben des Grabherrn zu erzählen, weicht sie von üblichen Standards ab und kann als narrativ gelten.

mutlich am Roten Meer) an, um Grabherr und König Gaben darzubringen, die dann mit einer Militäreskorte abtransportiert werden.⁴⁷⁹ Da die Szene den Eindruck erweckt, ein ganz besonderes Ereignis im Leben des Grabherrn zu erzählen, weicht sie von üblichen Standards ab und kann als narrativ gelten.

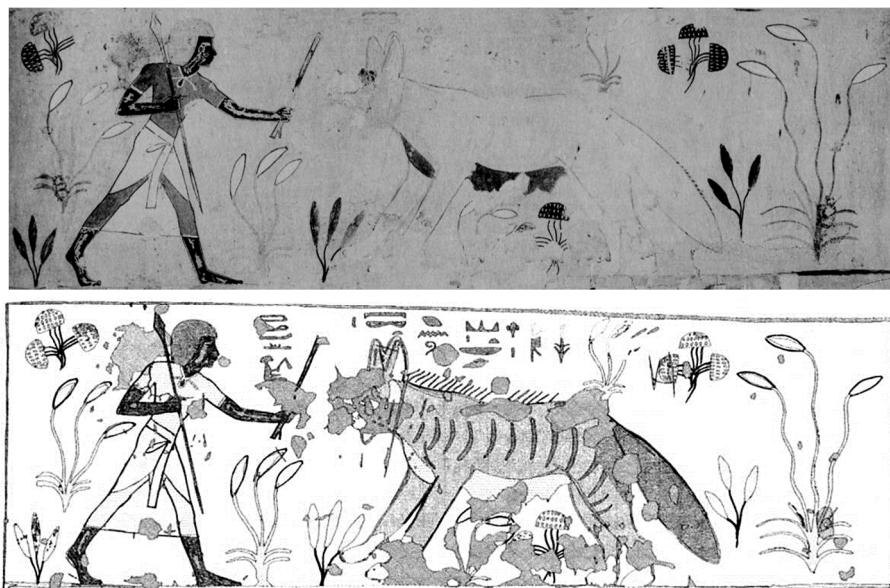


Abb. 53: Amenemhab und die Hyäne

Unikal ist eine Jagdszene aus dem Grab des Amenemhab (TT 85), einem Soldaten unter Thutmosis III., der seinen König nach eigener Aussage auf allen

⁴⁷⁹ Hallmann, Die Tributzene, S. 119 ff. u. Tf. 9, Dok. 24.

Feldzügen begleitet hat. Die so genannte Hyänen-Szene ist mit einer Breite von 1,66 m und einer Höhe von 0,54 m auf der dem Grabeingang gegenüberliegenden Rückwand des ersten Raumes angebracht⁴⁸⁰ und am oberen Rand mit einer fast bis zur Unkenntlichkeit verblasssten Inschrift in schwarzer Farbe versehen, die den Kurz- bzw. Kosenamen des Grabherrn (Mahu) sowie Titel und Beinamen festhält: „Der dem König in jedes Fremdland folgt, der (Heeres-)Stellvertreter und Truppenoberst Mahu“.

Eine Hyäne (*Hyaena hyaena*) im Kontext einer Jagddarstellung ist *per se* nichts Ungewöhnliches, da sie zu den üblichen Beutetieren bei Wüstenjagdszenen gehört; ihr Fleisch wurde gemäß Abbildungen im Alten Reich als Nahrung sowie Opfergabe an die Toten geschätzt. Der Darstellungsstil hingegen fällt aus der Norm: Amenemhab trägt ein kurzärmliges eng anliegendes Tuch, das den Oberkörper bedeckt und vorne, unterhalb des Halses, zu einer Schleife gebunden ist, und ein wadenlanges, durchschimmerndes Obergewand über einem kurzen, weißen gefalteten Hüftschurz; auf seiner Brust hängt an einer Kette ein tropfenförmiges Amulett. Der Jäger steht offenbar im Rahmen einer Steppen- und Wüstenjagd in weit nach vorne gelehnter Schrittstellung einer Hyäne gegenüber⁴⁸¹, wobei er mit einem schlanken Speer in der rechten, den er nahe am Körper hält, und einem kurzen Stock in der nach vorne ausgestreckten linken Hand ausgerüstet ist und mit dem Stock gerade auf den Kopf des Tieres schlagen will (Abb. 53). Die am typischen Streifenmuster, dem buschigem Schwanz und den gesträubten Mähnenhaaren erkennbare Hyäne streckt ihm den Kopf mit (vermutlich) aufgerissenem Maul und aufgestellten Ohren entgegen. Im Verhältnis zu Amenemhab ist sie auffällig groß, wodurch die Gefahrensituation, in der sich der Grabherr befindet, betont wird. Zitzen am Bauch lassen auf ein säugendes Muttertier und damit besondere Aggressivität schließen. In späterer Zeit versuchte man offenbar, die von der angriffslustigen Hyäne ausgehende potenzielle Gefahr zu bannen, indem ihr Kopf zerstört und mit einer Ritzlinie vom Körper getrennt wurde. Der Untergrund ist sandfarben und die botanisch nicht näher zu bestimmenden

⁴⁸⁰ Vgl. dazu ausführlicher Guksch, Amenemhab.

⁴⁸¹ Vgl. zu solchen Jagdszenen allgemein sowie diesem Bild im Besonderen Decker/Herb, Bildatlas zum Sport, bes. S. 336.

Pflanzen⁴⁸² sprechen gegen Ägypten und für Syrien.⁴⁸³ Diese Vermutung bestätigt die Ähnlichkeit mit Pflanzen im Botanischen Garten des Karnaktempels aus der Zeit Thutmosis' III. Auf jeden Fall hat sich das Geschehen nicht in der vertrauten Umgebung Ägyptens ereignet. Nicht nur dadurch besitzt das Bild Originalität, sondern auch wegen des Motivs – ein einzelner Mann tritt einem wilden Tier gegenüber – sowie der besonderen Art und Weise der Vermittlung. Denn es wird ein einzigartiges biografisches Ereignis wiedergegeben, das noch dazu durch dramatische Spannung besticht und mittels der wechselnden Bewegungen von Amenemhab und der die Szene dominierenden⁴⁸⁴, aggressiven Hyäne Dynamik vermittelt. Obwohl beide Protagonisten auf der Standlinie stehen, verleiht die Wiedergabe der von der Basislinie unabhängigen Pflanzen dem Bild einen Eindruck von Raumtiefe, was das gesamte Setting real wirken lässt. Alles spricht für bildliche Narration in Form eines monoszenischen Einzelbildes.⁴⁸⁵ Außergewöhnlich ist zudem der keineswegs absehbare Ausgang. Denn die Hyäne scheint überlegen zu sein, sodass keine der üblichen Szenen des Triumphs des Jägers über das Beutetier vorliegt, sondern das Ende offenbleibt. Nicht wie sonst bei monoszenischen Einzelbildern wird also der *pregnant moment* gezeigt, von dem aus der weitere Verlauf absehbar ist, vielmehr wird der Betrachter durch Unsicherheit verstört, indem die Abbildung von geltender Norm für die Grabdekoration abweicht und man sich fragen muss, ob der Grabherr die schicksalhafte Begegnung mit der Hyäne überlebt hat.

Auch W. Helck geht von einem einzigartigen persönlichen Ereignis aus dem Leben des Grabherrn aus, das ausgerechnet in seinem Grab festgehalten wurde, das auf die offizielle, öffentliche Seite des Besitzers hin hätte ausgerichtet sein müssen.⁴⁸⁶ Zudem verwundert, dass das Erlebnis mit der Hyäne in der im Grab

⁴⁸² Baines, High Culture, S. 84, geht von „imaginary plants“ aus.

⁴⁸³ Vgl. zur Frage der Lokalisierung Di Biase-Dyson, Amenemheb's Excellent Adventure.

⁴⁸⁴ Steder, Hyäne, S. 112, weist darauf hin, dass der Bedeutungsmaßstab erkennen lässt, „dass die Hyäne die Szene dominiert und eine deutliche Bedrohung verkörpert.“

⁴⁸⁵ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 66.

⁴⁸⁶ Helck, Überlegungen zur Geschichte, S. 309. Vgl. dazu Steder, Hyäne, S. 112, die vermutet, dass der Grabherr „ein Ereignis gegen alle Konventionen darstellen ließ, das ihn verängstigte und tief bewegte.“

angebrachten Biografie nicht erwähnt wird⁴⁸⁷; es taucht ausschließlich im Bildprogramm auf. In den schriftlichen Quellen im Grab ist von einer Begegnung Amenemhabs mit einem Elefanten die Rede, den er besiegt und ihm den Rüssel abgeschlagen haben soll⁴⁸⁸, sodass N. de Garis Davies vermutet, der Maler habe beim Versuch der bildlichen Umsetzung der Szene mit dem Elefanten dieses ihm unbekannte Tier durch eine Hyäne ersetzt.⁴⁸⁹ H. Guksch nimmt an, dass es sich tatsächlich um eine Hyäne handeln soll, und spekuliert, dass mit der bildlichen Realisierung einer erlebten Gefahrensituation der Versuch einer Verarbeitung des traumatischen Erlebnisses unternommen wurde, wenngleich sie einräumt, eine psychologische Deutung entspräche eher heutigem Denken als dem der Ägypter.⁴⁹⁰ In jedem Fall belegt die Szene, dass sich der Grabherr beim Dekorationsprogramm ungewöhnlich viele Freiheiten hinsichtlich der Gestaltung erlaubt hat. Laut J. Assmann hängt dies wieder damit zusammen, dass mit Übernahme der Malereitechnik, die man sonst für die Innendekoration der Wohnhäuser verwendete und die das Relief zunehmend ersetzte, Themen und Motive aus diesem Bereich adaptiert wurden.⁴⁹¹ Folglich könnte die Szene einen Blick auf die ansonsten verlorene ägyptische Hausmalerei eröffnen.

Ein weiteres singuläres Beispiel ist eine Darstellung im Grab des königlichen Schreibers und Arztes Nebamun (TT 17, Mitte der 18. Dynastie) am nördlichen Ende von Dra Abu al-Naga (Abb. 54).⁴⁹² Grundsätzlich folgt das Dekorationsprogramm dem Gestaltungsmuster der 18. Dynastie, zwei Szenen jedoch fallen heraus und sprechen für den Versuch eines Grabherrn, sich auf besondere Weise zu präsentieren: In einer der bekannten Opfertischszenerien sitzt Nebamun vor einem Opfertisch und empfängt Gaben aus der Hand seines jüngeren Bruders Shena. Rechts neben ihm sind in zwei übereinanderliegenden Registern weitere außergewöhnliche Szenen angebracht. In Bildern wird vom Besuch eines offenbar

⁴⁸⁷ Sethe, Urkunden der 18. Dynastie 3, S. 890 ff.

⁴⁸⁸ Baines, High Culture, S. 84.

⁴⁸⁹ De Garis Davies, Foreigners, S. 190.

⁴⁹⁰ Guksch, Amenemhab, S. 113.

⁴⁹¹ Assmann, Flachbildkunst, S. 306.

⁴⁹² Vgl. dazu Säve-Sönderbergh, Four eighteenth dynasty tombs, S. 25 ff. m. Tf. 23; sowie ausführlich Shirley, The Life and Career.

angesehenen Syrers erzählt, der von Frau und Dienern begleitet vor Nebamun, dem Leibarzt des ägyptischen Königs, erscheint, um sich von diesem behandeln zu lassen. Leider sind die beigefügten Inschriften schlecht erhalten bzw. unvollendet. J. J. Shirley vermutet, dass sich diese Begegnung entweder im Rahmen eines einzigartigen Ereignisses am königlichen Hof abgespielt hat, zu dem Nebamun gerufen wurde, oder das Treffen mit dem Syrer einen privaten Besuch bei dem Arzt zeigt; auch eine familiäre Verbindung zwischen Nebamun und dem Syrer im Sinne eines Verwandtenbesuches schließt er nicht aus.⁴⁹³ Die Szene erinnert vom Aufbau her an typische Abbildungen des Opferspeiseempfangs durch den Grabherrn, der Unterschied besteht allerdings darin, dass nicht nur übliche Opferspeisen herangetragen werden, sondern der syrische Patient Nebamun mit seiner zahlreiche Geschenke mit sich führenden Gefolgschaft gegenübertritt als sei dieser der ägyptische König persönlich. Die Darstellung ist singulär innerhalb ägyptischer Grabdekoration, das einzige standardisierte Element ist, dass dem Verstorbenen gegenüber ein männlicher Verwandter abgebildet ist, „sein geliebter Bruder Shena“, der Nebamun eine Papyruspflanze reicht.

Abgesehen von der Ankunft des Syrers in Ägypten ist in einer weiteren Szene mit zwei Ochsenkarren der Weg des Reisenden von seinem Haus zum Schiff dargestellt. Zwar fehlen Informationen über den Ort in Syrien, aus dem der Patient stammt, dennoch dürfte ein spezifisches Ereignis abgebildet sein, da sich die Szene deutlich von vergleichbaren Standarddarstellungen unterscheidet und erzählenswert erscheint. In Form einer monoszenischen Bildreihe wird die Reise des Syrers zum ägyptischen Arzt wiedergegeben⁴⁹⁴ und J. J. Shirley nimmt aufgrund der Einzigartigkeit an, dass der Grabherr diese bewusst für sein Dekorationsprogramm ausgewählt hat und sie mit einem



Abb. 54: Arztbesuch (TT 17)

⁴⁹³ Shirley, The Life and Career, S. 390.

⁴⁹⁴ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 66 f.

tatsächlichen Ereignis im Laufe seiner Karriere als Arzt verbunden ist: „[T]he Syrian dignitary came to Thebes at least in part to consult the royal physician, and [...] the items carried by the Syrians were perhaps intended as gifts from Nebamun in exchange for his professional services.“⁴⁹⁵

Es gibt kaum Beispiele, dass Grabbesitzer außergewöhnliche, inhaltlich vom Standard abweichende biografische Ereignisse in die Wanddekoration aufnehmen und in einigen Fällen ist unklar, inwiefern tatsächlich Abweichungen von geltender Norm vorliegen und das Kriterium *tellability* erfüllt ist. Dies veranschaulicht die stark zerstörte Abbildung eines eher ungewöhnlichen Aspekts der Arbeit von May, dem Hafenvorsteher von Theben, in seinem Grab in Scheich Abd el-Qurna (TT 130), die die Ankunft eines mit lokalen Produkten beladenen nubischen Schiffes zeigt, bei der May selbst identifiziert werden kann.⁴⁹⁶ Ob es die Variante einer Standardszene oder die Ankunft der nubischen Schiffe und somit etwas Einzigartiges und Erzählenswertes ist, das auf Mays Wunsch hin Eingang in seine Grabdekoration gefunden hat, muss Spekulation bleiben. Vergleichbare Szenen des Empfangs ausländischer Schiffe durch thebanische Beamte untermauern die These eines eher seltenen und daher außergewöhnlichen Geschehens.⁴⁹⁷



Abb. 55: Baumfällarbeiten in Punt

Erwähnenswert ist im Kontext normabweichender Szenen auch eine Abbildung aus dem Grab des Hapuseneb (TT 67), einem Hohenpriester des Amun unter Hatschepsut, in der das Fällen von Bäumen in Punt zu sehen ist (Abb. 55). Das Bild wird nämlich als Beleg für die Teilnahme Hapusenebs an der bedeutenden Punt-Mission der Pharaonin gewertet.⁴⁹⁸ Demzufolge erzählt das monoszenische Einzelbild von einem in seinem Leben einmaligen und auch sonst außergewöhnlichen

⁴⁹⁵ Shirley, The Life and Career, 391.

⁴⁹⁶ Scheil, Tombeaux thébains, Abb. 6 (*non vidi*); vgl. dazu Panagiotopoulos, Foreigners in Egypt, S. 384.

⁴⁹⁷ Vgl. dazu Shirley, The Life and Career, S. 388 f.

⁴⁹⁸ Bryan, Administration, S. 107.

Ereignis im Rahmen dieser besonderen Expedition, an der Hapuseneb, der links in der Szene zu erkennen ist, persönlich beteiligt war.

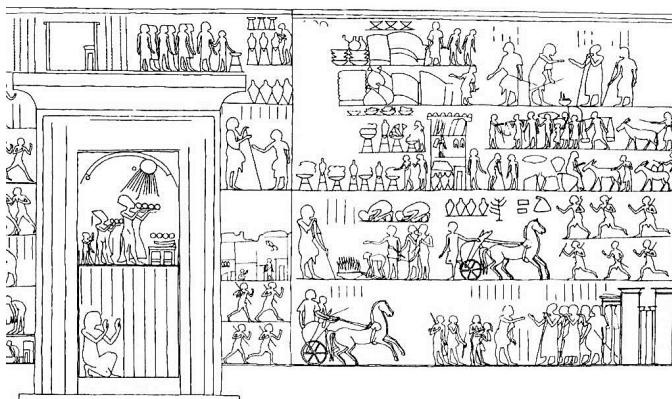


Abb. 56: Verbrecherjagd im Grab des Mahu

Für die folgende Amarnazeit stellt G. Pochat in Gräbern einen „Prozess der Säkularisierung und die neue Erzählfreudigkeit“ fest, was er an „fast komischen Szenen“ aus dem Leben des Polizeipräfekten Mahu⁴⁹⁹ auf der südwestlichen Wand seines Grabes in Tell el-Amarna (Nr. 9) veran-

schaulicht⁵⁰⁰: In den unteren beiden von vier Registern wird in Form einer monoszenischen Bildreihe von der Gefangennahme dreier Verbrecher erzählt. Dazu gehören offenbar noch die beiden unteren Bildfelder der nordöstlichen Wand (Abb. 56). Die Szene weicht inhaltlich von der Norm ab und ist schon deshalb ungewöhnlich und erzählenswert. Wahrscheinlich wird ein tatsächliches Ereignis aus der Amtszeit des Grabherrn erzählt. Für ein reales und damit einzigartiges Geschehnis sprechen nicht nur konkrete Angaben bezüglich des Ortes und der Zeit, sondern zudem der Umstand, dass die agierenden Personen auffallend lebendig wirken und sich auch in diesem Punkt von der üblichen Darstellungsweise unterscheiden. Die typischen Sprechgesten weisen überdies auf Dialoge hin; in der Szene oben rechts redet einer der Männer auf Mahu ein und im unteren Register spricht die Armhaltung der beiden sich gegenüberstehenden Personen für eine Unterhaltung.

Die kurze Bilderzählung beginnt auf der nordöstlichen Wand, wo die Grenztruppen Mahu im Morgengrauen oder in der Abenddämmerung zu Hause abholen und seinen Streitwagen für die Patrouillenfahrt vorbereitet haben. Für die

⁴⁹⁹ Pochat, Bild-Zeit, S. 65.

⁵⁰⁰ Vgl. dazu O'Connor, Demarcating the boundaries.

Dämmerung spricht das Feuer, das die Soldaten gegen die abendliche bzw. morgendliche Kälte anzünden. Im unteren Register der nordwestlichen Wand erkennt man den Polizeichef dann in seinem Streitwagen auf dem Kontrollgang, der an dem in dieser Szene dargestellten Tag nicht routinemäßig abläuft, denn die Patrouille greift drei Ausländer auf, was daran zu erkennen ist, dass diese nicht dem Darstellungstyp der Ägypter entsprechen. Sie werden zur Vernehmung dem Wesir sowie Palast- und Militärbeamten vorgeführt, die vor den Verwaltungspalast getreten sind.⁵⁰¹ In Form einer monoszenischen Bildreihe werden die außergewöhnlichen Ereignisse dieses Tages nachvollziehbar in chronologischer Weise erzählt, sodass kein Zweifel an visueller Narration besteht.



Abb. 57: Dankesstele des Pa-Taweret

der Bildmitte zu erkennen, wie er vor einem Krokodil mit geöffnetem Maul davonrennt, das sich rechts neben ihm befindet und ihn offenbar verfolgt. Während das Krokodil die obere Standlinie nicht berührt, durchbricht die Figur diese und ragt mit dem Oberkörper in das darüberliegende Register. Vermutlich ist es keine

Aus der Ramessidenzeit stammt ein weiteres Beispiel für Bildnarration auf einer im Britischen Museum aufbewahrten Dankesstele aus Siut. Der Stifter Pentawer(et) richtet sich damit an den Gott Upuaut (Inv. 1632; Abb. 57). Die 47,5 cm hohe und 34 cm breite Kalksteinstele, die G. A. Wainright im Jahr 1922 im Shalkana-Grab in Assiut entdeckt hat, ist in drei Register unterteilt: Im oberen ist eine Prozession mit einer Götterstatue des Upuaut zu sehen, darunter eine Opferszene vor dem Gott und im untersten Register wird bildlich die Rettung des Stifters vor einem Krokodil erzählt, für die Pentawer(et) dem Gott mittels der Stele danken will.⁵⁰² Der Stifter selbst ist unterhalb der Standlinie in

⁵⁰¹ Vgl. O'Connor, Demarcating the boundaries, S. 46 f.

⁵⁰² Vgl. zur Dankstele des Pa-Taweret ausführlich Brunner, Eine Dankstele.

Standlinie, sondern die Wasseroberfläche und dieser Bereich war ursprünglich mit Wasserlinien bemalt. Oberhalb des Wassers steht auf festem Boden in der linken Bildhälfte Upuaut mit einem Speer in den Händen, mit dem er die Wasseroberfläche durchstößt und in Richtung des Krokodilkopfes zielt. Zur Geste passt die mit folgenden Worten beginnende Inschrift: „Upuaut-Re, Herr des Lobpreises, der Retter(?) von Assiut vor dem wütenden Krokodil(?)“.

H. Brunner vermutet, dass der Stelenstifter tatsächlich im Wasser von einem Krokodil überrascht wurde, ein Stoßgebet an (seinen Stadtgott) Upuaut schickte und mit dem Leben davonkam. Dafür spricht auch die Textstelle, in der es heißt: „Gib deinen Arm dem Gebissenen!“ Ob Pentawer(et) in dieser Notlage das Versprechen abgelegt hat, eine Dankesstele errichten zu lassen, oder ihm dieser Gedanke später kam, bleibt offen. Ungewöhnlich war es nicht, ein solches Gelübde abzulegen⁵⁰³, und derartige Votivstelen sind vielfach überliefert. Die Besonderheit ist, dass sie der in der Residenz gültigen Konvention widerspricht, der zu folge der Anlass unerwähnt bleibt. Üblicherweise verwendete man allgemeine Bittformeln, ohne den Grund zu nennen. Die Arbeiter von Deir el-Medina hielten sich aber nicht immer an solche Konventionen, sodass der Anlass der Stiftung gelegentlich erwähnt wurde. Allerdings wird das konkrete Ereignis sonst nie bildlich wiedergegeben.⁵⁰⁴ Die Darstellung auf der Dankesstele erzählt somit ein besonderes Ereignis aus dem Leben des Pentawer(et) in einzigartiger, deutlich von der Norm abweichender Weise, sodass das Bild auch losgelöst vom Text die Kriterien für visuelles Erzählen erfüllt.⁵⁰⁵

⁵⁰³ Brunner, Eine Dankstele, S. 7 ff.

⁵⁰⁴ Brunner, Eine Dankstele, S. 10 f. Kessler, Die kultische Bindung, S. 166 f., will das Bild symbolisch lesen, da seiner Meinung nach die Beischrift, in der vom Einschreiten gegen „Krokodil und Fische“ die Rede ist, bestätigt, dass der Gott gegen beide Tiere vorgeht, die er als „Wesen, die sonst in ihren tiefen, dunklen Höhlen lauern und bedrohen“ beschreibt.

⁵⁰⁵ Vgl. dazu auch Baines, High Culture, S. 242, der bezüglich der Szene auf der Stele von „visually narrative‘ part“ spricht.

Innerhalb königlicher Quellen lassen sich in der Ramessidenzeit ebenfalls Bilder nachweisen, die diesen Kriterien entsprechen, indem ein außergewöhnliches, vom Standard abweichendes Ereignis abgebildet ist. Laut G. Pochat verschiebt sich in dieser Epoche spürbar „das Hauptgewicht zugunsten des *Erzählerischen*“⁵⁰⁶. Das demonstriert die Darstellung der Eroberung der Festung Satuna (*Stn*) unter Ramses II. auf der südwestlichen Außenwand im Vorhof des Luxortempels⁵⁰⁷, wo ein ägyptisches Heer aus Fußsoldaten, Wagenkämpfern und König im Zentrum beim Vorrücken auf eine von Büschen und Bäumen umgebene Stadt präsentiert wird. Man erkennt Flüchtlinge, die sich vor den herannahenden ägyptischen Truppen und ihrem Pfeilregen in die Festung retten wollen, während andere bereits gefangen wurden und von den Königssöhnen abgeführt werden.

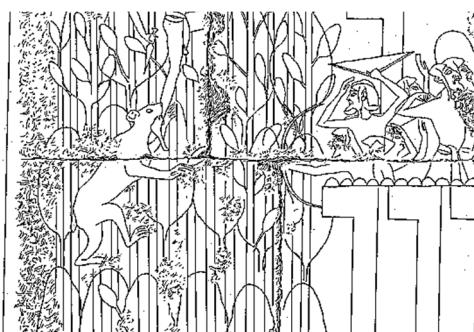


Abb. 58: Bärenszene aus der Einnahme von Satuna

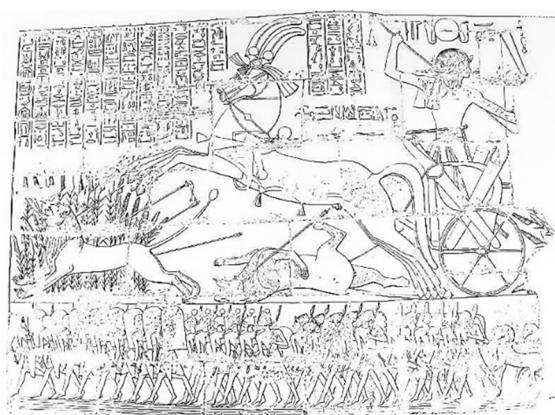


Abb. 59: Ramses III. bei der Löwenjagd

Zwei Kameraden beobachten die Situation von der Festung aus; während einer

Eine Szene sticht aus dem Kampfgeschehen heraus⁵⁰⁸: Ein fliehender kanaanäischer Fürst will sich vor einem Bären auf eine Zeder retten, der ihm jedoch nachsetzt und sich mit scharfen Reißzähnen in seinem Fuß festgebissen hat. Zwar hält der Mann in der rechten Hand einen spitzen Dolch in Richtung des Tieres, offenbleibt, ob er sich aus dieser misslichen Lage befreien kann.

⁵⁰⁶ Pochat, Bild-Zeit, S. 66.

⁵⁰⁷ PM II, S. 333 f. u. Plan XXXI (204).

⁵⁰⁸ Vgl. dazu ausführlicher Burchardt, Die Einnahme von Satuna, S. 106 f.

nur starres Entsetzen erkennen lässt, zielt der andere mit seinem Bogen auf das Tier (Abb. 58). Interessant ist diese Szene nicht wegen dieses Details innerhalb der standardisierten Schlachtendarstellung, sondern weil genau auf diesen Fürsten mit sprechendem Namen „Meine-Hand-ist-(zu)-kurz“ (Qaṣra-jadi) offenbar der Brief des Hori im literarischen Papyrus Anastasi I anspielt⁵⁰⁹: „Dein Name ist wie der des Qaṣra-jadi, des Fürsten von Aser, als ihn der Bär in der Balsamstaude fand“ (23.6-7)⁵¹⁰. Das Motiv könnte Menschen im thebanischen Raum aus dem Tempel geläufig gewesen sein⁵¹¹ und vielleicht rankte sich darum eine ganze Erzählung.

Auch eine Löwenjagdszene im Kontext der Seevölkerschlacht im Tempel Ramses' III. in Medinet Habu (Abb. 59)⁵¹², die an Pentawer(et)s Rettung erinnert, verdient Beachtung. Im Unterschied zu üblichen Löwenjagddarstellungen verfolgt der König mit seinem Streitwagen nicht die Beute, sondern wendet sich während der Fahrt nach hinten, wo ein weiterer Löwe aufgetaucht ist und ihm nachsetzt. Das Tier ist zwar verwundet, wirkt dadurch aber doppelt gefährlich. Der Großteil des Löwen ist mittlerweile so stark zerstört, dass nur die aufgerekte Tatze zu erkennen ist. Im Gegensatz zur Hyänenjagd im Grab des Amenemhab scheint die Situation allerdings unter Kontrolle zu sein, d. h., der Löwe ist der Unterlegene, was daran ersichtlich wird, dass Pharao zu einem gezielten, vermutlich tödlichen Stoß mit seiner Lanze in Richtung des Tieres ausholt. Dennoch ist ein außergewöhnliches Geschehen abgebildet, bei dem es sich vielleicht um ein singuläres, reales Ereignis handelt, d. h. eine brenzlige Situation während einer Löwenjagd, die einen für den König glücklichen Ausgang genommen hat und als Ausdruck seiner Sieghaftigkeit für erzählens- und aufzeichnenswert befunden wurde.

⁵⁰⁹ Auf den Zusammenhang zwischen dem *Brief des Hori* und der Darstellung im Luxortempel verweist Morenz, Kleine Archäologie, S. 103, unter Bezugnahme auf Posener, La mésaventure.

⁵¹⁰ Fischer-Elfert, Die satirische Streitschrift, S. 197. Allerdings zeigt das Tempelrelief laut Burchardt, Die Einnahme von Satuna, S. 106, eine Zeder. Für die Übersetzung des Namens vgl. Fischer-Elfert, Die satirische Streitschrift, Anm. k), S. 199.

⁵¹¹ Für den Hinweis auf diese Reliefdarstellung und den Zusammenhang mit Papyrus Anastasi I danke ich Hans-W. Fischer-Elfert.

⁵¹² Nelson, Medinet Habu I, Tf. 35.

Interessant im Hinblick auf visuelles Erzählen sind aus der Ramessidenzeit auch überdimensionale Schlachtendarstellungen. Überhaupt sind aus dieser Epoche mehr Monamente erhalten als aus früheren. Dass Ägypten in mehr kriegerische Handlungen verwickelt war, beeinflusste die Reliefkunst. Dennoch beziehen sich Schlachtendarstellungen nicht immer auf spezifische Kriege. Ihre Besonderheit besteht darin, dass Pharao nicht mehr als siegreicher Held im Zentrum des Geschehens steht, sondern die Bilder in mehrere Register mit verschiedenen Einzelergebnissen aufgeteilt sind, in denen er ebenfalls erscheint, sodass eine Kohärenz zwischen den Szenen erkennbar ist. Der König als Hauptfigur wird sehr dynamisch präsentiert, d. h., er greift aktiv ins Geschehen ein und überragt alle Übrigen. Beginnend mit Sethos I. ist deutlich eine kohärente Abfolge einzelner Ereignisse mit dem König im Mittelpunkt zu erkennen und die Geschehnisse sind auf einen konkreten Ort und eine bestimmte Zeit festgelegt, was zuvor selten der Fall war. Man findet darüber hinaus in Form von Beischriften im Bild genaue Informationen bezüglich der Gegner und Ähnlichem, sodass ein weiteres Narrativ vorhanden ist und man im Hinblick auf diese Darstellungen von Bildnarration sprechen kann.⁵¹³ Grundsätzlich lässt sich eine Öffnung hin zu erzählenden Formen beobachten und J. Assmann zweifelt an einem Zufall, wenn „die Königsideologie zur gleichen Zeit narrative Formen ausbildet wie die Theologie.“⁵¹⁴ Die Hinwendung zu narrativen Elementen und Erzählungen betrifft zwar vorwiegend königliche Inschriften, aber auch monumentale Bilddarstellungen greifen das narrative Potenzial auf – etwa Schlachtendarstellungen unter Ramses II., die auffallend individueller gestaltet sind und durch verschiedene Detailepisoden lebendiger erscheinen, sodass sie mit spürbar mehr Leben erfüllt sind.

Das prominenteste Beispiel einer Kriegsdarstellung des Neuen Reichs sind die Kadesch-Schlacht-Relief, die eine besondere Stellung innerhalb der Schlachtenbilder einnehmen, da sie sich in einigen Punkten deutlich von anderen Feldzugs-erzählungen abheben.⁵¹⁵ Der Schlachtverlauf wurde „unter genauen Angaben der Topographie und immer mehr Details des dramatischen Handlungsverlaufs verewigt“, um dem Wunsch zu entsprechen, „den Verlauf des Geschehens so getreu

⁵¹³ Vgl. dazu ausführlich Heinz, Die Feldzugsdarstellungen.

⁵¹⁴ Assmann, Die Verbogenheit des Mythos, S. 35.

⁵¹⁵ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 126 ff. Vgl. dazu auch ausführlich Kapitel II.4.4.

wie möglich wiederzugeben und [...] die für die Schlacht so wichtige spezifische Örtlichkeit festzuhalten“.⁵¹⁶ Außerdem liegen nicht nur Bildquellen vor, mit deren Hilfe sich nachweisen lässt, dass sich die Darstellungen auf ein spezifisches, außergewöhnliches Ereignis beziehen, sondern auch Schriftquellen.

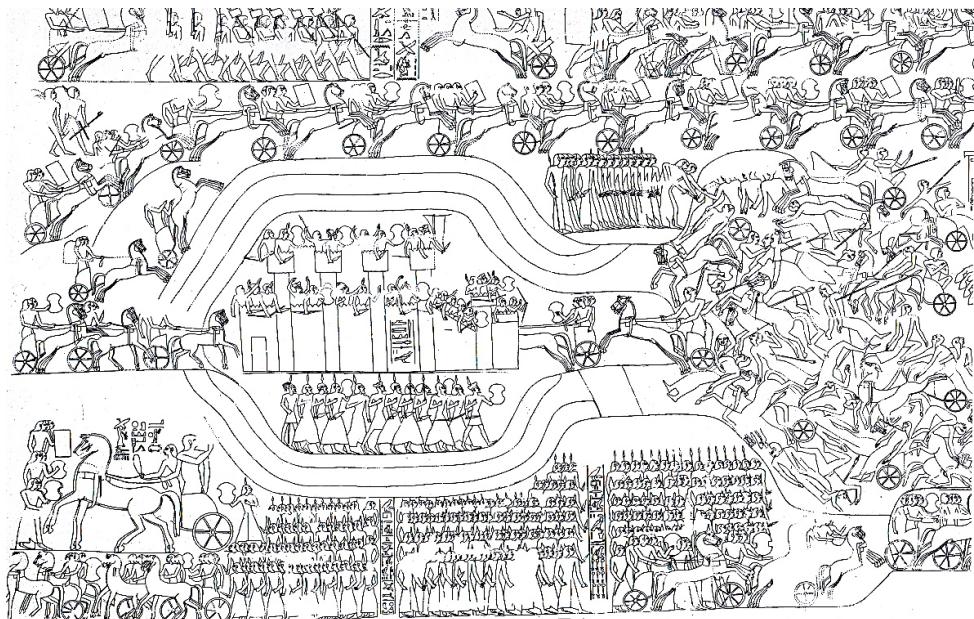


Abb. 60: Kadesch-Schlacht

Die vier besterhaltenen Reliefdarstellungen befinden sich im Ostflügel des Pylons im Luxortempel, auf dem ersten Pylon im Südflügel und auf dem zweiten im Nordflügel des Ramesseums sowie auf der Nordwand des großen Tempels Ramses' II. in Abu Simbel. Sie sind aufwendiger gestaltet als vergleichbare Bilder (Abb. 60) und nehmen statt eines Bildstreifensystems die gesamte Wandfläche ein. Zudem steht zwar die Schlacht im Zentrum, präsentiert wird aber eine Ereignisfolge, wobei die Komposition in landkartenhafter Darstellungsform einen großen Teil des Ereignisablaufes umfassenden Schlachtplan wiedergibt. Dabei werden beispielsweise topografische Besonderheiten der Umgebung abgebildet, was aufgrund der Beschränkungen durch die Aspekte im Ergebnis wie eine

⁵¹⁶ Pochat, Bild-Zeit, S. 67.

Landkarte wirkt. Diese Darstellungsweise bedingt auch eine Unterteilung in unabhängige Sektionen und separiert zum Beispiel König Muwatalli und seine Infanterie. Durch geografische Besonderheiten wie den Orontes ist das Geschehen unübersehbar mit einem konkreten Ort verbunden und um einzelne Figuren zu spezifizieren oder auf Details aufmerksam zu machen, werden durch Beischriften einzelne Hethiter oder die mitkämpfenden ägyptischen Königssöhne identifizierbar und aus der namenlosen Masse herausgehoben.⁵¹⁷ Auch der Darstellung der Feinde wird auffallend viel Raum gelassen; mittels Beischriften werden auch hier Einzelpersonen benannt. Generell fällt eine enge Beziehung zwischen Text und Bild bzw. eine parallele Verwendung bildlicher und literarischer Darstellung auf⁵¹⁸ und schließlich wird die Einmaligkeit des dargestellten Ereignisses explizit betont.⁵¹⁹ Dabei wird ein kontinuierlicher Handlungsablauf der Erzählung garantiert durch Bildposition, -verbindung und Aktion der Königsfigur sowie Auswahl und Ausrichtung von Einzelmotiven. Gerade die Handlungen des Königs fördern die Kontinuität der Bildabfolge, was zusätzlich unterstützt wird durch das Fehlen Szenen trennender Elemente wie seitliche Bildrahmungen oder Textkolumnen und das Verschränken von Einzelmotiven zweier Szenen.⁵²⁰ N. Heinz zählt bei ihrer Untersuchung zu den Kadesch-Schlacht-Darstellungen 15 verschiedene Themen aus drei Gruppen: Szenen, die Ereignisse vor der Schlacht beschreiben, Kampfhandlungen sowie Ereignisse nach der Schlacht. Zur Grundausstattung zählen also Kampf, Rückkehr der Truppen und Vorführen der Feinde.⁵²¹

Bei der Umsetzung sind simultan, ohne lineare Abfolge mehrere zeitliche Ebenen eines Ortes abgebildet, wodurch auf Gleichzeitigkeit von Raum und Zeit keine Rücksicht genommen wird und die Handlungen weder orts- noch zeitgebunden sind. Zur Strukturierung von Raum und Zeit werden Hilfsfiguren verwendet.⁵²² Im Mittelpunkt der Reliefs steht weiterhin der König bei verschiedenen

⁵¹⁷ Kaelin, Ein assyrisches Bildexperiment, S. 81.

⁵¹⁸ Vgl. dazu Assmann, Krieg und Frieden, S. 208; Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 118 f.; von der Way, Die Textüberlieferung, S. 28 m. Anm. 24; Heinz, Bildanalyse, S. 127.

⁵¹⁹ Groenewegen-Frankfort, Arrest and Movement, S. 131 u. 138; Assmann, Krieg und Frieden, S. 216 u. 229; Gaballa, Narrative, S. 118; von der Way, Die Textüberlieferung, S. 382 f.

⁵²⁰ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 203.

⁵²¹ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 21 f.

⁵²² Vgl. dazu ausführlicher Kaehlin, Bildexperiment, S. 86 f.

Handlungen; beispielsweise Ramses II. von allen Seiten von Feinden umgeben in seinem Streitwagen, von dem aus er Pfeile auf Angreifer schießt. Doch obwohl er deutlich größer dargestellt ist als alle übrigen, dominiert er die Szene nicht. Neben ihm sind die Masse der Feinde, der Fluss Orontes, die Stadt Kadesch und der gegnerische König Muwatalli mit seiner Infanterie zu erkennen.

Die Kadesch-Schlacht-Reliefs markieren einen Höhepunkt des Strebens ägyptischer Kunsthändler nach außergewöhnlicher Form bildlicher Wiedergabe spezifischer Ereignisse, weshalb A. Giewekemeyer folgert, dass das „narrative Moment seinen Höhepunkt erreicht“⁵²³. Unter seinem Nachfolger werden narrative Bilder wieder erheblich seltener. Abgesehen von der auffallend komplexen Seeschlachtdarstellung aus der Zeit Ramses' III. in Medinet Habu führt G. A. Gaballa nur zwei Belege an.⁵²⁴ Offenbar kehrte man abgesehen von wenigen Ausnahmen zurück zu standardisierten Schlachtendarstellungen, bei denen es nicht um Wiedergabe bestimmter Kriege geht und keine Abweichung von der Norm angestrebt wurde, um besondere Ereignisse zu erzählen. Außerdem ist der König erneut als übermächtiger Kriegsherr ins Zentrum des Geschehens gerückt, sodass diese Reliefs sich deutlich von denen der Kadesch-Schlacht unterscheiden und kaum noch von Originalität gesprochen werden kann.

Die erwähnten Darstellungen von Szenen aus Mythen sind in dieser Epoche in Tempeln und königlichen Gräbern ebenfalls präsent. Wie diskutiert wurde, ist problematisch, sie für sich allein genommen als narrativ zu verstehen. Zur Veranschaulichung dient der Mythos von der Vernichtung des Menschengeschlechts aus dem *Buch von der Himmelskuh*, der seit Ende der 18. Dynastie in mehreren Versionen in königlichen Gräbern auftaucht.⁵²⁵ Er erzählt vom alt gewordenen Re, der die Göttin Hathor aussendet zur Vernichtung der Menschheit, die sich gegen ihn aufgelehnt hat. Tatsächlich tötet Hathor die Aufrührer, der Rest der Menschen wird jedoch von Re gerettet, der die Göttin besänftigt, indem er sie mit Bier betrunken macht, das durch Beigabe von Mineralien eine blutrote Farbe erhält. Letztlich fasst Re den Entschluss, sich auf dem Rücken der Himmelskuh

⁵²³ Giewekemeyer, Zur Bedeutung literarischer Erzählstrategien, S. 84, Anm. 26.

⁵²⁴ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 123.

⁵²⁵ Vgl. zum Mythos von der Vernichtung des Menschengeschlechts ausführlich Hornung, Der ägyptische Mythos; sowie Sternberg-el Hotabi, Mythen, S. 1018 ff.

von der Erde in den Himmel zurückzuziehen, woraufhin zwischen Erde und Himmel Himmelsstützen befestigt werden, was die Trennung beider Bereiche bewirkt.

In Tempeln und königlichen Gräbern tauchen mehrfach Szenen dieses Mythos auf, wie die Sternen bedeckte Himmelskuh Mehetweret, die von Schu emporgehoben wird und deren Beine von den acht Heh-Göttern gestützt werden (Abb. 61),

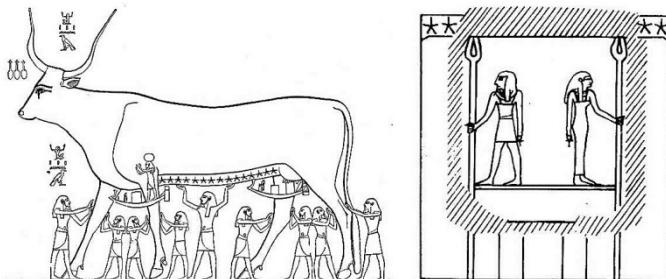


Abb. 61 (links): Himmelskuh; Abb. 62 (rechts): Neheh und Djet als Himmelsstützen

und das Götterpaar Neheh und Djet, Personifikationen der Aspekte der Zeit, die die Himmelstützen umfassen und das Anch in den Händen halten (Abb. 62).⁵²⁶ Zwar könnten solche Bilder mit entsprechenden Vorkenntnissen die zugehörige Geschichte in Erinnerung rufen, sind aber stative Standardmotive, die nicht den Mythos von der Himmelskuh nacherzählen sollen, sondern zur Affirmation des Königs dienen, indem sie ihm eine Rolle im mythischen Geschehen zuweisen, wenn er beispielsweise an Schus – wie er ein Sohn des Sonnengottes – Stelle den Kosmos stützt und so die Position dieses Himmelsträgers übernimmt.⁵²⁷

Auch bei anderen Bildern aus mythischen Erzählungen geht es nicht um die bildliche Erzählung eines Mythos, von diesem haben sie sich so weit gelöst und verselbstständigt, dass etwa das Motiv des Udjat-Augen als verbreitetes Symbol für Königsmacht und Sicherung des Lebens allgemein (d. h. der Götter, Könige, aller Lebenden und Verstorbenen) nicht als narrativ betrachtet werden sollte; zumal weder ein echter Handlungsträger noch eine Handlung erkennbar ist.

Zusammenfassend kann deshalb festgehalten werden, dass sich im Neuen Reich abgesehen von wenigen Ausnahmen in Privatgräbern und Schlachtendarstellungen auf Tempelwänden lediglich eine Tendenz zur Bildnarration ausmachen lässt;

⁵²⁶ Vgl. für weitere Bildszenen des Mythos Hornung, Der ägyptische Mythos, S. 81 ff.

⁵²⁷ Hornung, Der ägyptische Mythos, S. 78.

prinzipiell ging es wie zuvor primär um bloße Wiederholung bestimmter Stereotype, was kaum Spielraum für visuelles Erzählen eröffnet.

3.2.4 Spätzeit und Ptolemäerzeit

In der Spätzeit mangelt es ägyptischen Bildern ebenfalls an Originalität. Im Zuge des Archaismus wandte man sich traditionellen Themen, Motiven und Methoden der Darstellung zu, weshalb lediglich ein paar Bilder narrative Elemente aufweisen wie eine Szene am oberen Ende der Stele des Pianchi auf einigen Blöcken der Westwand des Hofes im Tempel von Gebel Barkal. Die Reliefs sind stark zerstört, lassen jedoch eine Siegesfeier nach Vorbild der Darstellungen der 19./20. Dynastie erkennen, sodass G. A. Gaballa vermutlich zu Recht von der Aufzeichnung eines besonderen, von der Norm abweichenden Ereignisses ausgeht und von visueller Narrativität spricht.⁵²⁸ Hinzu kommen gut erhaltene Darstellungen ägyptischer Mythen, und zwar nicht im Kontext standardisierter Ritualdarstellungen oder verkürzt auf Symbole wie Horusauge oder Himmelskuh, sondern als umfangreiche mythische Bildnarrationen. Ein Beispiel ist ein Sukzessionsmythos auf dem Granitnaos von el-Arisch im nördlichen Sinai, der heute im Museum von Ismaelia steht (Nr. 2248) und vermutlich aus der 30. Dynastie stammt, der Zeit des letzten einheimischen Königs. Der Sopdu von Saft el-Henne geweihte Naos war ursprünglich in einem im Jahre 1885 von E. Naville freigelegten Tempel aufgestellt. Auf den Außenseiten lässt sich recht gut ein fast vollständig erhaltener mythischer Text entziffern. Schlecht ist der Erhaltungszustand der zugehörigen Abbildungen auf den drei Innenseiten, die jeweils in fünf Register unterteilt sind und von vertikalen Linien abgegrenzt werden.⁵²⁹

Der Mythos erzählt von Schwierigkeiten bezüglich der Abfolge der Gottkönige Re-Harachte, Schu und Geb beginnend mit der Reise von Schu, dem Nachfolger des Re-Harachte, von Memphis an seinen Lieblingsplatz nach Iatnebes, um Restaurierungsarbeiten am dortigen Tempel vornehmen und sich inthronisieren zu lassen. Bei einer Palastrevolte wird er getötet, während zeitgleich von außen

⁵²⁸ Gaballa, Narrative in Egyptian Art, S. 136.

⁵²⁹ Vgl. für eine Fotografie des Naos Goyon, Les traveaux de Chou, Tf. I.

Feinde in Ägypten einfallen. In dieser Krise gelingt Schus Sohn Geb mit Unterstützung seiner Mutter die Herrschaftsübernahme, wenngleich er nicht der legitime Nachfolger ist. Deshalb verursacht das Diadem mit der königlichen Stirnschlaufe bei seiner Krönung zunächst Brandwunden am Kopf. Erst als Geb sich den Erwartungen an das Königsamt beugt und sich als würdiger Thronfolger erweist, heilen die Verletzungen und er lässt die von seinem Vater gewünschten Bauarbeiten im Tempelbezirk von Iatnebes fortsetzen.⁵³⁰

Die bekanntesten Beispiele für visuelles Erzählen von Mythen in dieser Epoche sind Reliefs aus dem Edfu-Tempel, der in die Regierungszeit Ptolemaios' IX. Soter II. (um 110 v. Chr.) datiert. Im ersten und zweiten Register der westlichen Umfassungsmauer ist ein Text mit beigefügten Tableaus einzelner Szenen aus dem Kontext der Siegesfeier sowie dem Siegeszug des Horus-Behe-deti angebracht.⁵³¹ Erzählt wird in Bildern und Beischriften der aus wesentlich älterer Zeit stammende Mythos von Horus, der seinem altersschwachen Vater, dem Sonnengott Re, bei einem Rebellenangriff zu Hilfe eilt und dessen Feinde besiegt. Auch in diesem Fall besteht die Funktion der Bilder in erster Linie in der Bestätigung der Macht des regierenden Königs, indem diesem als Vertreter des Himmelsgottes Horus auf Erden eine aktive Rolle im mythischen Geschehen zugewiesen und er somit in den immerwährenden Kreislauf eingebunden wird.⁵³² Gleichzeitig ist es die Bilderzählung eines konkreten Mythos in Form einer Bildreihe, und zwar nicht verkürzt auf eine statische Szene ohne erkennbare Handlung oder ein Symbol, denn Handlungsträger sowie konkrete Handlungen sind auszumachen und die



Abb. 63: Tempelrelief aus Edfu

⁵³⁰ Vgl. zum Sukzessionsmythos von el-Arisch Sternberg-el Hotabi, *Mythen*, S. 1006 f.

⁵³¹ Chassinat, *Temple d'Edfou 6*, S. 108 ff.

⁵³² Vgl. zum Horusmythos die Übersetzung von Kurth, *Treffpunkt der Götter*, S. 196 ff.

außergewöhnlichen Ereignisse werden in erkennbarer Reihenfolge präsentiert, was eine Handlungsfolge ergibt.

Der eindrucksvollste Beleg für Bildnarration ist im selben Tempel der Mythos vom Streit der Götter Horus und Seth um die Herrschaft über Ägypten. Die bekanntesten Darstellungen befinden sich zusammen mit dem dazugehörigen fünfteiligen Text⁵³³ auf der westlichen Innenseite der Umfassungsmauer. Die schriftliche Fassung dieses Mythos auf dem Recto des Papyrus Chester Beatty I.⁵³⁴ datiert in die Regierungszeit Ramses' V.; davor ist aus der 12. Dynastie ein Papyrusfragment aus Kahun überliefert, das jedoch nur die homosexuelle Episode zwischen Horus und Seth enthält.⁵³⁵ Thema des Mythos ist der Streit um die Nachfolge des Osiris als Herrscher Ägyptens zwischen dessen Sohn sowie designiertem Nachfolger Horus und Osiris' Bruder Seth, der sich aufgrund seiner überlegenen Stärke als rechtmäßiger Thronfolger sieht. Im Rahmen einer Gerichtsverhandlung, bei der weitere Götter auftreten, wird in vier Verhandlungsrunden jeweils Horus' legitimer Anspruch bestätigt, wenngleich es immer wieder zu Auseinandersetzungen mit Seth kommt, der die Krönung des Neffen verhindern will. Bei der dritten Verhandlungsrunde fordert er Horus beispielsweise zum Duell heraus, wobei sie in Gestalt von Nilpferden versuchen, länger als der jeweils andere die Luft anzuhalten (Abb. 63). Da Horus' Mutter unerlaubt auf Seiten ihres Sohnes eingreift, wird Horus bestraft und Seth raubt ihm sein Auge. Obwohl sich Seth wiederholt auf das Recht des Stärkeren beruft, wird letztlich Horus zum legitimen Herrscher gekrönt, dem im Laufe des Streits die Ablösung von der Mutter gelingt, sodass er Selbstständigkeit gewinnt.⁵³⁶

Abgesehen von genannten Belegen für bildliches Erzählen von Mythen geben in der Spätzeit einige Reliefdarstellungen aus Tempeln Rätsel auf, da sie wie Szenen aus Tiererzählungen erscheinen, die man von Scherbenbildern kennt. Dazu

⁵³³ Fairman, The Myth of Horus, bes. 26 f.

⁵³⁴ Laut Quack, Von der Vielfalt der Sprache, S. 44 m. Anm. 58, dürfte der Große Horusmythos jedoch „am ehesten aus der Zweiten Zwischenzeit oder der 18. Dynastie stammen“.

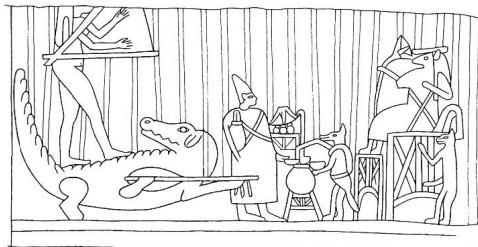
⁵³⁵ Collier/Quirke, The UCL Lahun Papyri, S. 20 ff. Vgl. zu dieser Episode ausführlich Röpke, Überlegungen zum „Sitz im Leben“.

⁵³⁶ Vgl. zum Streit von Horus und Seth Junge, Die Erzählung vom Streit; sowie Broze, Mythe et roman.

gehören zwei Reliefdarstellungen aus dem Tempel der Gottesgemahlin Schepenupet III., der Tochter des Pianchi, in Medamoud (25. Dynastie, 7. Jh. v. Chr.). Die Blöcke befinden sich im Ägyptischen Museum Kairo (Inv. 58924)⁵³⁷, nachdem der Bau niedergerissen wurde und das Material teilweise für andere Gebäude verwendet wurde. Mit großer Sicherheit wurden die Reliefs nicht bei der späteren Wiederverwendung angebracht, sondern stammen aus dem Tempel in Medamoud; unklar ist, wo in der Anlage sie ursprünglich eingepasst waren.



Abb. 64:
Empfangs-
szene



Eine Reliefdarstellung zeigt eine Mäusedame auf erhöhtem Thron, deren Füße auf einem hohen Schemel ruhen (Abb. 64). Sie trägt ein langes Gewand sowie Kopfputz und hält in der einen Hand eine Lotosblüte und in der anderen eine Lotosknospe. Umsorgt wird sie von zwei Katzendienierinnen,

von denen eine am Fuß des Thrones steht und eine andere aus einem Krug Wein in eine Schale gießt. Die Mäusedame empfängt einen Gast, der als Geschenke ein Gefäß und einen Speisekorb bringt. Seine Kleidung spricht gegen einen Ägypter; er trägt einen langen Mantel mit sich auf der Brust kreuzenden Bändern, eine Art phrygische Mütze und einen Beutel über der rechten Schulter. Links daneben spielt ein am Boden liegendes Krokodil auf einer Laute mit ungewöhnlich lang gezogenem, ovalem Schallkörper. Es hat den Kopf nach hinten gewendet und blickt auf zu einem auf seinem Rücken stehenden nackten Mädchen, das auf einer tragbaren Winkelharfe musiziert, die sich in dieser Zeit zum Modeinstrument entwickelte⁵³⁸. Der obere Teil der Figur ist nicht erhalten, im

⁵³⁷ De la Roque, Rapport sur les fouilles, S. 73, Abb. 54 u. Tf. VI; Hickmann, 45 siècles, S. 16 u. Tf. LXIIIA.

⁵³⁸ Hickmann, Ägypten, S. 32.

Hintergrund sieht man eine Reihe Papyrusstängel und links eine Darstellung Schepenupets III. mit einer Randzeile: „[...] die] an der Spitze des lebenden Ka [...]“. Diese Formel bezieht sich üblicherweise auf den Horus König, der auf dem väterlichen Thron erscheint, spielt hier aber auf Schepenupet als Gottesgemahlin und ihre Rolle als Hathor an.

Dass in der Szene vermenschlichte Tiere zusammen mit Menschen erscheinen, erinnert L. D. Morenz an eine „karnevaleske Dimension“ mit „Musik und Festgelage“ und die Papyrusmarschen im Hintergrund lassen ihn an ein „hathorisches Fest denken“. Er geht von einer visuell-poetischen Deutung aus, indem er die Harfenspielerin als „Kodierung von *hsj.t* – ‚die Gelobte‘ verstehen und in dem Krokodil eine Verschlüsselung von *jtj* – ‚Herrschер‘ sehen“ möchte, was zu „die Gelobte des Herrschers“ führt und sich auf die Gottesgemahlin Schepenupet III. beziehen könnte, die durch die Maus verkörpert wird.⁵³⁹ Überdies vermutet er, dass „eine Bild- und Textradiation in Stein verdauert wurde, die ansonsten eher in das Medium der Mündlichkeit gehörte.“⁵⁴⁰

Einen Bezug zu Horusfesthandlungen hat vor ihm schon D. Kessler hergestellt, demzufolge die Blöcke eine nur aus Gräbern bekannte Bildkombination enthalten und sich in direkter Nachbarschaft zu Jagdszenen in den (nördlichen) Pechu-Sümpfen und Festszenen mit Musik finden lassen, was die Horusfesthandlung nachahmen soll. Er geht von einer Darstellung der verkehrten Welt im Zusammenhang mit mythologisiertem Geschehen um Horus aus⁵⁴¹ und sieht die anthropomorphisierten Tiere im Tempelkontext als „Teil eines Geschehens auf der Ebene der Götter, wenn eine im königlichen Horusverjüngungsvorgang verankerte Vorstellung der gegen ihre Natur agierenden Tierwelt gesehen wird“.⁵⁴² Die nackte Harfenspielerin sei demnach eine der Hathoren-Konkubinen, die am sexuellen Teil des Neujahrsaktes teilgenommen haben.⁵⁴³

⁵³⁹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 114 f.

⁵⁴⁰ Morenz, Kleine Archäologie, S. 120.

⁵⁴¹ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 176 ff.

⁵⁴² Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 186.

⁵⁴³ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 186 ff.

J. Assmann ordnet die Szene dem „Heimführungsfest“ der Göttin Tefnut zu, eines der bedeutendsten Feste der Spätzeit, das die Rückkehr von Segen und Fruchtbarkeit mit Heimkehr der besänftigten Gottheit feierte und eine Ausnahme innerhalb ägyptischer Feste darstelle, da es orgiastische Züge annehmen konnte. Allerdings ist wenig darüber wie auch über den damit verbundenen Mythos bekannt. Er glaubt dennoch, die Deutung auf den Solstitien-Äquinoktien-Zyklus werde sich durchsetzen, und hält für möglich, dass mit dem Fest eine Inszenierung der „Verkehrten Welt“ einherging, da ein Element der Umkehr der Verhältnisse der Zorn der Göttin sei, der gegen den Sonnengott und nicht dessen Feinde gerichtet ist: „In diesem Mythos wird die natürliche Ordnung auf den Kopf gestellt. Die Göttin ist selbst nach außen gezogen und richtet von dort ihren Zorn nach innen. Das Heimkehrfest der fernen Göttin feiert also nicht die Inversion, sondern die Rückkehr der Normalität.“⁵⁴⁴

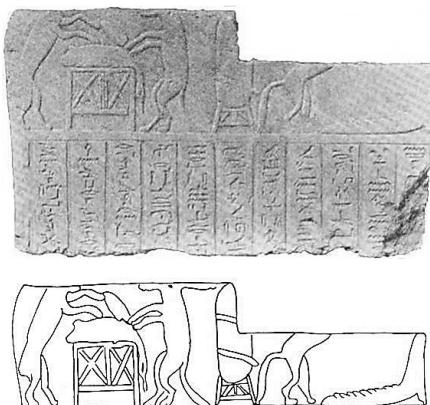


Abb. 65: Küchenszene

Laut H. Kantor sind die Hieroglyphen zu stark zerstört, um Sätze zu rekonstruieren, und keine gewöhnliche Tempelinschrift, sondern Teil einer Erzählung, konkret in Form eines Steinreliefs aufgezeichnete illustrierte Volksliteratur und somit ein Beleg für die Existenz illustrierter Papyri in der Spätzeit, in der solche Szenen aus Tiergeschichten bewahrt wurden und zu denen auch Tierorchester auf einem alexandrinischen Relief der hellenistischen Epoche gehören sollen.⁵⁴⁵ In Fachkreisen ist die Deutung der Szenen im Tempel von Medamoud also umstritten. Vergleichbare Motive der verkehrten Welt sind vor allem bei Scherbenbildern belegt, wo Mäuse häufig als Herrscher dargestellt und von anderen Tieren (vorwiegend Katzen) bedient werden. Derartige Abbildungen können mit großer Wahrscheinlichkeit der Geschichte vom Krieg zwischen Katzen und Mäusen zugeordnet werden, der offenbar neben Katzen auch die Unterwerfung anderer Tiere durch die

544 Assmann, Literatur und Karneval, S. 44 f.

545 Kantor, Narration in Egyptian Art, S. 53 f.

siegreichen Mäuse zur Folge hatte. Das Ungewöhnliche an der Gruppe aus Medamoud ist das Auftreten von Menschen zusätzlich zu menschlich agierenden Tieren.

Der zweite Reliefblock aus Medamoud (Inv. 5282; Abb. 65) ist ebenfalls unvollständig erhalten. Die Szene dürfte eine andere, unbekannte Tiergeschichte erzählen: Man erkennt als Handlungsträger zwei Schakale bei der Küchenarbeit; vermutlich rupfen sie eine auf dem Tisch zwischen ihnen liegende Gans. Rechts daneben steht in einem Ständer ein Weinkrug und am rechten Bildrand sieht man einen dritten Schakal sowie den Teil eines Krokodilschwanzes. Die Darstellung erinnert an das Bildostrakon aus dem Neuen Reich in einer Privatsammlung, das einen Fuchs und eine Katze bei der Verarbeitung von Fleisch zeigt (vgl. Abb. 174). Eine konkrete Deutung liegt nicht vor, sodass offen ist, ob die Szene zu einer bestimmten Erzählung gehört, wenngleich diese Interpretation wahrscheinlich ist, denn beiden Reliefdarstellungen aus Medamoud ist in versenktem Relief in elf senkrechten Kolumnen ein erzählender Text mit Dialogen beigefügt, der wörtliche Reden der dargestellten Tiere enthält (Abb. 66).

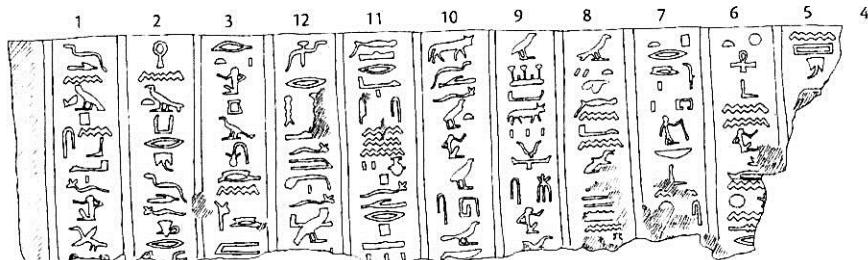


Abb. 66: Reliefbeischrift

Die senkrechten Kolumnen lassen sich in zwei Abschnitte unterteilen; der erste umfasst acht Kolumnen, deren Hieroglyphen nach rechts blicken, der zweite drei mit der Blickrichtung der Zeichen nach links. A. von Lieven übersetzt die Textfragmente in Anlehnung an Ph. Collombert⁵⁴⁶ folgendermaßen:

„The servant Pasenebemaef, the t[om-cat] ... said to the she-ape, saying: ,Since (?) [...] my eye is wide open to wake in [...]’“ (Kol. 1-3, linke Hälfte)

⁵⁴⁶ Collombert, Des animaux qui parlent, S. 65 ff.

„[The... N, the jac]kal, [he] s[ays: ...] seal. I do not have the time to drum(?), look, the house of every official, they [...] testicles, ...?... since ...“ (Kol. 4-8, rechte Hälfte)

„The cattle-fattener Upuautmes, the bull, he says: ,I am tired of filling two water jugs, his food, [it is] fresh, for setting it in front of him with [...].“ (Kol. 9-12; rechte Hälfte)⁵⁴⁷

Ph. Collombert geht von Neuägyptisch aus, A. von Lieven sieht den Text in neuägyptischer Erzähltradition stehend, weist jedoch darauf hin, dass sich die Tiere in Früh- oder zumindest Proto-Demotisch unterhalten, was dem mündlichen Sprachgebrauch zur Entstehungszeit der Reliefs entspricht.⁵⁴⁸ Darüber hinaus passt der erste Teil des Textes nicht zu den erhaltenen Bildfragmenten; er erinnert an eine Szene auf dem Papyrus Kairo JE 31199, wo zwei Schakale mit der Versorgung eines Stieres beschäftigt sind.⁵⁴⁹

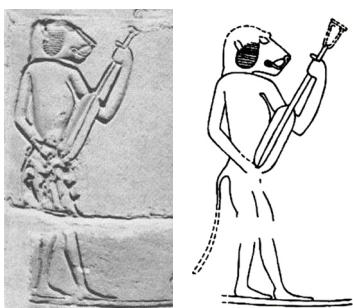


Abb. 67: Affe mit Laute

A. von Lieven hält den wenigen erhaltenen Text und die Darstellungen für Teile einer ganzen Gruppe illustrierter Fabeln und erklärt ihr Vorhandensein in einem Tempel mit der Verbindung zu Szenen der Fabeln aus dem *Mythos vom Sonnenauge*, die wiederum eng mit dem Kult der Tefnut zusammenhängen, weil diese Göttin darin eine Hauptrolle spielt. Daraus folgert sie, dass die Reliefblöcke ursprünglich Teil einer Tefnut gewidmeten Kultkapelle waren, da wie Menschen

agierende Tiere grundsätzlich eine besondere Rolle im Kult dieser Göttin einnahmen und letztlich die Blöcke eine Art „written and illustrated proto-Myth“ darstellen und in ihrer unmittelbaren Umgebung sogar die mythischen Ereignisse inszeniert wurden.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 178.

⁵⁴⁸ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 178.

⁵⁴⁹ Vgl. zum Papyrus Kairo JE 31199 Kapitel II.3.4.2.

⁵⁵⁰ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 179; sowie dies., Wein, Weib und Gesang, S. 52. Vgl. außerdem die Deutung von Morenz, Kleine Archäologie, S. 115 ff., den der

Auch das beliebte Motiv des musizierenden Affen lässt sich unter den Reliefdarstellungen der Ptolemäerzeit finden. Auf einer Säule des Lande- und Empfangskiosks im Hathortempel von Philae spielt ein stehender Gufi-Affe, ein Langschwanzaffe, Langhalslaute. Wahrscheinlich handelt es sich nicht um die Art Affe, dem man zur Unterhaltung Musikinstrumente gab, sondern er gehört in den mythisch-religiösen Kontext, vermutlich zum Zug, der im *Mythos vom Sonnenauge* die besänftigte Göttin bei ihrer Rückkehr aus dem Süden empfängt (Abb. 67).⁵⁵¹ Dafür sprechen ein dazugehöriger Hymnus, in dem heißt es: „Die Affen sind vor dir und tanzen für Deine Majestät, die Bese schlagen deinem Ka das Tamburin“, und der Beitempeln neben der Affendarstellung: „Komm, steig herab nach Ägypten, du Gazelle der Wüste, du Große Gewaltige in *Bwgm.*“⁵⁵²

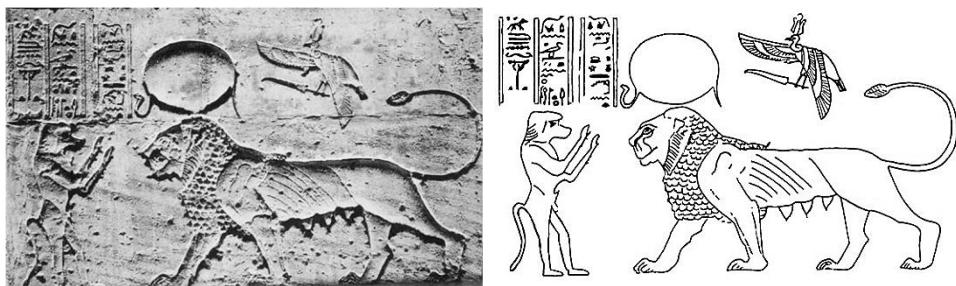


Abb. 68: Szene aus dem *Mythos vom Sonnenauge*

Eine römerzeitliche Reliefdarstellung auf der Südwand der Kapelle des Tempels von Dakke in Unternubien zeigt ebenfalls eine Szene aus dem *Mythos vom Sonnenauge*: Links steht der paviangestaltige Thot in aufrechter Bethaltung gegenüber der lögengestaltigen Tefnut von Abaton, über der ein Geier schwebt (Abb. 68).⁵⁵³ Das Auftauchen solcher Darstellungen erklärt A. von Lieven damit, dass in dieser Zeit der Übergang von mündlicher zu schriftlicher bzw. bildlicher Tradierung des Mythos festzumachen ist, weshalb sie insbesondere den Proto-

Text vom Aufbau her an Kulttexte wie den Dramatischen Ramesseumspapyrus erinnert und der deshalb von einem „Festspiel der besonderen Art“ ausgeht.

⁵⁵¹ Vgl. zum Kontext der Figur Daumas, Les propylées; sowie zum *Mythos vom Sonnenauge* Kapitel II.3.4.1.1.

⁵⁵² Assmann, Literatur und Karneval, S. 50 Anm. 55.

⁵⁵³ Vgl. dazu Widmer, Une fable illustrée?; sowie Roeder, Der Tempel von Dakke I, S. 312; ders., Der Tempel von Dakke II, Tf. 115.

Mythos von Medamoud für ein wesentliches Bindeglied hält zwischen Fabeln des Neuen Reiches, die lediglich in Form von Illustrationen überliefert sind, und Textbelegen des *Mythos vom Sonnenauge* aus römischer Zeit.

3.3 Gattungen und Motive aus dem privaten Bereich

Aufgrund der schlechten Quellenlage für Hausmalerei beschränkt sich die Suche nach visueller Narrativität außerhalb kanonisierter Standarddarstellungen der Gräber vorwiegend auf Scherbenbilder und Papyri. Dabei dominieren Bilder aus ägyptischen Tiergeschichten, die einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden sollen. Zunächst wird dazu definiert, welche literarischen Gattungen unter ägyptischen Erzählungen subsumiert werden, um dann anhand von Beispielen einen Überblick über die wichtigsten Motive und Figuren zu geben. Im Quellenteil werden exemplarisch Scherbenbilder, bemalte Papyri, Reliefs sowie Rundplastiken und einige sonstige Bildträger jeweils in einem eigenen Unterkapitel vorgestellt. Diese Quellensammlung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will anhand repräsentativer Beispiele aufzeigen, welche Arten der Bildnarration im alten Ägypten nachweisbar sind.

3.3.1 Begriffsklärung

Im Folgenden werden zunächst Bezeichnungen wie „Fabel“, „Märchen“, „Satire“ und „Parodie“ sowie „Mythos“ kurz definiert und soweit möglich voneinander abgegrenzt. Der Begriff „Fabel“ geht zurück auf das Lateinische „*fabula*“ („bekennen“) und bezeichnet eigentlich eine bestimmte Form bekennenden Sprechens. Über das altfranzösische „*fable*“ („Erzählung“, „unwahre Geschichte“) gelangte es ins Deutsche und wird seit dem 18. Jahrhundert als literarischer Gattungsbegriff für eine epische Kurzform verwendet, die durch menschlich agierende, sprechende Tiere, Pflanzen oder Dinge mit metaphorischer, handlungskonstituierender Bedeutung gekennzeichnet ist, wobei auch Menschen oder Götter auftreten können. Aufgrund vielfältiger Wandlungen in ihrer Geschichte ist eine genaue poetologische Bestimmung problematisch; die Mehrzahl der Definitionen basiert auf der

Funktion, die sich jedoch dem sozio-historischen Kontext entsprechend im Laufe der Zeit verändert hat.⁵⁵⁴

Vom Aufbau her ist eine Fabel zugleich episch *und* dramatisch und sie zeigt lediglich einen Ausschnitt des Geschehens: „Der Vorhang [...] wird nur einmal kurz aufgezogen, um dem Zuschauer einen Einblick zu geben. Was vorher geschah, sieht man nicht. Auch am Ende wird nur berichtet, was für die Aussage wichtig ist.“⁵⁵⁵ Dieser Aufbau animiert seit jeher zur Visualisierung, um genau diesen Einblick umzusetzen. Die Hochzeit solcher Bilder war das Mittelalter, aus dem der „Ulmer Äsop“ (1476) stammt mit allen zu dieser Zeit bekannten Fabeln Äsops sowie 190 qualitativ hochwertigen Holzschnitten des Meisters Jörg Syrlin, die jeweils die ausdrucksvollste Situation festhalten, und zwar im „antithetische[n] Aufbau, da vielfach zwei Erzählsituationen – *actio* und *reactio* – in demselben Bild gezeigt werden.“⁵⁵⁶

Die primäre Funktion von Fabeln besteht in der Aufdeckung (gesellschaftlicher) Wahrheiten mittels Kritik und Spott, wobei der alltägliche Überlebenskampf keineswegs verharmlost, sondern als ständige Herausforderung häufig in den Mittelpunkt gerückt wird.⁵⁵⁷ Ursprünglich aber diente die europäische Fabel nicht der Vermittlung von Moral, sondern sollte konkrete Situationen und bestimmte Zeitverhältnisse kritisch beleuchten⁵⁵⁸, während Fabeln im alten Ägypten nicht situationsgebunden waren und vermutlich schon immer als Mittel der Belehrung herangezogen wurden. Darauf lassen Sätze schließen wie „[m]öge der Hörer lernen ..., damit sein Heil sich erfülle“⁵⁵⁹ oder „ich habe diese Geschichte erzählt, um dies [= die Lehre von Re] in dein Herz zu graben“⁵⁶⁰. Daneben gibt es in Ägypten ätiologische Fabeln, die Ursachen oder Hintergründe etwa für

⁵⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich Engel, Poetik, S. 61 ff., sowie zur Fabel Schrader, Epische Kurzformen, S. 113 ff.

⁵⁵⁵ Dithmar, Die Fabel, S. 190.

⁵⁵⁶ Dithmar, Die Fabel, S. 202 ff.

⁵⁵⁷ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 26.

⁵⁵⁸ Dithmar, Die Fabel, S. 213 f.

⁵⁵⁹ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

⁵⁶⁰ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

bestimmte Verhaltensweisen erklären und manchmal in die Mythenwelt abgleiten, sodass die Gattungsgrenze zum Mythos fließend ist.⁵⁶¹

Die Besonderheit der Fabel besteht darin, dass Kritik häufig erst durch Darbietung in verschlüsselter Form zur Kenntnis genommen wird, d. h. durch Verwendung von Tieren statt Menschen. Gerade dieser Verfremdungseffekt erlaubt, Missstände anzuprangern, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Tiere sollen den Menschen Spiegel vorhalten, ihnen ihre Schwächen vor Augen führen. Dementsprechend bildet das Verhalten der Tiere menschliche Verhaltensweisen ab, wobei sich der Charakterzug, den ein bestimmtes Tier verkörpert, vielfach nicht mit naturkundlichen Erkenntnissen deckt und kulturabhängig ist. Der Hase zum Beispiel steht in der europäischen Fabelwelt für Fruchtbarkeit, im afrikanischen Raum für Klugheit und List. Zudem kann ein Fabeltier verschiedene Eigenschaften und Verhaltensweisen zum Ausdruck bringen.⁵⁶²

Der älteste schriftliche Beleg einer ägyptischen Fabel ist aus dem Neuen Reich die Rangstreitfabel *Streit zwischen Leib und Kopf*⁵⁶³, die vermutlich Vorlage für die aus römischer Zeit stammende Agrippalegende war. Rangstreitfabeln lassen sich auch im Bereich der Pflanzenfabeln finden, wozu bildliche Quellen fehlen. Davor sind in Ägypten keine zusammenhängenden Fabeln und Märchen überliefert – bestenfalls Anklänge in Liedern und Erzählungen, in denen sprechende und wie Menschen handelnde Tiere auftauchen. Ein prominentes Beispiel ist das sprechende Krokodil im *Märchen vom verwunschenen Prinzen*, das dem Prinzen sein Schicksal offenbart. Allerdings ist der Papyrus an dieser Stelle so stark zerstört, dass die Rede des Krokodils nach dem einleitenden „[--- da(nn) sagte] das Krokodil zu dem Jüngling“⁵⁶⁴ abbricht. Im *Zweibrüdermärchen* treten sprechende Tiere in Gestalt der Kühe auf, die den jüngeren vor dem älteren Bruder warnen, der hinter der Stalltür lauert, um ihn zu erschlagen. Und Bata selbst verwandelt sich schließlich in einen Bullen.

⁵⁶¹ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 26.

⁵⁶² Dithmar, Die Fabel, S. 198 f.

⁵⁶³ Kammerzell, Vom Streit zwischen Leib und Kopf.

⁵⁶⁴ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014)

M. E. stößt man in Ägypten selten auf echte Fabeln, d. h. Erzählungen, die explizit einen moralischen Lehrsatz enthalten; meist sind es Tiergeschichten, wie sie über die ganze Welt, insbesondere im afrikanischen Raum verbreitet waren und vermutlich von dort über Kulturkontakte ins europäische Erzählgut gelangten. Als Vertreter der Oralliteratur folgen Tiergeschichten epischen Gesetzen. Laut S. Thompson beginnen sie weder mit dem Hauptteil der Handlung noch brechen sie abrupt ab, sondern am Anfang steht eine Einführung ins Geschehen. Um die Geschichte aufzufüllen, wird auf Wiederholungen zurückgegriffen, was man aus vielen ägyptischen Erzählungen kennt. Grundsätzlich agieren wie bei der Fabel nur zwei Handlungsträger gleichzeitig – meist kontrastierende Charaktere. Die Handlung ist einfach strukturiert und konzentriert auf *eine* Haupthandlung, wobei unwichtige Details weggelassen, hinzugefügt oder einzelne Geschichten miteinander verbunden werden können. Den Handlungskern macht das Zusammentreffen zweier Tiere aus, zum Beispiel hilft ein kleines, schwaches einem stärkeren oder überlistet es. Das kluge Tier kann sogar bösartig sein bzw. asozial agieren, denn trotz aller Heiterkeit sind diese Geschichten nicht nur unterhaltsam und harmlos, sondern tiefgründig und drohend – im Gegensatz zu der von E. Brunner-Traut vertretenen Auffassung.⁵⁶⁵

Die primäre Funktion des Märchens besteht im Unterhalten. Kennzeichen europäischer Märchen sind das spezielle Figurenrepertoire (z. B. Riesen, Feen) sowie die Dominanz des Fantastischen, Zauberhaften und Magischen. Ein weiteres Unterscheidungskriterium ist die Reflexion: Märchen wirken weitgehend emotional, Fabeln sprechen mit der Lehre den Verstand an.⁵⁶⁶ Allerdings ist bei ägyptischen Texten mit Hilfe dieser auf europäischem Textgut basierenden Gattungsbegriffe selten möglich „echte“ Fabeln und Märchen zu finden, da meist nur anthropomorphisierte Tiere ausgemacht werden können, die eine bestimmte Handlung ausführen. Ohnehin sind die Gattungsgrenzen vage, weshalb sich der neutralere Begriff Tiererzählung anbietet, anstatt wie E. Brunner-Traut von „ägyptischen Tierfabeln bzw. -märchen“ zu sprechen.

⁵⁶⁵ Vgl. Hofmann, Perlhuhn und Hyäne, S. 19 ff.; sowie Thompson, The Folktale, S. 456.

⁵⁶⁶ Leibfried, Fabel, S. 17 f.

Die Unterscheidung zwischen Satire und Parodie ist ebenfalls problematisch. Die Satire übt als Form der Spottdichtung Kritik am Verfall von Moral oder gesellschaftlichen Missständen, indem sie diese aufzeigt und anklagt, um direkt oder indirekt zu belehren und die Verhältnisse zu ändern. Gleichzeitig kann Satire der Unterhaltung dienen, vor allem unter Zuhilfenahme der Komik, wodurch sie kaum von der Parodie zu unterscheiden ist; vielmehr kann Parodie als Stilmittel der Satire verstanden werden; satirische Elemente sind nicht an bestimmte Literaturgattungen oder Texte gebunden. Die Parodie verfolgt im Prinzip die gleichen Absichten und setzt identische Mittel ein. Besonderes Kennzeichen ist die verzerrende, übertriebene oder verspottende Nachahmung eines vorhandenen Werkes, einer Person oder eines ganzen Genres, um durch Abweichung vom Original einen humoristischen Effekt entstehen zu lassen. Gerade diese Abweichungsstilistik gilt bei schriftlich überliefelter ägyptischer Literatur als Merkmal für Komik und Ironie.⁵⁶⁷

Innerhalb der für die vorliegende Untersuchung relevanten ägyptischen Bildquellen lassen sich mehrere Motive ausmachen, die Satire sein könnten, da standardisierte Darstellungen der menschlichen Gesellschaft (teilweise modifiziert) in die Tierwelt übertragen werden, zum Beispiel ein Tier, das als Pharao auf dem Streitwagen in die Schlacht zieht, Katzen als Diener und Mäuse als vornehme Damen.⁵⁶⁸ Nicht selten werden natürliche Verhältnisse auf den Kopf gestellt, wenn Katzen Mäuse bedienen oder Schakale Ziegen hüten. Bei solchen Szenen der verkehrten Welt („mundus inversus“ oder „world upside down“) geht man von Parodien auf bekannte Darstellungen auf Wänden ägyptischer Tempel und Gräber aus. Da diese Bilder durch die parodistische Darstellung der Verhältnisse soziale Kritik üben, erfüllen sie zugleich die Kriterien einer Satire. Im Einzelfall ist die Unterscheidung zwischen satirischer Darstellung und einer Szene aus einer Tiergeschichte, die sich der Elemente der Satire oder der Parodie bedient, schwierig. G. Perrot und C. Chipiez haben sich als Erste mit ägyptischer Satire

⁵⁶⁷ Vgl. dazu Guglielmi, Probleme bei der Anwendung, S. 75, wenngleich die angeführten vier Derivationstypen, die auf Abweichungen vom sprachlichen Code bezogen sind, nicht auf Bildquellen übertragen werden können; hier muss nach anderen Klassifizierungstypen für stilistische Abweichungen gesucht werden.

⁵⁶⁸ Leibfried, Fabel, S. 37.

auseinandergesetzt⁵⁶⁹ und kommen bei ihrer Untersuchung unterschiedlicher Tierszenen auf dem Turiner Papyrus 55001 zu dem Schluss, dass einige Szenen gesellschaftliche Verhältnisse übertrieben darstellen, wenngleich sie anzweifeln, dass sich die Ägypter gefragt haben, ob es eine Alternative für das bestehende Gesellschaftssystem und die Herrschaftsverhältnisse geben könnte. Dennoch schließen sie aus solchen Szenen auf das Bedürfnis, sich etwa über Pharao zu amüsieren, indem eine Maus an seiner Stelle auf einem Streitwagen in die Schlacht zieht oder eine Antilope Feinde niederschlägt.⁵⁷⁰ Diese Interpretation spricht m. E. aber nicht dagegen, dass die Szenen bildlich eine ganze Tiergeschichte erzählen.

Resümierend lässt sich festhalten, dass eine Gemeinsamkeit ägyptischer Erzählungen darin besteht, kulturelle Werte zu tradieren und gleichzeitig eine pädagogische, religiöse oder politische Funktion zu erfüllen.⁵⁷¹ Dass sie selten schriftlich überliefert sind, entspricht dem weltweiten Vakuum hinsichtlich schriftlicher Quellen dieser Arten von Erzählungen; sie wurden üblicherweise mündlich erzählt und tradiert, selten aufgezeichnet. Da Mündlichkeit laut E. Brunner-Traut Kennzeichen echter Volksliteratur ist, durften sie angeblich „nur hörend, nicht lesend vernommen werden.“⁵⁷² Im dritten Brief auf einem Krug der Ptolemäerzeit heißt es: „Eine fabelhafte Geschichte (*shf.t*⁵⁷³ (n) *md.t*) pflegen alle Leute der Straße zu erzählen.“⁵⁷⁴ E. Brunner-Traut übersetzt „fabelhafte Geschichte“ mit „Fabel“, obwohl damit sicher keine Fabel nach heutigem Verständnis dieser Gattung gemeint ist.⁵⁷⁵ Da im folgenden Text lehrhafte Sentenzen und Zitate aus Lebenslehrnen stehen, dürfte es sich eher um Lebensmaximen handeln, in jedem

⁵⁶⁹ Perrot/Chipiez, Histoire de l'art I.

⁵⁷⁰ Nach Ollivier-Beauregard, Caricature égyptienne, S. 155.

⁵⁷¹ Vgl. dazu Hofmann, Perlhuhn und Hyäne, S. 19.

⁵⁷² Brunner-Traut, Fabel, Sp. 68.

⁵⁷³ *shf.t* geht zwar laut CDD § (10:1), S. 115, etymologisch auf *sfh* („to establish in writing“), was als Hinweis auf Schriftlichkeit gewertet werden könnte, allerdings wird auf Wb 4, S. 116/1, verwiesen, wo *sfh* mit „schriftlich festsetzen“ übersetzt wird, was explizit auf „die Lebensdauer“ bezogen ist. Zudem spricht nichts dagegen, dass ein schriftlich fixierter Text aus dem Gedächtnis mündlich weitergegeben wird.

⁵⁷⁴ Spiegelberg, Demotische Texte, S. 16 f.

⁵⁷⁵ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 77.

Fall aber um lehrhafte Texte, die nicht weit voneinander entfernt sind. Andererseits findet sich auf dem Krug ein weiterer Brief, der tatsächlich eine Fabel enthält, nämlich die *Fabel vom Meer und der Schwalbe*.

Mit solchen Geschichten zogen fahrende „story tellers“ vielleicht von Dorf zu Dorf⁵⁷⁶, sodass sie sich ausbreiteten und dabei neue Varianten entstanden sind. Zudem sind einige Erzählungen im Laufe der Zeit nach Europa gelangt.⁵⁷⁷ Ihre Verschriftlichung begann in Ägypten im großen Stil erst in der Ptolemäerzeit. Davor gibt es lediglich Indizien für schriftliche Fassungen wie ein Buchetikett aus der Regierungszeit Amenhoteps III. (ca. 1390-1353 v. Chr.) im British Museum (BM EA 22878), das den Hinweis auf die Existenz eines Werkes mit dem Titel *Buch von der Sykomore und dem Moringabaum (md3.t nht b3kw)* liefert.⁵⁷⁸ Der zugehörige Text, offensichtlich eine Pflanzenfabel, fehlt. Somit ist einer der wenigen erhaltenen Hinweise auf Fabeln, in denen Pflanzen wie Menschen handeln und sprechen, ein Liebeslied auf dem Turiner Papyrus 1966, ein so genanntes Baumgartenlied, in dessen letzter Strophe ein (männlicher) Granatapfelbaum mit zwei (weiblichen) Sykomoren wetteifert, den Schatten für das Liebesabenteuer eines Paars zu werfen, was mit dem Sieg der jüngeren Sykomore endet.⁵⁷⁹

Auf eine unvollständig überlieferte Fabel über zwei Schakale aus dem Neuen Reich weisen F. Hoffmann und J. F. Quack hin⁵⁸⁰ und aus der 20. Dynastie ist schriftlich die Rangstreitfabel *Vom Streit zwischen Leib und Kopf* überliefert, mit der Livius⁵⁸¹ zufolge 494 v. Chr. Menenius Agrippa die aus Rom ausgezogenen, streikenden Plebejern zur Rückkehr bewegen wollte. Titel und Beginn sind auf einer mit Stuck überzogenen Holztafel unbekannter Herkunft im Turiner Museum (tTurin Cat. 6238 = tTurin N. 58004) erhalten. Die hölzerne Schreibtafel, die nur noch 35 cm breit und 9,5 cm hoch ist, hatte ursprünglich die

⁵⁷⁶ Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, S. 150.

⁵⁷⁷ Vgl. dazu Brunner-Traut, Ägypten, Sp. 183 ff.

⁵⁷⁸ Aufrère, Note à propos, S. 220; Morenz, Kleine Archäologie, S. 70 f. m. Anm. 208.

⁵⁷⁹ Übersetzung nach Schott, Altägyptische Liebeslieder, S. 58 ff.; vgl. dazu auch Mathieu, La poésie amoureuse, S. 83 ff.

⁵⁸⁰ Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 195; vgl. zu *Die beiden Schakale* und dem zugehörigen Scherbenbild Kapitel II.3.4.1.2.

⁵⁸¹ Livius, Ab urbe condita (Secessio Plebis) II 32,9 ff.

doppelte Höhe und entsprach damit etwa dem Standardmaß für Papyrus. Der noch lesbare Text umfasst acht Zeilen in neuhieratischer Buchschrift; aufgrund paläografischer Untersuchungen ist eine recht genaue Datierung ins Ende der 20. Dynastie (um 1100 v. Chr.) möglich. Zu lesen ist folgende Einleitung:

„Ein Gerichtsverfahren zwischen Leib und Kopf mit dem Ziel, sie zu einer Entscheidung kommen zu lassen (wörtl.: Eine richterliche Entscheidung ..., um zu klären (war es,) was sie taten), (sowie) Verkündigung ihres Status vor dem Gerichtshof der Dreißig – wer (nämlich) ihr Oberhaupt sei –, und man entlarvte den, der Unrecht hat. Sein(e) Auge(n) jammerte(n) (?), bis (?) man die Wahrheit (schließlich) dem Gott zutrug, dessen Abscheu Fälle von Unrecht waren.“⁵⁸²

Der Hauptteil erzählt, wie in einer Art Prozess ein Richterkollegium den Streit zwischen Leib und Kopf bezüglich der Frage nach der Rangordnung klären will. Obwohl die Quelle nur den Beginn der Rede des Leibes enthält⁵⁸³, kann mit Hilfe späterer Gliederfabeln auf das Ziel der Geschichte geschlossen werden. Am Beispiel des Körpers soll die staatliche Ordnung verdeutlicht werden, die nur als Ganzes funktionieren kann, indem zum Gemeinwohl alle Glieder zusammenarbeiten. Für einen ägyptischen Ursprung spricht das Wortspiel mit der Wurzel *tp*, die im Ägyptischen für „Kopf“, „Oberhaupt“ bzw. „Erster“ verwendet wird. Dieses Wortspiel erscheint mehrfach, auch gleich zu Beginn im Plädoyer des Leibes, wenn er den Kopf als ihm zweitrangig (*sn.nw st tp*) bezeichnet, was mit „der Erste ist sein Zweiter“ übersetzt werden kann und den Standpunkt des Leibes ins Lächerliche zieht.⁵⁸⁴ Sowohl bei Agrippa als auch in der älteren ägyptischen Fassung diente der Text augenscheinlich zur Bestätigung und Stabilisierung vorherrschender gesellschaftlicher Verhältnisse, um insbesondere die hierarchische Ordnung mit herrschender Oberschicht und dienender Unterschicht aufrechtzuhalten; der Leib repräsentiert die breite Masse des Volkes, der Kopf die herrschenden Personen, Gruppen oder Institutionen.

Zu den wenigen erhaltenen ägyptischen Fabeln gehört *Die Schwalbe und das Meer*, die mit weiteren Texten auf einem großen, als preiswerter Beschreibstoff

⁵⁸² Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

⁵⁸³ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

⁵⁸⁴ Morenz, Der Erste sei Zweiter.

weiterverwendeten Tonkrug des 1./2. Jahrhunderts überliefert ist. Der Charakter der Niederschrift spricht für Übungstexte von Schreibschülern, da diese – wie für Schülerarbeiten üblich – in Briefform verfasst ist. Hinsichtlich des Motivs erinnert die Fabel an eine vergleichbare Erzählung im indischen Pancatantra, Plutarchs Bericht über das Gastmahl der sieben Weisen sowie eine ähnliche jüdisch-akkadische Erzählung⁵⁸⁵. Er beginnt mit folgender Einleitung:

„Briefliche Mitteilung des Auski, Fürsten von Arabien, an Pharao Psammetich Neferibre, den [Großen der] Großen des Landes [Ägypten], den Sohn des Necho. Mein großer Herr! O möge er Millionen von Jubiläen feiern! Weiß Pharao, mein großer Herr, dass ich fortgegangen bin aus dem Land Arabien? Komm! Möge Pharao, mein großer Herr, die Geschichte hören, die der Schwalbe zustieß, als sie oberhalb des Meeres brütete und fortflog, um Futter für ihre Jungen zu suchen [...]“

Die Fabel erzählt, dass die Schwalbe das Meer bittet, ihre Jungen zu hüten, es aber eines Tages ansteigt und die jungen Schwalben mit sich reißt. Die Schwalbe will sich am Meer rächen und füllt Tag für Tag ihren Schnabel mit Ufersand, den sie ins Meer spuckt, und mit Meerwasser, das sie aufs Ufer spuckt. Die Geschichte endet damit, dass es heißt:

„Derart geschah es: Siehe die tägliche Gewohnheit der Schwalbe vor Pharao, meinem großen Herrn. Wenn die Schwalbe das Meer gedemütigt haben wird, wird sie glücklichen Herzens nach Arabien fortziehen. – Ende.“⁵⁸⁶

Der wichtigste Beleg für die Existenz ägyptischer Fabeln ist der erwähnte *Mythos vom Sonnenauge*, überliefert auf sieben demotischen Papyri: Papyrus Leiden I 384, Papyrus Tebtunis Tait 8, Papyrus Lille dem. 31, Papyrus Carlsberg 484, 485 und 600 sowie zwei nicht nummerierte Handschriften und einige Fragmente in Florenz und ein nicht nummeriertes Fragment in Berlin. Papyrus Lille dem. 31 stammt wie die unpublizierten Anschlussfragmente in Kopenhagen und Berlin vermutlich aus Dime (Faijum). Zu einer weiteren Handschrift gehören Papyrus Tebtunis Tait 8 sowie weitere aus Kopenhagen; alle wurden in Tebtunis gefunden. Während die demotischen Textzeugen ins zweite nachchristliche

⁵⁸⁵ Spiegelberg, Demotische Texte, S. 16 f., 50 f. u. Tf. 2 ff.; Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 178 u. 194; vgl. dazu auch Collombert, Le conte.

⁵⁸⁶ Übersetzung nach Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 194 f.

Jahrhundert datieren, stammt eine weitere griechische Übersetzung auf Papyrus London BM 274 aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Aufgrund vereinzelter archaischer Wendungen neben relativ jungen ist von wesentlich älteren Vorlagen sowie Veränderungen über einen längeren Zeitraum auszugehen.⁵⁸⁷ G. Widmer weist auf Inschriften auf Wänden von Tempeln der ptolemäischen und römischen Epoche hin, die zu diesem Mythos gehören.⁵⁸⁸ Wegen seines vergleichsweise guten Erhaltungszustands gilt Papyrus Leiden I 384 innerhalb genannter Textzeugen als Basishandschrift und Übersetzungsgrundlage.

Die Geschichte hat eine Rahmenerzählung in Form eines Mythos, in den vier Tierfabeln eingebettet sind, die A. von Lieven für den Hauptbestandteil des Textes hält⁵⁸⁹; dazu zählen die Fabel *Vom Geier und der Katze* und die *Vom Hörvogel und dem Sehvogel*. Erstere kennt man in ähnlicher Form aus dem akkadiischen Etana-Mythos (etwa 24. Jh. v. Chr.), von dem griechischen Lyriker Archilochos (ca. 680-645 v. Chr.) sowie von Äsop, wobei in der nicht-ägyptischen Fassung ein Adler und eine Schlange bzw. ein Fuchs als Handlungsträger erscheinen, was daran liegt, dass Katzen erst allmählich aus Ägypten in den Mittelmeerraum und nach Griechenland gelangten.⁵⁹⁰

Die zweite Fabel *Vom Hörvogel und dem Sehvogel* behandelt den Wettstreit zweier weiblicher Geier, die sich mit ihren übernatürlichen Sinnesfähigkeiten zu übertrumpfen versuchen, was in der Lehre endet, dass, wer tötet, selbst getötet wird, und wer töten lässt, dem droht ebenfalls die Anordnung seiner Vernichtung.⁵⁹¹ Laut E. Brunner-Traut geht die Fabel auf eine wesentlich ältere Vorlage über Sehgott (*Jrj*) und Hörgott (*Sdm*) zurück, ein erstmals in einem Text über den „Sporting King“ nachweisbares Götterpaar, das ab der 18. Dynastie auch bildlich belegt ist.⁵⁹²

⁵⁸⁷ Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 195 ff.

⁵⁸⁸ Widmer, Une fable illustrée?, S. 3.

⁵⁸⁹ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 173.

⁵⁹⁰ Morenz, Ägyptische Tierkriege, S. 89 f.

⁵⁹¹ Vgl. zur Übersetzung Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 217 f.

⁵⁹² Vgl. dazu ausführlich Brunner-Traut, Der Sehgott; sowie Altenmüller, Seschat.

In den *Mythos vom Sonnenauge* ist des Weiteren der ebenfalls aus der Sammlung äsopischer Fabeln bekannte Text *Vom Löwen und der Maus*⁵⁹³ eingebettet. Anders als die stärker auf Moral hin ausgerichtete griechische Fassung enthält der ältere ägyptische Text einen längeren Vorspann, in dem von unheilvollen Begegnungen anderer Tiere mit dem Menschen erzählt wird. Aufgrund der freien griechischen Übersetzung des demotischen Tierfabelzyklus geht S. Morenz von einer Entlehnung der ägyptischen Textvorlage um 360 durch Eudoxos von Knidos aus.⁵⁹⁴ In der ägyptischen Fassung enthaltene Bemerkungen zu Stimmeinsatz und Vortragsweise lassen sogar auf eine szenische Umsetzung dieser Erzählung in Ägypten schließen.⁵⁹⁵ Die Fabel erzählt von einem kräftigen, geschickten und furchtlosen Löwen, der einem Panther begegnet, der von einem Menschen gequält wurde. Der Löwe möchte wissen, was ein Mensch ist, und als der Panther ihn vor dieser Begegnung warnt, hört der Löwe nicht auf ihn, sondern macht sich zornig auf die Suche nach dem Menschen. Er begegnet dabei einem Pferd, einem Stier, einer Kuh, einem Bären und einem weiteren Löwen, die alle berichten, wie der Mensch sie überlistet und malträtiert hat. Der Löwe nimmt die Warnungen nicht ernst und sucht weiter nach dem Menschen, da er auf Vergeltung aus ist. Bei seiner Suche trifft er eine kleine Maus, die er fressen möchte. Sie aber überredet ihn, sie am Leben zu lassen, da er von ihr ohnehin nicht satt werde, und verspricht, ihm dafür eines Tages sein Leben zu retten. Zwar lacht der Löwe über die Maus, lässt sie jedoch frei. Als der Löwe eines Tages dem Menschen in die Falle geht, erscheint in der Nacht die Maus, um ihr Versprechen einzulösen. Sie nagt die Fesseln durch, befreit den Löwen und flieht mit ihm. Die Fabel endet mit den Worten:

„O möge es [staunensw]ert [sein] nach dem, was [...] die kleine [Maus], wie es nichts Schwächeres auf dem Berg gibt, [bis zum] Löwen, wie es nichts Stärkeres auf dem Berg gibt. Er dachte an eine Wohltat beim Schicksal, damit dessen Wunderwerk entstehe.“⁵⁹⁶

⁵⁹³ Äsop, Fabeln, S. 144 ff.; Manniche, The Lion and the Mouse.

⁵⁹⁴ Morenz, Ägyptische Tierkriege, S. 93.

⁵⁹⁵ Brunner-Traut, Fabel, Sp. 70.

⁵⁹⁶ Übersetzung nach Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 221 ff.

Obwohl wenige Erzählungen dieser Art in Ägypten niedergeschrieben wurden, belegen bislang bekannte schriftliche Quellen also die Existenz echter Fabeln. Laut E. Brunner-Traut folgen alle dem gleichen Grundschema: klare Handlungsführung, Reihung der Ereignisse, Motivdichte, assoziativer Neuansatz, Kontrast, scharfe Konturierung, Typisierung der handelnden Figuren durch epithetahafte Attribute, Eckpositionen, Schwarz-Weiß-Malerei, stufenweise Steigerung, Objektivierung bzw. Übertragung seelischer Vorgänge in Gesten und Handlungen, sprunghafte Veränderung, Kennzeichnen der Orte nur durch Namen und Symbole sowie fehlende genauere Zeitangaben. Gleichzeitig verzichten die Texte auf gleitende Übergänge, Nuancierung, Schilderung, Entwicklung, Gemütsregung, Individualisierung, unnötige Verflechtungen sowie zeitliche Relation.⁵⁹⁷

(Bild-)Quellen belegen außerdem das Vorhandensein von Fabeln bzw. allgemeiner Tiererzählungen vom Beginn der ägyptischen Geschichte bis in die koptische Zeit, wobei sich eine Hochphase unter den Ramessiden ausmachen lässt, in der ein verstärkter asiatischer Einfluss nicht auszuschließen ist.⁵⁹⁸ Wenngleich die meisten ägyptischen Texte nicht mehr erhalten sind, kann von ägyptischem Einfluss auf die frühen griechischen Fabeln ausgegangen werden – über den griechischen Lyriker Archilochos (680-645 v. Chr.) sowie Äsop (um 550 v. Chr.), der als Begründer der klassischen Fabeldichtung bezeichnet wird.⁵⁹⁹ Beispielsweise hatte Äsop wahrscheinlich Kenntnis von der ägyptischen Fabel *Die Schwalbe und das Meer*⁶⁰⁰, die man auch in seiner Sammlung findet und die über ihn ins west-europäische Erzählgut gelangte. Äsop ist also keineswegs Erfinder dieser Textgattung, wenngleich aufgrund der sehr komplizierten und lückenhaften Überlieferungsgeschichte des antiken Fabelkorpus nicht vorschnell behauptet werden sollte, er und andere Fabeldichter hätten sich reichlich aus dem Fundus ägyptischer Fabeln und Tiergeschichten bedient.⁶⁰¹ Die Probleme beginnen schon mit Äsops ungesicherter Existenz.⁶⁰² Immerhin ist keine Fabelsammlung von Äsop

⁵⁹⁷ Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, S. 150.

⁵⁹⁸ Vgl. dazu Brunner-Traut, Bildgeschichte, Sp. 800.

⁵⁹⁹ Mathieu, La littérature narrative, S. 300 m. Anm. 83.

⁶⁰⁰ Vgl. dazu als einen der Ersten Brugsch, Aesopische Fabeln.

⁶⁰¹ Van Essche, La guerre, S. 32.

⁶⁰² Vgl. dazu Hausrath, Aesopische Fabeln, S. 114, sowie Österley, Steinhöwels Äsop, S. 38 ff.

selbst überliefert⁶⁰³, man weiß lediglich aus der *Vita Aesopi* des Byzantiners Maximus Planudes (um 1260-1330), dass Äsops Lebenslauf eng mit Ägypten verbunden ist⁶⁰⁴, was wiederum die These eines ägyptischen Ursprungs der Fabeln von Äsop stützt. Anderen Theorien zufolge ist Äsop der Gestalt Ahikars nachempfunden, dem Protagonisten einer aramäischen Erzählung, der zur Zeit des assyrischen Königs Sanherib (7./8. Jh. v. Chr.) und dessen Nachfolger Asarhad-don lebte und als Erzähler von Fabeln und Sprichwörtern sowie Entschlüssler von Rätseln berühmt war, bis er – wie Äsop – Opfer von Verleumdung wurde und zu Tode kam.⁶⁰⁵

Aufgrund des ungesicherten Ursprungs der Gattung wird die These der Polygenese vertreten, der zufolge die Fabel „eine Urform unserer Geistesbetätigung“ und die Suche nach ihrem Entstehungsort sinnlos sei.⁶⁰⁶ Im Jahre 1981 wies F. R. Adrados zu Recht darauf hin, dass „[w]ichtig ist festzustellen, daß die Fabel mit all ihren Verästelungen als Teil einer Universalkultur entstanden ist, deren einzelne Zweige nicht mehr klar erkennbar sind.“ Seltsamerweise behauptet er im gleichen Kontext, sie entstamme „letztendlich einer einzigen Quelle [...], dem antiken Mesopotamien“⁶⁰⁷, sodass in seiner Skizze zum Ursprung Ägypten keine Erwähnung findet; nur kurz spricht er vom Einfluss ägyptischer Fabeln und von Belegen seit dem 14. Jahrhundert v. Chr.⁶⁰⁸, geht aber weder auf äsopische Texte mit nachweislich ägyptischen Wurzeln ein noch auf die Bedeutung ägyptischer Fabeln für Entwicklung und Themen dieser Gattung. Die enorme Strahlkraft des alten Ägypten auf Texte aus Babylonien, Griechenland und Indien, auf die E. Brunner-Traut zu diesem Zeitpunkt bereits aufmerksam gemacht hatte, ignoriert er.⁶⁰⁹ Für die Ägyptologin hingegen steht „außer Zweifel, daß sich die volkstümlich-narrative Literatur des Nillandes nach dem gleichen Gesetz bewegte wie die späteren Märchen aller Länder, die [...] schließlich zu einem beachtlichen Teil

⁶⁰³ Leibfried, Fabel, S. 46.

⁶⁰⁴ Brunner-Traut, Ägyptische Tiere Märchen, S. 14.

⁶⁰⁵ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 29.

⁶⁰⁶ Crusius, Fragmente, S. IV.

⁶⁰⁷ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 36.

⁶⁰⁸ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 34.

⁶⁰⁹ Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte, S. 43 ff.

von den altägyptischen ihre Nahrung bezogen. Ägypten bietet das Protoplasma für viele über Äsop, Phaidros, Marie de France und La Fontaine in unsere Kinderbücher gewanderte Märchen.“⁶¹⁰

Zwar lassen sich bislang bei keiner Fabel aus dem europäischen Textgut zweifelsfrei ägyptische Wurzeln nachweisen, es gibt jedoch deutliche Hinweise – vor allem bei der berühmten ägyptischen Erzählung vom Katzen-Mäusekrieg, auf die auch F. R. Adrados aufmerksam macht. Trotz des Fehlens schriftlicher Belege aus altägyptischer Zeit lassen zahlreiche Bildquellen vermuten, dass diese Geschichte von Ägypten aus über Türken und Araber ins Abendland weitergetragen wurde.⁶¹¹ Eine Schwierigkeit besteht allerdings darin, dass allein aufgrund der Darstellungen selten zweifelsfrei Bezüge zu konkreten Fabeln bzw. Tiergeschichten nachgewiesen werden können. Dennoch drängen sich solche Überlegungen mitunter auf. Beispielsweise zeigt ein ägyptisches Scherbenbild eine Hyäne⁶¹², die einer Ziege mit der Doppelflöte zum Tanz aufspielt (vgl. Abb. 155) und könnte damit Vorlage für die äsopische Fabel *Der Bock und der Flöte spielende Wolf* sein. Dass bei Äsop keine Hyäne, sondern ein Wolf der Flötenspieler ist, lässt sich damit erklären, dass es in Ägypten kaum Wölfe gab bzw. der ägyptische Wolf (*Canis lupus lupaster*), eine kleinere, schlankere Unterart des europäischen Wolfes, lediglich in wenigen Teilen der ägyptischen Mittelmeerküste beheimatet war; dagegen wurde für Äsops Leser die fremdartige Hyäne durch ihren west-europäischen Gegenpart, den Wolf, ersetzt.

Vermutungen hinsichtlich des Ursprungs der Gattung sollten vorsichtig bzw. offener formuliert werden; ein Einfluss ägyptischer Fabeln auf Texte Äsops und anderer späterer Fabeldichter ist nicht ausgeschlossen und sicher existierten vor Äsop in Ägypten Fabeln, ihr Einfluss darf aber nicht überschätzt werden. Vermutlich sind in anderen Teilen der Erde und zu unterschiedlichen Zeiten unabhängig voneinander Fabeln entstanden, sodass von einer Polygenese ausgegangen werden kann und sich eine Kontinuität von Fabeln in verschiedenen Kulturen

⁶¹⁰ Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, S. 149 f.

⁶¹¹ Vgl. zum Katzen-Mäusekrieg ausführlich Kapitel II.3.4.3.

⁶¹² Steder, Hyäne, S. 113, äußert Zweifel an dieser Einordnung, da das Tier zwar typische Merkmale einer Hyäne aufweist wie „einen kräftigen Brustkorb, lange Beine, einen langen buschigen Schwanz und vor allem die charakteristischen Streifen [...], aber der Kopf [...] eher der eines Caniden“ ist.

beobachten lässt. In den Überlieferungen der unterschiedlichen Kulturen tauchen sie entweder allein oder zusammen mit anderen Geschichten auf, weshalb F. R. Adrados folgende vier Hauptgruppen unterscheidet:⁶¹³

1. Fabeln, die durch Zuschreibung an einen anderen Autor (z. B. Äsop) aus zweiter Hand erzählt werden
2. Fabelsammlungen, bei denen einzelne Texte entweder aneinander gereiht oder in eine Rahmenhandlung eingebettet sind
Falsch liegt F. R. Adrados mit der Behauptung, die Rahmenhandlung sei eine Besonderheit indischer Fabel, denn auch beim ägyptischen *Mythos vom Sonnenauge* sind (vier) Fabeln in eine Rahmenhandlung eingebettet. Wenn er für Indien schreibt, dass „[a]nhand von Fabeln [...] Lehren oder Ratschläge erteilt [werden] oder aber zwei Personen [...] sich unter Zuhilfenahme von Fabeln“ auseinandersetzen, trifft das ebenso auf ägyptische Texte zu.⁶¹⁴
3. Biografien wie das Leben des Äsop, deren Originalfassung aus hellenistischer Zeit stammt
4. Tierepen, d. h. erweiterte Fabeln wie der *Der Froschmäusekrieg* (Batrachomyomachia) oder der ägyptische Katzen-Mäusekrieg

Mythen sind als weitverbreitete Form der Erzählung mit Überschneidungen mit Tiergeschichten und Fabeln eine weitere literarische Gattung, die im Kontext erzählender Bilder eine Rolle spielt. In der Ägyptologie versteht man unter einem Mythos⁶¹⁵, für den es in der ägyptischen Sprache keinen eigenen Begriff gibt, eine Erzählung, die Geschehnisse aus der Götterwelt thematisiert, weshalb man auch von Göttergeschichten spricht. Im Gegensatz etwa zu Sagen basieren Mythen nicht auf historischen Ereignissen, die sich an einem bestimmten Raum oder einer konkreten Zeit festmachen lassen, sondern haben mit der so genannten mythischen Vor- bzw. Endzeit ihre eigene Zeit. Die Funktion der Mythen besteht weniger darin, zu Unterhaltungszwecken Geschichten über Götter zu erzählen, sondern im „Bewußtmachen des Sinngehalts von Glaubensgut religiöser und weltanschaulicher Natur, von Kulten, Institutionen und Gepflogenheiten. Der Mythos

⁶¹³ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 23 u. 26 f.

⁶¹⁴ Adrados, Die Geschichte der Fabel, S. 30; vgl. für ein ägyptisches Beispiel Kapitel II.3.4.1.1.

⁶¹⁵ Vgl. dazu ausführlicher Sternberg, Mythische Motive, S. 10 ff.

erklärt, begründet und beglaubigt vor allem.⁶¹⁶ Ein Dilemma ägyptologischer Mythenforschung besteht in der „Verbogenheit des Mythos“⁶¹⁷, d. h., Mythen sind häufig in Form zahlloser, verstreuter Anspielungen überliefert, vor allem in großen Spruchsammlungen sowie Hymnen und Ritualen. Fortlaufende, schriftlich überlieferte Erzählungen gibt es nur wenige in der Spätzeit, aus der sie nach der Kodifizierung im großen Stil auf Tempelwänden und Papyri erhalten sind.⁶¹⁸

Den überwiegenden Teil visueller Erzählungen in Ägypten machen Tiergeschichten aus. Daneben gibt es eine Reihe von Bildern mit Bezug zu Erzählungen über menschliche Figuren. Dass gerade zu heutzutage bekanntesten ägyptischen Erzählungen wie *Sinuhe*, *Wenamun* oder *Der Schiffbrüchige* keine Bildbelege vorliegen, könnte ein Überlieferungszufall sein, d. h., derartige Bilder könnten restlos zerstört oder einfach noch nicht gefunden worden sein, ansonsten muss davon ausgegangen werden, dass zu diesen Texten keine Bilder angefertigt wurden. Dennoch ist die Existenz entsprechender Bildbelege nicht völlig auszuschließen; vielleicht ist nur noch nicht gelungen, sie entsprechenden Erzählungen zuzuordnen, da die für Bilder ausgewählten Szenen zu unspezifisch sind. Eine weitere Erklärung für das Fehlen von Bildern so genannter ägyptischer Klassiker könnte sein, dass diese aufgrund des guten Überlieferungszustands und/oder ihrer Verwendung zu Übungszwecken heute als besonders verbreitet angesehen werden, dies aber nicht dem tatsächlichen Bekanntheits- bzw. Beliebtheitsgrad in der Gesellschaft des alten Ägypten entspricht.

3.3.2 Zentrale Motive und Figuren

Für die wenigsten ägyptischen Geschichten stehen schriftliche Aufzeichnungen zur Verfügung, dennoch erzählt eine Vielzahl Bilder in visueller Form ägyptische (Tier-)Geschichten. Lediglich Pflanzenfabeln aus dem ägyptischen Raum sind m. W. nicht in Bildern belegt.⁶¹⁹ Einige Tierszenen können in Zusammenhang

⁶¹⁶ Sternberg, Mythische Motive, S. 12.

⁶¹⁷ Vgl. dazu ausführlich Assmann, Verbogenheit des Mythos.

⁶¹⁸ Vgl. dazu ausführlicher Sternberg, Mythische Motive, S. 14 ff.

⁶¹⁹ Vgl. dazu Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 74 ff.

mit bekannten Erzählungen gebracht werden, andere erzählen Geschichten, die nur in Gestalt dieser Bilder erhalten sein dürften und nie schriftlich fixiert wurden. Die Materialfülle lässt schließen, dass zahlreiche, gerade volkstümliche Erzählungen in Umlauf waren und sich außerordentlicher Beliebtheit erfreuten, sie aber aufgrund ihrer ausschließlich oralen Tradierung allein mit Hilfe des Bildmaterials nicht vollständig rekonstruiert werden können.

Innerhalb der großen inhaltlichen Vielfalt fallen Häufungen bestimmter Motivgruppen auf, zum Beispiel personifizierte Tiere, die menschliche Sitten und Gebräuche nachahmen. Dies lässt auf einen festen Motivschatz schließen, der wiederum dafür spricht, dass diese Bilder nicht bloß einer spontanen Laune des Zeichners entsprungen sind, sondern zu einem festen Repertoire gehören.⁶²⁰ Dabei sind nicht alle Bilder Erzählungen, weshalb J. Assmann eine Unterscheidung in ikonische und literarische Themen vorschlägt. Einige symbolisieren ihm zu folge lediglich einen „thematischen Komplex, von dem es auch sprachliche (narrative) Artikulationen geben mag; das ikonische Thema bezieht sich aber nicht auf eine bestimmte dieser Artikulationen.“⁶²¹

Aufgrund des Fehlens schriftlicher Entsprechungen kann man oft nicht feststellen, ob es sich um eine Szene aus einer Erzählung oder die Parodie eines bekannten Motivs aus der Menschenwelt, also ikonische Themen bzw. ein „Satirisches Bild“, handelt. Diese erzählen kein außergewöhnliches Ereignis, sondern zielen beispielsweise auf moralische Belehrung des Betrachters ab, indem sie Kritik an religiösen, gesellschaftlichen oder politischen Missständen üben und Verfehlungen der menschlichen Gesellschaft zum Teil mit derbem Humor, Spott und Parodie anprangern, wobei häufig Alltagsmotive aus dem Bereich der Grabdekoration oder Ritualdarstellungen als Vorlage dienten. Dass meist stereotype Darstellungen durch Verfälschung des Originals parodiert werden, spricht gegen Narrativität. Allerdings ist ungemein schwierig, auf Grundlage eines Bildes zu entscheiden, ob der Ausschnitt aus einer längeren Handlung im Rahmen eines außergewöhnlichen und somit erzählenswerten Ereignisses vorliegt oder ein statisches Standardmotiv aufs Korn genommen wird, indem Tiere Menschen ersetzen. Während

⁶²⁰ Vgl. Brunner-Traut, Ägyptische Tiermärchen, S. 25.

⁶²¹ Assmann, Literatur und Karneval, S. 42.

einem ägyptischen Betrachter wahrscheinlich sofort die dazugehörige Geschichte in Erinnerung kam und sich somit das narrative Potenzial eines monoszenischen Einzelbildes entfalten konnte bzw. ein Bild als bloße Parodie einer Standarddarstellung erkannt wurde, bereitet diese Unterscheidung heutzutage aufgrund fehlenden Vorwissens Schwierigkeiten.

Das veranschaulichen Trinkszenen, bei denen der bereits erwähnte asiatische Einfluss in der Ramessidenzeit zu spüren ist: Ein bekanntes Beispiel auf dem 30 cm hohen, bemalten Grabstein eines Syfers aus der Zeit Echnatons in Tell el-Amarna im Ägyptischen Museum Berlin (Nr. 14122; Abb. 69)⁶²² zeigt den Grabherrn sitzend links auf einem mit Fell bedeckten Klappstuhl. Er trinkt mit einem Saugrohr, das ihm eine kleinere männliche Dienerfigur mit der rechten Hand an den Mund führt, (vermutlich) Wein aus einer Amphore auf einem Gefäßständer vor ihm. Dem Mann gegenüber sitzt auf einem niedrigeren Hocker eine Frau in bodenlangem Gewand. Während diese Figur keine Rückschlüsse auf eine nicht-ägyptische Herkunft zulässt, lassen der kurze bunte Schurz, der Blumenkranz um den Hals, der Bart und die langen, von einem Stirnband zusammengehaltenen Haare des Weintrinkers auf den Raum Syrien schließen. Außerdem trägt er für Ägypter eher untypische Waffen; im Gürtel seines Schurzes steckt ein Kurzschwert in der Scheide und hinter ihm an der Wand lehnt eine Lanze. Die Sitte, mit einem Heber aus zwei im rechten Winkel zusammengesteckten Röhren zu trinken, ist ein weiterer Hinweis auf Syrien.⁶²³

Im asiatischen Raum gibt es vergleichbare Darstellungen unter anderem auf Siegeln, die Tiere bei einer Art Symposium in dieser Pose zeigen. Auf einer Siegelabrollung aus der Akkadzeit (ca. 2340-2200 v. Chr.) aus Tell Asmar, einer Ruinenstadt im heutigen Irak, befindet sich eine Trinkszene mit einem Löwen und einem



Abb. 69: Weintrinker

⁶²² Vgl. dazu Spiegelberg/Erman, Grabstein eines syrischen Söldners, Tf. XVII.

⁶²³ Hofmann, Perlhuhn und Hyäne, S. 136 ff.; Klebs, Die Reliefs und Malereien, S. 58 ff.

Esel, die sich gegenüber auf einem Hocker sitzen und jeweils mittels eines langen Saugrohres aus einem Mischkessel zwischen ihnen am Boden trinken (Abb. 70).



Abb. 70: Tiere beim Weintrinken;
Abb. 71: Wein trinkender Hund



Auch in Ägypten werden gelegentlich Tiere in einer Trinkszene abgebildet, wobei asiatische Vorbilder sowie ägyptische Vorlagen mit menschlichen Figuren zu grunde liegen. Auf einem aus Deir el-Medina stammenden, bunt bemalten Ostrakon der Sammlung des Institut Français d'Archéologie Orientale in Kairo (IFAO 3263; Abb. 71) befindet sich rechts im Bild ein großer Hund, der wie sein menschliches Vorbild auf einem mit Fell bedeckten Klapphocker sitzt und nach syrischer Art mit einem Trinkheber aus einer Amphore links neben ihm, die mit einer weiteren Amphore auf einem Ständer steht, Wein saugt.⁶²⁴ Der Hund sitzt unter einer Art Baldachin, der von einer Säule hinter ihm getragen wird, und ist bekleidet mit einer Perücke, breitem Halskragen und langem Schurz, aus dem seine Hinterpfoten herausschauen, die er auf ein Podest vor sich gestellt hat.

Die Intention derartiger Darstellungen ist unklar. Wollte sich der Zeichner über die ungewöhnlichen Trinksitten der syrischen Nachbarn lustig machen und hat eine Standardszene parodiert oder ist das Bild narrativ, sodass es sich um eine Szene aus einer Tiergeschichte handelt, bei der ein anthropomorphisierter Hund eine zentrale Rolle spielt? Immerhin sind ein Handlungsträger und eine Handlung zu erkennen und die Darstellung weicht durch das vermenschlichte Tier deutlich von der Norm ab, sodass die Szene außergewöhnlich genug ist, um erzählenswert zu erscheinen. Ungewöhnlich ist bei dieser Art der Darstellung eines Trankopfers

⁶²⁴ Offenbar war es auch in Ägypten Sitte, bestimmte Getränke aus einem geknickten Saughalm zu trinken, in dessen einem Ende ein kleines Sieb befestigt war, um gröbere Rückstände herauszufiltern; vgl. Loeben, Verbringe einen perfekten Tag, S. 39.

laut W. Spiegelberg und A. Erman, dass der Opferempfänger von den dargebrachten Gaben kostet; wenngleich dies beim Wein trinkenden Syrer auch der Fall ist. Sie vermuten, dass eine Weinprobe zur Vorbereitung eines Gelages gezeigt wird⁶²⁵, was allerdings keine Erklärung für den Hund ist.

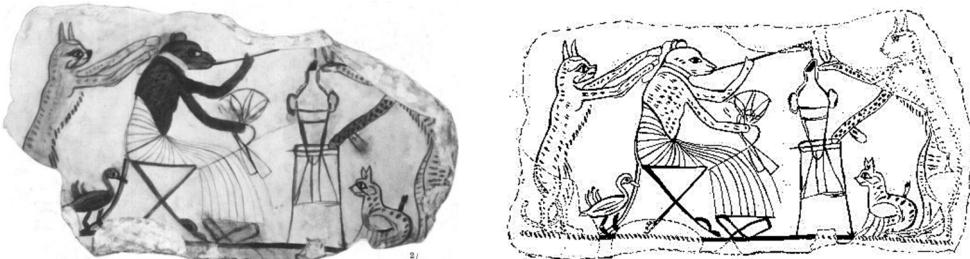


Abb. 72: Wein trinkende Katze

Das Motiv des tierischen Weintrinkers ist noch in anderer Besetzung belegt: Auf einem 11 cm hohen und 20,5 cm breiten Kalksteinostrakon unbekannter Herkunft aus der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst in München (ÄS 1549; Abb. 72), das aufgrund des Stils in die 19./20. Dynastie datiert werden kann, sitzt eine mit langem Falteneschurz sowie breitem Halsband bekleidete schwarze Maus links im Bild auf einem Klappstuhl, dessen Enden in Form von Entenköpfen gefertigt sind. In der linken Hand hält sie mit einer Schleife zusammengebundene Lotosblumen in der Art eines Fächers, während sie mit der anderen einen Stechheber an den Mund führt, um Wein aus einer vor ihr in einem Gefäßständer stehenden Amphore zu trinken. Hinter der Maus beschäftigt sich eine aufrechtstehende, unbekleidete Katzendienerin mit dem Halsband der Sitzenden oder richtet deren Frisur, während zu ihren Füßen eine schwarze Gans hockt. Gegenüber der Maus steht eine weitere ebenfalls unbekleidete Katzendienerin, die die Amphore hält oder auffüllt und neben der am Boden eine kleine Katze hockt. Trotz der ausgeblichenen Farben ist das einstmals gelbe Katzenfell mit roter Fellzeichnung zu erkennen. Wieder ist jedoch die Deutung unsicher; entweder ist es eine Parodie auf die syrischen Weintrinker oder eine Szene aus dem *Katzen-Mäuse-Krieg*⁶²⁶, an die ein zeitgenössischer Betrachter mit Kenntnis der

⁶²⁵ Spiegelberg/Erman, Grabstein eines syrischen Söldners, S. 127.

⁶²⁶ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.3.

zugrunde liegenden Erzählung erinnert worden wäre, sodass sich das narrative Potenzial hätte entfalten können.

Häufig belegt sind musizierende Tiere – allein oder als Teil einer Tierkapelle, wobei die verschiedenen Musikanten in der Regel in aufrechter Haltung abgebildet werden, Kleidung tragen und unterschiedliche Instrumente spielen. Seit der ägyptischen Frühgeschichte lassen sich solche musizierenden Tiere belegen. Auf der berühmten Schminkpalette von Hierakonpolis aus prädynastischer Zeit im Ashmolean Museum der Universität Oxford (E.3924; Abb. 73) ist neben anderen Tieren ein Schakal mit menschlichen Händen und Füßen sowie Gürtel zu erkennen, der für eine Giraffe, einen Stier, einen Steinbock und einen Greif auf einer Längsflöte aus Bambus spielt.⁶²⁷

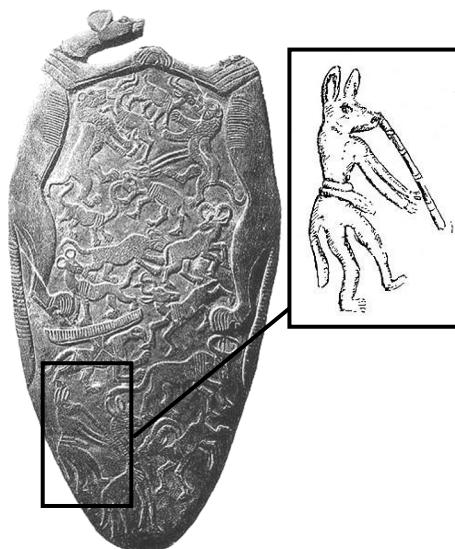


Abb. 73: Schminkpalette

Die Deutung gibt Rätsel auf. Ist der Musiker ein Tier oder ein verkleideter Mensch? J. Pâris erkennt eine Jagdszene, in der ein als Fuchs verkleideter Jäger mit der Flöte Beute anlockt.⁶²⁸ H. Hickmann vermutet aufgrund der menschlichen Gliedmaßen, umgehängerter Phallustasche und Tierkopf einen maskierten Anubis-Priester, Anubis selbst oder den verstorbenen König, den man sich in dieser Gestalt vorstellte. Angeichts der letztgenannten Deutung könnte ein Totentanz abgebildet sein, der deutlich machen soll, dass im Tod alle Lebewesen gleich und sogar Jäger und Gejagte vereint sind.⁶²⁹ R. und

J. Janssen glauben, dass nicht nur der Flöte spielende Schakal vermenschtlicht

⁶²⁷ Quibell, Hierakonpolis II, Tf. 28; Moorey, Ancient Egypt, S. 14 f.

⁶²⁸ Zitiert nach Sachs, Die Musikinstrumente, S. 74.

⁶²⁹ Hickmann, Ägypten, S. 18.

ist, sondern auch die Löwen und Gazellen, die sich ihrer Ansicht nach küssen.⁶³⁰ Unklar bleibt, ob eine Szene aus einem unbekannten Mythos bzw. einer nicht textlich überlieferten Tiergeschichte vorliegt oder die Darstellung ein nicht-narratives Standardmotiv aus dem religiösen Bereich zeigt.

Im weiteren Verlauf der ägyptischen Geschichte stößt man immer wieder auf musizierende Tiere in unterschiedlichen Konstellationen und Variationen. Im Mittleren Reich erfreuten sich vor allem kleine rundplastische Affenfiguren mit Instrumenten wie einer Harfe besonderer Beliebtheit. Dazu gehört eine grob bearbeitete kleine Kalksteinplastik aus dem Berliner Museum, die einen mit angezogenen Beinen vor einer Standharfe hockenden Affen neben zwei Weinkrügen zeigt (Inv. Nr. 11327; Abb. 74).



Abb. 74 (links): Musizierendes Äffchen;
Abb. 75 (rechts): Musizierendes Affenpaar

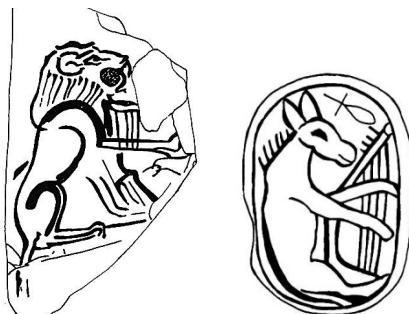


Abb. 76 (links): Löwe mit Leier;
Abb. 77 (rechts): Esel mit Harfe

Aus der 18. Dynastie stammt in der Berliner Sammlung die Kleinplastik eines Affenpärchens: Der kleinere Affe spielt Harfe und der größere Doppeloboe (Inv. Nr. 14498; Abb. 75). Eine ähnliche Kleinplastik dieser Zeit stellt einen auf einer Harfe musizierenden Esel dar. Die bunte Terrakottafigur aus dem Fitzwilliam Museum in Cambridge (vgl. Abb. 213) ist der früheste Beleg dieses Harfentyps.⁶³¹

Abgesehen von kleinfeldrillichen Darstellungen finden sich in der 19. Dynastie musizierende Tiere auch auf Scherben – unter anderem das aus Deir el-Medina stammende Ostrakon mit einem Leier spielenden Löwen (IFAO 3829; Abb. 76)

⁶³⁰ Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 58.

⁶³¹ Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, S. 50 f.; vgl. dazu Kapitel II.3.4.4.

aus dem Neuen Reich oder später die Darstellung eines sitzenden Esels, der eine große Standharfe spielt, auf der Unterseite eines froschgestaltigen Skarabäus aus der Sammlung des Pariser Louvre (AF 6950; Abb. 77).

Szenen musizierender Tiere auf Scherben, Papyri oder als Kleinplastik sind allerdings kein Beweis für Narrativität, wenngleich A. Wiese Figuren aus Tierfabeln vermutet und aufgrund ihrer großen Zahl schließt, „dass gerade Geschichten von musizierenden Tieren sehr beliebt gewesen sein müssen.“⁶³² Zwar ist mindestens ein Handlungsträger auszumachen, der eine für Tiere ungewöhnliche Handlung ausführt, wodurch das Gezeigte von der Norm abweicht und als Teil eines außergewöhnlichen Ereignisses im Sinne einer ganzen Geschichte verstanden werden kann, dennoch könnte lediglich eine Normabweichung im Sinne einer Parodie vorliegen – in diesem Fall der weitverbreiteten Musikantenszenen aus der Grabdekoration der 18./19. Dynastie wie die gut erhaltene Abbildung im Grab des Nacht (TT 52) aus der Regierungszeit Thutmosis' IV.⁶³³



Abb. 78 (links): Tiermusikanten; Abb. 79 (rechts): Musikantinnen beim Festmahl

Den Verdacht parodistischer Verfremdung einer Vorlage von Wänden der Privatgräber erweckt auch das von E. Brunner-Traut „Bremer Stadtmusikanten“ getaufte schreitende Tierorchester auf dem Turiner Papyrus 55001 (Abb. 78).⁶³⁴ Die Tiere erinnern stark an die Wandmalereien musizierender Mädchen in

⁶³² Wiese, Antikenmuseum Basel, S. 124.

⁶³³ Mekhitarian, Ägyptische Malerei, S. 33

⁶³⁴ Brunner-Traut, Tiere Märchen, S. 1072 f.

Privatgräbern (Abb. 79).⁶³⁵ Dabei ist auf dem Papyrus Turin 55001 jedes Mädchen durch ein Tier ersetzt, welches das gleiche Instrument spielt wie die entsprechende weibliche Figur in der Vorlage: Ein Esel bildet rechts die Spitze der Gruppe und zupft die Bogenharfe, der Löwe dahinter die mit Pferdeköpfen verzierte symmetrische Kastenleier⁶³⁶, während er das Maul weit geöffnet hat und offenbar zur Musik singt. Ihm folgt ein Krokodil, das sich auf seinen Schwanz stützend aufrecht steht und eine mit einem Gänse- oder Entenkopf verzierte Laute spielt. Das Instrument ist mit zwei Saiten bespannt, die unten in zwei rot gefärbte Quasten auslaufen. Den Schluss bildet ein Doppeloboe⁶³⁷ spielender Affe. Die Bilder sind mit Beischriften versehen, die jedoch bei der Deutung nicht weiterhelfen, da die administrative Kursive bisher weder gelesen noch übersetzt wurde; der Kursivitätsgrad spricht für einen literarisch gebildeten Aktenschreiber. Unklar ist allerdings, ob die Bilder aus derselben Feder oder von einer zweiten Hand stammen.⁶³⁸

Das Motiv musizierender Tiere zieht sich durch die gesamte ägyptische Kunstgeschichte. Noch in der 25. Dynastie taucht auf dem Bruchstück eines Sandsteinreliefs der Königin Schepenupet III. ein Laute spielendes Krokodil auf (vgl. Abb. 64). Die letzte bekannte derartige Darstellung befindet sich auf Scherben eines reliefierten Gefäßes der griechisch-römischen Epoche: Ein (vermutlich) Laute spielender Schakal führt eine Gruppe musizierender Tiere an und wendet sich zu einer hinter ihm stehenden Leier spielenden Katze um (vgl. Abb. 205). Komplettiert wird das Trio von einem weiteren Schakal mit Doppelflöte.

Alle Bilder erfüllen gerade dadurch, dass sie von der Norm abweichen und somit interessante, erzählenswerte Handlungen zeigen, die Kriterien für Narrativität. Dennoch deutet sie E. Brunner-Traut m. E. vorschnell als Vorläufer eines im europäischen Märchengut verbreiteten Textes bzw. ägyptische Urahnen der

⁶³⁵ Vgl. dazu z. B. Lepsius, Auswahl der wichtigsten Urkunden, Tf. 23a; Klebs, Die Reliefs und Malereien, S. 207, Abb. 130, u. 210.

⁶³⁶ Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, S. 87; sowie zu diesem Instrument allgemein ebd., S. 86 ff.

⁶³⁷ Vgl. zur Doppeloboe und entsprechenden Darstellungen Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, S. 20 ff.

⁶³⁸ Für diesen Hinweis danke ich Hans-W. Fischer-Elfert.

Bremer Stadtmusikanten.⁶³⁹ H. Hickmann vermutet als Ursprung „mündlich überlieferte, vom Mythos durchsetzte Märchen“⁶⁴⁰ und weist auf einen möglichen Zusammenhang zwischen heiligen Tieren und bestimmten Instrumenten hin, da einzelne Musikinstrumente spezifischen Gottheiten zugeordnet werden können. Auch L. Manniche glaubt an eine religiöse Bedeutung der Tiermusikanten und setzt beispielsweise musizierende Affen mit Thot und das Krokodil mit Sobek gleich.⁶⁴¹ Dahingegen hält R. Würfel Tierkapellen für bildliche Parodien höfischer Feste mit musikalischen Darbietungen und betont, es dürfe nicht vergessen werden, dass „die Parodie sich gerade der Tierfabel als Grundlage bedient“ und somit „die Fabel in den Dienst der Parodie gestellt“ wird.⁶⁴² Ihr zufolge sind die Musikanten also Szenen aus Fabeln bzw. Tiergeschichten.

L. Manniche postuliert eine enge Verbindung von Musik und Sexualität in den meisten Kulturen und somit eine erotische Komponente: „[I]n certain drawings [...] animals have been substituted for women in musical ensembles, and they occur in musical scenes which have a distinctly erotic ambience.“⁶⁴³ Sie glaubt, jedem Tier wurden ganz bestimmte Musikinstrumente zugeordnet, von denen die Ägypter annahmen, sie würden den Charakter dieses Instruments besonders gut zum Ausdruck bringen.⁶⁴⁴

J. Assmann glaubt nicht an Szenen einer bildlich erzählten Tiergeschichte, sondern dass sich diese Tiere „in der Art eines Symbols auf eine Idee [...] beziehen. [...] Musizierende Tiere treten nicht nur in allen Perioden der ägyptischen Kunst von der Vorgeschichte bis zur römischen Kaiserzeit, sondern auch außerhalb Ägyptens, vor allem in der mesopotamischen Kunst, auf. Mit diesem Thema muss es daher eine besondere Bewandtnis haben.“⁶⁴⁵ Der Einfluss aus dem Nahen Osten ist im Zusammenhang mit musizierenden Tierfiguren nicht von der Hand zu weisen und eröffnet weitere Deutungsmöglichkeiten; nicht auszuschließen sind

⁶³⁹ Vgl. Brunner-Traut, *Tiermärchen*, S. 1072 f.

⁶⁴⁰ Hickmann, *Ägypten*, S. 32.

⁶⁴¹ Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, S. 80 f.

⁶⁴² Würfel, *Die ägyptische Fabel*, S. 65.

⁶⁴³ Manniche, *Music and Musicians*, S. 112.

⁶⁴⁴ Vgl. dazu ausführlich Manniche, *Music and Musicians*, S. 108 ff., bes. 112 f.

⁶⁴⁵ Assmann, *Literatur und Karneval*, S. 42 f.

als Tiere verkleidete Menschen, die ein Kultritual aus dem so genannten Tammuz-Zyklus durchführen. Diese Theorie stützt sich vor allem auf die menschlichen Hände der abgebildeten Tiere⁶⁴⁶, was für die ägyptischen Bildbelege jedoch nicht gilt. Eine Beeinflussung der ägyptischen Tiermusikanten durch den Vorderen Orient ist dennoch nicht auszuschließen, denn Tierkapellen sind sowohl in der sumerischen als auch der nachchurritischen Kunst belegt, wenngleich musizierende Tiere eher unterrepräsentierte Motive sind.

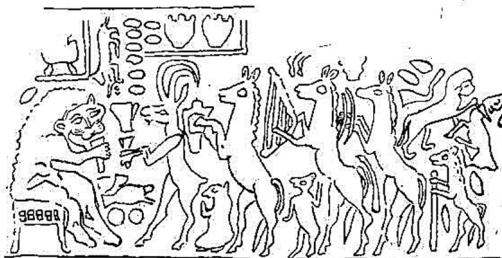


Abb. 80: Tierkapelle auf einem Siegel

fäß zum Maul, während ihm ein aufrecht gehender Steinbock ein weiteres Gefäß reicht. Drei ebenfalls aufrechtstehende Tiere rechts im Bild machen für ihn Musik und dazwischen sind zwei kleinere Tierfiguren zu sehen. Abgeschlossen wird die Szene von einem kleineren, auf einen Stab gestützten Tier am rechten Bildrand, über dem sich eine weitere Szene befindet, in der offensichtlich ein Löwe eine Kuh gerissen hat und ihr gerade mit einem Messer den Hals durchtrennt.⁶⁴⁷ Eine Tierkapelle erscheint dann erst wieder in

Eine der wenigen Bildquellen ist eine Siegelabrollung aus dem Königsfriedhof des sumerischen Zentrums Ur in Mesopotamien mit mehreren Tieren oder als Tieren verkleideten Menschen (U.18408; Abb. 80): Am linken Bildrand sitzt ein Löwe auf einem Hocker und führt offenbar ein Trinkge-

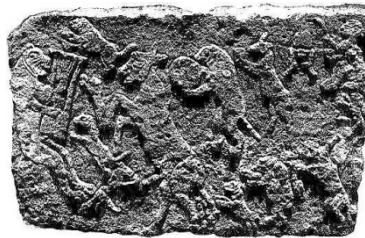


Abb. 81 (links): Tierkapelle auf einem Orthostat aus Tell Halaf; Abb. 82 (rechts): Hyksos Rollsiegel



⁶⁴⁶ Moortgat, Tell Halaf, S. 59 u. 114 f.

⁶⁴⁷ Moortgat, Tammuz, S. 21; Legrain, Ur Excavations III, S. 35 u. Tf. 20, Nr. 384.

nachchurritischer Zeit der nordsyrischen-nordmesopotamischen Kleinfürstentümer auf Orthostaten⁶⁴⁸ aus Tell Halaf im Nordosten Syriens (Abb. 81).

Vergleichbare Funde aus benachbarten Kulturen lassen vermuten, dass zum Beispiel ein Rollsiegel aus der Hyksoszeit in den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel mit einem ähnlichen Motiv (E.6853; Abb. 82) von solchen Vorbildern inspiriert ist: Auf dem Siegel spielt (vermutlich) ein Esel auf der Standharfe einem mit Federn geschmückten Affen zum Tanz auf und wird von einem geflügelten löwenähnlichen Tier mit Gesang begleitet. Außerdem erkennt man auf der Siegelfläche noch eine Schlange, ein Krokodil, Vögel, einen Igel sowie eine Gazelle, zwischen denen Glückssymbole eingeschrieben sind.⁶⁴⁹

In späterer Zeit fand dieses Motiv Eingang in die ägyptische Tempeldekoration. Im Tempel der Schepenupet III. (25. Dynastie) ist eine bereits erwähnte Szene der verkehrten Welt angebracht mit einem Laute spielenden Krokodil, einem nackten Mädchen mit Handharfe, einem aus einem Trinkrohr saugenden Schakal und anderen Tieren (vgl. Abb. 64). Der Schluss liegt nahe, dass einige Darstellungen musizierender Tiere bildlich eine außergewöhnliche Geschichte um musizierende Tiere erzählen. Lediglich die mehrfach belegten Bilder musizierender Affen dürften eher Abbildungen realer Affen sein, da solche Tiere nachweislich zu diesem Zweck abgerichtet wurden. Sie findet man vorwiegend im Bereich der Kleinplastik; bevorzugt werden Affen als Harfner gezeigt.⁶⁵⁰ Affen wurden in Ägypten als Haustiere gehalten und laut R. Würfel zur Unterhaltung sogar zum „Spielen“ von Musikinstrumenten abgerichtet⁶⁵¹, d. h., sie konnten diesen ein paar schräge Töne entlocken. Auch in der *Lehre des Ani* ist zu lesen: „Die Äffin (*kr*) trägt die Situala, / Obwohl ihre Mutter sie nicht trug“ (Hs B 23,4)⁶⁵², woraus R. A. Caminos schließt, dass sie zu musikalischen Aufführungen dressiert

⁶⁴⁸ Orthostaten sind wesentliche Bestandteile der Architektur Nordsyriens in dieser Zeit. Es handelt sich um massive, geglättete, teilweise reliefierte und bemalte Platten aus Basalt oder Kalkstein, die hochkant aufgestellt wurden und den Mauern der Repräsentativbauten vorgeblendet waren.

⁶⁴⁹ Vgl. dazu Capart, Deux problèmes, S. 30, Abb. 5.

⁶⁵⁰ Sachs, Die Musikinstrumente, S. 60 ff. m. Abb. 77 ff.

⁶⁵¹ Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 65.

⁶⁵² Quack, Die Lehren des Ani, S. 122 f.

wurden.⁶⁵³ Daher dürfen solche Affenfiguren nicht vorschnell als narrativ verstanden werden; sie präsentieren – wie etwa Alltagsdarstellungen in Gräbern – zwar eine für uns eher ungewöhnliche Tätigkeit, erzählen aber keine außergewöhnliche und von der Norm abweichende Geschichte. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass Affen abgerichtet wurden, Szenen aus Tiergeschichten nachzustellen.⁶⁵⁴

Selbst im religiösen Kontext agieren anthropomorphisierte Tiere als Priester oder treten in Prozessionsszenen auf. J. A. Omlin nimmt an, dass es im ausgehenden Neuen Reich das Ziel war, damit „die Hohlheit des Totenkultes“ sowie die „Ohnmacht des Staatsapparates“ auszudrücken.⁶⁵⁵ Beliebt sind daneben mehrere Varianten von Hirtenszenen, bei denen die Rolle des Hirten sowie der Herdentiere unterschiedlich besetzt sein kann; vor allem Katzen erscheinen bevorzugt als Gänsehüter. Hinter diesen Hirtenszenen kann wie bei musizierenden Tieren entweder eine Tiergeschichte stehen oder es handelt sich um eine Parodie auf die entsprechende Berufsgruppe – also eine Verspottung der Hirten. Denkbar ist überdies, dass gesellschaftliche Verhältnisse karikiert werden, indem die Herrschenden, die eigentlich für die Herde (i. e. ihre Untertanen) sorgen sollten, als deren Fressfeinde präsentiert werden. N. de Garis Davies hält derartige Darstellungen für den Ausdruck satirischer Kommentierung sozialer Verhältnisse der ägyptischen Gesellschaft.⁶⁵⁶ Das könnte gleichermaßen auf die als Priester agierenden Tiere zutreffen. Er vertritt die Ansicht, dass gerade die Handwerker das Bedürfnis verspürten, die Darstellungen ironisch zu kommentieren – „in snatching up an unsullied flake and making his pen express the irony of life.“⁶⁵⁷ Schließlich waren sie mit der Aufzeichnung biografischer Selbstpräsentationen der Besitzer betraut in dem Wissen, dass deren Lebensstil keineswegs so moralisch war, wie es diese Texte und Bilder für das Jenseits festhalten sollen. Dabei könnten standardisierte Abbildungen von Herden mit menschlichen Hirten als

⁶⁵³ Caminos, Late-egyptian miscellanies, S. 85. Er verweist dabei auf Brunner-Traut, Der Tanz, S. 33 f. u. 79 f.

⁶⁵⁴ Für diesen Hinweis danke ich Hans-W. Fischer-Elfert.

⁶⁵⁵ Omlin, Der Papyrus 55001, S. 57.

⁶⁵⁶ Davies, Egyptian Drawings, S. 236.

⁶⁵⁷ Davies, Egyptian Drawings, S. 236; vgl. dazu auch van de Walle, L'humour, S. 19.

Vorlage gedient haben; innerhalb der Grabreliefs sind mehrfach Hirten mit unterschiedlichen Gruppen von Tieren belegt.⁶⁵⁸ Dass derartige Szenen alltägliche Vorstellungen und Konstellationen parodieren, lässt sich nicht bestreiten, weniger überzeugt, dass ein Handwerker ausgerechnet Hirtenszenen, in denen der Grabherr gar nicht auftaucht, auswählt, um sich über seinen Auftraggeber lustig zu machen. Naheliegender ist, mit R. Würfel zumindest im Fall der Gänse hüttenden Katze „als Grundlage des Ganzen die Existenz einer Tierhirtenfabel“ oder allgemeiner einer Tiergeschichte anzunehmen. Dahinter kann gleichzeitig eine satirische Absicht stecken, indem die natürliche Ordnung aufs Korn genommen und ausgerechnet der Fressfeind mit dem Hüten seiner Beutetiere betraut wird.

E. Brunner-Traut zählt in *Tiermärchen im Alten Ägypten* (1955) über vierzig verschiedene Motive auf⁶⁵⁹, reduziert diese aber in *Altägyptische Tiergeschichte und Fabel* (1968) auf 16. Da es häufig Varianten eines Motivs sind, lässt sich die Zahl zugunsten der besseren Übersichtlichkeit weiter auf die folgenden 13 Motivgruppen eingrenzen, wobei unter „Sonstiges“ alle Belege zusammengefasst werden, die zu keiner der Motivgruppen passen und keiner bekannten Erzählung zugeordnet werden können:

- Motiv 1: Dienerszenen (z. B. Szenen, in denen Katzen Mäuse bedienen und die teilweise aus dem Kontext des *Katzen-Mäuse-Krieges* stammen, vgl. Motiv 4)
- Motiv 2: Musik- und Tanzszenen
- Motiv 3: Hirtenszenen
- Motiv 4: Szenen des Katzen-Mäuse-Kriegs
- Motiv 5: Gerichtsszenen⁶⁶⁰
- Motiv 6: Brett- und Ballspiele
- Motiv 7: Religiöse Szenen (z. B. Priester oder Prozessionen)
- Motiv 8: Ernte und Nahrungsmittelzubereitung
- Motiv 9: Tefnut-Legende

⁶⁵⁸ Klebs, Die Reliefs und Malereien, S. 62 f.

⁶⁵⁹ Brunner-Traut, Tiermärchen, S. 1074.

⁶⁶⁰ Dabei handelt es sich in erster Linie um eine Konstellation aus Knabe, Katze und Maus, die als Richter fungiert und vor deren Augen entweder die Katze von dem Jungen oder der Junge von der Katze mit einem Stock geschlagen wird.

Motiv 10: Junge mit Hund oder Affe

Motiv 11: Schakale

Motiv 12: Wagenlenker

Motiv 13: Liebeslyrik

Sonstiges

Wie der Motivschatz ägyptischer Erzählungen ist das Repertoire darin erscheinender Figuren bzw. speziell Tiere begrenzt und die realen Verhältnisse in der Natur spielen keine Rolle. Vielmehr werden Vorstellungen zum Ausdruck gebracht, die die Menschen des alten Ägypten mit diesen Tieren verbunden haben. Wie in der äsopischen Fabel verkörpern Tiere in ägyptischen Erzählungen menschliche Eigenschaften; anzunehmen ist, dass man wie im westeuropäischen Raum mit einzelnen Tierarten immer dieselben Eigenschaften in Verbindung brachte, wodurch dem Rezipienten die Entschlüsselung erleichtert wird. Die in den hier zusammengetragenen ägyptischen Bild- und Textquellen am häufigsten belegten Tiere sind Katzen und Mäuse, des Weiteren tauchen Löwen, Nilpferde, Vögel, Hyänen, Schakale, Ziegen, Gänse, Esel, Krokodile, Affen und Füchse auf. Hinzu kommen Tiere, die lediglich einmal im Kontext einer Tiergeschichte erscheinen. Nicht immer lassen sich die ihnen nachgesagten Eigenschaften rekonstruieren und es gibt Unterschiede zu Europa, z. B. galt der Löwe auch in Ägypten als Sinnbild von Herrschaft, Macht und Stärke, die Rolle des Wolfes übernimmt aber offensichtlich in ägyptischen Texten die Hyäne; beide stehen gleichermaßen für den Jäger, dem ein grausamer und gieriger Umgang mit anderen Tieren nachgesagt wird. Ziegen und Gänse repräsentieren als typische Herdentiere die Mitläufer oder die breite Masse des Volkes und sind bevorzugte Beute von Hyänen und allgemein Raubtieren, wobei sie ihre Fressfeinde auch überlisten und das eigene Leben retten können. Die typische Charaktereigenschaft etwa des Nilpferds kann aus den wenigen Bildquellen nicht rekonstruiert werden, im Gegensatz zu seinem natürlichen Verhalten scheint es aber in Tiergeschichten keineswegs die Rolle des Aggressors zu spielen, sondern wirkt friedlich. Die unterschiedlichen Vögel (v. a. Krähen) verkörpern vielleicht Kommunikationsfreude, da man sie viel im Dialog untereinander oder im Zwiegespräch mit anderen Tieren sieht. Ob sie dabei den Part des überlegenen Redners einnehmen, der mittels Rede- und Überredenkunst seine Ziele durchsetzt, kann nur vermutet werden, ihre Stärke scheint jedoch im Bereich der Rhetorik zu liegen.

Der Affe taucht in zweidimensionalen Darstellungen vergleichsweise selten auf und meist als Verkörperung des Gottes Thot in Szenen aus dem *Mythos vom Sonnenauge* oder als Musikant, wobei die musizierenden Affenfiguren wie gesagt abgerichtete echte Affen sein dürften. Viele der Bilder zeigen folglich keine vermenschlichten Figuren, sondern Tiere bei für unsere Augen ungewöhnlichen, für das alte Ägypten hingegen durchaus bekannten Handlungen. Freilebende Affen waren bis zum Mittleren Reich als Haustiere verbreitet; dazu zählen Grüne Meerkatzen, Husarenaffen, Grüne Paviane und Mantelpaviane. Im Neuen Reich wurden sie aus südlicheren Regionen importiert und zunehmend als Schoßtiere gehalten oder wegen ihrer Gelehrigkeit zu verschiedenen Arbeiten und Kunststücken abgerichtet, z. B. zur Baumernte oder zum „Spielen“ von Instrumenten. Auch die häufig belegten Katzen waren beliebte Haustiere, denen als Verkörperung der Göttin Bastet – und somit Gegenpol zur wütenden Löwengöttin Sachmet – göttliche Verehrung zuteilwurde. Aufgrund ihrer Verbreitung im Alltagsleben ist nicht verwunderlich, dass sie wie ihre natürlichen Gegenspieler, die Mäuse, eine große Rolle in Tiergeschichten spielen.⁶⁶¹ Sie treten meist als Hüter oder Diener ihrer Beutetiere auf.

Warum in bestimmten Rollen spezifische Tiere erscheinen, lässt sich aus heutiger Sicht nicht immer erschließen, fraglich beispielsweise bleibt, weshalb eine Katze Gänse hütet – und nicht etwa ein Esel, ein Krokodil oder ein Affe. Deutlich wird nur, dass Katzen ein ausgesprochen beliebtes Motiv waren.

3.4 Bildträger und zugehörige Motive

Unter den Trägermedien für visuelles Erzählen im privaten Kontext spielen Scherben die bei Weitem größte Rolle. Deutlich weniger Belege finden sich auf einigen Papyri, innerhalb der Kleinplastiken und Reliefs sowie auf ein paar anderen Bildträgern. Im Folgenden wird beginnend mit den Bildostraka zunächst nach einzelnen Trägermedien und dann weiter nach Kriterien wie Textart und/oder Motivgruppe unterschieden. Auf diese Weise soll eine Systematik in die Vielzahl der Medien gebracht und der Besonderheit der einzelnen Bildträger

⁶⁶¹ Hoffmann/Steinhart, Tiere vom Nil, S. 40.

angemessen Rechnung getragen werden. Bei Bedarf erfolgt zusätzlich eine Feinuntergliederung. Allerdings lassen sich bei diesem Vorgehen Überschneidungen nicht immer vermeiden, da sich beispielsweise einige Motive gleichermaßen auf unterschiedlichen Trägermedien finden lassen.

3.4.1 Ostraka

3.4.1.1 Mythen

Während die bislang erwähnten Bilder meist Parodien auf Standardmotive oder Szenen aus Tiererzählungen sind, lassen sich einige Darstellungen einem Mythos zuordnen und gehören daher zu den wenigen Ausnahmen, bei denen die Erzählung auch schriftlich überliefert ist und die Textsorte genauer bestimmt werden kann. Im Unterschied zu anderen epischen Gattungen stehen beim Mythos Götter und göttliche Mächte im Zentrum, weshalb man in der Forschung seit Platon unter einem Mythos im engeren Sinne eine Götter- oder Heldengeschichte mit Wahrheitsanspruch versteht, wenngleich Mythen nach heutigem Verständnis weder wahr noch falsch sind.⁶⁶²

Über den Zweck von Mythen gibt es unterschiedliche Ansichten. Einige Mythenforscher sagen ihnen in Kulturen wie dem alten Ägypten die Funktion der Welt erklären nach, Cambridge Ritualists wie J. E. Harrison (1850-1928) und S. H. Hooke (1874-1968) sprechen von einer Anleitung zur Bewältigung praktischer Alltagsprobleme, etwa der Sicherung des Sonnenlaufes durch rituelle Handlungen. Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts werden sie als konstitutives Element jeder Kultur und Ausdruck einer symbolischen Sinnwelt gesehen⁶⁶³, so dass sich die Frage nach Wahrheit oder Unwahrheit erübrigkt. Sie gelten als „traditionelle Erzählungen mit besonderer ‚Bedeutsamkeit‘, deren Erforschung als

⁶⁶² Vergleichbar sind die Mythen in diesem Punkt literaturwissenschaftlich mit der Gattung der lateinischen integumentalen Epen, die zwischen *historia* und *fabulae* stehen, da weder faktisch Wahres wiedergeben wird noch es reine Fantasieerzählungen sind; vielfach sind es erfundene Geschichten, die dennoch eine Wahrheit zur Anschauung bringen.

⁶⁶³ Assmann/Assmann, Mythos, S. 185.

,kulturwissenschaftlich-hermeneutische[n] Aufgabe“ besondere Bedeutung hat.⁶⁶⁴ A. und J. Assmann sehen den Mythos als „kulturellen Leistungswert“, als fundierende, legitimierende und weltmodellierende Erzählung⁶⁶⁵, und unterscheiden dabei die Kategorien kosmogonisch, anthropogenisch und ätiologisch. Erstgenannte beschäftigt sich mit der Schöpfung bzw. ihrer Weiterführung und ätiologische Mythen bieten Erklärungen für die Entstehung von Menschen, Tieren, Pflanzen, Naturerscheinungen, Orts-/Personennamen, Kultgegenständen und Institutionen. Beispielsweise dient der Mythos um die Götter Horus, Osiris und Seth dazu, diffusen Vorstellungskomplexen, um dem in der ägyptischen Sprache fehlenden Begriff „Staat“ eine Form zu geben und ihn als Institution denkbar zu machen.⁶⁶⁶

Während das Ägyptische kein Wort für „Mythos“ kennt, versteht man in der Ägyptologie darunter erdichtete Erzählungen bzw. Göttergeschichten, deren Wesen ist, ein bedeutendes Geschehnis der Vergangenheit – genauer gesagt *m p3w.t tpj.t*⁶⁶⁷ – immer wieder von Neuem zu erzählen, und die die Macht besitzen, sich über Gesetze von Zeit und Raum hinweg zu bewegen und dieses mächtige Ereignis stets wiedererstehen zu lassen. Aus heutiger Sicht sind es fiktive Erzählungen, dennoch erheben ägyptische Mythen einen Realitätsanspruch und wurden von Zeitgenossen durchaus als real aufgefasst.⁶⁶⁸

In der Ägyptologie ist der Mythosbegriff unscharf und Narrativität gilt nicht als zwingendes Kriterium. Im Gegensatz zu S. Schotts Vorstellung von einem Mythos als „das, was man sich von den Göttern erzählt“⁶⁶⁹, möchte S. Bickel deshalb einschließen, „was man von den Göttern weiß [...], was auch das Nebeneinander

⁶⁶⁴ Burkert, Mythisches Denken, S. 17 u. 21; Blumentberg, Arbeit am Mythos, S. 77 ff.

⁶⁶⁵ Im Gegensatz dazu gibt es bspw. den narrativen, polemischen und historisch-kritischen Mythos-Begriff; hierbei stütze ich mich grundsätzlich auf Assmann/Assmann, Mythos, S. 179 ff.

⁶⁶⁶ Vgl. dazu Assmann, Die Verborgenheit des Mythos, S. 13.

⁶⁶⁷ Zur Bezeichnung der mythischen Zeit als „in illo tempore“ oder *m p3w.t tpj.t* vgl. z. B. Assmann, Die Verborgenheit des Mythos, S. 27.

⁶⁶⁸ Köthen-Welpot, Theogonie, S. 37 f., spricht in Anlehnung an Frankfort, Alter Orient, S. 14, davon, dass der Mythos eine „bedeutungsvolle, wenngleich nicht nachzuprüfende Wahrheit“ vermittelt, „d. h., er erhebt einen vollen Anspruch auf ‚Wirklichkeit‘, die keine unmittelbar erlebte ist.“ Der Mythos wird jedoch stets als „wahr“ empfunden und indem er „erzählt wird, verkündet er, was sich am Beginn ereignet hat und wird zu einer absoluten Wahrheit.“

⁶⁶⁹ Schott, Die älteren Göttermythen, S. 67.

von Informationen erlaube und den Bereich der oralen Tradition nicht ausschließe.“⁶⁷⁰ Dahingegen hält M. A. Stadler am „narrativen Mythosbegriff“ fest, da „dieses Wissen nur in verschiedenen Varianten und Formen erzählt worden sein [kann], weil es sonst nicht mehr gewußt werden konnte [...] Das will sagen, daß Mythen zwar in vielfachen Formen und Kontexten wie Hymnen, Ritualtexten, magischen Sprüchen oder der Totenliteratur resp. Totenliturgien mehr oder weniger auszugsweise erscheinen können, ihnen aber stets eine Erzählung zugrunde liegt, die nicht oder selten schriftlich erhalten ist, wenn sie überhaupt jemals verschriftlicht wurde.“⁶⁷¹ Entweder waren Mythen so verbreitet, dass sie lange nicht als aufzeichnenswert erschienen, oder einem Aufzeichnungstabu für sakrale Texte unterworfen, das erst mit ihrem drohenden Aussterben zwischen Altem und Neuem Reich aufgehoben wurde.⁶⁷²

Eine weitere Besonderheit ägyptischer Mythen ist die Existenz schriftlicher und bildlicher Anspielungen auf Mythen, deren Zuordnung zu einem bestimmten Mythos durch das Fehlen schriftlicher Zeugnisse erschwert bzw. unmöglich gemacht wird. Jedoch sind gerade bildliche Mythenfragmente für die vorliegende Arbeit relevant, weil sie meist in Form monoszenischer Einzelbilder einen Mythos erzählen. Im Zusammenhang mit Darstellungen auf Grab- und Tempelwänden wurden bereits entsprechende Beispiele vorgestellt⁶⁷³, diese werden im Folgenden ergänzt durch Bildquellen außerhalb der Gräber und Tempel, die besonders eindrucksvoll belegen, dass Mythen Teil des Erzählguts waren, zu dem die Masse der ägyptischen Bevölkerung Zugang hatte.

a) Der „Mythos vom Sonnenauge“ und dazugehörige Fabeln

Prominentestes Beispiel eines monoszenischen Einzelbildes, das einem konkreten Mythos zugeordnet werden kann, ist ein Berliner Ostrakon (Inv. Nr. 21443) aus Deir el-Medina aus der 20. Dynastie mit einer Szene des *Mythos vom Sonnenauge*.

⁶⁷⁰ Vgl. dazu auch Bickel, La cosmogonie, S. 269 ff., zitiert nach Stadler, Weiser und Wesir, S. 59.

⁶⁷¹ Stadler, Weiser und Wesir, S. 59.

⁶⁷² Stadler, Weiser und Wesir, S. 62 f.

⁶⁷³ Vgl. dazu Kapitel II.3.2.

Dieser auch unter der Bezeichnung *Die Heimkehr der Göttin* bekannte Mythos wird als Beleg der frühen Existenz von Mythen gewertet, nachdem K. Sethe Passagen in Pyramidentexten zusammengestellt hat, die das Vorhandensein von in diesem Mythos enthaltenen Vorstellungen bereits im Alten Reich belegen.⁶⁷⁴ Die Bedeutung der Scherbenbilder bei der Frage nach der Entstehungszeit ägyptischer Mythen darf folglich nicht unterschätzt werden; möglicherweise ist das Berliner Ostrakon ein Beleg für die Verbreitung dieses Mythos schon im Neuen Reich, während schriftliche Fassungen erst aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert überliefert sind. Zudem ist der *Mythos vom Sonnenauge* auf mehreren Textquellen überliefert; dazu gehören demotische Textzeugen sowie eine griechische Übersetzung, wobei die demotischen Fassungen teilweise voneinander abweichen. Die wichtigsten Belege sind der Papyrus Leiden I 384 recto aus Theben im Rijksmuseum van Oudheden in Leiden⁶⁷⁵, pTebtunis Tait 8⁶⁷⁶ im Ashmolean Museum in Oxford und der Papyrus Lille démotique 31 der Sammlung des Institut de Papyrologie et d'Égyptologie der Universität Lille⁶⁷⁷. Hinzu kommt neben weiteren Fragmenten die sehr fragmentarisch erhaltene griechische Übersetzung auf dem Papyrus BM Inv. 274 des British Museum in London, die ins 3. Jahrhundert n. Chr. datiert.⁶⁷⁸

Der Text ist als Kettenerzählung aufgebaut mit der wütenden Göttin Hathor-Tefnut im Mittelpunkt. Zu Beginn hat sie die Gestalt der nubischen Katze, die sich in ihrer Wut in eine Löwin verwandelt, ihre Heimat verlässt und nach Nubien geht, von wo sie der Gott Thot auf Wunsch ihres Vaters Re wieder nach Ägypten zurückholen soll. Das gelingt diesem, indem er sich in einen kleinen Hundsaffen verwandelt und mit listigen, schmeichelnden Reden die zornige Katzengöttin besänftigt und zur Heimkehr bewegt. Thots Erzählungen sind fünf

⁶⁷⁴ Stadler, Weiser und Wesir, S. 60.

⁶⁷⁵ De Cenival, *Le mythe de l'œil*.

⁶⁷⁶ Tait, A Duplicate Version; sowie ders., *Papyri from Tebtunis*, S. 35 ff., T. 3.

⁶⁷⁷ De Cenival, *Les nouveaux fragments*, S. 95 ff.; ders., *Les titres des couplets*, S. 141 ff., T. 16; sowie ders., *Transcription hiéroglyphique*, S. 55 ff.

⁶⁷⁸ Reitzenstein, *Die griechische Tefnut-Legende*; Totti, *Ausgewählte Texte*, S. 168 ff.; West, *The Greek Version*; sowie Raven, *Papyrus*, S. 72 ff.; für eine Übersetzung vgl. Hoffmann/Quack, *Anthologie der demotischen Literatur*, S. 195 ff.; zur Bedeutung des Textes vgl. Loprieno, *Der demotische Mythos*, S. 1038 ff.

Tierfabeln, eingebettet in die Rahmenhandlung, die als Lehrfabeln dazu dienen, die Göttin auf ihr unrechtmäßiges Verhalten hinzuweisen und sie zur Rückkehr aus ihrem selbst gewählten Exil zu bewegen, indem sie der herrschenden Moral verpflichtet wird.⁶⁷⁹ Grundtenor ist, der wütenden Göttin zu verdeutlichen, dass man weder dem Schicksal entgehen noch die eigene Herkunft verleugnen kann.⁶⁸⁰

Laut A. von Lieven liefert die realweltliche Vorlage der Sirius-Zyklus mit dem Sternbild der Sothis, der für das Sonnenauge steht und dessen „helakiischer Frühauftauch nach längerer Unsichtbarkeitsphase die Rückkehr der Göttin“ darstellt.⁶⁸¹ Da die Sothis beim Siriusaufgang zunächst rötlich erscheint und beim Höhersteigen in einen bläulichen Ton übergeht, wurden die Beobachtungen von den Ägyptern dahingehend gedeutet, dass die Göttin zunächst zornig aus Nubien kommt – signalisiert durch Rot –, dann aber besänftigt wird, erkennbar an der positiven blauen Färbung. Den vermeintlichen Zorn der roten Göttin konnten die Ägypter am eigenen Leib spüren, da der Sothisaufgang die Nilüberschwemmungszeit ankündigte, in der das Land regelmäßig von Seuchen heimgesucht wurde, für die man die Göttin sowie die sie begleitenden Dämonen verantwortlich machte. Zur Abwehr dieses Unheils musste die Göttin besänftigt werden.⁶⁸²

Das Berliner Ostrakon 21443 präsentiert in einer auffallend kunstfertig ausgestalteten farbigen Zeichnung eine Szene aus diesem Mythos: Links sitzt eine getigerte Katze auf einem niederen Podest gegenüber einem Pavian, während über ihren Köpfen ein Vogel über einem Nest mit fünf Eiern brütet (Abb. 83). Die Geste der Katze, die drohend einen Stock in der Hand erhoben hält, lässt schließen, dass sie energisch auf den Affen einredet. Dieser erscheint durch ihr aggressives Gebaren wenig verunsichert und isst recht unbekümmert eine Dattel. Ist das Vogelnest auf dem Ostrakon, wie E. Brunner-Traut vermutet, ein Hinweis auf eine der Fabeln, die Thot der Göttin erzählt, liegt eines der seltenen plurizentralen Einzelbilder vor.

⁶⁷⁹ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 77.

⁶⁸⁰ Loprieno, Der demotische Mythos, S. 1043.

⁶⁸¹ Von Lieven, Wein, Weib und Gesang, S. 47.

⁶⁸² Von Lieven, Wein, Weib und Gesang, S. 47 f.; vgl. dazu auch dies., Scheiben am Himmel; sowie Quack, A Goddess Rising.



Abb. 83: Tefnut und Thot
aufgeht, sodass die Jungen zu Boden fallen.

In dieser Fabel geht es um einen Geier und eine Katze, die aus Angst vor einem Angriff auf ihren jeweiligen Nachwuchs einen Pakt mit unglücklichem Ausgang schließen (pLeiden I 384, II, 6 ff.).⁶⁸³ Dies geht so lange gut, bis die Katze versucht, einem Geierjungen ein Stück Fleisch zu stehlen und es dabei verletzt. Aus Rache fällt der Geier in Abwesenheit der Katze über deren Junge her. Letztlich wird die Tat des Geiers damit bestraft, dass er beim Versuch, Nahrung aus den Kohlen eines Beduinenfeuers zu stehlen, ein glühendes Stück Kohle, das am Fleisch haftet, in sein Nest trägt und dieses in Flammen

Die Fabel sollte die Göttin Tefnut an ihre Verpflichtung gegenüber ihrem Vater erinnern und daran, dass man sich an einen Schwur halten muss, um nicht wie der Geier von der göttlichen Vergeltung heimgesucht zu werden, die ihr das Ägypten durch ihren Auszug zugefügte Unheil heimzahlen würde. Der affengestaltige Bote führt ihr so vor Augen, dass er sich nicht auf ihren Eid verlassen könne, wenn sie ihm die Schonung seines Lebens zusagt. Es bedarf allerdings einiger weiterer schmeichelhafter Reden, bevor er die Göttin zur Rückkehr bewegen kann; beispielsweise trägt er ein Loblied auf ihre Heimat vor, um ihre Sehnsucht zu wecken. Tefnut durchschaut jedoch die Absicht hinter den schmeichelnden Reden des Boten, weshalb sie sich ihm in ihrer Gestalt als wütende Löwin zeigt und ihn zu Tode erschreckt. Erst als sie sich wieder beruhigt, nimmt sie erneut ihre harmlosere Katzengestalt an und Thot erzählt ihr, nachdem sie sich endlich zur Heimkehr hat überreden lassen, weitere Fabeln, um die Zeit auf dem Rückweg zu verkürzen. Dazu gehört unter anderem die bereits erwähnte Fabel *Vom Löwen und der Maus*, die später bei Äsop auftaucht. Die Sonnenkatze versucht dennoch immer wieder, die Reise zu verzögern, und kurz bevor sie die Heimat erreichen, tritt eine Situation wie in der Fabel *Vom Löwen und der Maus*

⁶⁸³ Vgl. für eine Übersetzung Loprieno, Der demotische Mythos, S. 1046 ff.

ein: Der schwächere Affe kommt der Sonnengöttin zu Hilfe und rettet sie vor einer Schlange. Am Ende wird die heimgekehrte Göttin in Ägypten unter Jubel empfangen und versöhnt sich in Heliopolis mit ihrem Vater, dem Sonnengott, sodass die Erzählung einen glücklichen Ausgang nimmt. Und da die Mythologie einer Kultur soziale Strukturen reflektiert, sollte gerade der soziologische Aspekt dieses Mythos nicht unterschätzt werden. Er könnte dazu gedient haben, Kindern grundlegende gesellschaftliche Konventionen wie Gehorsam gegenüber den Eltern nahezubringen – oder der ägyptischen Bevölkerung gegenüber der königlichen Autorität und deren Repräsentanten.

Wenngleich die Figurenkonstellation auf der Berliner Scherbe m. E. ein deutlicher Beleg für die Verbreitung des *Mythos vom Sonnenauge* schon in der 20. Dynastie ist, wird diskutiert, ob eine Szene aus diesem Mythos vorliegt und somit eine Quelle, die dessen Existenz schon um 1100 v. Chr. belegt. F. Hoffmann und J. F. Quack bestreiten einen Zusammenhang zwischen der Darstellung und dem *Mythos*⁶⁸⁴ und laut C. Loeben ist nicht einmal gesichert, ob es sich bei dem Vogel im Nest um einen Geier handelt, da er aufgrund des langen, geraden Schnabels nicht der üblichen Darstellungsweise dieser Vogelart entspricht.⁶⁸⁵ Dahingegen betrachtet L. D. Morenz das Berliner Ostrakon als Szene aus dem *Mythos vom Sonnenauge* und den Text überdies als spätere Form des im Vorderen Orient weitverbreiteten mythologischen Themas des Greifen als letztinstanzlichen Vergelteter.⁶⁸⁶ Interessant erscheint angesichts dieser Diskussion auch A. von Lievens Vorschlag, die einen Bezug zur Fabel von der Katze und der Geiermutter für unwahrscheinlich hält, aber von einer Anspielung auf eine andere, bislang unbekannte Fabel ausgeht, die im *Mythos vom Sonnenauge* eingebettet ist.⁶⁸⁷

Auch andere Darstellungen auf Ostraka thematisieren Szenen dieses Mythos wie eine Bildscherbe aus dem Metropolitan Museum of Art in New York mit einem Affen und einer Katze (MMA 60.158; Abb. 84): Im unteren Teil des Bildes lassen sich durch eine Standlinie getrennt Reste der Profildarstellung eines hockenden jungen Mädchens mit Jugendlocke erkennen, in der oberen Hälfte sieht man eine

⁶⁸⁴ Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 195.

⁶⁸⁵ Loeben, Tiergeschichten und Fabeln, S. 39, Anm. 11.

⁶⁸⁶ Vgl. dazu ausführlich Morenz, Der Greif.

⁶⁸⁷ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 174.

Szene mit zwei Tieren. Auf der rechten Bildseite sitzt ein Affe, der dem auf dem Berliner Ostrakon ähnelt und sicherlich den affengestaltigen Gott Thot darstellt. Er bietet der ihm gegenüberstehenden oder stehenden Tefnut, die auch hier in ihrer Gestalt als Katze abgebildet ist, mit der rechten Hand eine Gurke an, während er in der linken eine Art Wedel hält. Die Göttin streckt ihre rechte Vorderpfote in Richtung der dargebotenen Speise aus, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob sie diese annimmt oder mit ihrer Pfote eine abweisende Geste vollzieht. Die gesamte Konstellation spricht m. E. für eine Szene aus dem *Mythos vom Sonnenauge*.

Allerdings liegt im Gegensatz zum Berliner Ostrakon 21443 kein pluriszzenisches Einzelbild vor; das monoszenische Einzelbild erzählt lediglich das mythische Aufeinandertreffen von Affe und Katzengöttin.

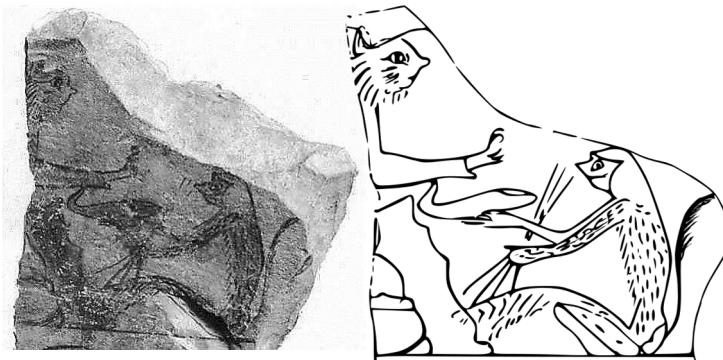
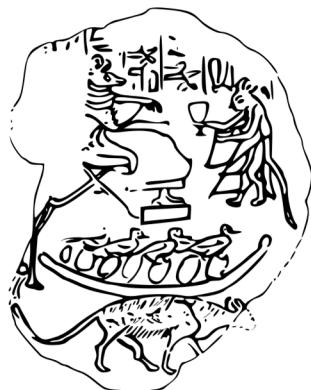


Abb. 84: Affe und Sonnenkatze



Abb. 85 (oben): Mann vor Tefnut;

Abb. 86 (rechts): Katze mit Vogelnest



Ein Ostrakon des Ägyptischen Museums Kairo (JE 72014; Abb. 85) ist nach Ansicht von A. Minault-Gout ein weiterer Beleg für eine Bildszene der Tefnut-

Legende.⁶⁸⁸ Diesmal ist das Gegenüber der wütenden Göttin ein Mann, vermutlich ein Nubier, der in der linken über den Kopf erhobenen Hand einen kurzen Stock hält, um sich gegen einen möglichen Angriff der Katze verteidigen zu können, die bereits drohend ihre linke Vorderpfote erhoben hat.

Auch die Darstellung auf einem Ostrakon aus dem ramessidenzeitlichen Deir el-Medina im Museum of Fine Arts in Boston (1976.784; Abb. 86) steht im Zusammenhang mit dem *Mythos vom Sonnenauge*; es könnte eine Szene aus der Fabel *Vom Geier und der Katze* sein: Die Scherbe zeigt übereinander zwei offenbar voneinander unabhängige Szenen. In der oberen wird eine der mehrfach erhaltenen Dienerszenen präsentiert; eine Katze bedient eine Maus in der Rolle des vornehmen Herrn bzw. der Dame. In der Szene der verkehrten Welt darunter erkennt man eine auf vier Pfoten laufende Katze unter einem Nest mit sieben Eiern sowie fünf offenbar frisch geschlüpfte Jungvögel. P. F. Houlihan hält sie für Entenküken und meint, die Katze würde das Nest auf dem Rücken tragen.⁶⁸⁹ Gerade die direkte Nachbarschaft zum Ausschnitt einer Geschichte aus dem Umfeld der Katzen-Mäuse-Erzählungen lässt vermuten, dass die Szene mit Katze und Vogelküken narrativ ist und eine von der realen Welt abweichende Situation wiedergibt. Es könnte ein weiterer Beleg für ein Bild aus der Fabel *Vom Geier und der Katze* sein. Wenngleich an C. Loebens Einwand erinnert werden muss, demzufolge der Vogel kein Geier ist. Denkbar erscheint aber, dass die Vogelart austauschbar ist und bei Textvarianten andere Vögel die Rolle des Gegenspielers der Katze übernehmen. Falls in der Entstehungszeit der Bilder keine schriftlichen Fassungen dieser Erzählung existierten, könnten die einzelnen Erzähler hinsichtlich der Gattungsfrage des Vogels variiert haben, sodass in manchen Versionen der Geier durch eine Gans ersetzt wurde. Im Fall der Gänseküken des Ostrakons aus Boston wurde vielleicht bewusst ein Bezug zum Gott Amun hergestellt. Das Erscheinen konkret eines Geiers ist für die Fabel also nicht notwendig.

Laut R. Würfel wurde gerade der *Mythos vom Sonnenauge* als Rahmen für eine Sammlung von Fabeln verwendet.⁶⁹⁰ Beispielsweise stellt D. Arnold eine

⁶⁸⁸ Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 115 f.

⁶⁸⁹ Houlihan, Wit and Humour, S. 81, Abb. 80.

⁶⁹⁰ Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 72. Eine vergleichbare Darstellung aus römischer Zeit befindet sich im Tempel von Dakke; vgl. dazu Kapitel II.3.4.4 m. Abb. 70.

Verbindung zwischen *Vom Löwen und der Maus* aus dem *Mythos vom Sonnenauge* und einem Ostrakon des Metropolitan Museum (MMA 23.3.8; Abb. 87) her. Die Kalksteinscherbe mit der Zeichnung eines Eselkopfes in Gitternetzlinien wurde im Füllschutt unter dem Aufweg zum Tempel Thutmosis' III. in Deir el-Bahari gefunden. Der Esel trägt um den Hals ein rot gestreiftes Band und unter seinem Kopf ist der Rest eines weiteren Tieres zu erkennen – aufgrund des schwarz getigerten Fells wohl eine Katze oder ein Leopard. Ihr zufolge stammt „die Zeichnung aus einem größeren Bild, der Illustration einer Fabel über einen Esel und eine Katze.“ Wenn gleich es in der Fabel *Vom Löwen und der Maus* nicht um eine Katze, sondern einen Löwen geht, vermutet sie eine Szene, in der der Löwe auf ein angeschirrtes Pferd und einen Esel trifft, von denen er erfährt, was der Mensch ihnen angetan hat.⁶⁹¹

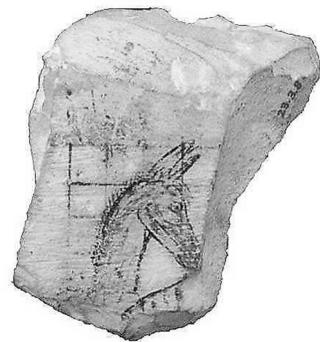


Abb. 87: Eselskopf

Die Darstellung könnte auch Teil der *Geschichte von Bes* sein, die auf einem in zwei Fragmente zerfallenen Papyrus aus dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. überliefert ist und zum Kreis der Inaros-Petubastis-Texte gehört. Soweit sich die Erzählung rekonstruieren lässt, geht es darum, dass Haryothes und Tasis heiraten wollen, die Braut aber von ihrem Vater überredet wird, stattdessen einen reichen Mann namens Pulemis zum Mann zu nehmen. Der verschmähte Haryothes bittet daher den mit ihm befreundeten Bes um Hilfe, damit er seine Angebetete doch noch gewinnen kann. Bei diesem Versuch verliebt sich Bes selbst in Tasis und tötet Haryothes, woraufhin die Frau aus Kummer Selbstmord begeht und Bes von der Göttin Isis mit Lepra bestraft wird. Der Gott zieht sich daraufhin in die nubischen Wälder zurück und lässt seine Diener nach einem Heilmittel suchen. Er freundet sich mit dem nubischen König an und verübt mit diesem einen heimtückischen Mord an Inaros, der – vermutlich um Haryothes und Tasis zu rächen – nach Nubien kommt. Von da an lässt sich der Text nicht mehr rekonstruieren, man weiß jedoch, dass an einer Stelle eine weitere Erzählung über frühere Abenteuer des Inaros eingeschoben wurde, bei denen dieser einem

⁶⁹¹ Arnold, Falken, S. 89 m. Abb. 93.

sprechenden Esel und anderen Tieren begegnet⁶⁹², und auf die sich die Darstellung auf dem Ostrakon beziehen könnte.

Im Gegensatz zu den vorher genannten Beispielen, bei denen mehrere Handlungsträger erscheinen und eine konkrete Handlung dargestellt ist, die erkennbar von standardisierten Alltagsszenen abweicht und das Geschehen als etwas Außergewöhnliches und Erzählenswertes präsentiert, erfüllt das Ostrakon mit dem Eselkopf diese Kriterien nicht. Wenn überhaupt ist es die Evokation einer bekannten Erzählung, sofern ein Betrachter über entsprechendes Vorwissen verfügt und die Verbindung zu der Geschichte herstellen kann; für sich selbst genommen erscheint das Eselbild nicht narrativ. Außerdem sprechen die typischen Gitternetzlinien eher für die Vorzeichnung eines gewöhnlichen Esels.

b) Der Mythos vom Großen Kater

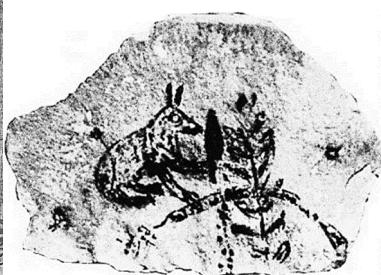
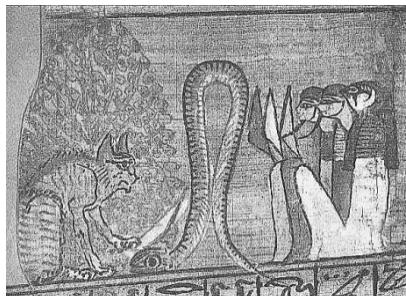


Abb. 88 (links):
Katze unterm Perseabaum

Abb. 89 (rechts):
Katze unter Perseabaum

Die Darstellung des Sonnengottes Re in Gestalt des Großen Katers im *pregnant moment*, d. h., als er der Apophisschlange den Kopf abschneidet, gehört ebenfalls zu den ägyptischen Mythen. Die Szene aus Kapitel 17 des Totenbuches symbolisiert die sich täglich wiederholende Überwindung des Chaos, indem sie die Vernichtung der Schlange unter dem Perseabaum in Heliopolis durch den Großen Kater erzählt.⁶⁹³ In den zugehörigen Vignetten illustrierter Totenbücher, beispielsweise dem Papyrus des Hunefer aus der 19. Dynastie (Abb. 88), und ab dem Ende der 18. Dynastie auf Wänden der Privatgräber und auf Scherben findet

⁶⁹² Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 55 f.

⁶⁹³ Vgl. dazu die Übersetzung nach Hornung, Das Totenbuch, S. 68 f.

man Bilder des Großen Katers mit einem Messer in der Pfote beim Abschneiden des Kopfes der Apophisschlange. Die Berliner Sammlung zum Beispiel beherbergt ein Ostrakon dieser Totenbuch-Szene mit roter und schwarzer Bemalung (Inv.-Nr. 23675; Abb. 89), in der der hockende Kater mit der rechten Vorderpfote den Kopf der Apophisschlange festhält, während er mit einem langen Messer in der anderen ihren Kopf abtrennt. Der Schnitt scheint fast gelungen, da aus Maul und Wunde am Schlangenleib mit roter Farbe gezeichnete Blutstropfen fließen.⁶⁹⁴ Verdeckt wird die Schlange teilweise durch eine Pflanze, die von der unteren Bruchkante rechts vom Kater in die Bildmitte ragt; es könnte wie in vergleichbaren Szenen auf Papyri eine Darstellung des Isched-Baumes sein.

In beiden Fällen lässt sich nicht nur ein klarer Bezug zum entsprechenden Mythus herstellen, der für ein erzählendes Bild in Form einer Evokation spricht, auch für sich allein genommen erfüllt die Zeichnung als monoszenisches Einzelbild die Kriterien für Narrativität: Zwei Handlungsträger sind vorhanden, eine Handlung steht im Mittelpunkt und die Szene bildet ein außergewöhnliches Geschehen ab, indem ein Kater menschlich agiert und einer überdimensional großen Schlange den Kopf abschneidet; sie ist somit erzählenswert (*tellability*).

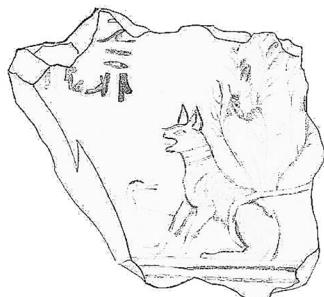


Abb. 90 (links):
Katze und Gans

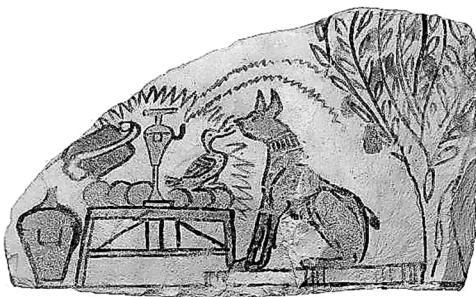


Abb. 91 (rechts):
Katze und Gans

Eine andere Szene mit Re als Großer Kater zeigt ein Ostrakon aus dem Louvre (E 14300; Abb. 90). Dargestellt ist die Begegnung des Katers mit einer Gans – vielleicht eine Verkörperung des Gottes Amun. Beide Tiere sitzen sich gegenüber auf dem Boden. Da der Kater seinen Mund deutlich geöffnet hat und die Gans ihren Schnabel aufzureißen scheint, entsteht der Eindruck einer angeregten

⁶⁹⁴ Vgl. dazu und für weitere Beispiele Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 88 ff.

Unterhaltung.⁶⁹⁵ Die Begegnung findet wieder unter einem Perseabaum statt. Allerdings ist eine Konstellation mit Kater und Gans schriftlich (bislang) nicht bekannt, sodass der Gesprächsinhalt nicht ergründet werden kann. E. Brunner-Traut vermutet, dass „die witzig erscheinende Episode nicht einen mythischen Zug, sondern ein Märchenmotiv veranschaulicht.“⁶⁹⁶

Die Szene mit Großem Kater und Gans befindet sich auch auf einem vermutlich aus Qurna stammenden Ostrakon der Berliner Sammlung (Inv. 3317; Abb. 91). Hier sitzt die Gans auf einem – mit Früchten oder Gemüse, einem Stück Rippe und einer Ausgusskanne – reich gedeckten Opfertisch und somit auf Augenhöhe mit dem ihr gegenüber hockenden Kater, der ihr sein Gesicht zuwendet. Sein Maul ist geschlossen, der Schnabel der Gans jedoch geöffnet; offenbar redet sie auf ihn ein.⁶⁹⁷ Über die beiden Figuren ergießt sich aus einer Kanne in zwei Strahlen bogenförmig Wasser. Das Motiv mit Kater und Gans erinnert auch an standardisierte Opferszenen aus Privatgräbern, bei denen Tiere wie Gänse und Katzen in der Nähe des Grabherrn beim Opferempfang abgebildet werden. Was die Scherbenbilder von ihnen unterscheidet, ist das Detail, dass die Tiere durch ihre Gestik den Eindruck einer Unterhaltung erwecken. Dieses Indiz spricht für visuelle Narrativität, sodass man von einer Szene aus einer Tiergeschichte ausgehen kann, die nicht in schriftlicher Form überliefert ist.

3.4.1.2 Erzählungen von Kaniden und Hyänen

Eine eigene Gruppe bilden die mehrfach innerhalb der Bildscherben belegten Erzählungen über Kaniden und/oder Hyänen wie ein Bildostrakon aus der Sammlung des Pariser Louvre (E 14311; Abb. 92), das laut der kurzen Textbeischrift das Werk eines Zeichners namens *Jpwy* ist („Angefertigt von Ipouy“).⁶⁹⁸ Zu sehen

⁶⁹⁵ Vgl. dazu Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, S. 42 u. Tf. XXV, Abb. 2202.

⁶⁹⁶ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 89.

⁶⁹⁷ Vgl. dazu auch Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 191.

⁶⁹⁸ Laut Pierre Grandet kommen für Ipouy drei Personen aus Deir el-Medina in Frage: der Schreiber Ipouy, Sohn des Piay (Regierungszeit Ramses' II.), der Zeichner Ipouy, Sohn des Parahotep (Ende 19. Dynastie) sowie ein weiterer Zeichner Ipouy, Sohn des Neferhor (Zeit Ramses' IV. bis

sind zwei kopulierende männliche Schakale. Dies ist noch kein Hinweis auf ein narratives Einzelbild, allerdings ist auf einem anderen Ostrakon aus Deir el-Medina (oDeM 1598 I) ein Textfragment überliefert, das sich auf die Abbildung beziehen könnte: „Es rammelten zwei Schakale am Abend. Der eine zog seinen Gefährten zum Grab(?) / an [seinen(?)] Ho[den(?)], (?)“⁶⁹⁹

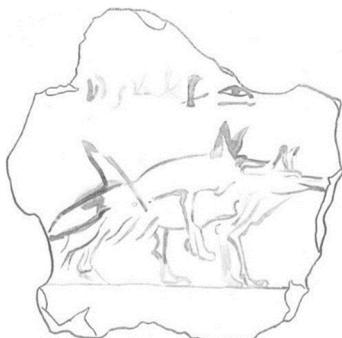


Abb. 92: Zwei Schakale

H.-W. Fischer-Elfert geht von einem Zusammenhang zwischen Bild und Text aus und greift damit E. Brunner-Trauts Theorie auf, dass ein Großteil der Bildscherben Szenen schriftlich nicht überliefelter Erzählungen ist. Zwar räumt er andere Deutungen ein, betont aber abschließend, dass „grundsätzlich mit der Möglichkeit gerechnet werden [sollte], daß diese zwei Schakale als Protagonisten in mehreren, wie auch immer voneinander abhängigen, Fabeln auftreten, die sich dereinst zu einem Zyklus, Kranz o. ä. von Geschichten verbunden haben mögen.“⁷⁰⁰ Zu diesem Zyklus könnte die aus dem 2. Jahrhundert schriftlich überlieferte, aber vermutlich ältere Fabel *Die zwei Schakale* aus dem *Mythos vom Sonnenauge* gehören (16.14 ff.):⁷⁰¹

Es waren einmal zwei Schakale auf dem Berg, die eng verbunden waren. Sie waren [sehr] verschlagen(?). Der eine [sagte]: „Du sollst gehen, indem du im Namen des anderen wohltätig bist.“ Der eine Schakal war nicht vom anderen fern, sondern sie tranken und aßen [...] zu zweit.

[Eines Tages geschah es] ihnen, als sie Kühlung mitten unter(?) einem Baum des Berges suchten, da erblickten sie [einen] zornigen [Löwen] auf der Jagd, der direkt auf sie zulief. Sie blieben stehen und rannten nicht fort. Der Löwe erreichte die beiden Schakale. Er sagte ihnen: „Möget ihr ein schlechtes Ende nehmen! Seht ihr mich nicht, wie ich auf euch zukomme? Was bedeutet es, daß ihr nicht vor mir geflohen seid?“

Ramses' IX.), wobei Grandet aufgrund der Zeichen die zweite Möglichkeit für am wahrscheinlichsten hält; Andreu-Lanoë, L'art de contour, S. 134.

⁶⁹⁹ Übersetzung nach Fischer-Elfert, Lesefunde, S. 160.

⁷⁰⁰ Fischer-Elfert, Lesefunde, S. 161 ff.

⁷⁰¹ Übersetzung nach Quack/Hoffmann, Anthologie der demotischen Literatur, S. 220 f.

Sie sagten: „So verhält es sich, o unser Herr! Wir haben dich in deiner Wut gesehen. Wir haben uns überlegt, daß wir nicht vor dir fliehen wollten. Du würdest uns (doch) erreichen. Besser ist es, dich uns fressen zu lassen, wenn unsere Kraft (noch) an uns ist, ohne dass wir uns abgemüht haben, als dich uns fressen zu lassen, wenn du erschöpft bist und du uns elendig umbringst. Möge das Krokodil, das mich fängt, in seinem Mund einen guten Geschmack von mir haben.“

Der Löwe hörte die laute(?) Rede der Stimme der Schakale. Ein großer Herr ist mitleidig, wie wenn man sagt: „Ein bedeutender Mann zürnt nicht wegen der Wahrheit.“ [Sein] Herz erbarmte sich ihrer. Er ließ sie sofort frei.

Der Text präsentiert den Schakal als redegewandtes, intelligentes Tier, dem geschickt gelingt, Schwächen seines Kontrahenten zur eigenen Rettung auszunutzen, was an den europäischen Reineke Fuchs erinnert, der seinen Kopf mit klugen Reden aus der Schlinge zieht.⁷⁰²



Abb. 93: Schakale beim Gänsehüten

Die Quellen lassen keinen Rückschluss auf das Geschlecht der Schakale zu, wenngleich auf oDeM 1598 „von zwei Männchen die Rede“ (*p3y=f-jry*) ist.⁷⁰³ I. Bohms vermutet ein aus einer Tiergeschichte bekanntes Schakalpärchen⁷⁰⁴, das mehrfach in bildlichen

Darstellungen erscheint, z. B. in Hirtenszenen. Ein farbig bemaltes Brüsseler Os-trakon (Inv. E 6369; Abb. 93) zeigt sie beim Gänsehüten. Beide tierische Hirten gehen bekleidet mit langen Gewändern aufrecht und halten in den Vorderpfoten Stöcke, um die sechs Gänse unterschiedlicher Größe und Farbe rechts in der Szene zu lenken. Das Bild könnte eine weitere Episode aus den Geschichten um das Schakalpaar sein.

⁷⁰² Bohms, Säugetiere, S. 317.

⁷⁰³ Fischer-Elfert, Lesefunde, S. 162.

⁷⁰⁴ Bohms, Säugetiere, S. 351.

B. Mathieu deutet die Schakalhirten als bildliche Umsetzung des aus der Liebesdichtung bekannten Motivs sexuellen Verlangens, genauer gesagt des Hypokoristikums „mon petit loup de jouissance“. Bereits A. Hermann macht im Kontext der Hirtentravestie auf das Kosewort „gieriger (junger) Wolf“ aufmerksam, das darauf zurückzuführen ist, dass dem Wolf in Ägypten nicht nur Beutegier, sondern „sinnliche Zügellosigkeit“ nachgesagt wurde; was offenbar in die Sprache der Liebeslyrik einfloss.⁷⁰⁵ Die gleiche Lüsternheit wurde Schakalen zugeschrieben; „lüsterner Schakal“ (*wnš-djdj*) ist als Kosenname für den Liebhaber in der Liebeslyrik belegt und wurde zudem als Bezeichnung für den Gott Amun verwendet.⁷⁰⁶ Demzufolge könnten sich die beiden Schakale auf dem Scherbenbild auch auf eine Passage aus einem Liebesgedicht beziehen; genauso denkbar ist eine Parodie standardisierter Hirtenszenen aus Privatgräbern. Jedenfalls erfüllt die Darstellung die Kriterien für Narrativität, indem Handlungsträger sowie eine Handlung auszumachen sind und die Szene außergewöhnlich ist, da Schakale die Rolle von Menschen übernehmen und noch dazu ihre Beutetiere hüten.

Eine Fabel von den beiden Schakalen oder ein anderer Text über sie in Dialogform befindet sich auf den bereits erwähnten beiden Blöcken einer Kapelle der Gottesgemahlin Schepenupet III. in Medamoud (Inv. 5282)⁷⁰⁷ – eingebettet in den Mythos über die zornige Göttin. Eine zugehörige Bildszene zeigt beide Tiere links neben einem Tisch mit einer toten Gans, während im rechten Bildteil ein weiterer Schakal und ein stehendes Krokodil abgebildet sind. In der bruchstückhaft erhaltenen Beischrift heißt es: „Schakal [...], Schakal. Er sagt: ‚Ich bin erschöpft.‘“⁷⁰⁸ Durch die ungewöhnliche Handlung der beiden vermenschlichten Tiere liefert das Bild einen deutlichen Hinweis auf Narrativität, selbst wenn es mit keiner Episode aus der Erzählung um die beiden Schakale in Verbindung stehen sollte, sondern sich auf eine andere Tiergeschichte bezieht.

⁷⁰⁵ Mathieu, *La poésie amoureuse*, S. 173 m. Anm. 578; Hermann, Altägyptische Liebesdichtung, S. 122; sowie Bohms, *Säugetiere*, S. 316.

⁷⁰⁶ Fischer-Elfert, *Lesefunde*, S. 160. Genetischen Untersuchungen zufolge ist die in Ägypten lebende Unterart der Goldschakale (*Canis aureus lupaster*) tatsächlich der „Afrikanische Wolf“, der mit europäischen Wölfen verwandt ist; vgl. dazu Rueness et al., *The Cryptic African Wolf*.

⁷⁰⁷ Vgl. dazu Kapitel II.3.1.4 m. Abb. 65.

⁷⁰⁸ Von Lieven, *Wein, Weib und Gesang*, S. 51 f.

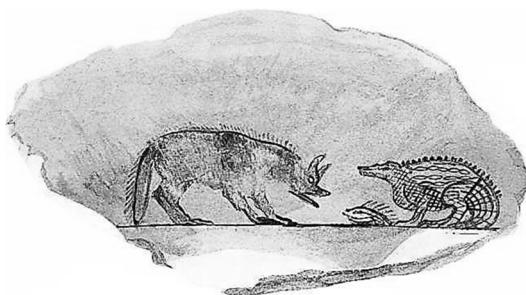


Abb. 94: Hyäne und Krokodil

Offenbar waren Kaniden und Hyänen beliebte Motive für Bilderzählungen, denn bei drei weiteren Bildstraka tauchen sie ebenfalls als Protagonisten auf. Eines ist eine Bildscherbe des Ägyptischen Museums Kairo (JE 3009; Abb. 94) mit einer Hyäne, die mit gesträubtem Fell und geöffnetem Maul einen vor

ihr auf dem Boden liegenden Fisch(?) fixiert, hinter dem ein Krokodil hockt, das seinen Blick ebenfalls auf den Fisch gerichtet hat. Welches der Tiere den Fisch gefangen hat, ist offen; nachweislich sind Hyänen von Natur aus ebenso wie Krokodile dazu in der Lage.⁷⁰⁹ Die Konstellation der Tiere ist einzigartig und hinreichend ungewöhnlich, um den Streit zwischen einer Hyäne und einem Krokodil um einen Fisch als Ereignis aus einer Erzählung vermenschlichter Tiere zu betrachten. Allerdings könnte sich laut L. Keimer eine derartige Szene tatsächlich am Nilufer abgespielt haben.⁷¹⁰ Zwar ist ein konkretes Geschehen abgebildet, aber sofern die Tiere nicht im Sinne einer Anthropomorphisierung miteinander streiten, fehlt der Situation das Außergewöhnliche und von der Norm abweichende, wenngleich sich laut L. D. Morenz „durchaus eine Erzählsituation eines fabelhaften Tierstreites imaginieren“⁷¹¹ ließe.

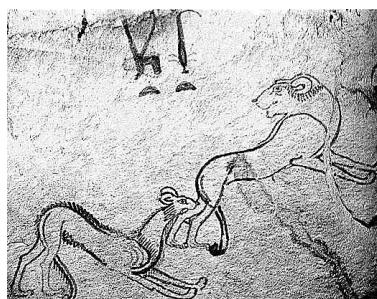


Abb. 95: Hyäne beißt Löwen

Eine weitere Hyäne (oder ein Luchs?) ist bei einer ungewöhnlichen Jagdszene auf einem Ostrakon aus dem Kairener Museum abgebildet, das im Schutthaufen am Grab Ramses' VI. im Tal der Könige gefunden wurde. Das Tier beißt einen Löwen (CG 25084; Abb. 95), sodass natürliche Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind; das üblicherweise schwächere Tier attackiert den

⁷⁰⁹ Ikram, Hunting Hyenas, S. 145.

⁷¹⁰ Vgl. dazu Keimer, Rezension zu J. Vandier d'Abbadie, S. 22.

⁷¹¹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 186.

„König der Tiere“.⁷¹² Die Hieroglyphenbeischrift – in verkürzter Form der Titel „König von Ober- und Unterägypten“ – lässt keinen Zweifel daran, dass der Löwe den Pharao verkörpern soll. Demnach wurde vielleicht Kritik an bestehenden Machtverhältnissen oder speziell dem regierenden Pharao geübt, indem ein rangniedrigeres Tier nicht nur einen Angriff auf den Herrscher wagt, sondern diesen verletzt. W. H. Peck interpretiert die Darstellung so, dass der König nicht nur als verwundbar präsentiert wird, sondern noch dazu einem Geringen unter seinen Untertanen möglich ist, ihm Schaden zuzufügen. Ob aber das Bild narrativ ist und einen kurzen Ausschnitt aus einer längeren Handlung um die beiden Tiere zeigt, muss wieder offenbleiben. Zwar ist die Situation hinreichend außergewöhnlich und weicht erkennbar von der Norm ab, um erzählenswert zu sein, dennoch kann es sich auch um eine Parodie der üblichen Darstellungen des siegreichen Herrschers handeln, die Spott und/oder Kritik üben will, ohne eine Geschichte zu erzählen.



Abb. 96:
Kampf zwi-
schen Hun-
den(?) und
Hyänen

Ein Bildstralon des Ägyptischen Museums in Kairo (JE 69410; Abb. 96) zeigt ebenfalls eindeutig Hyänen, diesmal in einer Auseinandersetzung mit Hunden⁷¹³: In der rechten Bildhälfte sind zeichnerisch sehr sorgfältig zwei große Hyänen ausgeführt, während die daneben stehende durch das Fehlen von Beinen nur am charakteristischen Kopf erkennbar ist. Dem angriffslustigen Hyänenpaar gegenüber stehen übereinander zwei ebenso aggressiv wirkende, etwas kleinere Hunde, vermutlich eine Windhundart. Was die Szene von einer Naturbeobachtung und damit einer nicht-narrativen Darstellung unterscheidet, ist das Vorhandensein eines dritten, deutlich kleineren Windhundes, der aufrecht auf seinen

⁷¹² Vgl. dazu van Essche, *Les félins*, S. 34 m. Anm. 11; sowie Forman/Kischkewitz, *Die altägyptische Zeichnung*, Abb. 7.

⁷¹³ Steder, *Hyäne*, S. 113, identifiziert die Hunde konkret als Salukis.

Hinterbeinen zwischen beiden Parteien steht und die rechte Pfote an die Schnauze der auf der Standlinie stehenden Hyäne hält, während er seinen Kopf den Artgenossen zugewendet hat. Sein geöffnetes Maul und das leicht erhobene linke Vorderbein, das er nach Art einer Redegeste in Richtung des offenbar knurrenden Hundes ausgestreckt hat, unterstützen den Eindruck einer anthropomorphen Abbildung. Es scheint, als würde der kleine Hund gestikulierend auf seinen Artgenossen einreden, während er gleichzeitig mit der anderen Pfote die wütende Hyäne zurückhält. Das Szenario lässt auf eine Vermittlerrolle des menschlich agierenden kleinen Hundes zwischen den in Streit geratenen Gruppen schließen. In jedem Fall unterscheidet sich dieses Bild so deutlich von üblichen Jagddarstellungen, dass es sich um visuelles Erzählen handeln dürfte. Offenbar wird ein Ausschnitt aus einer längeren Geschichte präsentiert, in der Hunde und Hyänen sowie vor allem der kleine Hund als Handlungsträger fungieren. Allein durch die Normabweichung erfüllt das Bild für sich selbst genommen die wesentlichen Kriterien für Narrativität.

Bei einer weiteren Hyänendarstellung auf einem etwa handgroßen Kalksteinostrakon der Gayer-Anderson-Collection des Fitzwilliam Museums in Cambridge liegt wahrscheinlich eine Szene aus einer Tiergeschichte um eine Hyäne und ein kleines gehörntes Tier (Ziege oder Gazelle) vor (EGA 4291-1943; Abb. 97). Die aufrechtstehende Hyäne nimmt den größten Teil der Fläche ein und ist bekleidet mit einem langen Gewand, aus dem die großen schwarzen Vorderpfoten und die Füße sowie ein buschiger schwarzer Schwanz ragen. Der Kopf mit aufgestellten Ohren und Nackenhaaren sowie einem großen weißen Auge mit schwarzer Pupille ist auffallend groß. In den an Menschenhände erinnernden Vorderpfoten hält sie einen langen Papyrusstab, der vermutlich ihren hohen Rang ausdrücken soll. An einer Leine in der rechten Hand führt sie eine kleine weiße Ziege, die unterhalb der Standlinie herumspringt. Die Beziehung der beiden Tiere zueinander ist unklar, deutlich wird aber, dass die Hyäne eine

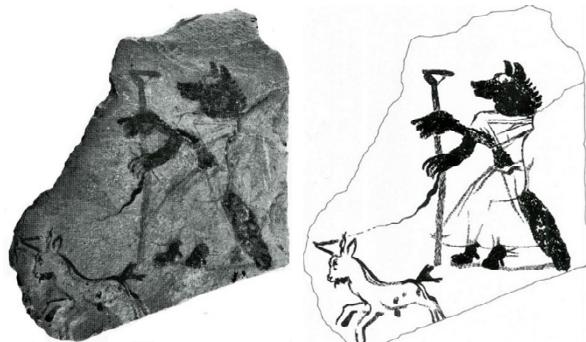


Abb. 97: Hyäne und Ziege

autoritäre Funktion und keinen einfachen Hirten verkörpert. Die konkrete Rolle der Ziege in dieser Konstellation bleibt ebenfalls offen. Ziegen spielten in der ägyptischen Gesellschaft gerade für die einfache Bevölkerung eine bedeutende Rolle als Fleisch- und Fettlieferanten sowie für die Herstellung von Leder und Wasserschläuchen, ihre Milch fand für Heilmittel Verwendung. Im Neuen Reich wurde der Ziegenbock anstelle des Widders von Mendes als heiliges Tier verehrt. Ziegen wurden außerdem als Opfertiere geschlachtet, wobei sie die Rolle des zu vernichtenden Götterfeindes einnahmen.⁷¹⁴ Weitere unentbehrliche Opfertiere waren Gänse und Enten, die nicht nur in freier Wildbahn gefangen, sondern als beliebte Fleischlieferanten auch gezüchtet wurden. Sie alle personifizierten als Opfertiere das zu vernichtende Böse, wenngleich auf der anderen Seite gerade die Nilgans als Verkörperung des Urgottes Amun verehrt wurde und die Gans als Sinnbild mütterlicher Sorge galt.⁷¹⁵

Gleiches gilt für die Hyäne, über die man aus folkloristischen Texten kaum etwas für die Interpretation dieser Szene Hilfreiches erfährt, obwohl sie eine wichtige Rolle zu spielen schien. Hyänen tauchen sie vor allem in Jagdszenen auf und besaßen als Beute für den Privatmann eine vergleichbare Bedeutung wie der Löwe für den Herrscher. Beginnend in prädynastischer Zeit lassen sich über 80 Abbildungen nachweisen. Meist ist es die Streifenhyäne (*Hyaena hyaena*), die sich in Bildern von Hunden nur durch ihre spitz zulaufenden Ohren, aufgerichtete Haare sowie das typische gestreifte Fell unterscheidet⁷¹⁶; dennoch sind beide zoologisch nicht miteinander verwandt. Nach der 18. Dynastie findet man Bilder von Hyänen nur noch auf ramessidischen Ostraka oder satirischen Papyri. Das könnte damit zusammenhängen, dass, während Hyänen im Alten Reich domestiziert waren und als Jagdgehilfe fungierten, die positiven Eigenschaften später in den Hintergrund getreten sind und stattdessen der bedrohliche Aspekt zum Tragen kam. In späterer Zeit galten Hyänen geradezu als blutdürstige, zerstörerische Monster. Dies röhrt wohl daher, dass sie den Ägyptern als nachtaktive Tiere und damit Kreaturen der Finsternis suspekt blieben und nur von Löwen an Stärke, Angriffslust und damit Gefährlichkeit übertroffen wurden. Die

⁷¹⁴ Hoffmann/Steinhart, Tiere vom Nil, S. 80.

⁷¹⁵ Hoffmann/Steinhart, Tiere vom Nil, S. 83.

⁷¹⁶ Zur Hyäne in Ägypten vgl. Ikram, The Iconography; hierzu bes. S. 127.

negative Konnotation lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass ein Jahr der Hungersnot als „Jahr der Hyäne“ bezeichnet wurde⁷¹⁷ und man mit Magie versuchte, die Tiere vom Kulturland fernzuhalten. In der Spätzeit ist sogar die Rede von hungrigen Hyänen, die zum Überleben alles fressen. Vorwiegend ernähren sich die Tiere von Aas, weshalb die Ägypter ihnen nachsagten, sie würden das Fleisch von (toten oder lebenden) Menschen zerfetzen und essen, sodass sie als Gefahr für das Weiterleben der in der Wüste Bestatteten galten.⁷¹⁸ Wenn Hyänen in der Ramessidenzeit also auf Ostraka bzw. satirischen Papyri belegt sind, könnte die Ironie darin bestanden haben, eine solche Bestie als Amme, Dienerfigur oder Würdenträger darzustellen.⁷¹⁹ Jedenfalls ist die Konstellation aus Hyäne und Ziege ungewöhnlich und weicht von der Norm ab. Ob es sich um einen weiteren Beleg für bildliches Erzählen und eine Szene aus einer Tiergeschichte handelt, ist ohne Hinweise auf eine spezifische Handlung unsicher. Demzufolge kann das Bild allein nicht als eigenständiges Erzählmedium verstanden werden, sondern bestenfalls als Evokation einer unbekannten Geschichte.

Besser angesehen als Hyänen waren im alten Ägypten die eng mit Menschen zusammenlebenden Hunde. Wie Hyänen sind sie innerhalb der Darstellungen vermenslichter Tiere mehrfach belegt. Im bereits erwähnten Beispiel aus Kairo (JE 69410) erscheinen sie gemeinsam mit Hyänen, ansonsten sieht man

sie zum Beispiel in der Rolle von Dienern. Auf einem Ostrakon aus dem Institut Français d’Archéologie in Kairo (IFAO 3666; Abb. 98) ist ein aufrechtgehender Hund mit fleckiger schwarz-weißer Zeichnung, rotem Schurz und roter Hals schleife abgebildet, dem die rote Zunge aus dem Maul hängt, während er einem

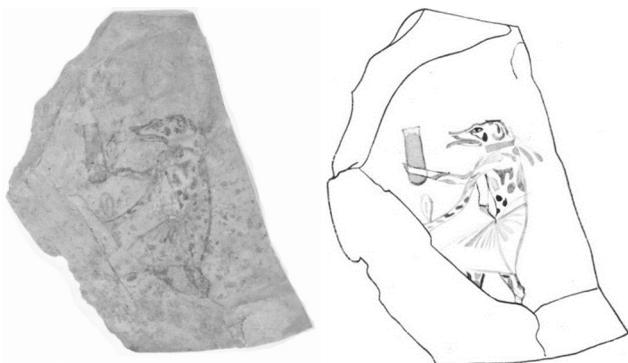


Abb. 98: Hundediener

⁷¹⁷ Störk, Hyäne.

⁷¹⁸ Ikram, The Iconography, S. 134.

⁷¹⁹ Ikram, The Iconography, S. 133.

nicht abgebildeten Gegenüber mit der rechten Pfote einen großen roten Becher darreicht und in der linken ein Tuch trägt. Wieder gibt es Hinweise auf eine Szene aus einer Tiergeschichte, da die Darstellung hinreichend ungewöhnlich ist, um erzählenswert zu erscheinen. Dennoch fehlt eine klar erkennbare Handlung, um zweifelsfrei als eigenständiges Erzählbild aufgefasst werden zu können. Nur mit Hilfe von Vorkenntnissen könnte ein Bezug zu einer entsprechenden Erzählung erkannt werden, die das Bild evoziert; eine zugehörige Geschichte ist nicht überliefert. Zudem könnte es eine Parodie auf eine der standardisierten Opferseizeszenen in Gräbern sein, womit das Bild nicht narrativ wäre.

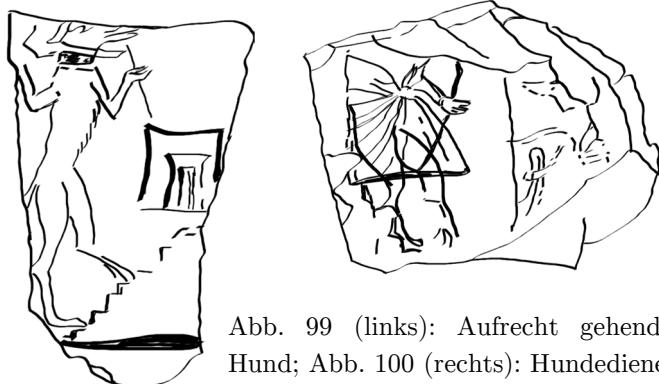


Abb. 99 (links): Aufrecht gehender Hund; Abb. 100 (rechts): Hundediener

Schwierig ist auch die Deutung einer weiteren Hundedarstellung aus der Sammlung des Institut Français d'Archéologie in Kairo (IFAO 3508; Abb. 99). Das Tier steigt im aufrechten Gang eine Treppe zu einem Schrein hinauf und hält die Vorderpfoten angewinkelt nach oben, als habe es ein Tragejoch über der Schulter.

Die rechte Vorderpfote ist weggebrochen, in der linken scheint es einen kurzen Stock zu halten – oder eben einen Teil des Tragejochs. Außerdem hat der Hund um seinen Hals ein breites Halsband.

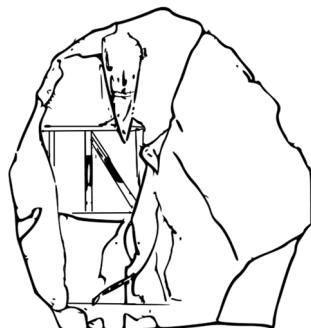


Abb. 101: Hundediener(?)

Bei einer ähnlichen Hundedarstellung (IFAO 3511; Abb. 100) hält das Tier in der rechten Vorderpfote einen langen Stab und in der linken ebenfalls ein Tuch. In diesem Fall ist das Gegenüber, das er offenbar bedient, zur Hälfte erhalten. Da jedoch der Oberkörper weggebrochen ist, kann man nur auf irgendein Huftier (vielleicht eine Ziege) schließen, das aufrecht steht, mit einem plissierten Schurz bekleidet ist und einen Stock in einem Vorderhuf trägt.

Eine weitere Bildquelle des Institut Français d'Archéologie in Kairo könnte ebenfalls einen Kaniden zeigen, allerdings fehlen Kopf und Vorderseite des aufrechtgehenden Tieres (IFAO 3615; Abb. 101). Es erinnert jedoch an die vorherige Darstellung, da es leicht vornübergebeugt vor einem großen Gefäßständer mit einem Tongefäß steht und vermutlich ebenfalls einen Diener verkörpern soll.

Über die Bedeutung kann nur spekuliert werden. Da es außergewöhnliche Situationen sind, liegt jeweils der Verdacht einer Szene aus einer nicht anderweitig überlieferten Tiergeschichte nahe. Angesichts der Eigenschaften, die Hunden im alten Ägypten nachgesagt wurden, könnte das Tier die Dienerrolle zugewiesen bekommen haben, um das Ideal des seinem Herrn unterwürfigen Gefährten auszudrücken. Denn Hunde wurden aufgrund ihres Gehorsams und der besonderen Ergebenheit ihrem Besitzer gegenüber geschätzt.⁷²⁰ Um bei diesen Bildern von einem eigenständigen Erzählbild sprechen zu können, ist die Handlung jedoch zu wenig konkret und lediglich in einem Fall ist ein Gegenüber erkennbar, das der Hund bedient, sodass zumindest eine Interaktion vorliegt. Aufgrund der vermenschlichten Tiere ist aber die Evokation einer Tiergeschichte möglich.

Zusammenfassend lassen die Bildbelege vermuten, dass im alten Ägypten eine Reihe von Erzählungen über Schakale, Hyänen und Hunde existierte und die vorgestellten Bilder die letzten Zeugen ansonsten nicht belegter oder schriftlich nur bruchstückhaft erhaltener Geschichten sind; sie vermitteln zumindest einen Eindruck von der ursprünglichen Vielfalt ägyptischen Erzählguts.

3.4.1.3 Katz- und Maus-Geschichten

Besonderer Beliebtheit innerhalb der Bildostraka erfreuen sich Darstellungen menschlich agierender Katzen und Mäuse, die oft zusammen auftreten und in verschiedenen Szenen meist mehrfach belegt sind. Am häufigsten lassen sich Bilder von Mäuse(damen) nachweisen, die von Katzendienerinnen umsorgt werden, oder Szenen aus dem so genannten Katzen-Mäusekrieg, zu denen die bereits besprochenen Dienerszenen mit diesen Tierarten gehören dürften.

⁷²⁰ Vgl. Bohms, Säugetiere, S. 95 ff.



Abb. 102: Katze bedient Maus

Ein solchen Szene ist ein Brüsseler Ostrakon (Inv. E 6727; Abb. 102) mit einer – im Verhältnis zur Katze – überdimensional großen, auf einem Falthocker sitzenden Maus im langen plissierten Schurz, die mit der linken Pfote eine Lotusblume an ihre Schnauze führt, während sie in der rechten ein Tuch hält. Das graue Fell ist durch unterschiedlich dichte Farbe und darin eingezeichnete kleine schwarze Striche sorgfältig ausgeführt, auch das spitz zulaufende Mäusegesicht lässt viele Feinheiten erkennen. Die Katze ist ebenfalls mühevoll ausgestaltet; die Umrisslinien sind mit roter Farbe gezeichnet, ihr Körper ist gelb bemalt und erhält durch die rot eingezeichneten Linien ein natürlich erscheinendes Fellmuster. Der Maus gegenüber steht eine Katzendienerin, die ihr mit einem Fächer in der linken Pfote Kühlung zufächelt und in der rechten einen langen dünnen Stab hält. Zwischen beiden befindet sich ein Gestell mit Opfergaben.



Abb. 103 (links): Katze bedient Maus; Abb. 104 (rechts): Katze bedient Maus

Zur erstgenannten Gruppe zählen Bilder von Mäusedamen, die nach Art vornehmer ägyptischer Frauen auf einem Hocker sitzen und mit einem Schurz bekleidet sind, während Katzendiener(innen) sich ihnen von vorne in aufrechter Haltung nähern, um Opferspeisen darzubringen, oder hinter ihnen stehen und sich um die Toilette der Mäusedame kümmern. Ein schön ausgeführtes Exemplar ei-

Weitere gut erhaltene Belege dieses Motivs sind eine Scherbenzeichnung aus dem Brooklyn Museum (37.51E; Abb. 103)⁷²¹ und eine aus dem Roemer-und-Pelizaeus-Museum in Hildesheim (Inv.-Nr. 3988; Abb. 104). Auf dem Brooklyner Ostrakon ist links eine nach Art vornehmer Damen gekleidete Maus mit einer Lotusblume im Haar zu erkennen, die eine Trinkschale in der rechten sowie eine langstielige Blume (oder ein abgenagtes Fischskelett) in der linken Vorderpfote hält. Ihr gegenüber steht aufrecht eine deutlich kleinere Katze mit einem Stoffstreifen in der linken Vorderpfote, die mit der rechten der Maus eine gerupfte Gans offeriert und ihr mit einem Wedel in derselben Pfote Luft zufächelt.

Das Hildesheimer Stück zeigt eine Speiseszene, bei der eine auffallend hagere Katze am linken Bildrand einer behäbigen Maus gegenübersteht, die mit einem prachtvollen Schurz bekleidet auf einem Klapphocker sitzt und in der linken Pfote ein Tuch hält, während sie mit der rechten eine Lotusblüte zum spitzen Mäusegesicht führt. Zwischen beiden liegt auf einem Speisetisch eine zubereitete Gans. Die Katze steht mit eingezogenem Schwanz vor ihrer Mäuseherrschaft und fächelt dieser mit einem großen Wedel Luft zu, sie hat – wie auch ihr Gegenüber – das Maul zum Sprechen geöffnet, was auf ein Gespräch hindeutet.

Ein drittes, gut erhaltenes Stück dieser Motivgruppe aus der ägyptischen Sammlung im Museum August Kestner in Hannover (Inv. 2001.297b; Abb. 105) zeigt eineus in der Rolle einer hochrangigen Persönlichkeit; sie sitzt nach Art des menschlichen Vorbilds rechts auf einem Klappstuhl und hat die Füße auf eine niedere Fußbank gestellt, während eine von links kommende unbekleidete Katze sich um ihr Mahl kümmert, das auf einem Speisetisch zwischen beiden vorbereitet ist. Die vornehme Maus hält in der linken Pfote einen Fliegenwedel und in der rechten eine Lotusblüte. Die Katze fächelt ihr unterdessen mit einem Wedel in der linken



Abb. 105: Katze bedient Maus

⁷²¹ Fazzini, Ancient Egyptian Art, Nr. 62 m. Abb.

Tatze Luft zu und in der rechten trägt sie ein Messer, mit dem sie gerade die auf einem großen Palmbaumblatt auf dem Opfertisch bereit liegende Ente zerteilt.⁷²²

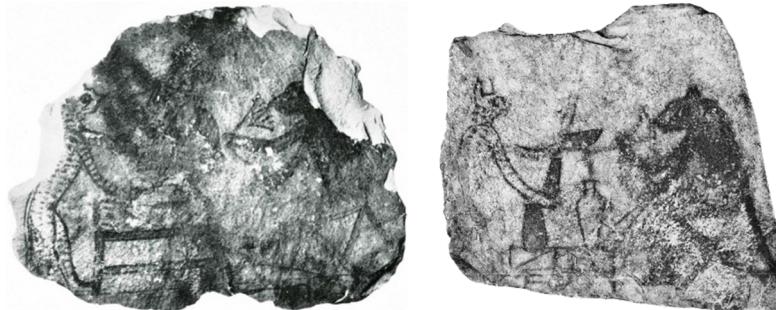


Abb. 106 (links):
Katze bedient
Maus

Abb. 107
(rechts): Katze
bedient Maus

Zwei weitere Ostraka mit diesem Motiv gehören dem Ägyptischen Museum Turin (N. Suppl. 6296; Abb. 106) und den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel (E 6442; Abb. 107)⁷²³. Ihre Bemalung ist nicht gut erhalten, die Bilder lassen aber eine Speisetischszene erkennen. Unterschiede zu den bereits vorgestellten Szenen bestehen lediglich in Details, beispielsweise in den Gegenständen, die Katze und Maus in den Pfoten halten, oder in der Ausstattung des Speisetischs.



Abb. 108 (links): Katze und Hundediener;
Abb. 109 (rechts): Maus bedient eine Maus

Ein weiteres Mal taucht das Motiv auf einem Stück der Sammlung des Ashmolean Museum in Oxford auf (AN1942.54; Abb. 108). Allerdings sitzt in diesem Fall eine Katze auf einem Hocker und führt

eine Lotusblüte zur Schnauze, während sich ihr von rechts ein auf den

⁷²² Vgl. zu dieser Szene auch Loeben/Kappel, Die Pflanzen, S. 75.

⁷²³ Doyen/Warmenbol, Pain et bière, S. 104 f.; Kunst voor de eeuwigheid, S. 35, Nr. 56.

Hinterbeinen gehender Hundediener nähert.⁷²⁴ Auf einem Scherbenbild aus dem Louvre (E.32954; Abb. 109) sieht man eine Katze in gleicher Haltung auf einem dreibeinigen Hocker links im Bild sitzen, die von einer Artgenossin in bodenlangem Gewand bedient wird und von ihr einen Kelch gereicht bekommt. Hinter der zweiten Katze steht aufrecht eine Ziege, deren Oberkörper weggebrochen ist und die zwei zum Boden zeigende Stöcke in Händen hält; es könnte ein Musikinstrument sein. Vom stark beschädigten beigefügten Text sind lediglich folgende Fragmente zu entziffern: „...] ... ta fille ... [...] t]es enfants, sois bén[i](?) [...] qu'apparaiss[e](?) sa compagne en gamba<dant> (?)“⁷²⁵



Abb. 110 (links): Toilettenszene; Abb. 111 (rechts): Szene in der Wochenlaube

In vielen anderen Fällen sind Stücke der Scherben zwar abgebrochen, Reste der Bemalung lassen aber auf vergleichbare Szenen schließen. Bei einigen erkennt man noch eine auf einem Hocker sitzende Mäusedame und in weiteren Fällen Teile von Tierkörpern, die für vermenschlichte Darstellungen und eben solche Dienerszenen sprechen. Das Motiv erinnert an Speisetischszene[n] aus Privatgräbern mit dem üblicherweise auf einem Stuhl sitzenden, von Dienern mit Opferspeisen versorgten Grabherr, aber auch an Darstellungen der Wochenlaube mit Frauen, die nach der Geburt von Dienerinnen umsorgt werden (vgl. z. B. Louvre E14295; Abb. 110).⁷²⁶ Letztere gehören zur fast ausnahmslos verloren gegangenen ägyptischen Hausmalerei, mit der gerade in wohlhabenderen Haushalten ein Teil

⁷²⁴ Für den Hinweis, dass es sich um eine Katze und einen Hund handelt, danke ich Liam McNamara vom Ashmolean Museum.

⁷²⁵ Übersetzung nach Pierre Grandet; Andreu-Lanoë, L'art du contour, S. 326.

⁷²⁶ Vgl. zur Wochenlaube Brunner-Traut, Die Wochenlaube.

der Wände geschmückt war, was Reste der Häuser der Arbeitersiedlung von Deir el-Medina zeigen (Abb. 111)⁷²⁷. Auf einer gemauerten Erhöhung innerhalb eines Hauses befindet sich beispielsweise das Fragment eines farbenprächtigen Freskos, das im Zuge der Kampagne in den Jahren 1934-35 im südöstlichen Teil der Arbeitersiedlung zutage gefördert wurde. Erhalten ist davon der Unterkörper einer Flöte spielenden Tänzerin auf gelbem Hintergrund eingefasst von einem schwarz-weiß-rot-gestreiften Rahmen. Der weiße Körper der Tanzenden ist umgeben von bis zum Boden reichenden schwarzen Ranken an dünnen roten Ästen und über ihre Schulter fällt ein langes, sackartiges Tuch den Rücken hinab (Abb. 112).⁷²⁸



Abb. 112 (links):
Fresko einer Tänzerin

Abb. 113 (rechts): Flötenspielerin

Eine vergleichbare Figur ist auf einer Bildscherbe überliefert (IFAO 3271; Abb. 113). Wieder erkennt man ein sackartiges Tuch, das sich die Tanzende übergeworfen hat und das teilweise ihren ansonsten nackten Körper bedeckt. Zudem fallen zwei nicht näher bestimmbarer Stäbe in jeder Hand auf, die zum Mund führen und auf ein Blasinstrument hindeuten. Jedenfalls dürfte das Ostrakon ein Beleg für Darstellungen der Hausmalerei auf Scherbenbildern sein. Außerdem macht das Bild der Tänzerin deutlich, dass häufig Alltagsszenen in Gräbern Vorlage für Bilder im privaten Bereich waren und Szenen mit Mäusen und Katzen in menschlichen Rollen herangezogen wurden.

Zu den besser erhaltenen Wochenlaubeszenen mit Katzen und Mäusen gehören zwei Stücke mit jeweils einer auf einem Hocker sitzenden, nach rechts gewandten

⁷²⁷ Vgl. dazu Kapitel II.2.3.3.

⁷²⁸ Vgl. dazu ausführlich Vandier d'Abbadie, Une fresque civile, m. Tf. III; Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 27 f. m. Abb. 9.

Maus, hinter der eine stehende Katze sich der Frisur der Maus widmet. Bei dem einen Objekt sitzt die mit einem Schurz bekleidete Maus auf einem für sie etwas zu hohen vierbeinigen Hocker, dessen Sitzfläche sie aufgrund ihrer geringen Körpermasse nur zur Hälfte einnimmt, während hinter ihr eine getigerte Katze steht, deren Schwanz zu Boden fällt und an der Spitze etwas aufgerollt ist (IFAO 3494; Abb. 114). Die linke Vorderpfote der Katze ist lediglich zu erahnen, die rechte hat sie mit der Handfläche nach oben vor ihren Körper gestreckt; beide Vorderpfoten sind an Rücken und Hinterkopf der Maus gelegt. Weitere Gegenstände sieht man nicht.

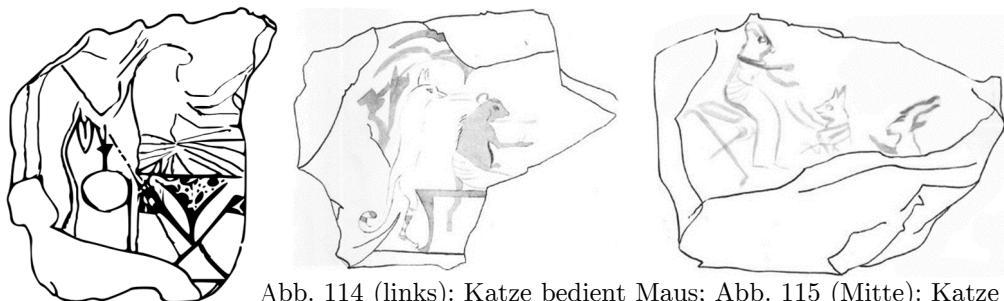


Abb. 114 (links): Katze bedient Maus; Abb. 115 (Mitte): Katze bedient Maus; Abb. 116 (rechts): Maus beim Empfang

Beim zweiten Stück aus einer Privatsammlung ist die Anordnung der Figuren die gleiche, allerdings sitzt die Maus auf einem Falthocker, über dessen Sitzfläche ein Tierfell gespannt ist und die sie komplett ausfüllt (Abb. 115). Die ebenfalls aufrecht hinter der Maus stehende Katze hat die linke Vorderpfote zum Kopf der Maus und die rechte an ihren Rücken geführt. An ihrem rechten Ellbogen hängt an einer Schlaufe ein Spiegel mit runder Fläche und offenbar hält die Maus nicht genauer bestimmbare Gegenstände in ihren Pfoten.



Abb. 117: Maus beim Empfang

Neben Katzen fungieren auch andere Tiere als Diener oder huldigen den Mäusen. Auf einem Scherbenbild aus Deir el-Medina nähern sich von rechts mit ehrerbietig erhobenen Armen eine Katze und eine Antilope einer in erhobener Position auf einem Hocker sitzenden Maus (IFAO 3510; Abb. 116). Die Darstellung auf einem Ostrakon der Brüsseler Sammlung (E 6379; Abb. 117) zeigt einen Empfang – offenbar bei einem Mäuseherrschter. Dieser thront auf einem Falthocker auf einem Podest sichtbar erhöht über den ehrfurchtsvollen Besuchern. Ein nicht näher zu bestimmendes Tier mit kurzem Schurz hinter ihm umsorgt ihn und vor ihm befinden sich hintereinander eine unbekleidete, aufrechtgehende Katze sowie eine Hyäne (oder ein Wolf) mit kurzem Schurz als Gabenbringer (Getränke, Fächer und Blumen).⁷²⁹ Die Hyäne hat offenbar große Angst vor der Maus, da sie Kot löst. Am rechten Bildrand spielt währenddessen ein weiteres Tier Standharfe; es sieht zwar der Maus ähnlich, hat allerdings spitzere Ohren und einen buschigen Schwanz. Die gesamte Szene spielt in einer Art Laube, denn über den Figuren ranken unterschiedliche Pflanzen. Über der Maus lautet die Bildbeischrift „Hören von Schönem (*nfr.w*)“. Vermutlich lassen sich die Mäuse von tierischen Musikanten unterhalten.

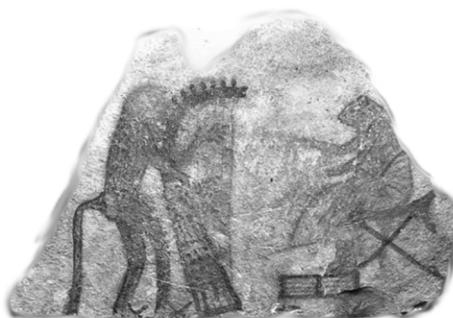


Abb. 118: Harfe spielende Katze

Ein Ostrakon des Medelhavsmuseet Stockholm (MM 14047; Abb. 118) präsentiert die sauber ausgeführte farbige Zeichnung einer Maus mit langem rotem plissiertem Schurz und ebenfalls rotem Tuch in der Pfote, die auf einem mit einem gleichfarbigen Kissen gepolsterten Falthocker auf einem Podest sitzt. Sie lauscht der Musik eines links vor ihr stehenden Affen, der auf einer Standharfe spielt. Auffällig ist die

Sorgfalt, mit der das Bild gezeichnet wurde: Die Maus wurde erst in roten Umrisslinien ausgeführt und anschließend mit schwacher schwarzer Farbe gefüllt. Auch das Affenfell ist detailliert ausgearbeitet; in die roten Umrisslinien wurde wie bei der Maus mit schwächerem Schwarzton das Fell gemalt und mit

⁷²⁹ Doyen/Warmenbol, Pain et bière, S. 105; Kunst voor de eeuwigheid, S. 34, Nr. 54.

schwarzen Konturen versehen. Das Gesicht des Affen, sein Hinterteil und die Pfoten sind teilweise rot bemalt und selbst das Instrument ist farbig gestaltet; der mit einem Tierfell überzogene Klangkasten ist gelbgrün mit schwarzen Punkten und wie ein Pantherfell gemustert, während die Saiten in roter Farbe eingezeichnet sind. Eine vergleichbare Szene mit der Kombination von Maus und Harfe spielendem Affen ist bislang nicht belegt.

Ein besonders gut erhaltenes Stück aus einer Privatsammlung⁷³⁰ zeigt eine Maus als Lenker eines Streitwagens, vor den ein Hund gespannt ist; im Verhältnis zu ihm ist die Maus überdimensional groß (Abb. 119).

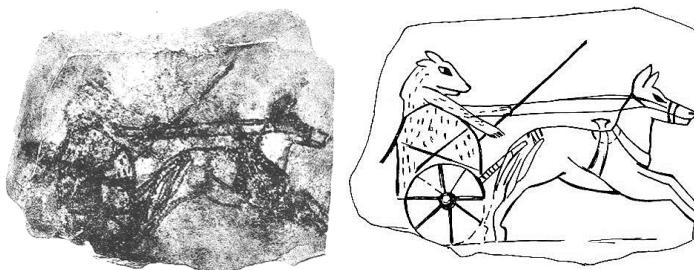


Abb. 119: Maus als Wagenlenker

Reste einer weiteren Wagenlenkerszene befinden sich auf einem bemalten Ostrakon der Berliner Sammlung (Inv. 21475; Abb. 120). Man erkennt Teile eines Streitwagens sowie einer Maus mit Zügeln in den Pfoten, vor der die Schnauze einer Katze mit deutlich gezeichneten Schnurrhaaren auftaucht, die der Maus offenbar ihre Vorderpfote entgegenstreckt. Vermutlich hat die Maus wieder die Herrscherrolle inne und die Katze tritt als Bittsteller auf.

Sie erinnert an eine Maus in der gleichen Haltung in einem Streitwagen auf einem Ostrakon aus dem Medelhavsmuseet Stockholm (MM 14049; Abb. 121); davon abgesehen gibt es eine ganze Reihe anderer Fragmente solcher

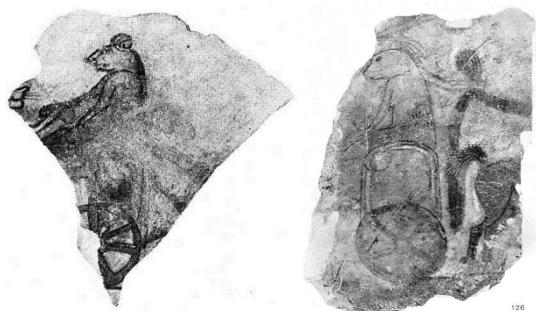


Abb. 120 (links): Maus auf Streitwagen;
Abb. 121 (rechts): Maus als Wagenlenker

⁷³⁰ Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 1c.

Wagenlenkerszenen. Bei dem Stück aus Stockholm zieht ein Pferd den Streitwagen, auf einem Ostrakon aus Kairo (IFAO 3776; Abb. 122) ist es ein Hund. Auch bei einem weiteren Scherbenbild (IFAO 3398; Abb. 123) zieht vermutlich ein Hund den Wagen, während ein Artgenosse – genauer ein Windhund – neben dem Wagen herläuft. Außerdem ist die Maus nicht allein auf dem Wagen, neben ihr sind Reste einer weiteren Figur; es könnte sich um eine Katze handeln, die in die entgegengesetzte Richtung blickt.



Abb. 122 (links):
Maus(?) als Wa-
genlenker

Abb. 123
(rechts): Maus
als Wagenlenker

Sind all diese Stücke Belege für visuelles Erzählen? Da man schon im alten Ägypten von der Existenz einer Geschichte um einen Krieg zwischen Katzen und Mäusen ausgehen kann, dürften sowohl die Diener- und Wochenlaubeszenen als auch die Bilder mit Katzen auf einem Streitwagen Ausschnitte aus dieser Tiererzählung präsentieren. Beispielsweise könnten die erstgenannten Szenen zu einer Episode gehören, in der die Mäuse über die Katzen triumphieren und diese – vielleicht auch andere Tiere – unterworfen haben, während die Wagenszenen aus dem Teil der Erzählung stammen, in dem es um das Kampfgeschehen geht. Sofern die Bilder einer bekannten Tiererzählung zugeordnet werden könnten, dürften sie bei zeitgenössischen Betrachtern die entsprechende Geschichte in Erinnerung gerufen haben und sind somit als Allusion auf eine Erzählung narrativ. Für sich allein betrachtet sind sie insofern narrativ, als Handlungsträger und bestimmte Handlungen erkennbar sind. Diener- und Wochenlaubeszenen sind zwar standardisierte Darstellungen, aber durch die Tiere in Rollen der Menschen liegt eine Normabweichung vor, die auf ein ungewöhnliches und erzählenswertes Geschehnis hindeutet – wie bei den Mäusen im Streitwagen. Wenngleich einige der Stücke sehr fragmentiert sind, erlauben vergleichbare Bildbelege, fehlende Szenenbestandteile zu erschließen.



Abb. 124: Katze mit Krug

Ein anderes singulär überliefertes Motiv befindet sich auf einem Stück aus einer Privatsammlung (Abb. 124): Eine aufrechtstehende und etwas vornüber gebeugte Katze hat ihre Pfoten an die bauchige Außenwand eines enorm großen Kruges unter einem Perseabaum gelegt. Ihre Haltung spricht für ein vermenschlichtes Tier und eine Szene aus einer Tiergeschichte. Nicht enträtselt werden können die konkrete Handlung der Katze

und die Bedeutung dieser Szene. Ist die Katze eine Dienerfigur, könnte eine Szene aus dem Katzen-Mäusekrieg vorliegen; dann erledigt die Katze vielleicht eine ihrer Aufgaben im Mäusehaushalt. Weil die Szene ohne Vorlagen aus dem Bereich der Alltagsdarstellungen und die Situation vor allem aufgrund der anthropomorphisierten Katze derart außergewöhnlich ist, dass das Erlebnis erzählenswert scheint, dürfte ein narratives Bild vorliegen.



Abb. 125 (links): Jonglierende Maus;

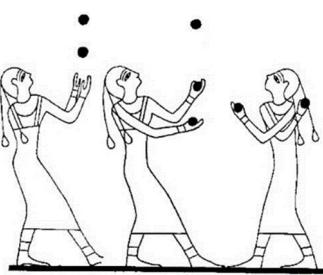


Abb. 126 (rechts): Jonglierende Mädchen

Gleiches gilt für eine Scherben im Medelhavsmuseet Stockholm (MM 14048; Abb. 125), die A. D. Touny und S. Wenig als konkreten Beleg für illustrierte Tiermärchen werten⁷³¹: Eine aufrecht auf ihren Hinterpfoten stehende Maus, die mit einem Schurz bekleidet ist, aus dem ihr Schwanz zu Boden ragt, jongliert in ihren Vorderpfoten mit zwei Bällen über einem niedrigen Opfertisch. Abbildungen von Ballspielenden in Ägypten sind äußerst selten, sodass Scherbenbilder wie dieses eine wichtige Quelle für Ballspiele sind. Jonglierende Mädchen findet man ansonsten beispielsweise in der Grabdekoration des Cheti in Beni Hassan aus der 11./12. Dynastie (Nr. 17; Abb. 126). Dort

den ragt, jongliert in ihren Vorderpfoten mit zwei Bällen über einem niedrigen Opfertisch. Abbildungen von Ballspielenden in Ägypten sind äußerst selten, sodass Scherbenbilder wie dieses eine wichtige Quelle für Ballspiele sind. Jonglierende Mädchen findet man ansonsten beispielsweise in der Grabdekoration des Cheti in Beni Hassan aus der 11./12. Dynastie (Nr. 17; Abb. 126). Dort

⁷³¹ Touny/Wenig, Der Sport, S. 49.

balancieren in einer Szene auf der nördlichen Seitenwand des Kultraumes unter den Wandmalereien drei Mädchen mit mehreren Bällen; die beiden außen stehenden haben jeweils zwei, das dritte in der Mitte sogar drei.⁷³² Im Gegensatz zu den spärlichen Bildbelegen waren Ballspiele in altägyptischer Zeit sehr beliebt, was archäologische Funde belegen wie die vielen im Durchmesser drei bis neun Zentimeter großen Bälle aus meist bis zu zwölf zusammengenähten Lederstreifen mit Stroh- oder Schilffüllung, die gerade Kindern mit ins Grab gegeben wurden.⁷³³ In Ägypten kann man zwischen zwei Formen des Ballspiels unterscheiden: Fangspiele und Jonglieren – wie im Fall der Maus. Üblicherweise wurden zwei bis drei Bälle gleichzeitig in Bewegung gehalten.⁷³⁴ Die Maus auf dem Scherbenbild jongliert zwar nur mit zweien, die Darstellung eines weiteren Balles könnte aber weggebrochen sein; im Bild der jonglierenden Mädchen in Beni Hassan sind bei zwei der Personen allerdings auch nur zwei Bälle zu sehen.

Man kann die Szene zwar m. E. nicht als sicheren Beleg speziell für die Illustration eines Tiereinzelns werten, aber als Szene einer Tiergeschichte um eine vermenschlichte Maus. Das Kriterium des Erzählenswerten ist durch eine jonglierende Maus als Handlungsträger erfüllt. Jedoch ist das Bild allein nicht narrativ, solange kein Handlungsablauf im Sinne eines Davor und Danach erschlossen werden kann, sondern lediglich eine Tätigkeit zu sehen ist; dies spricht für die Evolution einer uns unbekannten Erzählung.

Ebenfalls beim Ballspiel sieht man ein Tier – aufgrund der Ohren wohl eine Katze – auf einem Ostrakon aus Deir el-Medina (IFAO 3976; Abb. 127). Es steht aufrecht am linken Bildrand und hält in den vor seinem Körper nach unten ausgestreckten Pfoten einen kleinen Ball, den es einem Menschen am rechten Bildrand zuwirft. Von diesem sind nur Schurz und Beine erkennbar, die eine Bewegung in Richtung der Katze andeuten.⁷³⁵ Diese Szene könnte auf eine bekannte Tiergeschichte anspielen und wäre dann narrativ. Immerhin lassen sich eine Handlung und sogar eine Interaktion mit einem weiteren Handlungsträger erkennen und

⁷³² Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 1, S. 618; dies., Bildatlas zum Sport 2, Tf. CCCXXXVIII, Abb. P. 1.1 u. P. 1.2.

⁷³³ Touny/Wenig, Der Sport, S. 49.

⁷³⁴ Decker, Sport und Spiel, S. 120.

⁷³⁵ Flores, The Topsy-Turvy World, S. 242 m. Tf. 10d.

die Konstellation einer vermenschlichten Maus beim Ballspiel mit einem Menschen ist so außergewöhnlich, dass diese Situation erzählwürdig ist. Dennoch bleiben das Davor und Danach unklar, sodass keine längere Handlungssequenz erschlossen werden kann, weshalb eine Parodie o. Ä. nicht auszuschließen ist.

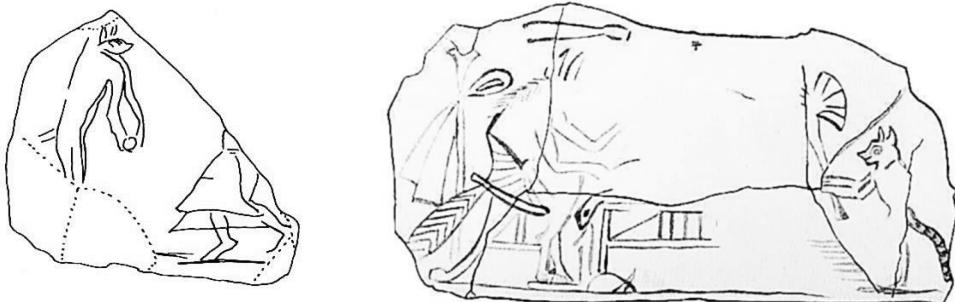


Abb. 127 (links): Katze mit Ball; Abb. 128 (rechts): Hyäne am Opfertisch

Während sich den angeführten Bildbelegen zufolge Mäuse in solchen Erzählungen bevorzugt von anderen Tieren bedienen bzw. unterhalten lassen oder sich Vergnügungen widmen, wird Katzen meist die Dienerrolle zugewiesen – und dies nicht nur gegenüber Mäusen. Ein Scherbenbild zeigt eine aufrechtstehende Katze mit einem besonders fein ausgearbeiteten langen getigerten Schwanz und einem Wedel in den Vorderpfoten, die sich einer auf einem Klapphocker sitzenden Hyäne vor einem unter anderem mit einer geschlachteten Gans bedeckten Opfertisch nähert (IFAO 3504; Abb. 128). Die Katze scheint unbekleidet, die Hyäne trägt einen kurzen plissierten Schurz. Wieder liegt angesichts der Außergewöhnlichkeit der Darstellung visuelles Erzählen nahe; die Szene könnte Teil und somit Evokation einer Tiergeschichte mit einer Hyäne als Protagonist sein. Für sich allein betrachtet fordert es einem Rezipienten aber viel Fantasie ab, aus der Szene eine Narration entstehen zu lassen; durch einen entsprechend höheren Anteil rezipientenseitiger Narrativierung kann jedoch auch dieses Bild als selbstständige visuelle Narration begriffen werden.

D. Kessler ordnet solche Bilder dem religiösen Milieu zu. Da sich nicht nur Katze und Maus, sondern auch andere Tiere antagonistisch gegenüberstehen, könnten sie ihm zufolge tiergestaltige Götterfeinde darstellen. Er verweist dabei auf spätzeitliche Tierfriedhöfe, wo der Antagonismus der Tiere deutlich wird, und will einen Bezug zur Horusverjüngung erkennen, in deren Verlauf „der Horusfeind in Gestalt eines mächtigen Tieres das andere ‚helfende Tierwesen‘ vernichtete“, da

sonst „das Tier nicht zum aktiven Götterwesen der Landschaft der Horushandlung werden [kann]. Die Analogie lässt das Tier bei ‚König Osiris‘ ebenso wie auf der himmlischen Ebene bei ‚König Re‘ handeln. Schließlich handelt das Tier analog auf der ‚irdischen Ebene‘ sowohl bei der königlichen Inthronisation und Prozession mit den Standartengottheiten wie auch bei der Inthronisationsprozession des Stadtgottes in Tierform.“⁷³⁶ Laut D. Kessler muss das natürliche Verhalten umgekehrt werden, wofür seines Erachtens gerade Darstellungen unterschiedlicher Katze-Gans-Verhältnisse sprechen, mit denen die Horusverjüngung imitiert werde.⁷³⁷ Diese und vergleichbare Darstellungen der verkehrten Welt im Tierreich können seiner Meinung nach aus dem ägyptischen Festablauf abgeleitet werden, weshalb sämtliche Ostraka mit Szenen der verkehrten Welt – einschließlich musizierende Tiere, Bierbrauer- und Speisetischszenen sowie erotische Szenen auf dem Turiner Papyrus 55001 – auf das Festgeschehen der Osiris- und Re-Verklärung der Horusverjüngung bezogen seien. Genauer gesagt handle es sich um „eine allen verständliche imitatio der Festszenarie der Horushandlung beim Jahresfest“⁷³⁸. Die Theorie von Szenen aus Tiergeschichten lehnt er mit der Begründung ab, dass „Belege für den Verkauf und die Weitergabe satirischer Papyri und Ostraka an kleine Leute“⁷³⁹ fehlen.

Wenngleich rituelle Handlungen nicht ausgeschlossen sind, erscheint mir ein Bezug zu profanen Tiergeschichten, wie sie Teil des Erzählguts der meisten Kulturen sind, dennoch naheliegender. Das erklärt auch, warum Bilder vermenschtlicher Tiere nicht auf Grab- oder Tempelwänden, sondern vor allem auf Scherbenbildern aus Deir el-Medina und illustrierten Papyri zu finden sind, die ins Umfeld eben dieser „kleinen Leute“ gehören. Außerdem sollte m. E. nicht vorschnell der Versuch unternommen werden, diese Bildquellen in den religiösen Kontext zu schieben. Es mag alltagshermeneutisch klingen, aber Deutungsversuche wie der von D. Kessler übersehen, dass trotz der zentralen Rolle der Religion in der ägyptischen Gesellschaft eine profane Alltagskultur existierte, deren Bestandteil solche Tiergeschichten sind.

⁷³⁶ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 179.

⁷³⁷ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 179 f.; vgl. dazu auch ebd., S. 179 ff.

⁷³⁸ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 191.

⁷³⁹ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 189.

Ebenso wenig nachvollziehbar ist auch E. Brunner-Trauts Versuch, einen Einfluss von Drogen nachzuweisen. Ihr zufolge täte man gut daran, „ägyptische Aussagen so konkret wie möglich zu nehmen, jedenfalls erst dann mit verstiegenen Phantastereien zu rechnen, wenn alle Versuche vernunftgemäßer Erklärung gescheitert sind.“⁷⁴⁰ Allerdings klingt ihre These, menschlich agierende Tiere könnten die Wahrnehmung tierischen Verhaltens unter Einfluss einer mit LSD vergleichbaren Substanz beschreiben, nicht nach einer vernunftgemäßen Erklärung. Sie glaubt, Mäuse hätten durch Verzehr von Mutterkorn im Mutterkornpilz vorhandene Lysergsäure-Alkaloide aufgenommen, die später zur künstlichen Herstellung von LSD verwendet wurde, und einfache Lysergsäureamid habe zwar bei Mäusen keinen Effekt hervorgerufen, aber Katzen, die mehrere verseuchte Mäuse gefressen haben, in einen Rausch versetzt: „Die Ägypter, scharfe Naturbeobachter und aufs engste mit Katzen wie Mäusen im Hause verbunden, haben erlebt, wie eine Katze, die eben noch eine Maus zerriß, plötzlich vor den kleinen Nagern Reißaus nahm, aber nach einigen Stunden wieder unter das inzwischen ‚frech‘ gewordene Mäuseheer in den Vorratshäusern fuhr und sie beherzt zerfleischte. [...] Auf diese Beobachtungen haben die Ägypter ihr Verslein gemacht.“⁷⁴¹

W. Vycichl übernimmt diese Theorie und wertet sie sogar als ältesten Beleg für die Existenz dieser Droge⁷⁴², die in der Neuzeit erstmals 1938 durch den Chemiker Albert Hofmann hergestellt wurde.⁷⁴³ Und E. Brunner-Traut untermauert ihre Behauptung mit modernen Untersuchungen an Mäusen, die belegen, dass Katzen bereits bei geringer Gabe von LSD panische Angst vor Mäusen entwickeln.⁷⁴⁴ Das erklärt allerdings nicht, warum die Tiere bei der Ausführung menschlicher Handlungen dargestellt und bekleidet sind. Der Deutungsversuch der Szenen des Katzen-Mäusekrieges als Naturbeobachtung soll deshalb nicht weiterverfolgt werden.

⁷⁴⁰ Brunner-Traut, *Der Katzenmäusekrieg*, S. 47.

⁷⁴¹ Brunner-Traut, *Der Katzenmäusekrieg*, S. 49.

⁷⁴² Vycichl, *Histoires de chats*.

⁷⁴³ Hofmann, *LSD – mein Sorgenkind*.

⁷⁴⁴ Brunner-Traut, *Der Katzenmäusekrieg*, S. 48.

3.4.1.4 Affen-Geschichten

Neben Katzen und Mäusen stößt man immer wieder auf Affen, die vermenschenlich sind oder zumindest für diese Tiere ungewöhnlich erscheinende Tätigkeiten ausführen. Nicht zwangsläufig sind es Fantasieszenen; da die Tiere Früchte lieben und von Ägyptern als Haustiere gehalten wurden, bedienten sich die ausgezeichneten Kletterer gelegentlich in Obstgärten. Eher unwahrscheinlich ist, dass Affen zur Erntearbeit abgerichtet wurden, wenngleich etwa in Thailand noch heute Affen als Erntehelper in Kokosplantagen eingesetzt werden.⁷⁴⁵ Demzufolge sind Darstellungen von Affen bei der Ernte in Obstbäumen humoristisch zu verstehen.⁷⁴⁶ Dahingegen weist M. Loth auf eine erotische Symbolik der Affen hin: Die Übersetzung der ägyptischen Bezeichnung für Pavian lautet „Ejakulierer“, die Hieroglyphe für „Affe“ wird zur Schreibung des Verbs „zeugen“ verwendet und der Affe spielt zudem eine Rolle im Kult der Liebesgöttin Hathor.⁷⁴⁷ Bereits P. Vernus wertet den Affen als Symbol für ausschweifende Sexualität⁷⁴⁸, was vermutlich auf eine Verbindung zum Gott Baba zurückgeht. Der trägt den Beinamen „Stier der Paviane“ und sein Phallus dient als Riegel der Himmelspforte – was seine Aufgabe als Türwächter erklärt.⁷⁴⁹

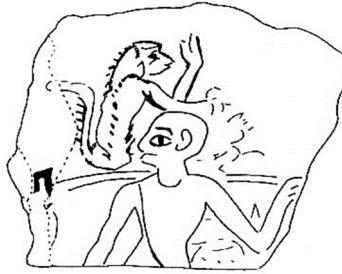
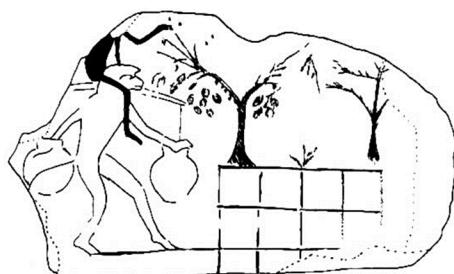


Abb. 129
(links): Affenpärchen bei der Arbeit

Abb. 130
(rechts): Mann mit Affe

⁷⁴⁵ Loth, Weiser und Narr, S. 57 f., bezweifelt, dass „Affen zur Unterstützung des Menschen dargestellt“ wurden, und schließt ihr „effiziente wirtschaftliche[n] Ausbeutung“ aus.

⁷⁴⁶ Vgl. Bohms, Säugetiere, S. 16.

⁷⁴⁷ Vgl. Loth, Weiser und Narr, S. 57 f.

⁷⁴⁸ Vernus/Yoyotte, Bestiaire, S. 45.

⁷⁴⁹ Vgl. dazu ausführlicher Bohms, Säugetiere, S. 21.

Im alten Ägypten galten Affen als Spaßmacher, die zur Unterhaltung tanzten und abgerichtet wurden, Musikinstrumenten Töne zu entlocken.⁷⁵⁰ Claudius Aelianus (ca. 170-222) schreibt in seinen „Tiergeschichten“, dass Affen in der Ptolemäerzeit Lesen, Tanzen und das Spielen auf Musikinstrumenten beigebracht wurde.⁷⁵¹ Dennoch zeigen Szenen, in denen etwa ein Äffchen für eine Mäusedame Harfe spielt, keine realen Geschehnisse, sondern gehören in den Kontext der Tiergeschichten. Gleiches gilt für ein Scherbenbild aus den Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brüssel (E.6764; Abb. 129) mit einem ein Schulterjoch mit einem großen Gefäß an jeder Seite tragenden Affen, auf dessen Schulter ein kleinerer Artgenosse sitzt, wie Affen es üblicherweise bei ihren Herren tun (Louvre E.25312; Abb. 130).⁷⁵²



Abb. 131: Schreiberaffe

Eine Fantasiedarstellung ist auch der Affe bei der Ausübung der Pflichten eines Schreibers auf einem Ostrakon aus dem Ägyptischen Museum Kairo (JE 63799; Abb. 131). Die Inschrift tituliert ihn als „Der Scheunenschreiber“. Offensichtlich erstellt er eine Ernteliste für Korn, während rechts neben ihm ein zweiter Affe seine Arbeit beaufsichtigt. Von diesem ist jedoch nur der behaarte Arm, mit einem Stab zu sehen, der ihn als Würdenträger kennzeichnet. Dass ein Schreiber und sein Vorgesetzter als Affen ge-

zeigt werden, lässt an einer Parodie auf Beamenszenen denken. Wollte sich der Zeichner über diese Funktionsträger lustig machen oder hat er einen Kollegen und einen Höhergestellten als Affen dargestellt, weil er sich über deren Verhalten geärgert hatte? Denkbar ist außerdem die Darstellung eines Schreibschülers, denn aufgrund ihrer Intelligenz und Erziehbarkeit werden Affen in Übungstexten des Neuen Reiches gerne als Vorbild für Schüler angeführt, denen die Bereitschaft

⁷⁵⁰ Vgl. dazu ausführlich Houlihan, Harvesters; sowie Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 20 ff.

⁷⁵¹ De natura animalium, VI,10, zitiert nach Bohms, Säugetiere, S. 23.

⁷⁵² Flores, The Topsy-Turvy World, S. 243 f.

zum Lernen fehlt, also zum „Hören“ im Sinn von „gehorchen“. Insbesondere über den Pavian heißt es: „Der Pavian hört (die) Wörter“ (pBologna 1094, 3,9).⁷⁵³

Beide Bildbelege enthalten Handlungsträger, eine konkrete Handlung und durch das Vorhandensein (mindestens) eines vermenschlichten Tieres ein außergewöhnliches Ereignis, das zum Erzählen anregt. Alles spricht für visuelle Narrativität – zumindest im Sinne der Evokation einer uns nicht anderweitig erhaltenen Tiergeschichte mit vermenschlichten Affen.



Abb. 132 (links):
Nackter Knabe
mit Affe

Abb. 133 (rechts):
Knabe mit Hund
oder Affe und Ra-
ben

Schwierig ist ohne Textgrundlage die Deutung des Motivs eines jungen Nubiern mit angeleintem Affen. Die Darstellung, die mehrfach und in Varianten belegt ist, bildet eine eigene Motivgruppe: Ein Junge treibt jeweils einen auf vier Pfoten laufenden Affen mit in der rechten Hand hoch erhobenem Stock vor sich her. Wie auf einem Ostrakon aus Kairo (Inv. Nr. 3011; Abb. 132) hat das Tier seinen Kopf zum Jungen hin umgewandt und schaut diesen an. Gegen eine standardisierte Alltagsdarstellung mit einem Affenwärter spricht ein Detail auf einem Bildostrakon des Ashmolean Museums Oxford (1938.914; Abb. 133): In der rechten oberen Ecke der Scherbe sieht man zwei Vögel (vermutlich Krähen⁷⁵⁴), die sich gegenüber hocken und angeregt zu unterhalten oder zu streiten scheinen. Streitobjekt ist ein ei- bzw. ringförmiger Gegenstand zwischen den Beinen der Tiere.

Diese Anordnung erinnert an das Berliner Bildostrakon (Inv. Nr. 21443), das sich auf die Tefnut-Legende bezieht und zeitgleich zwei Szenen zeigt, und zwar eine Rahmenhandlung und eine darin eingebettete eigenständige Erzählung. Somit

⁷⁵³ Bohms, Säugetiere, S. 22.

⁷⁵⁴ Houlihan, The Birds, S. 132.

dürfte ein weiteres pluriszenisches Einzelbild vorliegen. P. F. Houlihan glaubt allerdings, dass sich die beiden Krähen als Zaungäste über die Interaktion am Boden unterhalten.⁷⁵⁵ L. D. Morenz hält das Zankobjekt der Vögel für eine Datte oder Feige und sieht in der Szene, indem er die These von Affen als Erntearbeiter aufgreift, einen Jungen, der den Affen zur Ernte der Früchte aus dem Baum antreibt und das Wurzholz auf die streitenden Vögel richtet. Diese stehen seiner Ansicht nach im Mittelpunkt der Handlung; sie sind jedoch kein Teil einer realistischen Alltagsbeobachtung, sondern es ist ihm zufolge eine „Fabel-Konstellation der gefräßigen und streitbaren Rabenvögel“⁷⁵⁶.

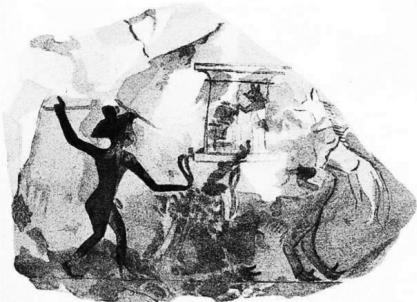


Abb. 134 (links):
Nackter Knabe
mit Affe und wei-
tere Tierszene
Abb. 135 (rechts):
Nackter Knabe
mit Tieren

Die Kombination aus nacktem Knaben mit Affe und Vogelpaar ist m. W. singular; eine vergleichbare Figurenkonstellation findet man aber auf einem Bildstraikon der Pariser Sammlung (E.14308; Abb. 134). Auf den ersten Blick eine Alltagsszene, ist in das Bild des Nubiers mit dem Affen eine Szene integriert, die mit der Figurengruppe im Vordergrund in Zusammenhang stehen könnte.⁷⁵⁷ Man sieht nämlich eine Hyäne (allerdings mit ungewöhnlich schmal zulaufendem Maul), die mit den Vorderbeinen auf einer Art Podest steht. Der vordere Teil ihres Körpers ist hoch aufgerichtet und sie streckt sich mit ihrer Schnauze zu einer Art Schrein oberhalb des Affen. Im Schreininnern verrichtet eine aufrechtstehende Maus an einem hohen Opfertisch priesterliche Tätigkeit. Es könnte sich auch um einen Sessel handeln, auf dem eine weitere Figur sitzt; die Darstellung ist an dieser Stelle allerdings kaum mehr zu erkennen. In welcher Beziehung die

⁷⁵⁵ Houlihan, *The Birds*, S. 132.

⁷⁵⁶ Morenz, *Kleine Archäologie*, S. 111 f.

⁷⁵⁷ Eine andere Meinung vertritt Davies, *Egyptian Drawings*, S. 239, der von keinerlei Zusammenhang der beiden Figuren ausgeht.

Gestalten im Schrein zu der Hyäne stehen, die sich für das Geschehen in dessen Innerem interessiert, ist unklar. Aus Privatgräbern oder anderen Bereichen ist keine Darstellung bekannt, die als Vorlage gedient haben könnte. Auch der Zusammenhang zwischen den beiden Szenen auf der Scherbe kann nicht rekonstruiert werden, da weitere Informationen fehlen.

Ein drittes Stück aus der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst in München (Inv. 1548; Abb. 135) dürfte sich ebenfalls in den Kontext der zuvor genannten Objekte einordnen lassen. Das Bruchstück einer Bildscherbe zeigt einen stehenden, nackten Nubier, der etwas vornübergebeugt beide Arme leicht angewinkelt ausstreckt und in den Händen die Leine eines Tieres hält, das nur erahnt werden kann, da die Darstellung stark abgerieben ist. Worauf der Nubier steht, ist nicht mehr zu erkennen. Besonders interessant sind Reste einer Figur vor dem Gesicht des Mannes; vergleicht man diese mit denen auf dem Ostrakon mit dem Rabenpärchen, kann man an Schwanzfedern eines Vogels denken. Da das Stück zu den Kriegsverlusten zählt, sind weitere Untersuchungen nicht mehr möglich.

Die Szene mit Nubier und Affe ist also nicht singulär, sondern wurde mehrfach kopiert und teilweise mit unterschiedlichen weiteren Szenen verbunden. P. F. Houlihan hält einige dieser Bilder für Illustrationen aus – abgesehen von den Bildern – verloren gegangenen „popular animal stories or folktales“⁷⁵⁸. Ob es sich tatsächlich um visuelle Narrativität handelt, ist abhängig davon, ob lediglich eine typische Alltagsszene abgebildet ist oder die Situation – gerade wegen der Kombination mit einer zweiten Szene – von der Norm abweicht und somit ungewöhnlich und erzählenswert ist. Diese Entscheidung kann aus heutiger Sicht kaum getroffen werden, wenngleich Junge und Affe zu einer Geschichte gehören könnten, die – wie beim *Mythos vom Sonnenauge* – die Rahmenhandlung bildet für weitere in sie eingebettete Texte, zu denen das Vogelpärchen sowie die Hyäne mit dem Mäusepriester gehören. P. F. Houlihan, der sich eingehend mit abgerichteten Affen auseinandergesetzt hat, weist lediglich auf unterschiedliche Interpretationen des Bildes mit dem Jungen und dem Affen in der Vergangenheit hin, und zwar als Freizeitaktivität eines Jungen, Abrichtung eines Affen oder Vorbereitung eines wilden Affen, um als Haustier und Unterhalter eingesetzt zu

⁷⁵⁸ Houlihan, Harvester, bes. S. 41 f.

werden.⁷⁵⁹ Angesichts der Gefährlichkeit von Affen ist jedoch schlecht vorstellbar, dass sich diese einfach dressieren ließen und die Szene realistisch zu verstehen ist. Zudem sind die Affen im Verhältnis zu dem sie begleitenden Jungen zu groß und wenden ihrem Tierwärter in aggressiver Weise den Kopf zu, um ihren Unmut über die Behandlung zu äußern, weshalb eine Auseinandersetzung zu befürchten ist. M. Loth glaubt, dass es solche Angriffe von Affen wirklich gab und diese sogar als belustigend empfunden wurden.⁷⁶⁰

Auch ein religiöser Kontext erscheint P. F. Houlihan denkbar. Mit Hinweis auf L. Keimer schließt er eine mythologische Deutung nicht aus angesichts der Tatsache, dass speziell der Pavian als Verkörperung eines des höchsten ägyptischen Gottes galt.⁷⁶¹ Eine weitere Interpretationsmöglichkeit hat mit Traumdeutung zu tun; die alten Ägypter hielten es nämlich für ein schlechtes Omen, „vom Hüten eines *kyw*-Affen“ zu träumen. Im Papyrus Chester Beatty (rto. 9,27) heißt es: „Wenn ein Mann sich im Traum sieht, indem er Affen hütet: Schlecht. Ein Umwenden steht ihm bevor.“⁷⁶² Chr. Leitz zieht hier eine Parallele zur bekannten

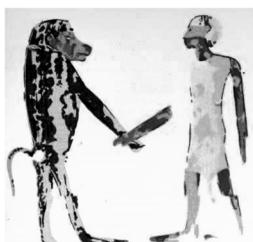


Abb. 136: Stehender Pavian gibt einem Priester die Hand

Redewendung, einen Sack voller Flöhe zu hüten, womit ausgedrückt wird, dass jemand eine nahezu unlösbare Aufgabe erfüllen muss⁷⁶³; folglich könnte die Szene die bildliche Umsetzung einer Redewendung sein.

In der Amarnazeit gibt es weitere Darstellungen von Affen, deren Handlungen über Tätigkeiten hinausgehen, zu denen sie gemeinhin abgerichtet wurden. Beispiele sind kleine Kalksteinfiguren rudernder Affen in einem Boot⁷⁶⁴ oder ein Affe als Wagenlenker, vor dessen Gefährt ein Artgenosse

⁷⁵⁹ Houlihan, Harvesters, bes. S. 42.

⁷⁶⁰ Loth, Weiser und Narr, S. 57.

⁷⁶¹ Houlihan, Harvesters, bes. S. 41 f.; Keimer, Pavian und Dum-Palme.

⁷⁶² Gardiner, Hieratic Papyri III, 1. Text, S. 18: „looking after monkeys, BAD; a change awaits him“; ders., Hieratic Papyri III, 2. Plates, Tf. 7; Übersetzung nach Leitz, Altägyptische Traumdeutung, S. 244.

⁷⁶³ Zitiert nach Bohms, Säugetiere, S. 15.

⁷⁶⁴ Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 58; Frankfort/Pendlebury, City of Akhenaten II, Tf. 31, Nr. 1.

gespannt ist und der von einem zwergenhaften Affen begleitet wird (vgl. Abb. 208).⁷⁶⁵ Einerätselhafte Darstellung eines vermenschlichten Affen findet sich in der Wanddekoration im Grab Chnumhoteps in Beni Hassan aus der 12. Dynastie (Nr. 3). Ein aufrechtstehender Affe schüttelt hier einem ihm gegenüberstehenden, mit einem Leopardenfell bekleideten Priester die Hand (Abb. 136).⁷⁶⁶

D. J. Osborn und J. Osbornová schlagen vor, die Priesterfigur als Determinativ des Priestertitels *An-met-f* („Stütze seiner Mutter“) zu lesen.⁷⁶⁷ F. L. Griffith geht nicht von einem Pavian, sondern einem verkleideten Menschen aus.⁷⁶⁸ M. E. schließt der Fundkontext eine Tiergeschichte aus, während die meisten anderen vorgestellten Belege für eine ganze Reihe von Erzählungen über vermenschlichte Affen sprechen – die heute nur in bildlicher Form erhalten sind.

3.4.1.5 Liebeslyrik

Ohne selbst eine Erzählung zu sein, kann sich Lyrik des narrativen Modus bedienen. Nicht selten verschwimmen die Grenzen zwischen Lyrik und Epik, indem in Gedichte erzählende Passagen eingeflochten sind oder sie ganze Geschichten erzählen. Ägyptische Lyrik stellt keine Ausnahme dar. Demzufolge könnte die Darstellung einer unbekleideten jungen Frau auf einem ramessidenzeitlichen Ostrakon (IFAO 2345, Tf. LIII; Abb. 137) einer erzählenden Passage der Liebeslyrik zugeordnet werden: Die nackte Frau liegt ausgestreckt auf einem Bett unter einem Stoffbaldachin, hat den Kopf auf ihre aufgestützte linke Hand gelegt und richtet den Blick sehn suchtvoll nach oben. Unter dem Bett befinden sich



Abb. 137: Frau auf Bett

⁷⁶⁵ Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 58.

⁷⁶⁶ Newberry, Beni Hassan III, Tf. VI, Nr. 82.

⁷⁶⁷ Osborn/Osbornová, The Mammals, S. 33 f. m. Abb. 4-8.

⁷⁶⁸ Griffith, Beni Hassan III, S. 27: „The animal taking part in this function may of course have been a man or woman dressed in mask and skin, but the tail contradicts the ape-like character of the rest of the body.“

Gegenstände, wahrscheinlich Kosmetikutensilien. A. Minault-Gout deutet die Position als verliebte Frau, die von ihrem Geliebten träumt und dessen Erscheinen sehnstüchtig erwartet, oder als Kurtisane beim Warten auf den Freier. Im Fall der ersten These passt die Szene zu einer erzählenden Passage am Ende des Liebesliedes Nr. 47 (Nachtsobek-Lied) auf dem Papyrus Chester Beatty I (pBM 10681, recto 17,13) aus dem Neuen Reich⁷⁶⁹:

[...] Kommt der Liebste zu irgendeiner Zeit, will er ihr Haus geöffnet vorfinden und das Bett mit feinem Leinen zurechtgemacht. Ein schönes Mädchen (soll) bei ihnen (dem Leinen und dem Bett?) sein. Das Mädchen soll zu mir sagen: „Das herrliche Haus des Sohnes des Bürgermeisters von Theben (ist es).“

Das Bild kann als Evokation dieser Geschichte und somit narrativ betrachtet werden. Ansonsten erfüllt die Darstellung nicht die Kriterien der Narrativität, da weder eine konkrete Handlung erkennbar ist noch etwas von der Norm Abweichendes im Sinne von *tellability*.

Ein weiteres wiederkehrendes Motiv aus der Liebeslyrik auf Scherbenbildern ist das der Frau als Fallenstellerin, die den Mann wie einen Vogel im Netz fängt. Die Darstellung der Geliebten als Vogelfängerin entspricht laut A. Hermann dem Wunsch, sich aus der Gesellschaft und deren Zwängen zu lösen, mit dem Geliebten in ein einfaches, verklärte idealisiertes Landleben zu flüchten und dort die Tätigkeit der Vogelfängerin auszuüben, die Fallen und Netze für Wildgänse aufstellt.⁷⁷⁰ Auf diese Fallenstellerin stößt man beispielsweise im ersten Teil der zweiten Sammlung von Liebesliedern auf Papyrus Harris 500 (pBM EA 10060): „Die schönen, herzerquickenden Lieder für deine Schwester, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flussniederung kommt“. Das Motiv der Frau, die ihren Geliebten wie einen Vogel in einem Netz oder einer anderen Falle fängt, greift dieser Text mehrfach auf⁷⁷¹:

Die Schönheit deiner Liebsten, der Geliebten deines Herzens, stammt von den Blumen.

⁷⁶⁹ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

⁷⁷⁰ Hermann, Altägyptische Liebesdichtung, S. 116, 120 u. 142 f.

⁷⁷¹ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

Liebster, mein Geliebter, mein Herz (sehnt sich) nach der Liebe (zu) dir, (nach) allem, was du hervorgebracht hast.
Ich sagte zu dir: „Sieh, was getan wurde!“
Ich kam, meine Falle eigenhändig aufstellend, (sowie) meinen Vogelkäfig und mein Netz(?).
Alle Vögel von Punt, die fliegen nach Ägypten.
Ein mit Myrrhen Gesalbter kommt als Erster.
Er ergreift meinen Köder.
Sein Duft wurde aus Punt herbeigebracht.
Seine Fänge sind voller Harz.
Mein Sinn (steht aber) nach dir,
(also) wollen wir ihn zusammen freilassen, (damit) ich allein bei dir bin.
Ich will dich meine laute Stimme hören lassen wegen(?) meines <mit> guter Myrrhe Gesalbten, während du dort bei mir bist.
Ich stelle eine Falle auf. Aufs Feld (zu) gehen, (ist) das (wahre) Glück für den, der es möchte (wörtl.: Das Perfekte ist das Gehen aufs Feld für den, der es möchte (?)).



Abb. 138: Fallenstellerin

Ein Ostrakon im Ägyptischen Museums Kairo (E 6769; Abb. 138) zeigt das Motiv als Bild: Ein spärlich bekleidetes Mädchen hat in einem großen runden Netz zu seinen Füßen einen Vogel gefangen. Diese nicht ungewöhnliche Alltagsszene kann im Zusammenhang mit der erzählenden Passage aus der Liebeslyrik narrativ verstanden werden, d. h., es könnte auf eine bekannte Erzählung Bezug genommen werden, sodass beim Betrachter mit Vorkenntnissen die zugehörige Geschichte in Erinnerung gerufen wurde.

Gleiches gilt für das Motiv des Mädchens, das sich wünscht, vor den Augen des Geliebten ins Wasser zu steigen und mit einem Nilbarsch hervorzukommen:

„Mein Gott, mein [Gemahl, ich komme mit] dir.
Es ist lieblich, [zum Fluss] zu gehen.
Ich [freue mich darüber, dass du] von mir wünschst

hineinzusteigen und vor dir zu baden.
 Ich lasse dich meine Schönheit sehen
 im Gewand von bestem Königsleinen,
 das mit Balsam getränkt
 und mit Öl genetzt ist.
 Ich steige in das Wasser, mit dir zu sein,
 und ich komme dir zuliebe mit einem roten
 Fisch heraus.
 Er macht sich gut auf meinen Fingern.
 Ich lege ihn [auf meine Brüste].
 [Du,] mein Mann, Geliebter,
 Komm und schau!“⁷⁷²

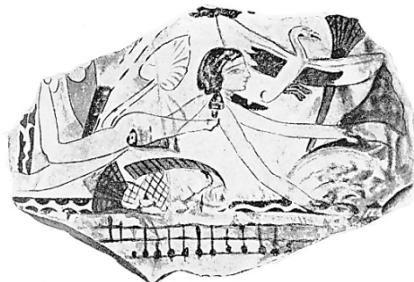


Abb. 139: Schöne Schwimmerin



Abb. 140: Schöne Schwimmerin mit Tilapia

Turiner Museum erkennt man ein schwimmendes Mädchen mit einer Tilapia in den Händen zwischen Papyrus hindurch über einen weiteren Fisch hinweg gleiten, während oberhalb der Wasseroberfläche ein Vogel aufsteigt (Inv. Suppl. 9547; Abb. 139).⁷⁷⁵ Die plastische Variante befindet sich in der Norbert Schimmel Collection in New York. Es ist ein hölzerner Löffel aus der späten 18. Dynastie in Form eines nackten Mädchens, das mit ausgestreckten Armen auf dem Wasser zu gleiten scheint und auf seinen Händen einen Nilbarsch hält, der den vorderen Teil des Löffels bildet (N 22; Abb. 140). Im Kontext der erzählenden Passage in dem lyrischen Text kann das Bild als Evokation einer Geschichte und somit als narrativ verstanden werden.

⁷⁷² Übersetzung nach Schott, Altägyptische Liebeslieder, S. 65.

⁷⁷³ Vgl. dazu ausführlicher Wallert, Der verzierte Löffel, S. 18 ff.

⁷⁷⁴ Gamer-Wallert, Fische und Fischkulte, S. 26.

⁷⁷⁵ Keimer, Cuillers à fard, S. 61.

3.4.1.6 Der Wagenlenker



Abb. 141: Nubischer Bote

Das scheinbare Standartmotiv eines Wagenlenkers ist innerhalb der Scherbenbilder mehrfach belegt und lässt sich mit einem Text auf Papyrus Anastasi (IV,3,5 ff.)⁷⁷⁶ in Verbindung bringen; es könnte eine Szene aus einer Geschichte und somit die Evokation einer Erzählung sein. Diese Möglichkeit veranschaulichen zwei Bildscherben: Auf einem Ostrakon aus den Brüsseler Musées Royaux d'Art et d'Histoire (19. Dynastie; E.6439; Abb. 141) erkennt man den Oberkörper eines dunkelhäutigen Boten mit weißem Schurz, kurzer Lockenperücke und in der linken Hand einem langen Stock. Hinter ihm befindet sich das Vorderteil eines rot ausgemalten Pferdes, das einen Wagen zieht; unterhalb der Beine des Tieres ist der schwarze Kopf eines schlanken Jagdhundes zu erkennen.⁷⁷⁷

Bei einer vergleichbaren Darstellung auf einem Ostrakon des Musée Agricole in Kairo (Abb. 142)⁷⁷⁸ läuft ein nubischer Bote vor dem Gespann her, von dem nur die Pferde und die Hand des Wagenlenkers mit Zügeln zu erkennen sind. Das Bild passt zu einem Text mit dem Titel „Diene Amun, damit er dich begünstigt!“ auf dem Recto von Papyrus Anastasi IV (= pBM EA 10249 (Miscellanea), rto. 3,5 ff.), der von einem Mann erzählt, welcher auf einem Streitwagen hinter seinen nubischen Boten fährt⁷⁷⁹:



Abb. 142: Nubischer Bote vor einem Pferdewagen

„[...] Du wirst dich (gewiss) in feinstes Leinen kleiden (und) du wirst (gewiss) die Pferde (d. h. das Gespann) besteigen; ein Stab aus Gold ist in deiner Hand.“

⁷⁷⁶ Gardiner, Late-Egyptian Miscellanies, S. 37 ff.

⁷⁷⁷ Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 135 f., weist ebenfalls auf die Parallel zwischen Text und Bild hin.

⁷⁷⁸ Leider war es nicht möglich, Inventarnummern der Objekte aus dem Musée Agricole in Kairo in Erfahrung zu bringen, und ein aktueller Katalog ist m. W. nicht vorhanden.

⁷⁷⁹ Übersetzung Dils in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

Der Wagenkasten aus Esche(?), den du hast, ist neu (oder: Ein neuer Wagenkasten(?) gehört dir.). [Rös]ser(?) {der Charu-Leute} <von Syrien> sind eingespannt worden. Die Nubier eilen vor dir her (als Begleitung), als Anschaffung, die du getägt hast (oder: nämlich der Zuwachs, den du getägt hast). (Und) du gehst hinunter zu deinem Bay-Schiff aus Zedernholz, das von Bug bis Heck voll (mit Ruderern) besetzt (wörtl.: ausgestattet) ist. (Und) du erreichst deine schöne Villa, die, welche du für dich persönlich gebaut hast. [...]"

Der Wagenlenker erscheint als gängiges Motiv auch in anderen Texten, die Darstellung dieser Figur mit vorausgehendem Boten erinnert aber an eine Passage aus dem dritten der sieben Liebeslieder auf dem Verso von Papyrus Chester Beatty I (pBM 10681; C 2,4 ff.), das in die 20. Dynastie datiert⁷⁸⁰:

„[...] Ihre Schönheit zu bewundern, in ihrem Haus zu sitzen (wörtl.: während ich ... sitze), (das) beabsichtigt mein Herz. Unterwegs begegne ich Mehy auf dem Streitwagen (wörtl.: Pferdegespann) zusammen mit seinen Jünglingen. Ich kann mich nicht vor ihm (zusammen)reißen. Ungehemmmt gehe ich an ihm vorbei. Schau, Fluss wie Weg – <ich> kenne meinen Platz nicht (mehr) (wörtl.: ich kenne nicht den Platz meiner Füße). Absolut ignorant bist du, mein Herz. Warum erlaubst du dir bei Mehy (solche) Freiheiten? Siehe, wenn ich an ihm vorübergehe, verrate ich ihm (noch), was mich umtreibt. „Siehe, ich gehöre zu ihm“, sage ich (besser) zu ihm. (Dann) wird er meinen Namen rühmen, wobei er mich der obersten Vogelfängertruppe(?) zuteilt, die in seinem Gefolge ist.“

Mehy ist eine Kurzform des gängigen altägyptischen Namens Amenemhab. Jener Mehy (*mhy*), der in diesem Lied als Lenker des Streitwagens in Erscheinung tritt und von Jünglingen begleitet wird, ist allerdings ein fiktiver Liebesprinz, eine „Zwischenfigur“ oder Art „arbiter amoris“, der die Geliebten in seinem Gefolge hat und dem ägyptischen Publikum vertraut war. Vermutlich ist er die menschliche Erscheinungsform eines Gottes. M. V. Fox beschreibt Mehy als „a Cupid-figure who embodies the power of love. He wanders about the earth and holds young people captive in the bonds of love. Whoever turns himself over to love becomes one of Mehi's followers.“⁷⁸¹

⁷⁸⁰ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

⁷⁸¹ Fox, The Song of Songs, S. 65 f.

Möchte man Mehy ausgehend von den Textbelegen für ein gattungsspezifisches Stereotyp halten, sind die Bilder noch kein Beleg für visuelles Erzählen, aber die Figur des Mehy hat ihren Ursprung wohl in einer Erzählung und wurde erst später zum Stereotyp, sodass das Bild Mehys die Evokation einer Zeitgenossen bekannten Geschichte sein kann und unter diesen Bedingungen als narrativ aufgefasst werden darf.

3.4.1.7 Das Zweibrüdermärchen

Auffällig ist innerhalb der vielfältigen Motive auf Scherbenbildern und illustrierten Papyri das Fehlen von Szenen bekannter Erzählungen wie *Der Schiffbrüchige*, *Das Prinzenmärchen* oder *Sinuhe*. A. Minault-Gout mutmaßt jedoch bei einigen Ostraka, die einen Stier mit einem jungen Mann darstellen, einen Zusammenhang zum *Zweibrüdermärchen* auf Papyrus d'Orbigny⁷⁸², indem sie die Darstellung als Anspielung auf diese Erzählung interpretiert. Tatsächlich könnte das Bild mit entsprechendem Vorwissen die zugehörige Geschichte in Erinnerung rufen und im Sinne einer Evokation narrativ sein. Ansonsten ist nur eine Bewegung, aber keine Handlungsabfolge oder etwas Außergewöhnliches zu erkennen. Dennoch möchte A. Minault-Gout speziell bei einem ramessidenzeitlichen Ostrakon aus der Sammlung des Ägyptischen Museums Kairo (JE 63795; Abb. 143) mit einem Stier mit auffälliger roter und schwarzer Fellzeichnung einen Bezug zum *Zweibrüdermärchen* herstellen, und zwar konkret zur Stelle, nachdem Bata seinem älteren Bruder die Verwandlung in einen Stier mitgeteilt hat (14,5):

„Da sagte Bata zu seinem großen Bruder: „Siehe, ich werde zu einem großen Stier werden, der von gänzlich schöner Zeichnung ist, dessen Wesen man (aber) nicht kennt; und du wirst auf <meinem> Rücken sitzen, bis die Sonne aufgeht, wobei wir (dann) dort sein werden, wo meine Frau ist, damit <ich> für mich eintrete; und du wirst mich dorthin bringen, wo man (d. h. Pharaos) ist, denn man (d. h. Pharaos) wird dir allerlei Gutes tun. Und dann wird man dich (da)für, (dass) du mich Pharaos – LHG – vorgeführt hast, mit Silber und

⁷⁸² Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 128 ff.

Gold aufwiegen, denn ich werde ein großes Wunder werden, man wird mich im gesamten Land bejubeln und du wirst in deine Stadt gehen. [...]“⁷⁸³

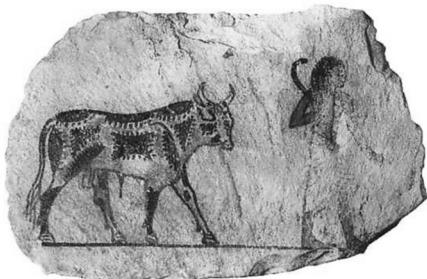


Abb. 143 (links):
Stier in Begleitung
eines Mannes



Abb. 144 (rechts):
Nackter Mann auf
einem Stier

Warum ein Zeichner gerade diese unspezifische Szene hätte auswählen sollen, erklärt sie nicht. M. E. sind diese Szenen mit Stier und Mann keine Bilderzählung, sondern Genrebilder – ebenso wie die ebenfalls ramessidische Scherbenzeichnung aus dem Stockholmer Medelhavsmuseet mit einem unbekleideten jungen Mann mit einer Kette um den Hals auf einem gescheckten Stier (MM 14057; Abb. 144), die A. Minault-Gout ebenfalls auf das *Zweibrüdermärchen* bezieht. Mit der linken Hand hält er sich am Horn des Tieres fest, während er die rechte an dessen Maul führt; Stier und Reiter haben ihren Kopf nach hinten gewendet. P. F. Houlihan hält den Bullenreiter für einen Nubier – genauer gesagt eine satirische Darstellung der syrischen Kriegsgöttin Astarte, die häufig auf einem Pferd reitend gezeigt wird: „Whatever its true significance, if any, beyond the obvious, there appears to be a deliberate element of good fun and lightheartedness present in this spirited composition.“⁷⁸⁴

3.4.1.8 Ägypter und Amazonen

Höchstwahrscheinlich liegt im Fall einer Scherbenzeichnung im Ägyptischen Museum von Kairo aus dem Grab Ramses' VI. (KV 9) im Tal der Könige (CG 25125; Abb. 145) visuelle Narrativität vor. In der außergewöhnlichen Kampfszene jagen zwei Streitwagen im Pfeilhagel aufeinander zu. Kontrahenten sind offenbar

⁷⁸³ Übersetzung Popko in TLA (14. Aktualisierung, 31.10.2014).

⁷⁸⁴ Houlihan, Some Instances of Humor, S. 41.

eine Königin (oder Göttin) und ein Pharao. Bei der männlichen Figur ist der obere Teil abgebrochen und nur der königliche Schurz lässt auf einen Herrscher schließen. Die Frau ist gut zu erkennen; sie trägt ein bodenlanges Kleid, eine lange Perücke und eine Krone mit Stirnreif sowie Uräus. Die königliche Kriegerin schießt mit überdimensional großem Bogen Pfeile auf ihren Feind. Während sich beide mit Pfeilen attackieren, hält jeweils ein Wagenlenker vor ihnen im Streitwagen die Zügel. Unterhalb der Standlinie gibt es unter dem König Reste einer weiteren Kampfszene mit drei Soldaten; zwei rechtsstehende Krieger sind jeweils von einem Pfeil verwundet, der noch in ihrem Kopf steckt.



Abb. 145: Königin im Pfeilhagel

Das Bild passt so gar nicht zum Unbesiegbarkeitsdogma ägyptischer Könige, was erklärt, dass keine annähernd vergleichbaren Belege existieren. Die Darstellung weicht deutlich von der Norm ab und lässt die Szene erzählenswert erscheinen. W. H. Peck hält die „Illustration einer Legende oder Parabel“ für möglich, „von der wir heute nur nichts mehr wissen.“⁷⁸⁵ H. Kischkewitz denkt an eine schriftlich erst viel später, nämlich 200 n. Chr., überlieferte Szene aus einer Erzählung⁷⁸⁶ mit dem modernen Titel *Ägypter und Amazonen* auf zwei

römerzeitlichen Papyri in der Österreichischen Nationalbibliothek (Pap. Dem. Vindob. 6165 und 6165A). Ihr Zustand ist derart fragmenthaft, dass die erhaltenen Teile nur einen ungefähren Eindruck der Gesamthandlung erlauben.⁷⁸⁷ In der Geschichte geht es um den Kampf zwischen der Amazonenkönigin und einem aus vielen Inaros-Texten bekannten ägyptischen Prinzen namens Petechons, der offenbar mit assyrischen Truppen auch in ein als „Land der Frauen“ bezeichnetes

⁷⁸⁵ Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 50.

⁷⁸⁶ Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, Text zu Tf. 4.

⁷⁸⁷ Hoffmann, Ägypter und Amazonen; vgl. dazu Collombert, Padikhonsou, der für die Textüberschrift „(ein) Ägypter und (die) Amazonen“ eintritt.

Gebiet im Vorderen Orient zwischen Syrien und Indien zieht. Dort kämpft der Fürst gegen Frauen – in der ägyptologischen Fachliteratur sehr frei als „Amazonen“ bezeichnet.⁷⁸⁸ Nach einem den ganzen Tag andauernden, unentschieden endenden Zweikampf gegen Sarpot (= Lotusblatt), die Königin der Frauen, nehmen beide Widersacher ihre Helme ab und verlieben sich auf den ersten Blick ineinander. In der schriftlichen Quelle fehlt eine Passage, aber aus dem weiteren Verlauf kann geschlossen werden, dass die Kämpfe zunächst weitergehen, letztlich aber Frieden geschlossen wird und beide Anführer zueinander finden. Auch im Folgenden ist der Text lückenhaft; er beschreibt wohl einen Traum des Prinzen, in dem ihm König Inaros erscheint, von dem man im Land der Frauen schon gehört hat. Als kurze Zeit später indische Truppen ins Sarpots Königreich einfallen, unterstützen die Ägypter die Frauen und wehren gemeinsam die indische Invasion ab.⁷⁸⁹

Die Darstellung auf dem Ostrakon könnte den Zweikampf zwischen Petechonsis und Sarpot darstellen. Im Text heißt es dazu (3,30 ff.):⁷⁹⁰

„Der Morgen seines nächsten [Tages] kam. Petechonsis [gürte sich] mit seiner Rüstung. Er schlüpfte in seine schönen(?) Waffen eines Kriegers [...] vom Anfang bis zum(?) Ende. Er nahm ein Paar(?) Riemen(?) (und) ein Sichelschwert, das zu einem Krieger des Kampfes [passt(?)], während seine Brust an die Schäfte seiner Lanzen gelehnt war, [...] wobei er wie ein brüllender Löwe war (und wie) ein kraftstrotzender(?) Stier [...], wenn er einen Angriff ankündigt. Man teilte es mündlich(?) mit (und) man meldete es schriftlich(?) zu den Räumen, [in denen] Sarpot [war]: ‚Ein Ägypter ist heute zum Kampfplatz [gekommen(?)].‘ Sie sagte: ‚Hilf mir, meine Herrin [, Isis, große Göttin!] Du sollst mich vor dem Verderben dieser bösen Schlange von Ägypter retten!‘

Aschteshit, ihre jüngere Schwester, ging [zu Sarpot (o. Ä.)]. Sie sagte: ‚Zahlreich sind die Kämpfe, die du gestern gemacht hast. [Jetzt gehe ich] zum Kampfplatz. Ich werde heute mit den Ägyptern kämpfen [...]‘“

Sarpot sagte: ‚Das passt mir [nicht]. Diese(?) Feigheiten(?) der Assyrer [sind(?)] auch(?)] die Feigheiten(?) der Ägypter(?)]. Die, die heute den Kampfplatz

⁷⁸⁸ Vgl. Hoffmann, Ägypter und Amazonen.

⁷⁸⁹ Hoffmann, Göttinnen, Königinnen, S. 22 ff.; ders./Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 107 ff.; Thissen, Homerischer Einfluss, S. 375 f.

⁷⁹⁰ Übersetzung nach Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 111 f.

eröffnet haben, du kennst ihre Art [zu handeln (o. Ä.), aber nicht ihre Art (o. Ä.)] gegen sie [zu kämpfen(?)]. Bei Isis, der großen Göttin, der Herrin des Landes der Frauen! Ich bin die, die [sich gürten wird und die] heute zum Kampfplatz gegen die böse Schlange von Ägypter [gehen wird].‘

Sie machte [...] gehen hinaus weg von ihr ohne ein Wort. Man brachte ihre Schutzwaffen (und) Rüstung vor [sie. Sie] legte(?) ihre Rüstung an(?). Sie schlüpfte in ihre Waffen eines Kriegers [...] gemäß ihrer Art. Man öffnete die Schlosser vor ihr und sie ging hinaus zur Schlachtordnung [zu(?)] Petechonsis. Die beiden trafen einander. Sie verteilten die Schäfte [ihrer Lanzen] vor sich. Sie legten die Fläche ihrer geschmückten Schilder an [ihren Arm. Sie(?) äußerten(?)] Schmähungen – Soldatensprache. Sie nahmen sich den Tod als Freund, sie nahmen(?) sich das Leben [als Feind bei(?) ihrem(?)] Zweikampf. Schön waren die Schläge, täuschen(?) ihre Hiebe. Die Schniden ihrer Schwerter taten (ihre) Arbeit. Sie ‚flogen‘ auf zum Himmel wie Geier, sie kamen herunter zum Boden [wie ...] Sie griffen an wie die Bes-Götter(?), sie machten [Schläge(?)] wie [..., sie waren furchtbar(?) wie der(?)] Sohn des Sobek. Der Boden hallte wider [...] durch den [...], während sie täuschten(?), während sie schlugen, während sie sprangen. Keiner [gab] dem anderen nach [...] wieder; er gab dem anderen nicht nach. Der Kampf dauerte [... von der] Zeit der ersten(?) Stunde des Morgens bis zu den [...] des Abends.“

Gegen eine Verbindung zwischen diesem Scherbenbild und der Erzählung *Ägypter und Amazonen* spricht, dass H. J. Thissen zufolge vergleichbare ägyptische Texte für den Kampf und die Liebe zwischen Petechons und Sarpot fehlen und die Erzählung in der 19. Dynastie, in die die Scherbe datiert, noch nicht bekannt war.⁷⁹¹ Unwahrscheinlich ist m. E. S. Schoskes und D. Wildungs Deutung als vorderasiatische Kriegsgöttin Astarte, die Züge der Göttin Sachmet übernommen und im Neuen Reich Eingang in den ägyptischen Pantheon gefunden hat. Ihnen wird Astarte beim Eingreifen ins Kampfgeschehen gezeigt, was nicht erklärt, warum sie nicht nur die Feinde Ägyptens unterhalb der Standlinie mit Pfeilen attackiert, sondern auch den ägyptischen Herrscher angreift. Ihre Erklärung lautet, es handle sich um „Systemkritik“ und der Zeichner habe „eine politische Vision, den Sturz des am Ende der Ramessidenzeit korrupt und unfähig gewordenen Königshauses“ zum Ausdruck bringen wollen, bei dem Astarte „[a]lls göttliche

⁷⁹¹ Vgl. dazu ausführlich Thissen, Homerischer Einfluss, bes. S. 376 ff.

Helferin in diesem gedachten, erträumten Befreiungskampf [...] in Erscheinung tritt.⁷⁹² Überzeugender erscheint V. G. Callenders Erklärung der Frauenfigur als Tausret, die letzte Königin der 19. Dynastie, die nach dem Tod ihres Gemahls Sethos II. die Herrschaft für den noch jungen Siptah übernommen hat. Er geht von einer symbolischen Interpretation der Kämpfe aus, mit denen die Königin am Ende ihrer Herrschaft konfrontiert war.⁷⁹³

Unabhängig von diesen Deutungsansätzen und dem möglichen Zusammenhang zu der erwähnten Erzählung ist das Bild narrativ, da konkrete Handlungsträger sowie eine Handlung klar erkennbar sind und die Szene, die den *pregnant moment* der Geschichte abbildet, von der Norm abweicht und *tellability* aufweist.

3.4.1.9 Der „Fischer-König“

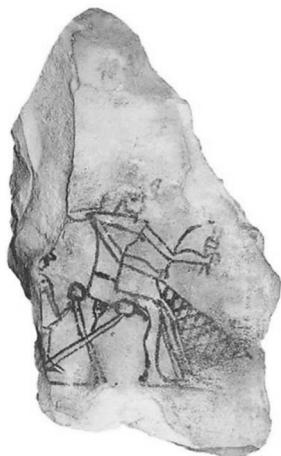


Abb. 146: Pharao beim Netzflicken

Ein König taucht in einer ebenfalls vom Standard abweichenden Szene auf einem Ostrakon des Pariser Louvre aus Deir el-Medina (E.25310; Abb. 146) auf: Ein Mann, der aufgrund von Uräusschlange, Haartracht sowie typischem Kinnbart zweifelsfrei ein Pharao ist, wird bei der für Herrscher ungewöhnlichen Tätigkeit des Netzflickens gezeigt. Die Szene unterscheidet sich dadurch von standardisierten Motiven, wirft Fragen auf und erscheint deshalb erzählenswert. Hinter dem Herrscher ist eine kleinere Person abgebildet, von der lediglich Gesicht, linker Arm und Schulter sowie ein Teil des linken Beines erhalten sind. Reste der Bemalung an der Stirn lassen wieder auf einen Uräus und somit eine königliche Person schließen. Der König sitzt auf einem Klapphocker und hält in der rechten Hand ein Fischernetz, das vor ihm zu Boden fällt, während er mit einem Gerät in der anderen offenbar das Netz flickt. Die Deutung ist unklar; Netze spielen im religiösen Bereich eine Rolle, wenn es

⁷⁹² Schoske/Wildung, Nofret, S. 181.

⁷⁹³ Vgl. dazu ausführlich Callender, Queen Tausret.

Feindabwehr geht. Hier aber erscheint ein religiöser Kontext unwahrscheinlich⁷⁹⁴, zumal es um das Flicken geht. Das Bild spricht für einen inoffiziellen Kontext, zum Beispiel eine Parodie auf übliche Herrscherdarstellungen, die den König unglimpfen soll, indem er bei einer für seine Stellung unwürdigen Arbeit gezeigt wird. Andererseits könnte der König Protagonist einer Geschichte über einen Pharao sein, der in die Rolle eines Fischers schlüpft. Allzu menschliche Eigenarten und Vorlieben bestimmter Herrscher waren im alten Ägypten durchaus Gegenstand von Erzählungen, zum Beispiel die Trunksucht von Pharao Amasis, über die Herodots Historien berichten, die auf ägyptischen Textzeugen basieren, wofür der Anfang eines Textes auf der Rückseite des Pariser Papyrus mit der so genannten Demotischen Chronik (Pap. Paris BN 215) aus der Zeit um 300 v. Chr. spricht. Die Erzählung über den trinkfreudigen König ist auch interessant, weil sie den Rahmen für die Geschichte eines Herrschers bildet, der der schönen Frau eines Fischers nachstellt und versucht, den Ehemann aus dem Weg zu räumen.⁷⁹⁵ Nicht auszuschließen ist also, dass der König mit Fischernetz eine Szene dieser Erzählung ist, die ihn als Fischer zeigt, um sich der Frau unauffällig zu nähern. Denkbar ist ebenso der Bezug zu einer anderen, heute nur nicht mehr bekannten Erzählung über einen König, in dessen Leben sich ungewöhnliche Dinge ereignen. Für sich allein erfüllt das Bild nur eingeschränkt die Kriterien für visuelles Erzählen, zwar sind ein bzw. zwei Handlungsträger und zumindest eine Tätigkeit zu erkennen und die Darstellung weicht vom Standard ab, sodass sie erzählenswert ist, aus dem Netzflicken lässt sich aber keine Handlungssequenz ableiten. Um als Narration verstanden zu werden, erfordert die Darstellung damit einen erheblichen Anteil rezipientenseitiger Narrativierung, für den sie aufgrund ihrer Außergewöhnlichkeit aber zumindest einen Anstoß liefert.

3.4.1.10 Sonstige Tiergeschichten

Innerhalb der Bildquellen bereiten insbesondere solche Darstellungen Probleme, die sich keiner anderweitig überlieferten Erzählung zuordnen lassen und für sich

⁷⁹⁴ Frédéric Mougenot; Andreu-Lanoë, L'art du contour, S. 272.

⁷⁹⁵ Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 160 ff.

allein betrachtet nicht unbedingt die Kriterien für Narrativität erfüllen. Nur selten können Zusammenhänge zwischen Bildern und bekannten Texten hergestellt werden; der überwiegende Teil ägyptischer Erzählungen ist aufgrund mangelnder schriftlicher Fixierung ausschließlich in Form erzählender Bilder erhalten. Als eine Art „Literaturersatz“ und „Niederschlag eines schriftlich vielleicht nie fixierten Erzählguts“⁷⁹⁶ besitzen sie deshalb enormen Wert. Ihnen verdanken wir höchstwahrscheinlich die Bewahrung eines ansonsten verlorenen Teils ägyptischer Literatur. Dazu zählen vermutlich auch folgende Szenen:

a) Hirtenszenen



Abb. 147 (links): Katzenhirte (Privatsammlung);

Abb. 148 (rechts): Katzenhirte mit Gänsen

Die Hirtenszenen (Motivgruppe 3) in mehreren Varianten lassen sich keiner bekannten Erzählung zuordnen und unterscheiden sich von Alltagsszenen aus Gräbern durch anthropomorphisierte Katzen oder andere Raubtiere, die an Stelle von Menschen Gänse und ande-

res Kleinvieh hüten, was für visuelles Erzählen und speziell Szenen aus Tiergeschichten spricht. Die meisten Szenen dieser Art sind nur bruchstückhaft erhalten, sodass die Figur des Hirten stark oder vollständig weggebrochen und nur ein Teil der Gänseschar zu erkennen ist. Meist kann aufgrund der Reste der Bemalung dennoch von einem Motiv dieser Gruppe ausgegangen werden (Abb. 147, 148). Ein gut erhaltenes Bild befindet sich in der Sammlung des Ägyptischen Museums Kairo (JE 65429; Abb. 149): Links geht aufrecht eine getigerte Katze mit einem auf der Schulter aufgelegten Stock in der rechten Vorderpfote, an

⁷⁹⁶ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 9.

deren Ende eine Art Netztasche befestigt ist. Mit einem zweiten Stock in der linken Pfote dirigiert sie sechs Gänse in zwei übereinander angeordneten Registern vor sich. Oberhalb der Gänse befindet sich ein Nest mit vier (Gänse-)Eiern. Die Katzen gehen bei der Hütearbeit wie ihre menschlichen Vorbilder aufrecht meist mit einem Stock in einer Vorderpfote, um ihre Gänseschar zu leiten, und einem über die Schulter gelegten Stab, an dessen Ende ein (Proviant-)Beutel befestigt ist.

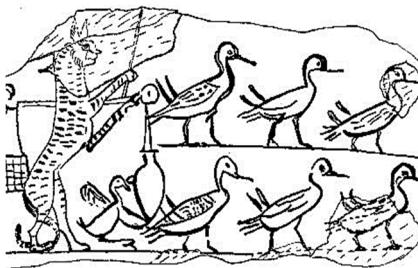


Abb. 149 (links):
Katzenhirte

Abb. 150 (rechts):
Katze beim Gänse-
hüten

Auf einer Scherbenzeichnung des Musée Agricole in Kairo (Abb. 150)⁷⁹⁷ ist die Hütekatze zusätzlich mit einem Krug ausgestattet, der am einen Ende des Tragstabs befestigt ist und sicherlich ein Getränk enthält. Auch in diesem Fall läuft die Gänseschar geordnet in zwei Reihen hintereinander. Nur ein kleines, aufge regt mit den Flügeln schlagendes Tier direkt vor der Katze tanzt aus der Reihe.

Auch auf dem Turiner Papyrus 55001 und dem Londoner Papyrus 10016 sind solche Hüteszenen zu finden. Das Bild einer Katze beim Gänsehüten auf dem Londoner Papyrus 10016 (Abb. 151) ist eine nahezu identische Parallel zu einer Darstellung auf einem Ostrakon aus dem Medelhavsmuseet in Stockholm (MM 14051; Abb. 152). Man sieht jeweils eine kleinere Gans auf der Pfote des Katzenhirten; die Zeichnung auf dem Ostrakon ist lediglich weniger sorgfältig ausgeführt als die auf dem Papyrus. Vermutlich diente einem der beiden Zeichner das jeweils andere Stück oder eine weitere Kopie dieser Szene als Vorlage oder beide haben das Motiv aus einer anderen Quelle übernommen.

⁷⁹⁷ Leider war es nicht möglich, Inventarnummern der Objekte aus dem Musée Agricole in Kairo in Erfahrung zu bringen, und ein aktueller Katalog ist m. W. nicht vorhanden.



Abb. 151 (links):
Katzenhirte

Abb. 152 (rechts):
Katzenhirte

Auch andere Tiere treten beim Gänsehüten auf, z. B. Schakale auf einem farbig bemalten Brüsseler Ostrakon (E.6369; vgl. Abb. 93).⁷⁹⁸ In allen Fällen dienten als Vorlage sicherlich Standardszenen menschlicher Hirten, die die Zeichner aufgrund ihrer Arbeit von Wänden der Privatgräber kannten – wie auf einem Relief aus dem Grab des Nebamun in Theben, das sich heute im Britischen Museum befindet (Abb. 153)⁷⁹⁹, oder im Grab des Bildhauers Ipy (TT 217; Abb. 154).⁸⁰⁰

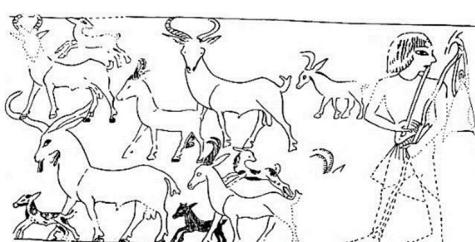


Abb. 153 (links): Gänsehirte; Abb. 154 (rechts): Ziegenhirte

Trotz dieser Parallelen müssen es keine Parodien realweltlicher Hirtenszenen sein; laut D. Flores „they all reference some common aspect of a folktale or fable“.⁸⁰¹ Durch vermenschlichte Tiere als Handlungsträger und die kuriose Handlung, dass Raubtiere ihre potenzielle Beute hüten, sind die Szenen hinreichend ungewöhnlich, um erzählenswert und somit narrativ zu sein. Bezuglich einer Handlungsfolge ist ohne die Kenntnis der zugehörigen Erzählung jedoch eine größere rezipientenseitige Narrativierung erforderlich, um eine Handlungssequenz entstehen zu lassen; das Bild allein liefert dafür lediglich eine Anregung.

⁷⁹⁸ Vermeersch/Duvosquel, The Royal Museums, S. 28; hier ist die Rede von zwei Füchsen.

⁷⁹⁹ Quirke/Spencer, The British Museum Book, S. 20 f.

⁸⁰⁰ Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 582, Abb. 581; Robins, Egyptian Painting, S. 41, Abb. 34.

⁸⁰¹ Flores, The Topsy-Turvy World, S. 240.

b) Musik- und Tanzszenen

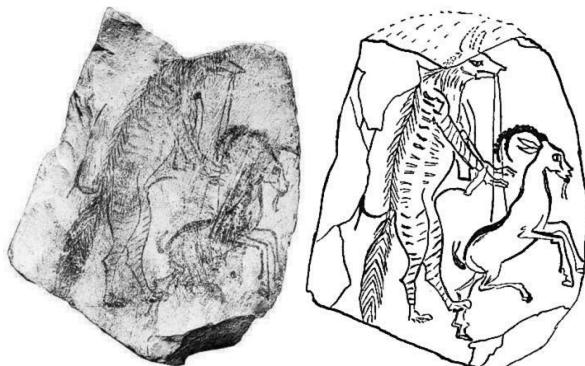


Abb. 155: Flöten spielende Hyäne mit Ziege

Ziegenerde Doppelflöte spielt.⁸⁰² Ein vergleichbares Stück mit vermenschlichtem Tier befindet sich auf einer Bildscherbe des Pariser Louvre (E.14368; Abb. 155): Eine Hyäne spielt Oboe für eine vor ihr tanzende Ziege. Aufgrund der Normabweichung mit den vermenschlichten Tieren, die eine klar erkennbare Handlung ausführen und zu interagieren scheinen, wirkt die Szene ungewöhnlich und wirft Fragen nach einer dazu passenden Erzählung auf, die mehr über die ungewöhnliche Darstellung verrät. Das Bild erfüllt mit entsprechender rezipientenseitiger Narrativierung die Kriterien für ein monoszenisches Erzählbild und weist zudem Parallelen zu der bei Äsop überlieferten Fabel *Der Bock und der Flöte spielende Wolf* auf⁸⁰³, sodass es die Evokation speziell dieser Erzählung sein könnte. In der äsopschen Fabel ist der Flötenspieler zwar ein Wolf, die Verbindung zwischen der Darstellung auf dem Ostrakon und der Fabel ist jedoch evident. Offenbar hat Äsop eine im Kern ägyptische Fabel aufgegriffen und die Hyäne durch einen Wolf ersetzt, um sie dem europäischen Rezipientenkreis anzupassen:

„Ein Bock lief seiner Herde verspätet hinterher und wurde von einem Wolf verfolgt. Da drehte sich der Bock um und sagte zum Wolf: „Mir ist schon klar, dass ich dein Abendessen bin. Aber damit ich nicht ruhmlos sterbe, spiel auf der Flöte und ich will dazu tanzen!“ Da spielte der Wolf auf der Flöte und der

Mehrfach belegt sind Darstellungen musizierender bzw. tanzender Tiere (Motivgruppe 2), die von vergleichbaren Szenen in Privatgräbern inspiriert sein dürften. Als Vorlage für Flöte spielende Tiere könnten Szenen wie die aus dem Bildprogramm des Grabes von Ipy aus Deir el-Medina (TT 217, 19. Dynastie) gedient haben, wo ein Hirte mit

⁸⁰² Wreszinski, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte I, Tf. 366.

⁸⁰³ Vgl. dazu auch Capart, Les Fables d’Animaux.

Bock tanzte dazu. Die Hunde aber hörten dies und verfolgten den Wolf. Da drehte sich der Wolf um und sagte zum Bock: „Das geschieht mir recht! Wozu musste ich auch, der ich Metzger bin, einen Flötenspieler mimen?“

So kommen die, die etwas im unrechten Moment tun, auch um das, was sie schon in Händen haben.“⁸⁰⁴

W. H. Peck geht allerdings von zwei voneinander unabhängigen Vorstudien für größere Arbeiten oder Übungsskizzen aus; das wolfsartige Tier sei die Hauptzeichnung und die Skizze der Ziege wurde später in den freien Raum eingefügt.⁸⁰⁵ Tatsächlich ist eine nachträgliche Ergänzung der Ziege nicht auszuschließen, trotzdem kann eine Szene aus der erwähnten Fabel vorliegen. Die Hyäne könnte an die bekannte Fabel mit Hyäne und Ziege erinnert und einen (zweiten) Zeichner dazu inspiriert haben, einen Ziegenbock zu ergänzen. Zudem kann eine Oboe spielende Hyäne kaum Vorzeichnung für eine standardisierte Grabdarstellung sein, wie W. H. Peck vermutet; das ungewöhnliche Motiv fügt sich wesentlich besser in den Kontext der Tiergeschichten ein.

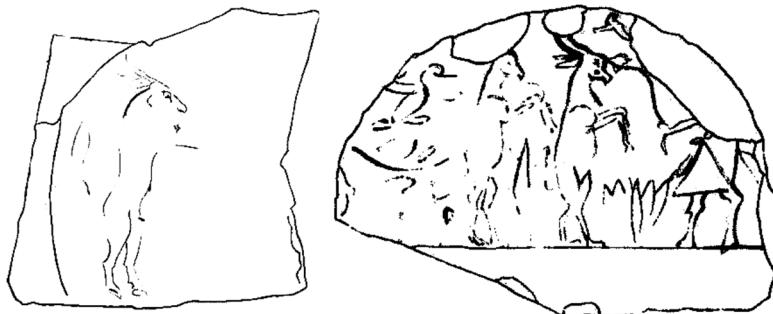


Abb. 156 (links):
Tanzende Ziege

Abb. 157 (rechts):
Tanzende Ziegen

Tanzende Ziegen sind mehrfach belegt. Das Fragment eines weiteren Tieres befindet sich auf dem Ostrakon des Institut Français d'Archéologie Orientale in Kairo (IFAO 3401; Abb. 156) und zwei tanzende Ziegen sind auf einem anderen Scherbenbild dieser Sammlung zu sehen (IFAO 3620; Abb. 157). Allerdings sind im letztgenannten Fall von der auf der rechten Hälfte des Ostrakons abgebildeten Figur nur die untere mit einem Schurz bekleidete Körperhälfte zu erkennen sowie ein Arm, der eine Peitsche o. Ä. in Richtung der Ziegen schwenkt. Diese Bilder können sich entweder auf die erwähnte Fabel bzw. eine Variante davon beziehen,

⁸⁰⁴ Äsop, Fabeln, S. 99.

⁸⁰⁵ Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 143 m. Abb. 73.

wenn es sich um mehr als eine Ziege handelt, oder die Bilder gehören zu anderen Tiergeschichten. Beispielsweise deutet die zweite Darstellung aufgrund des rechtsstehenden Tieres auf eine Hirtenszene o. Ä. hin, da die Ziegen nicht tanzen, sondern sich unterwürfig auf den Hinterbeinen gehend ihrem Herrn nähern. Zudem unterscheidet sich dieses Bildstrakon in anderen Details von den übrigen; auf der deutlich zu erkennenden waagerechten Standlinie der drei Figuren befinden sich verschiedene Pflanzen zwischen dem Hirten und der ersten Ziege, zwischen den beiden Ziegen und hinter der Ziege und oberhalb der letzten Pflanze am linken Bildrand wacht ein Vogel (vermutlich eine Gans) über einem Nest mit drei Eiern. Diese Konstellation erinnert an pluriszenische Einzelbilder, allerdings handelt es sich in diesem Fall eher um einen Szenenhintergrund; die Sumpflandschaft mit einem brütenden Vogel fungiert quasi als Kulisse.



Abb. 158: Tanzende und musizierende Tiere

Weitere Tanzende Tiere zeigt eine Bildscherbe aus dem Museum of Art and Archaeology der Universität von Missouri (Acc. No. 63.6.3; Abb. 158), aber in vertauschten Rollen: Zwei Ziegen musizieren für zwei tanzende Füchse oder Hyänen. Am linken Bildrand bläst eine aufrecht stehende Ziege die Doppeloboe und hat über den rechten Vorderlauf die Träger einer schmalen Tasche gehängt, die aufgrund der Form die Hülle des Musikinstruments sein könnte. Vor dieser großen Ziege schlägt eine weitere stehende kleinere mit geflecktem Fell eine Trommel. Zur Musik tanzt am rechten Bildrand

mit Blick zu den Musikanten aufrecht ein großer Fuchs (oder eine Hyäne) mit geflecktem Fell und waagerecht ausgebreiteten Vorderbeinen, dem angesichts der Anstrengung die Zunge heraushängt. Vor ihm sind Teile eines weiteren, deutlich kleineren Artgenossen zu erkennen, der sich zwischen der kleinen Ziege und dem größeren Tier zur Musik bewegt. Oberhalb der Szenen erkennt man ein Gestell mit zwei nicht genau zu bestimmenden Gegenständen – vermutlich ein Opferstisch. Die Szene erfüllt die Kriterien für bildliches Erzählen, weil Handlungsträger sowie eine Handlung erkennbar sind und das Ereignis von standardisierten Vorbildern abweicht, indem anthropomorphisierte Tiere erscheinen. Somit regt das Bild zum Erzählen an, sofern die rezipientenseitige Narrativierung eine

Handlungssequenz entstehen lässt, oder es spielt auf eine Zeitgenossen bekannte Tiergeschichte an und ist somit als Evokation dieser Erzählung narrativ.

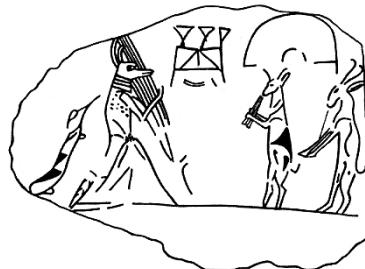


Abb. 159: Tiermusikanten

Musizierende Tiere findet man auch auf einem Ostrakon aus der Arbeitersiedlung Deir el-Medina in der Sammlung des Museo Egizio in Turin (N. Suppl. 6299; Abb. 159): In

der rechten Bildhälfte spielen zwei Gazellen auf einer Doppelboe und auf der linken zupft ihnen zugewandt ein Schakal die Harfe, während ein nicht näher bestimmbares Tier zur Musik tanzt.

Ein anderes Stück dieser Motivgruppe ist ein 1944 durch Bombenangriffe zerstörtes Münchner Ostrakon (Inv.-Nr. 1546) mit einem aufrecht stehenden und mit Schurz und Perücke bekleideten Esel(?), der auf einer ägyptischen Schulterharfe in seinen ausgestreckten Armen spielt. Eine Art Blumengebinde über dem Kopf des Harfenspielers erinnert an Ranken aus (Wochen-)Laubeszenen. Hinter ihm kniet zu seinen Füßen mit betend erhobenen Armen ein kahlköpfiger Mann und vor ihm hockt auf dem Boden – in Form der entsprechenden Hieroglyphe – ein Falke. E. Brunner-Traut schließt einen direkten Zusammenhang der drei Figuren aus und geht von einem Übungsstück aus, das die unterschiedlichen

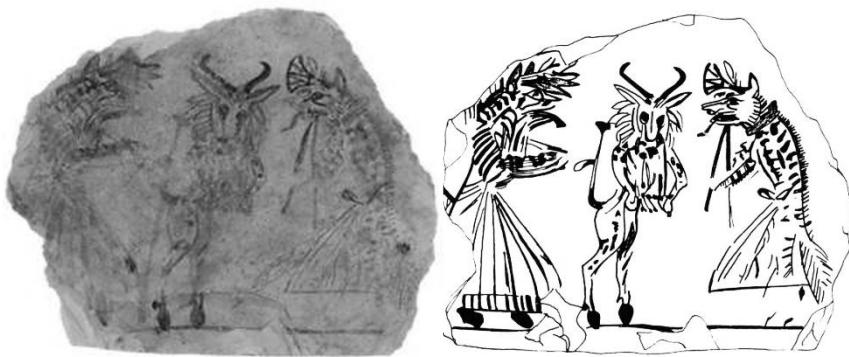


Abb. 160: Tiermusikanten

Figuren zufällig kombiniert. Da musizierende Tiere nicht zum Bildrepertoire der Gräber passen, könnte es die Skizze für private Hausmalerei sein – vielleicht ein Teilentwurf für eine Tierkapelle.

Zu den Musikanten zählt auch das Trio aus Ziege und zwei Hyänen auf einem Ostrakon des Ägyptischen Museums in Kairo (IFAO 2844; Abb. 160): Die aufrechtstehende, Trommel spielende Ziege steht in Frontalansicht zwischen zwei ihr zugewandten Hyänen. Die rechte Hyäne im Schurz spielt Doppeloboe; die Gestik der linksstehenden und mit einem langen Schurz bekleideten Hyäne lässt sich nicht exakt deuten; sie tanzt bzw. singt zur Musik oder hält eine Trommel in den Vorderpfoten und macht selbst Musik.



Abb. 161: Flöte spielen-
der Affe

Bei einem Objekt aus der Sammlung des Pariser Louvre (E.25309; Abb. 161) bläst ein aufrecht stehender Affe die Doppelflöte und vor ihm tanzt ein im Verhältnis wesentlich kleinerer, bis auf ein Band um den Bauch und eine Halskette nackter Mensch, dessen Beine wie die des Affen nach rechts gerichtet sind. Sein Kopf ist in Richtung des Tieres gewandt, dem er mit der rechten Hand ans Kinn greift. W. H. Peck warnt erneut, einen Zusammenhang beider Figuren zu vermuten. Dass der Affe sorgfältiger ausgeführt ist als die kleinere Menschenfigur, spricht seiner Meinung nach für eine nachträgliche Ergänzung. Allerdings könnte ein Zeichner die zweite Figur später ergänzt haben,

weil er ein bestimmtes Motiv oder eine Geschichte im Kopf hatte, die ihn dazu inspirierte. Für die Deutung des Endprodukts ist unerheblich, ob die menschliche Figur von einer anderen Hand stammt bzw. später hinzugefügt wurde.

Wie bei anderen Bildern tanzender oder musizierender Tiere besteht die Schwierigkeit vor allem darin auszumachen, ob visuelle Narration vorliegt: Sind mindestens ein Handlungsträger und eine Handlung erkennbar und weicht aufgrund eines anthropomorphisierten Tieres die Situation von standardisierten Alltagszenen ab, sodass sie ungewöhnlich genug ist, um das Kriterium *tellability* zu erfüllen, ist sie meiner Ansicht nach narrativ, auch ohne einer konkreten Tiergeschichte zugeordnet zu werden. Jedoch ist bei dem musizierenden Affen eine reale

Alltagsszene nicht auszuschließen, da diese durchaus zur Belustigung Instrumenten schräge Töne entlockt haben könnten und ein Diener dazu tanzen musste. Dann wäre das Bild nicht narrativ und genau diese Frage stellt sich bei zwei Scherbenbildern der Münchner Sammlung (Inv. Nr. 1540; Abb. 162; und 1541; Abb. 163; beides Kriegsverluste) mit jeweils einem Flöte spielenden Affen mit einem tanzenden Nubier.

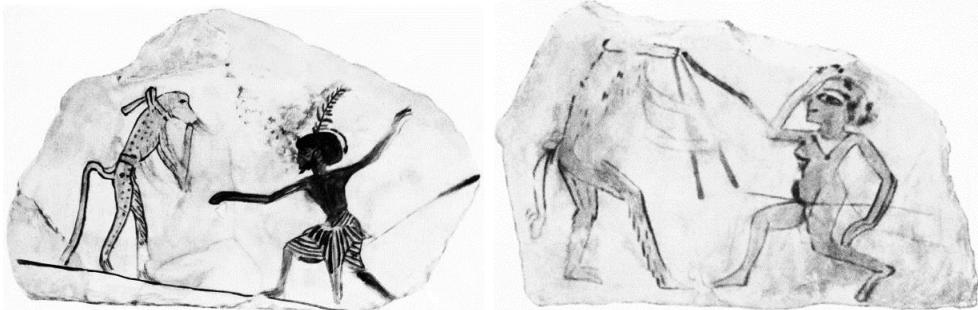


Abb. 162 (links): Tanzender Nubier; Abb. 163 (rechts): Tanzende Nubierin

c) Religiöse und kultische Szenen

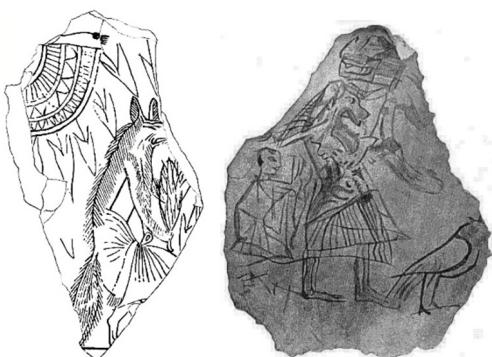


Abb. 164 (links): Schakalpriester;
Abb. 165 (rechts): Hyänenpriester(?)

Mehrfach belegt sind Szenen aus dem religiösen Bereich (Motivgruppe 7), bei denen vermenschlichte Tiere Menschen ersetzen, wie eine Hyäne als Priester auf einer aus Deir el-Medina stammenden ramessidenzeitlichen Scherbe (Abb. 164).⁸⁰⁶ Mit grimmigem Gesicht hockt sie auf einem niedrigen Schemel und hält in einer Hand ein Bündel Blätter. Anhand des typischen Schals über der Schulter und des Schurzes ist sie als

⁸⁰⁶ Bei Davies, Egyptian Drawings, S. 238, finden sich keine weiteren Informationen hinsichtlich des Aufbewahrungsortes des Objekts, es heißt lediglich, die Scherbe sei im Zuge der Grabungen des Institut Français in Deir el-Medina gefunden worden.

Vorlesepriester zu identifizieren. Ihr Gegenüber und der Kontext sind nicht mehr rekonstruierbar.⁸⁰⁷ Das Bild ist zwar ungewöhnlich, erfüllt aber für sich allein nicht die Kriterien für Narrativität, da weder eine konkrete Handlung erkennbar ist noch ein Interaktionspartner, sodass lediglich über eine Deutung als Teil einer Erzählung spekuliert werden kann. Auch die These der Evokation einer bekannten Tiergeschichte muss ohne Kenntnis einer dazugehörigen Erzählung eine Vermutung bleiben; letztlich könnte die Darstellung eines menschlichen Priesters parodiert werden, indem ein Tier dessen Rolle einnimmt.

Unklar ist, ob ein Stück aus der Münchner Sammlung (Inv. 1546; Abb. 165) einen tierischen Priester zeigt. E. Brunner-Traut erkennt einen Harfe spielenden Esel, hinter dem ein betender Mensch kniet und vor dem ein Falke auf dem Boden hockt⁸⁰⁸; m. E. ist es ein aufrecht gehender, mit plissiertem Schurz bekleideter Kanide oder eine Hyäne. Nicht identifizierbar ist das Objekt in den Vorderläufen des Tieres; der gebogene Gegenstand erinnert an eine Handharfe. Der Beter hinter dem Tier deutet auf einen religiösen Kontext hin. Gehören die ungewöhnlichen Figuren zusammen oder ist es eine zufällige Zusammenstellung? Die normabweichende Darstellung eines Priesters als Tier unterscheidet sich jedenfalls vom Standard, ist erzählenswert (*tellability*) und könnte ein Indiz für ein monoszenisches Einzelbild sein. Aufgrund des Fehlens einer konkreten Handlung ist jedoch für eine Bildnarration ein hoher Anteil rezipientenseitiger Narrativierung erforderlich. Narrativ wäre das Bild ebenso, wenn es auf eine dem Rezipienten aufgrund seiner Vorkenntnis bekannte Geschichte anspielt. Und letztlich könnte wieder eine nicht-narrative satirische Darstellung vorliegen; schließlich ist keine Handlung oder gar eine Sequenz erkennbar.

Andere Tiere können ebenfalls in der Rolle von Priestern schlüpften. Auf einem aus Deir el-Medina stammenden Kalksteinostrakon der Turiner Sammlung (N. Suppl. 6333; Abb. 166) ist eine Barkenprozession von Mäusepriestern abgebildet: Zwei Mäusepaare im Priesterschurz tragen wie menschliche Priester auf ihren Schultern eine große Barke, auf der eine mit dem typischen Priesterschurz bekleidete Maus mit einem Stab in der Pfote steht. Unter der Barke hockt auf

⁸⁰⁷ Davies, Egyptian Drawings, S. 238.

⁸⁰⁸ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 97.

dem Boden ein Mäusepriester, der einen Räucherarm schwenkt und zur Libation Wasser aus einem Gefäß auf den Boden gießt. Auf einer zusätzlich eingezogenen kurzen Standlinie auf halber Höhe am rechten Bildrand agiert eine Maus als Vorlesepriester, indem sie in leicht vorgebeugter Haltung von einem Papyrusblatt rezitiert und sich der Gruppe der übrigen Prozessionsteilnehmer zuwendet, so dass sie als einzige Figur ihr Gesicht nach links gerichtet hat.

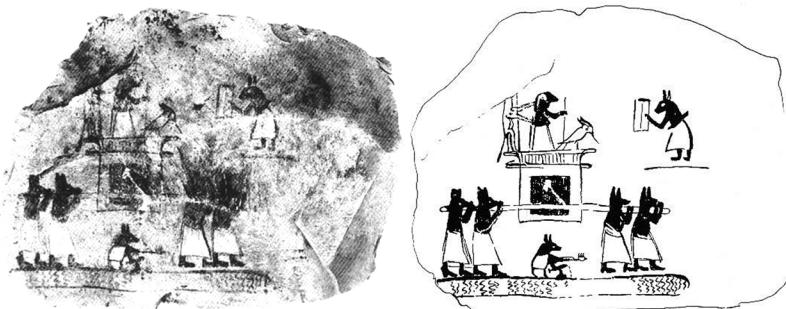


Abb. 166: Mäuseprozession

Mehrfach in Scherbenzeichnungen belegt sind vergleichbare Darstellungen religiöser Handlungen mit menschlichen Akteuren, die als Vorbild gedient haben könnten, wie ein Objekt aus der Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Tübingen (Inv. Nr. 278; Abb. 167).⁸⁰⁹ Als preiswerte Alternative zu kostspieligen Weihebildern konnten es Gläubige nach der Teilnahme an einer Götterprozession stiften in der Hoffnung auf einen günstigen Orakelspruch, eine positive Entscheidung bei einem Rechtsstreit durch die Gottheit oder Ähnliches.⁸¹⁰ Hier drängt sich die Vermutung auf, dass der Ratsuchende oder Bittende mit dem durch die Priester vermittelten Orakelergebnis unzufrieden war und anstelle der üblichen Votivgabe ein Bild anfertigte, das die Priester als Mäuse darstellt, um Kritik zu üben an ihrer Befähigung, den göttlichen Willen korrekt zu vermitteln. Als narrativ kann man das Bild nur einstufen, wenn die Szene Teil einer längeren Handlungssequenz ist. Zwar sind Handlungsträger sowie eine Handlung erkennbar und durch die Mäusepriester wird von vergleichbaren Standarddarstellungen abgewichen, was das Bild erzählenswert erscheinen lässt, und

⁸⁰⁹ Brunner-Traut/Brunner, Die ägyptische Sammlung. Tafelband, Tf. 92, Nr. 278.

⁸¹⁰ Vgl. dazu Brunner-Traut et al., Osiris, S. 44, Nr. 26, sowie S. 52, Nr. 36.

auch die Anspielung auf eine bekannte Tiergeschichte ist denkbar, aber unklar bleibt, ob es stativ angelegt ist oder erzählend.

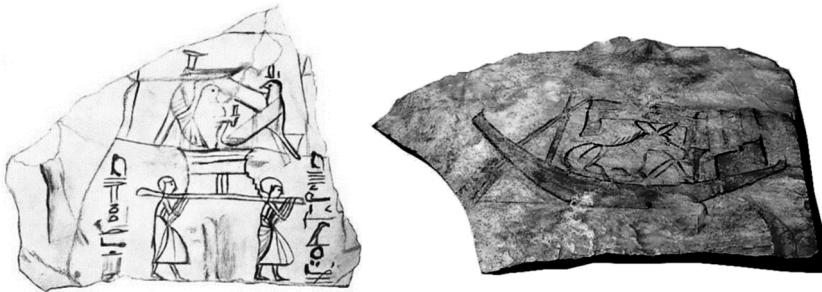


Abb. 167
(links): Bar-
kenprozes-
sion

Abb. 168
(rechts): Esel
im Boot

Zur Motivgruppe religiöser Szenen zählt außerdem ein Esel in einem Boot auf einem ramessidenzeitlichen Ostrakon aus Theben im Metropolitan Museum New York (22.2.27; Abb. 168). Ein Esel auf einem Nilboot war im Alltagsleben nicht ungewöhnlich; als unverzichtbare Lasttiere wurden sie sicher auf Booten zum Arbeitseinsatz oder zu einem neuen Besitzer transportiert. Allerdings erinnert dieses Bild an Jenseitsdarstellungen von Verstorbenen oder Göttern auf Booten bei ihrer Reise durch die Unterwelt. Gerade die ungewöhnliche Haltung des Tieres ist m. E. ein Indiz für eine Anspielung auf eine dieser Abbildungen, denn der Esel liegt geschützt vor der Sonne unter einem Schatten spendenden Aufbau, hat das linke Vorderbein angewinkelt aufgestellt und darauf geradezu entspannt seinen Kopf gelegt; ein solcher Komfort wäre einem gewöhnlichen Arbeitstier wohl nicht zuteil geworden. Daher könnte das Bild vergleichbare Szenen aus der Menschen- bzw. Götterwelt parodieren und eine Deutung im funerären Kontext kommt ebenfalls in Frage. Ein Esel in einer Barke wird überdies in Sargtextspruch 571 (CT VI,172) erwähnt bzw. bringt dort ein Geschöpf mit Eselskopf mit einem Schiff Steine für den Bau einer Unterkunft des Verstorbenen inmitten des Wassers.⁸¹¹ Andererseits erinnert der Esel in der Barke an die beiden Tiere des Schu, die in den Sargtexten (Spruch 662) als Helfer des Sonnengottes erwähnt werden und diesem auf seiner Fahrt in der Tagesbarke zur Seite stehen:

„Möget ihr zurückweichen. [Nieder] auf euer Gesicht! Ihr beiden Esel des Schu,
ihr beiden Ausgestreckten in Bezug auf das Auge (= „die mit geweiteten
Auge“), die beiden hoch an Knie, vor den beiden Kapellen des Re, die Schu

⁸¹¹ Bohms, Säugetiere, S. 70.

zum Himmel mitnimmt [und] die, welche die Barken des Re zusammen mit der Tagesbarke fahren.“ (CT VI,287o ff.)⁸¹²

Seit dem 4. Jahrtausend v. Chr. wurden Esel als Lasttiere eingesetzt und verkörperten das „Geplagtsein“, wenngleich sie aufgrund ihrer Bedeutung als Nutztiere gut behandelt und ihnen sogar Namen gegeben wurden. Weil sie als störrisch galten, wurden sie dennoch verprügelt⁸¹³ und durch ihre Verbindung zum Gott Seth fiel ihnen eine negative Rolle zu; seit dem Mittleren Reich betrachtete man Esel geradezu als Verkörperung des Bösen. Die Verbindung zu Seth beruht auf der Vorstellung, der Esel habe für sein Aussehen Modell gestanden. Diese Idee basiert vermutlich auf der ägyptischen Verwünschung „Möge der Esel mit ihm kopulieren, möge der Esel mit seiner Frau kopulieren.“⁸¹⁴ In Tierhumoresken sind Esel positiver besetzt⁸¹⁵ und treten meist als harmlose Musikanten auf. Im Buch des Thot werden dem Esel sogar gute Eigenschaften nachgesagt; es heißt, er lerne schnell, könne sogar Texte kopieren und zeige den Weg zur Weisheit.⁸¹⁶

Geht man von der Erzählung eines außergewöhnlichen, vielleicht vermenschlichten Esels aus, der eine Reise auf einem Nilboot unternimmt, erscheint die Szene narrativ und immerhin ist ein vermenschlichter Esel in der Geschichte des Bes belegt, wo Inaros einem sprechenden Exemplar begegnet.⁸¹⁷ Allerdings bleibt trotz der erkennbaren Außergewöhnlichkeit der Darstellung im Sinn von *tellability* letztlich eine Vermutung, das Bild des Esels könne Teil einer ganzen Handlungssequenz oder eine Anspielung auf eine Tiergeschichte sein.

d) Ernte- und Nahrungsmittelzubereitungsszenen

Szenen der Erntearbeit oder Nahrungsmittelzubereitung kennt man aus Grabdarstellungen des Alltagslebens, bei den folgenden Bildquellen jedoch

⁸¹² Zitiert nach Bohms, Säugetiere, S. 69 f.

⁸¹³ Janssen, Donkeys, S. 71 f.

⁸¹⁴ Janssen, Donkeys, S. 69.

⁸¹⁵ Hoffmann/Steinhart, Tiere vom Nil, S. 68.

⁸¹⁶ Vgl. dazu ausführlicher Bohms, Säugetiere, S. 61 f.

⁸¹⁷ Vgl. Hoffmann/Quack, Anthologie der demotischen Literatur, S. 56.

übernehmen Tiere die Rolle der Menschen. Dabei erfreut sich das Nilpferd besonderer Beliebtheit, das entgegen seiner Natur friedvoll und bevorzugt bei der Ernte- und Nahrungsmittelzubereitung (Gruppe 7) gezeigt wird. Auf dem Kairener Ostrakon (IFAO 3485; Abb. 169) hat links ein Nilpferd, von dem nur der untere Teil des dicken Bauches und der Schurz erhalten sind, seine klobigen Vorderfüße in einen großen Bottich gesteckt, um Rohmasse für Bier durch ein in dem Gefäß befindliches Sieb zu drücken. Ihm assistiert eine aufrechtstehende Antilope mit zwei Krügen an dem Tragejoch über den Schultern als Wasserträger.

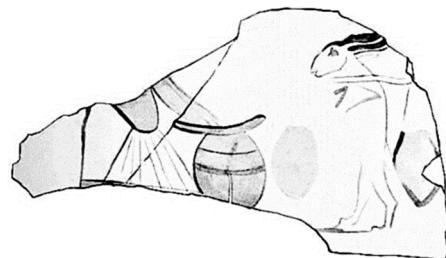


Abb. 169: Nilpferd(?) beim Bierbrauen

Die Bedeutung der Antilope ist hier unsicher und abhängig davon, ob es sich um die nordafrikanische Kuhantilope (*Alcephalus buselaphus buselaphus*) oder die Oryxantilope (*Oryx gazella leucoryx*) handelt. Die Kuhantilope wurde gerne mit einem faulen Schüler verglichen, der vor der Arbeit flieht wie sie vor dem Jäger. Beiden wurde nachgesagt, Gefahr bzw. Arbeit zu wittern, um rechtzeitig die Flucht anzutreten. Dies brachte der Antilope den Ruf eines Taugenichts ein. Die Oryxantilope hingegen, deren Lebensraum die Wüste und somit das Reich des Seth ist, galt als Feind der Lichtgötter. Ihre Gestalt soll Seth beim Raub des Udjat-Augen angenommen haben, weshalb sie mit Seth gleichgesetzt wurde und prädestiniertes Opfertier war.⁸¹⁸

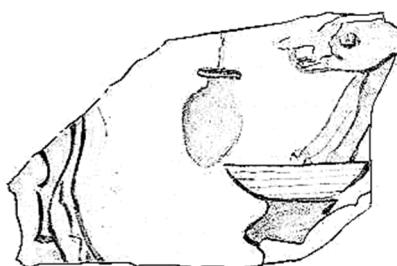


Abb. 170 (links):
Nilpferd beim
Bierbrauen

Abb. 171 (rechts):
Tier beim Bier-
brauen

⁸¹⁸ Vgl. zu den Antilopen ausführlicher Bohms, Säugetiere, S. 34 ff.

Auf einem Vergleichsstück (IFAO 3496; Abb. 170) steht das Nilpferd rechts im Bild ebenfalls über einen Bierbottich gebeugt. Trotz der Zerstörung großer Teile der Figur erkennt man am Kopf zweifelsfrei das Nilpferd. Wieder steht ihm ein Wasserträger mit Krug an einem Tragjoch zur Seite, dessen noch erhaltener unterer Teil der Beine in Hufen endet, was ebenfalls für eine Antilope spricht.

Aufgrund der Parallelen zu den vorher beschriebenen Szenen zeigt ein weiteres Ostrakon aus der Brüsseler Sammlung (E.6476; Abb. 171) ein Bier brauendes Nilpferd, das sich über einen Bierbottich beugt.⁸¹⁹ Die starke Behaarung an Armen, Beinen und Nacken sowie das spitze Kinn bzw. der Kinnbart haben allerdings nichts mit einem Nilpferd gemein; das zweite Tier ist eine Antilope als Wasserträger mit Tragejoch und zwei Krügen. All diese Szenen könnten eine übliche Tätigkeit parodieren oder sind narrativ, denn die klar erkennbare Handlung, aber vor allem die ungewöhnlichen Handlungsträger deuten auf eine Normabweichung und somit *tellability* hin. Es erfordert jedoch erhebliche rezipientenseitige Narrativierung, um aus der Handlung eine Handlungssequenz entstehen zu lassen und das Bild für sich allein genommen als narrativ aufzufassen. Die Evokation einer nicht mehr bekannten Tiergeschichte ist naheliegender; immerhin ist das Motiv mehrfach belegt, was gegen eine spontanem Amusement dienende Augenblicksskizze spricht und dafür, dass der Zeichner eine bestimmte Geschichte im Hinterkopf hatte.

Bierbrauen ist keine ungewöhnliche Tätigkeit; aufgrund des hohen Konsums in jedem Haushalt wurde Bier zum Eigengebrauch hergestellt. Außerdem wurde es zu kultischen Zwecken verwendet, insbesondere um es Hathor darzubringen und sie zu besänftigen, was im Zusammenhang mit dem Mythos *Die Vernichtung des Menschengeschlechts* steht. Darin geht es um die Aussendung der Himmelskuh Hathor durch den Sonnengott Re als Reaktion auf eine Rebellion der Menschen gegen ihn. Hathor soll in seinem Auftrag die Menschheit zerstören. Letztlich will der alternde Re die Vernichtung abwenden und lässt die rasende Kuh durch mit Ocker gefärbtes Bier besänftigen, da sie das wie Blut aussehende Getränk trinkt, betrunken wird und ihren Auftrag vergisst.⁸²⁰ Wie der *Mythos vom Sonnenauge*

⁸¹⁹ Vgl. dazu Werbrouck, Ostraca à figures (1953), S. 107 u. 110 m. Abb. 35.

⁸²⁰ Vgl. für eine Übersetzung Sternberg-el Hotabi, Mythen, S. 1024 ff.

steht diese Erzählung im Zusammenhang mit der Nilüberschwemmung, die aufgrund der mit ihr einhergehenden Seuchen eine Bedrohung darstellte und mit dem Erscheinen der wütenden Hathorkuh in Verbindung gebracht wurde. Während der Überschwemmung war der Boden tatsächlich von brauner bis ockerfarbener Flüssigkeit bedeckt, die an das gefärbte Bier erinnert, das dem Mythos zufolge zur Besänftigung vor der wütenden Göttin ausgegossen worden war.⁸²¹ Bierbrauen für rituelle Zwecke war im alten Ägypten weit verbreitet; zu behaupten, man braue Bier für die Göttin Hathor, soll sogar eine gängige Ausrede gewesen sein, um nicht zur Arbeit erscheinen zu müssen.⁸²² Offen ist hingegen, ob und – wenn ja – welcher Zusammenhang zwischen Mythos und Bier brauendem Nilpferd besteht und warum ausgerechnet diesem von Natur aus ungelenken Tier die Rolle des Bierbrauers zugefallen ist. Einen Deutungsvorschlag liefert A. Behrmann, die das Nilpferd als Verkörperung des Seth interpretiert, der in Nilpferdgestalt erscheinen kann und als „Herr des Rausches“ bezeichnet wird.⁸²³ Sie untermauert dies durch einen Text aus einem magischen Papyrus der 19. Dynastie, in dem Seth bei der Behandlung eines Patienten zu Hilfe gerufen wird, um durch die betäubende Kraft des Bieres, das der Kranke trinken muss, ihn quälende Dämonen zu vertreiben, die durch den Rauschzustand benebelt werden:

„Seth wird nicht zurückgehalten werden, wenn er verlangt, das Herz zu erbeuten (d. h. den Verstand zu benebeln durch Bier) in diesem seinem Namen ‚Bier‘. Er verwirrt das Herz, um das Herz des Feindes, des Übeltäters, des männlichen und weiblichen Toten zu erbeuten.“⁸²⁴

Weitere Quellenbelege untermauern eine besondere Verbindung zwischen Seth und Bier, was ein Nilpferd auf einem (Bier-)Krug erklärt oder sein Erscheinen im Zusammenhang mit Texten und Bildern über das Bierbrauen.⁸²⁵ Das Bier brauende Nilpferd könnte also eine Verkörperung des Gottes Seth, des „Herrn

⁸²¹ Vgl. dazu von Lieven, Wein, Weib und Gesang, S. 48, sowie zur Deutung dieses Mythos auch Spalinger, The destruction of mankind.

⁸²² Loeben, Verbringe einen perfekten Tag, S. 39.

⁸²³ Behrmann, Das Nilpferd II, bes. S. 68 ff.

⁸²⁴ Magischer pLeiden I, 348, Spruch 24 rto. 13,3-15,5; Übersetzung nach Zandee, Seth als Sturm-gott, S. 148.

⁸²⁵ Behrmann, Das Nilpferd II, S. 70.

des Bieres“, sein. Allerdings erscheint mir eine religiöse Deutung der Bilder keineswegs zwingend, schließlich sind außer dem Nilpferd noch weitere Tiere abgebildet, die interagieren. Das spricht eher für eine Szene aus einer Tiergeschichte und gegen eine Votivgabe zu Ehren des Seth. Zudem ist das Bier brauende Nilpferd nicht nur innerhalb der Scherbenbilder belegt, sondern auch auf dem so genannten Londoner Märchenpapyrus (BM 10016; vgl. Abb. 192), der keine Votivgabe an Seth ist.

Ein Nilpferd erscheint auch in einer ungewöhnlichen Ernteszene auf einem Ostrakon des Musée Agricole in Kairo, wo es Feigen erntet (Abb. 172)⁸²⁶. Mittels einer Leiter hat das massive Tier den Baum erklimmen und müht sich dort ab, während ein am Fuß des Baumes sitzender schwarzer Vogel auf es einredet und ihm vielleicht nach Art eines Aufsehers der Erntearbeiter Anweisungen zuruft, anstatt mit ihm die Plätze zu tauschen. Die Rollenverteilung ist auffällig und wirkt komisch, denn der Vogel würde sich im Baum sicherer bewegen als ein riesiges Nilpferd.⁸²⁷ Laut L. D. Morenz ergibt sich „das Komische [...] wesentlich aus der drastischen Erwartungsverletzung beim Betrachter“.⁸²⁸

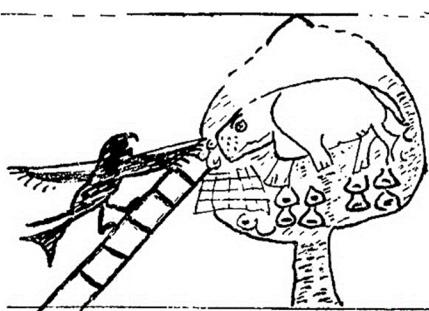


Abb. 172 (links):
Nilpferd bei der
Baumernte

Abb. 173 (rechts):
Nilpferd bei der
Feigenernte

Die Szenen sind aufgrund der ungewöhnlichen Konstellation und Tätigkeit echte Fabeln im modernen Sinn, die eine Lehre vermitteln, welche jedoch allein auf Grundlage des Bildes ebenso wenig rekonstruiert werden kann wie der genaue Kontext, sodass offen bleiben muss, was der Vogel dem Nilpferd zuruft und was dieses veranlasst hat, zur Ernte in den Baum zu steigen. Jedenfalls erfüllt das

⁸²⁶ Leider war es nicht möglich, Inventarnummern der Objekte aus dem Musée Agricole in Kairo in Erfahrung zu bringen, und ein aktueller Katalog ist m. W. nicht vorhanden.

⁸²⁷ Vgl. dazu Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 70 f.

⁸²⁸ Morenz, Kleine Archäologie, S. 104.

Bild für sich allein aufgrund der außergewöhnlichen Umstände und Akteure das Kriterium *tellability*. Beim Rezipienten weckt es Neugierde auf die ganze Geschichte, sodass die rezipientenseitige Narrativierung durch den im Bild angelegten narrativen Impuls angeregt wird. L. D. Morenz zufolge „versteht sogar ein kulturfremder Betrachter [die Darstellung] unmittelbar, allerdings weil (und nur insofern) er tatsächlich die gleiche Grunderwartung an die Ordnung der Welt teilt“.⁸²⁹ Die sprachliche Ebene hingegen, und zwar ein Wortspiel, bleibt ihm verschlossen: Nilpferd (*db*) und Feigen (*dtb* oder *db*) sowie das Verb *ddb* („einsammeln“). Die Darstellung lässt sich „wort-sinn-spielerisch versprachlichen“ zu „*db hr ddb db* – Das Nilpferd sammelt Feigen.“⁸³⁰

Das Motiv ist auch auf dem Turiner Papyrus 55001 (Abb. 173), dem so genannten „Märchenbogen“⁸³¹, belegt und auf dem Londoner Märchenpapyrus (BM 10016) lassen Fragmente auf eine solche Ernteszene schließen (vgl. Abb. 192).⁸³² Die mehrfache Überlieferung und das Erscheinen von zwei der drei Belege innerhalb einer Sammlung von Bildern aus Tiergeschichten auf Papyrus spricht für die Allusion auf eine den alten Ägyptern geläufige Erzählung (oder speziell Fabel), die in visueller Form fixiert wurde und dem ägyptischen Betrachter die zugehörige Erzählung in Erinnerung rief. L. D. Morenz spekuliert, dass sie sich um das Motiv „Bändigung von Gier“ dreht.⁸³³

A. Behrmann hingegen geht bei diesem Nilpferd erneut von einer Verbindung zu Seth aus. Sie interpretiert die Ernteszenen als Anspielung auf die Erzählung vom Streit zwischen Horus und Seth, indem sie das Nilpferd mit Seth gleichsetzt, den schwarzen Vogel als Erscheinungsform des Horus deutet⁸³⁴ und die Feigenernte als Variante des Motivs der Nilpferdjagd. Der schwarze Vogel (= Horus) folgt

⁸²⁹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 105.

⁸³⁰ Morenz, Kleine Archäologie, S. 105. Vgl. dazu S. 107, Anm. 317, wo auf die Deutung „der Große legt die (Sturm-)Leiter an“ verwiesen wird in der Annahme, der Vogel könnte eine Schwalbe sein.

⁸³¹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 104.

⁸³² Morenz, Kleine Archäologie, S. 108, weist auf einen weiteren möglichen Beleg aus diesem „Vorstellungs- und Assoziationskreis“ hin: Ein Bildostrakon aus Deir el-Medina (Berlin 21486) zeigt ein Nilpferd, das gegenüber einem Vogel eine Palme hinaufklettert.

⁸³³ Morenz, Kleine Archäologie, S. 104.

⁸³⁴ Vgl. dazu Behrmann, Das Nilpferd II, S. 63 ff.

demnach Horus Seth in seiner Nilpferdgestalt auf den Baum, um ihn zu töten.⁸³⁵ Allerdings ist der Vogel wohl eher eine Krähe, eine Schwalbe oder ein Rabe – und keine Verkörperung des Horus.⁸³⁶ Überdies ist fraglich, warum der verfolgte Seth in Nilpferdgestalt, die ihn auf der Flucht vor seinem flugfähigen Widersacher an Land ohnehin behindert hätte, mit einem Netz auf einen Baum klettern und Feigen ernten sollte. Zudem lässt keines der Tiere auf aggressives Verhalten oder Tötungsabsicht schließen und man muss sich fragen, warum der Streit überhaupt in einem Feigenbaum stattfinden sollte – also einer für das Nilpferd untypischen Umgebung. Zumindest dafür liefert A. Behrmann eine Erklärung, indem sie – wie L. D. Morenz⁸³⁷ – auf das Wortspiel *db* („Nilpferd“) und *dtb* („Feige“) hinweist als Ausgangsidee für die zum Bild gehörige Geschichte bzw. die Wahl des Ortes und des Tieres.⁸³⁸

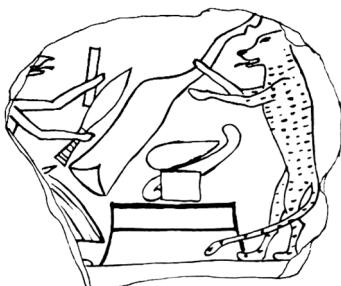


Abb. 174: Tiere beim Zubereiten von Fleisch

Opfertisch hinweg, auf dem weitere Nahrungsmittel liegen, einen riesigen Rinderderschenkel. Welche Bedeutung diese ungewöhnliche Szene der Fleischverarbeitung hat und in welchen Gesamtkontext sie gehört, bleibt offen. Wieder liegt aufgrund der klar erkennbaren Handlung und der ungewöhnlichen Akteure nahe, dass das Bild Teil einer ganzen Handlungssequenz mit dem Fuchs und der Katze als Handlungsträger und somit narrativ ist. Für sich allein erfordert die

Eine besondere Küchenszene befindet sich auf einem Scherbenbild aus einer Privatsammlung, dessen derzeitiger Aufenthaltsort unbekannt ist (Abb. 174)⁸³⁹: Links im Bild sind Fragmente eines aufrecht stehenden Fuchses(?) mit Schurz zu sehen, der in der rechten Vorderpfote ein großes Messer hält und in der linken einen rechteckigen Wetzstein, mit dem er die Klinge schärft. Rechts im Bild steht ihm gegenüber ebenfalls aufrecht eine Katze. Sie reicht dem Fuchs über einen niedrigen

⁸³⁵ Behrmann, Das Nilpferd II, S. 74.

⁸³⁶ Houlihan, The Birds, S. 133.

⁸³⁷ Morenz, Kleine Archäologie, S. 105.

⁸³⁸ Behrmann, Das Nilpferd I, Dok. 179 b.

⁸³⁹ Houlihan, Wit and Humour, S. XIV.

Darstellung jedoch eine enorme rezipientenseitige Narrativierung, obwohl die Normabweichung einen Anstoß liefert. Naheliegend ist die Anspielung auf eine einem zeitgenössischen Betrachter bekannte Erzählung. Überdies erinnert die Szene an zwei vergleichbare Bilder: Auf dem Londoner Papyrus 10016 (vgl. Abb. 192) werden ein Löwe und ein nicht genau bestimmbarer Tier bei einer ähnlichen Arbeit gezeigt und im Tempel von Medamoud gibt es zwei Schakale bei der Fleischverarbeitung (Inv. 5282; vgl. Abb. 65).

e) Gerichtsszenen

Selten sind Scherbenbildern kurze Texte oder ein Titel beigelegt wie bei einem Ostrakon aus Chicago (OIM 13951; Abb. 175) mit einer hieratischen Aufschrift auf der Rückseite: „Die Katze, (die) Maus und der Junge“ (*((t)3 mjt pnw p3 ‘d)*) – offenbar ist es der Titel zum Bild auf der Vorderseite.⁸⁴⁰

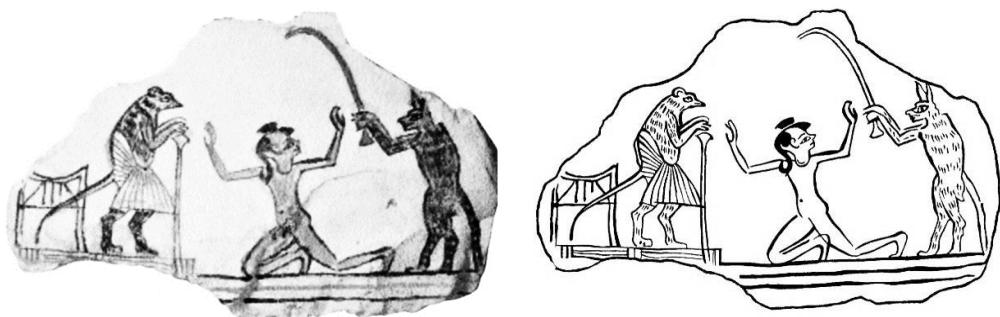


Abb. 175: Bestrafung durch eine Katze

Die Darstellung zeigt einen knienden nackten Knaben mit flehend erhobenen Armen, der sein Gesicht der rechts neben ihm stehenden Katze zuwendet, die ihn mit einem langen, gebogenen Stock schlägt, den sie in beiden Händen nach oben hält. Eine auf einen Stab gestützte Maus links im Bild verfolgt aufmerksam diese Prügelszene. Sie steht auf einem kleinen Podest erhöht aufrecht vor einem Hocker als Richter, der über die Bestrafung des Knaben entschieden hat und nun die Durchführung der Strafe überwacht.

⁸⁴⁰ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 174.



Abb. 176: Bestrafung durch zwei Katzen

kette und ein Kreuzband über dem Oberkörper ist er nackt, sein Kopf ist teilweise kahlrasiert und die restlichen Haare trägt er in zwei Büscheln und einer Locke. Die Bestrafung überwacht wieder ein Mäuserichter, dessen Reste links neben der Gruppe zu erkennen sind, wo er leicht erhöht unter einem Pavillon steht.

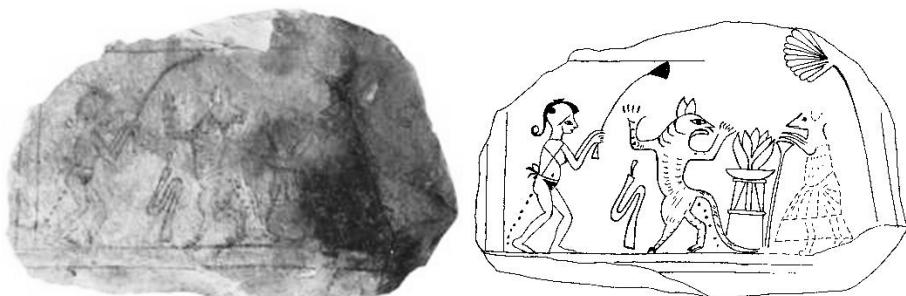


Abb. 177: Bestrafung der Katze

Bei einer weiteren Darstellung mit umgekehrter Rollenverteilung auf einem Ostrakon aus dem Ägyptischen Museum von Kairo (RT 29-12-21-2; Abb. 177) verprügelt der Knabe die aufrecht stehende Katze, die die Vorderbeine erhoben hat und sich um Gnade bittend dem rechts stehenden Mäuserichter zuwendet. Als Bestrafungsinstrument fungiert eine lange, gebogene Rute, die am oberen Ende in ein Dreieck ausläuft und an eine Pflanze erinnert. Sowohl die Katze als auch die spärlich mit einem über dem Oberkörper gekreuzten Band bekleidete menschliche Figur am linken Bildrand lösen Kot – vermutlich als Angstreaktion.⁸⁴¹

⁸⁴¹ Die gebräuchliche Bezeichnung „Verfaultes des Afters“ und die euphemistische Bedeutung „was den Ka befriedet“ helfen in diesem Fall nicht weiter. Kot gilt gemeinhin als „Inbegriff des Abscheus“,

Zwischen der Katze und dem Menschen fällt in Kurven ein Band zum Boden, rechts neben der Katze steht ein hoher Gefäßständer mit einer nicht näher bestimmbarer Pflanze in einer Schale. Dahinter steht wieder ein mit den Vorderpfoten auf einen Stab gestützter Mäuserichter, der das Geschehen überwacht und dem eine über ihm aufragende fächerförmige Pflanze Schatten spendet.

R. und J. Janssen sowie J. H. Breasted halten das Bild für die Szene einer unbekannten Tiererzählung.⁸⁴² Die wechselnde Rollenverteilung könnte auf Varianten hindeuten, d. h., einmal bestraft vor einem Mäuserichter die Katze den Knaben, ein andermal verprügelt dieser die Katze. Denkbar sind ebenso verschiedene Sequenzen im Laufe derselben Geschichte; vielleicht wird zunächst ein Unschuldiger bestraft, bevor ihm Gerechtigkeit erfährt und er selbst zum Bestrafenden wird. Auf die chronologische Abfolge der Szenen kann nicht geschlossen werden. Gleich bleibt die Maus in der Richterrolle, was laut J. Assmann nicht als Ver-spottung von Rechtsprechung und Exekutive verstanden werden sollte. Er sieht die Maus als prädestinierte „Identifikationsfigur des kleinen Mannes [, der] die Oberhand gewinnt.“⁸⁴³ Die ungewöhnliche Situation und die vermenschlichten Tiere zusammen mit der menschlichen Figur sowie der Wechsel hinsichtlich des Bestraften deuten auf unterschiedliche Szenen einer längeren Handlungssequenz hin und aufgrund der Normabweichung zweifelsfrei auf ein Ereignis, das das Kriterium *tellability* erfüllt. Wie gesagt ist aber eine Erzählung um diese Bestrafungsszenen herum nicht bekannt. Auch für sich allein genommen regen die Bilder zur rezipientenseitigen Narrativierung an, vor allem wenn sie verbunden werden und eine Handlungssequenz konstruiert wird.

weshalb er in der Heilkunde zur Abwehr von Krankheitsdämonen eingesetzt wird und die Verstorbenen in der Unterwelt fürchten, Kot essen zu müssen; vgl. Westendorf, Kot.

⁸⁴² Breasted, The Oriental Institute, S. 424 m. Abb. 206; Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 60.

⁸⁴³ Assmann, Literatur und Karneval, S. 39.

f) Sonstiges

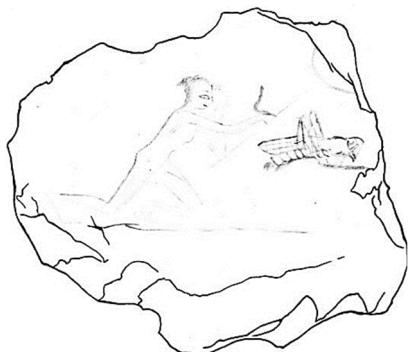


Abb. 178: Mann mit Heuschrecke

Zu singulär überlieferten Bildern zählt die Darstellung einer menschlichen Figur mit einer Heuschrecke auf einem Ostrakon des Musée Agricole in Kairo (Abb. 178)⁸⁴⁴: Ein nackter Mann kniet auf dem Boden und streckt seinen Oberkörper sich mit den Zehen abstützend weit nach vorne. Er richtet die linke Hand mit der Handfläche nach innen schützend vor sein Gesicht, während er im ausgestreckten rechten Arm einen Stock mit einem kreisförmigen Objekt am oberen Ende hält – eine Art Schmetterlingsnetz. Vor ihm hockt eine überdimensional große Kurzfühlerschrecke scheinbar mitten in der Luft auf Höhe seiner Brust.⁸⁴⁵ Vermutlich ist der Mann im Begriff, sie mit dem Kescher einzufangen, wobei er aus Angst sein Gesicht mit der Hand abschirmt. Die Heuschrecke stand im alten Ägypten metaphorisch für Menge, aber auch Schwäche und Schaden; beispielsweise wird mit Heuschrecken das Heer der Feinde bezeichnet.

Das Bild könnte deshalb zu einem Schaden abwehrenden Zauberspruch gehören, sodass die an den Mund gehaltene Hand ein Redegestus wäre. Da Heuschrecken als Heilmittel galten und tatsächlich mit Netzen eingefangen wurden⁸⁴⁶, könnte die Darstellung speziell zu einem medizinischen Spruch gehören. Die Deutung ist somit schwierig, entweder liegt eine Bildnarration vor oder die Illustration eines magischen Spruches für eine medizinische Behandlung.

Ebenfalls schwierig ist die Deutung eines Bildostrakons aus dem Institut Français d'Archéologie Orientale in Kairo (IFAO 3617; Abb. 179) mit einer Katze in einer die Vorderpfoten erhobenen Haltung, die zum Sprung auf zwei kleine Vögel rechts neben ihr auf dem Boden ansetzt. Rechts im Bild erkennt man Reste einer weiteren Figur oder eines Gegenstandes – vermutlich der Flügel eines Vogels oder

⁸⁴⁴ Leider war es nicht möglich, Inventarnummern der Objekte aus dem Musée Agricole in Kairo in Erfahrung zu bringen, und ein aktueller Katalog ist m. W. nicht vorhanden.

⁸⁴⁵ Boessneck, Die Tierwelt, S. 149 m. Abb. 244.

⁸⁴⁶ Brunner-Traut, Heuschrecke.

ein Arbeitsgerät mit Holzverstrebungen. Obwohl das Bild wie eine typische Alltagssituation wirkt, ist die Szene einer Tiergeschichte nicht auszuschließen, denn die Vögel machen einen ungewöhnlich ruhigen Eindruck angesichts der bedrohlichen Geste der Katze. Wenngleich sie die Flügel gespreizt haben, watscheln sie offenbar in aller Seelenruhe auf ihren Fressfeind zu. Es könnte daher ein Gespräch zwischen den Tieren dargestellt sein, bei dem die Vögel – vielleicht aufgrund (geistiger) Überlegenheit oder gewandter Reden – wagen, der Katze gegenüberzutreten. In diesem Fall könnte eine Bildnarration in Form eines monoszenischen Einzelbildes vorliegen.



Abb. 179: Katze mit Küken



Abb. 180: Nilpferd und Vogel

Eine außergewöhnliche Konstellation unterschiedlicher, zweifellos vermenschlichter Tiere befindet sich auf einem ramessidischen Ostrakon aus Theben im Museum of Art and Archaeology in Missouri (Columbia) (Acc. No. 63.6.7; Abb. 180).⁸⁴⁷ Dargestellt ist ein aufrechtstehendes, mit einem Schurz bekleidetes Nilpferd gegenüber einem schwarzen Vogel – vermutlich eine Krähe – auf dem Querbalken einer Art Waage. Der Balken ist durch die Öse eines senkrecht vom Boden aufragenden Pfostens in Form des Anch-Zeichens geführt. Auf der Erde unter dem Balken hocken links unterhalb des Nilpferds eine Eule und rechts eine Katze mit erhobener rechter Vorderpfote, was als Redegestus interpretiert werden kann – vielleicht spricht sie mit den anderen Tieren. Auf eine Unterhaltung deuten auch der geöffnete Schnabel des Vogels und die Gestik des Nilpferds hin, das sein linkes Vorderbein an sein Maul hält und das andere ausstreckt.

P. F. Houlihan deutet die Konstruktion als Waage und vermutet eine Parodie der Herzwägung im Totenbuch, wobei anstelle von Herz und Feder Nilpferd und

⁸⁴⁷ Houlihan, *The Birds*, S. 134, Abb. 191.

Vogel gegeneinander abgewogen werden, während Eule und Katze als Richter den Ausgang des Wiegens kontrollieren.⁸⁴⁸ L. D. Morenz denkt an eine „Art Fabel“, hält das Nilpferd für ein Krokodil und zieht ebenfalls Parallelen zum Totengericht⁸⁴⁹; klare Indizien zur Untermauerung seiner Deutung fehlen allerdings. Auffällig ist die Kombination von Nilpferd und schwarzem Vogel, weil sie an die Szene mit dem Nilpferd bei der Feigenernte erinnert (vgl. Abb. 172 und 173). Es könnten also zwei verschiedene Szenen derselben Tiergeschichte um ein Nilpferd und einen Vogel sein.

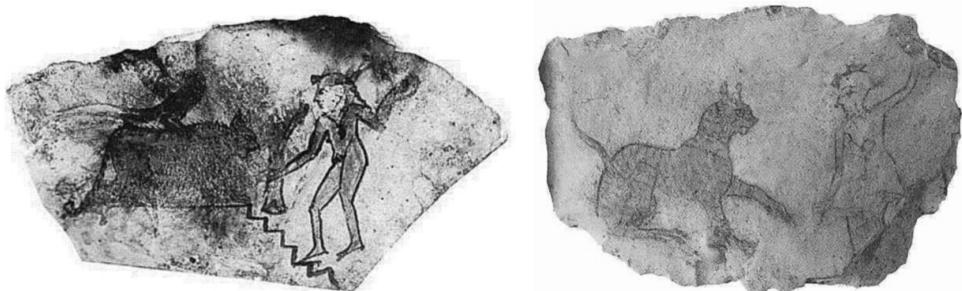


Abb. 181 (links): Nubier mit Tieren; Abb. 182 (rechts): Mann mit Katze (Tefnut?)

Zu den wenigen Beispielen eines menschlichen Akteurs mit anthropomorphisierten Tieren gehört ein Ostrakon des Medelhavsmuseet in Stockholm (MM 14059; Abb. 181): Auf der Treppe zu einem Podest in der linken Bildhälfte steht ein unbekleideter Mann mit einem Amulett in Form der ägyptischen Herzhiereoglyphe um den Hals, einem Tierschenkel o. Ä. in der rechten Hand und erhobenem linken Arm. Seine Gestik erinnert an Opfergabenbringer in Gräbern, die mit ausgestrecktem Arm ihre Gaben darreichen; die Position des zweiten Arms deutet auf einen Redegestus hin. Der Mann könnte also etwas zu den beiden Tieren auf der Plattform am oberen Ende der Treppe sagen. Es handelt sich um eine grüne Katze, die dem Menschen entgegenschaut, sowie einen auf ihrem Rücken hockenden schwarzen Vogel, der seinen Kopf von dem Mann abgewandt hat. Die obere Ecke dieser Szene ist weggebrochen, sodass man nur die nach unten gerichtete Spitze eines schwarzen Flügels eines weiteren Vogels erkennt, der über dem sitzenden Artgenossen fliegt und zu dem sich der Vogel auf dem Rücken der

⁸⁴⁸ Houlihan, The Birds, S. 133.

⁸⁴⁹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 109 f.

Katze hinwendet. Für eine Opferszene spricht, dass sich der unbekleidete Mann beiden Tieren ehrfürchtig mit seinen Gaben nähert, jedoch wirken die Tiere unnatürlich, was für ein ungewöhnliches Ereignis spricht, das bildlich umgesetzt wurde und zum Erzählen anregt oder auf eine bestimmte Geschichte anspielt.

Die Szene ähnelt der auf einem Ostrakon aus dem Ägyptischen Museum in Kairo (JE 72014; Abb. 182), wo allerdings der Vogel fehlt und der Mann keine Ehrfurcht gegenüber der Katze zeigt, sondern seinen Arm drohend erhebt. B. E. J. Peterson glaubt an eine Opferszene, in der ein Nubier mit einer Gabe der katzengestaltigen Göttin Tefnut gegenübertritt, und deutet das Stück als Votivgabe. Bezuglich des Vogels schließt er einen Falken als Verkörperung des Gottes Onuris nicht aus, während der über ihm schwebende zweite Vogel die Geiergottheit Nechbet darstellen soll. Allerdings weist er darauf hin, dass eine solche Götterszene nicht nur einzigartig, sondern ungewöhnlich wäre, da sie nicht den Darstellungskonventionen ägyptischer Kunst entspricht.⁸⁵⁰ Aus diesem Grund sollte m. E. ein narratives Einzelbild und/oder die Evokation einer nicht anders überlieferten Tiergeschichte in Betracht gezogen werden.

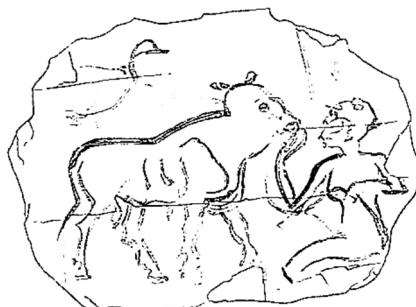


Abb. 183: Frau mit Stier und Gans

Auf einem Stück aus dem Musée Agricole in Kairo (Abb. 183)⁸⁵¹ kniet rechts im Bild eine Frau mit auffälligem Kopfputz vor einem Stier. Sie hält seine Leine in der linken Hand, während sie ihre rechte zärtlich zum Maul des Tieres führt, auf dessen Rücken sich eine Gans niederlässt. Die ungewöhnlich kleinen Hörner weisen auf einen Jungstier hin. Die Kopfbedeckung der Frau mit der Uräuschlange spricht für eine königliche Krone. Zwar sind mehrfach Bilder von Menschen mit Stieren belegt, die Haltung der Figuren ist hier jedoch ungewöhnlich.

Sofern Stier und Gans Verkörperungen des Gottes Amun sind, könnte es ein Weihegeschenk – oder die Vorstudie dazu – sein. Das erklärt aber nicht die

⁸⁵⁰ Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, S. 81 ff.

⁸⁵¹ Leider war es nicht möglich, Inventarnummern der Objekte aus dem Musée Agricole in Kairo in Erfahrung zu bringen, und ein aktueller Katalog ist m. W. nicht vorhanden.

königliche Figur. Es könnte also auch eine Szene aus einer Erzählung um ein weibliches Mitglied der Königsfamilie sein. Für sich allein genommen erfüllt die Darstellung allerdings nicht die Kriterien einer Bildnarration, denn die Geste weist nicht auf eine längere Handlungssequenz hin und die Situation wirkt statisch, sodass ein wichtiges Kriterium nicht erfüllt ist und lediglich die Konstellation und Details von der Norm abweichen.

Bei zahlreichen Fragmenten von Bildscherben lassen sich lediglich Reste menschlich agierender Tiere erkennen wie auf einem Ostrakon der Sammlung des Institut Français d'Archéologie Orientale in Kairo (3470; Abb. 184), auf dem nur noch Beine eines offenbar aufrecht stehenden Tieres zu sehen sind, von dessen Haltung auf eine vermenschlichte Katze geschlossen werden kann. Außergewöhnlich ist die Unterwasserszene unterhalb der Standlinie, in der ein Fisch von rechts nach links schwimmt und von einem verhältnismäßig kleinen Krokodil geschnappt wird, das sich mit aufgesperrtem Maul von links auf ihn zu bewegt. Unter den Tieren sind links Reste einer Art Wasserpflanze aufgemalt. Wie in vielen Fällen legen die anthropomorphisierten Tiere eine Szene aus einer Tiergeschichte nahe.

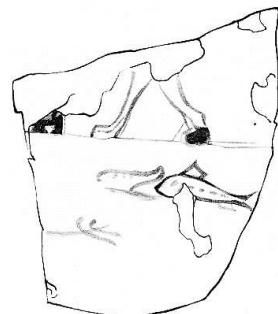


Abb. 184: Krokodil

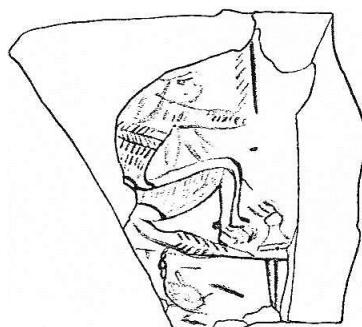


Abb. 185: Affe beim Senet

Zu sonstigen Motiven gehört auch ein Affe beim Brettspiel auf einem Ostrakon aus Deir el-Medina (IFAO 3628; Abb. 185): Die stark verblasste Figur mit einem Spielstein des Halmatyps in der linken Vorderpfote hockt auf einem niedrigen Sitz oder Spieltisch. Der Affe hat den rechten Arm angewinkelt und blickt geradeaus in Richtung des rechten Bildrandes, wo sich offenbar sein Gegner befindet. Unter seinem Sitz sticht ein Skorpion den Affen in den Schwanz. L. Keimer fasst diese

Situation in dem Ausruf „Évitez le jeu!“ zusammen und will sie moralisch deuten, während E. Brunner-Traut spekuliert, der Affe habe falschgespielt und werde mit dem Skorpionstich bestraft. Aufgrund der Ähnlichkeit zur Darstellung auf

dem Londoner Papyrus (vgl. Abb. 192) möchte B. E. Pusch nach dem Vorbild auf dem Papyrus einen weiteren tierischen Spielpartner ergänzen.⁸⁵² Die Szene könnte also auf eine bekannte Tiergeschichte anspielen und narrativ sein. Auch für sich allein genommen erfüllt die Darstellung die Kriterien bildlichen Erzählers, da zwei Handlungsträger erkennbar sind sowie zwei gleichzeitig ablaufende Handlungen, nämlich das Brettspiel des Affen und das Stechen des Skorpions. Vor allem aber weicht die Szene von der Norm ab und man fragt sich, wie es zum Skorpionstich kommt und welche Bedeutung er hat, wodurch das Kriterium *tellability* erfüllt und der Betrachter zur Narrativierung angeregt wird.

3.4.2 Papyri

Die Darstellungen auf dem Papyrus Turin 55001, dem Papyrus London 10016 sowie einem farbigen Papyrus aus Kairo (JE 31199) aus der 19./20. Dynastie gehören zu den wichtigsten Quellen für Bildnarration im alten Ägypten. Die erstgenannten Papyri stammen höchstwahrscheinlich aus Deir el-Medina, wo hoch qualifizierte, privilegierte Handwerker mit ihren Familien lebten, unter denen die Zahl der Analphabeten deutlich geringer war als in der übrigen Bevölkerung.⁸⁵³ Folglich sind die Urheber im Kreis von Personen zu suchen, die in ihrer Freizeit private Zeichnungen, Hausmalereien, verschiedene Skizzen auf Ostrakon sowie Papyrus und eben auch umfangreichere Papyrusillustrationen herstellten und sich mit Sicherheit an Bildern orientierten, die sie berufsbedingt aus Gräbern und Tempeln kannten. Dabei blieb bei Papyri und Ostraka genug Freiraum, was die Originalität der Abbildungen erklärt. Da nicht Ostraka, sondern Papyrus verwendet wurde, waren die Stücke offenbar auf Dauer angelegt und wurden vermutlich innerhalb des Familien- und Bekanntenkreises weitergegeben⁸⁵⁴; beispielsweise als Illustrationen oder Gedankenstützen beim mündlichen Erzählen dazugehöriger Geschichten. Vielleicht waren diese Papyri auch Grabbeigaben,

⁸⁵² Pusch, Das Senet-Brettspiel, S. 135.

⁸⁵³ Laut McDowell, Village Life, S. 4, konnten in der 20. Dynastie mindestens vierzig Prozent der Bewohner Deir el-Medinas lesen und schreiben.

⁸⁵⁴ Vgl. dazu Houlihan, Wit and Humour, S. 61 f.

die in so genannten Bücherkisten aufbewahrt wurden, in denen ganze Sammlungen ägyptischer Texte gefunden wurden.

a) Papyrus Turin 55001

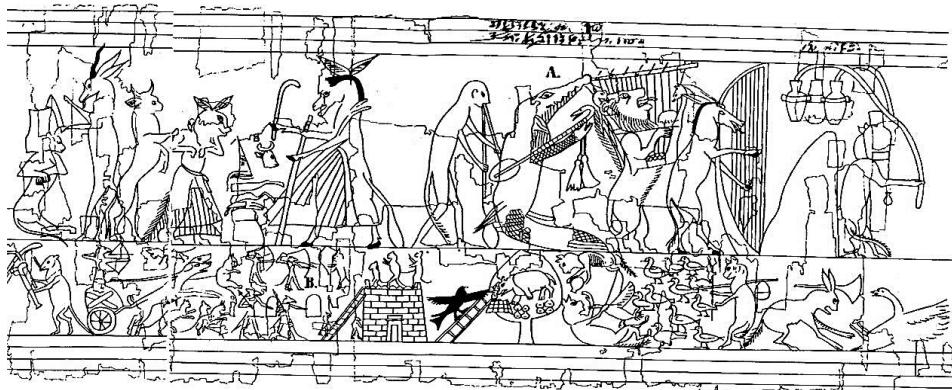


Abb. 186a: Teilweise ergänzte Umzeichnung des Papyrus Turin 55001 (rechte Hälfte)

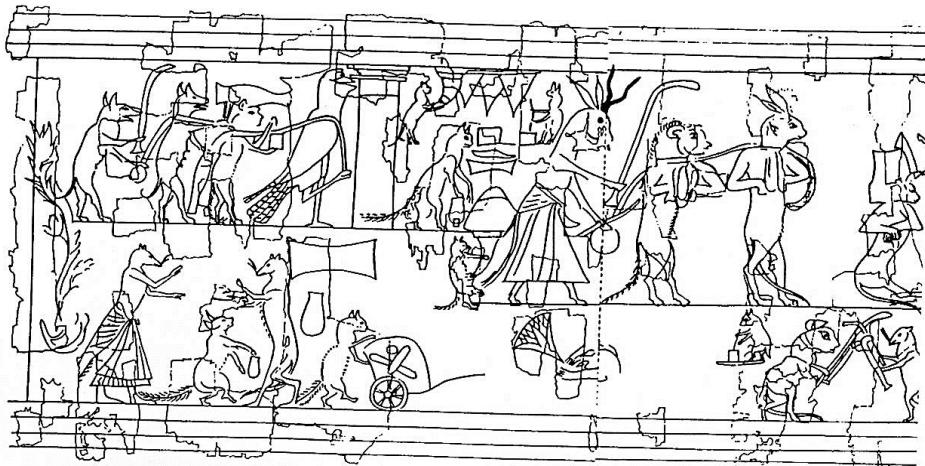


Abb. 186b: Teilweise ergänzte Umzeichnung des Papyrus Turin 55001 (linke Hälfte)

Der größte Bildpapyrus ist mit ca. 259 cm Länge und 21-25,5 cm Breite der unter dem Namen „satirisch-erotischer Papyrus“ bekannt gewordene Turiner Papyrus 55001 aus der Ramessidenzeit. Auf einer Bildhöhe von 15,5 cm enthält er abgesehen von zwölf Vignetten mit erotischen Darstellungen im unteren Teil auf einer

Länge von etwa 85 cm verschiedene Szenen mit anthropomorphisierten Tieren, die vermutlich Teil von Tiererzählungen sind (Abb. 186a/b).⁸⁵⁵

Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Bildern in dieser Quelle ist einzigartig und wegen der qualitativ hochwertigen, detailreichen Ausführung der Zeichnungen gehörte der einstige Besitzer des sicherlich kostspieligen Papyrus der Elite an.⁸⁵⁶ Ob Zeichnungen und Beischriften aus einer Hand stammen, ist unklar; die offenbar später zu den erotischen Darstellungen hinzugefügten Texte weisen auf einen hochrangigen Beamten als Verfasser hin – vielleicht gleichzeitig der Besitzer. Die verwendeten Verwaltungstitel sowie Namen realer Personen aus Deir el-Medina sprechen für Kenntnisse im Bereich ägyptischer Administration.⁸⁵⁷

Die menschlichen Darstellungen und die unterschiedlichen vermenschlichten Tiere in den verschiedenen Einzelszenen wurden in der Vergangenheit in der Regel unabhängig behandelt. Als einer der ersten Wissenschaftler äußerte sich am 6. November 1824 J. F. Champollion in einem Brief aus Turin folgendermaßen über diesen Papyrus:

„J'ai trouvé un débris de caricature égyptienne, représentant un chat, qui garde des canards, la houlette à la main, ou un cynocéphale, qui joue de la double flûte; – près des nom et prénom du belliqueux Moëris, un rat armé en guerre et décochant des flèches contre un combattant de sa force, ou bien un chat montant sur un char de bataille. – Ici un morceau de rituel funéraire sur le dos, duquel l'intérêt humain avait écrit un contrat de vente, et là des débris de peintures d'une obscénité monstrueuse et qui me donnent une bien singulière idée de la gravité et de la sagesse égyptienne.“⁸⁵⁸

J. F. Champollion interpretiert die Tierszenen als politische Karikaturen und die erotischen Darstellungen als Pornografie, sein Bruder J.-J. Champollion-Figeac wertet den Papyrus wie andere nach ihm als Beleg für ägyptische Karikaturen, A. Erman hingegen deutet ihn als „merkwürdige Art von Totenbuch“.⁸⁵⁹ Wenn gleich bei einigen Szenen die Karikatur standardisierter Vorlagen aus Tempel-

⁸⁵⁵ Für eine genauere Analyse vgl. O'Connor, Satire or Parody?

⁸⁵⁶ O'Connor, Eros in Egypt.

⁸⁵⁷ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 86 f.

⁸⁵⁸ Zitiert nach Omlin, Der Papyrus 55001, S. 21.

⁸⁵⁹ Zitiert nach Omlin, Der Papyrus 55001, S. 22.

und Grabdarstellungen nicht auszuschließen ist, liegt m. E. im Fall der Tierbilder eine Sammlung verschiedener Szenen aus – Zeitgenossen vermutlich bekannten – Tiergeschichten vor. Dabei bemerkt L. D. Morenz, dass die Anordnung der Szenen nicht willkürlich ist, sondern „eine Symmetrie in der Aufteilung in fünf Szenen“ erkennen lässt.⁸⁶⁰ Denkbar ist, dass ein Freund bzw. Sammler dieser Art von Bilderzählungen sich den Papyrus für eine private Bibliothek anfertigen ließ oder das Stück im Besitz eines umherziehenden Geschichtenerzählers war, der ihn zur Visualisierung seiner Erzählungen oder als Memorierungshilfe nutzte.



Abb. 187: Niederschlagen eines Feindes

Einige Darstellungen aus anderen Quellen für visuelles Erzählen und viele Tierszenen lassen auf Vorlagen in ramessidischen Tempelanlagen oder Privatgräbern des Neuen Reiches schließen, zu denen thebanische Handwerker – darunter wohl der Urheber der Zeichnungen – Zugang hatten⁸⁶¹, zum Beispiel in der Mitte des oberen Registers die Tierkapelle und zwei Szenen weiter das Motiv des Niederschlagens der Feinde, wo der Herrscher durch eine Antilope ersetzt ist und der Feind durch ein anderes Tier (Abb. 187): Der Antilopen-König steht unbekleidet aufrecht vor einem Tier am Boden, das nicht genau identifiziert werden kann, und schwingt im erhobenen linken

Vorderlauf eine sickelartige Waffe, um sie auf das mit gefesselten Vorderhufen wehrlos den tödlichen Schlag erwartende Opfer zu seinen Füßen herabsausen zu lassen. Die Ironie besteht darin, dass mit der Antilope ausgerechnet ein bei den Ägyptern beliebtes Opfertier als Triumphator abgebildet ist.

Die Interpretationen weichen zum Teil deutlich voneinander ab. D. O’Connor vermutet die sonst in der ägyptischen Kunst nicht belegte rituelle Tötung von Feinden.⁸⁶² A. Schulmann nimmt an, dass zeremonielle Exekutionen in Tempelhöfen praktiziert wurden, und schließt auf eine in die Tierwelt verlagerte

⁸⁶⁰ Morenz, Kleine Archäologie, S. 127. Vgl. zu dieser Theorie ausführlicher ebd., S. 126 ff.

⁸⁶¹ O’Connor, Satire or Parody?, S. 371.

⁸⁶² O’Connor, Satire or Parody?, S. 372.

Abbildung tatsächlichen Geschehens.⁸⁶³ Dass Niederschlagender und Opfer Tiere sind, macht ein spezielles königliches Ritual unwahrscheinlich. Eher wurde die von zahlreichen Tempelaufwendungen des Neuen Reiches bekannte Szene Pharaos beim Niederschlagen der Feinde in die Tierwelt gerückt. Die Szene weicht durch die anthropomorphisierten Tiere von der Norm ab und könnte Teil einer längeren Handlungssequenz um einen Antilopenkönig sein, denn offenbar gehören zwei weitere Bilder im oberen Register dazu, in denen das Vor- bzw. Abführen von Gefangenen gezeigt wird: Am linken Rand des oberen Registers führen ein Fuchs(?) und ein großer Vogel (vermutlich ein Falke) zwischen sich zwei aufrecht gehende Tiere, die gefesselt sind mit Seilen, die über ihre Schultern geführt und wahrscheinlich um ihre Hälse geschlungen sind. Direkt hinter dem Falken an der Spitze läuft eine Katze mit quadratischem Gegenstand in ihren Vorderpfoten, auf die eine weitere Tierfigur folgt. Sie ähnelt einem Schwein und die Zitzen am Bauch lassen auf ein weibliches Tier schließen. Es trägt einen nicht näher bestimmbarer Gegenstand mit sich. Der Fuchs am Ende hält in der linken Vorderpfote das Seil, mit dem die Gefangenen zusammengebunden sind, und schwingt in der anderen einen gebogenen Stock. Warum beide Tiere Gefangene sind und welches Schicksal sie erwartet, bleibt ungewiss, da eine zugehörige Tiergeschichte nicht schriftlich überliefert ist. Dies gilt auch für die Deutung der Ereignisse um die zweite Gruppe gefangener Tiere zwei Szenen weiter rechts, wo eine aufrecht gehende Antilope im linken Vorderhuf ein Seil hält, mit dem sie zwei vor sich laufende Tiere gefesselt hat und sie mit einem gebogenen Stock vor sich hertreibt. Das Tier direkt vor ihr hat große Ähnlichkeit mit einem Igel – vielleicht ein Ichneumon. Ein wie alle Übrigen aufrechtgehender Hase führt die Gruppe an. Die beiden gefangenen Tiere halten keine Gegenstände und sind jeweils an den Vorderbeinen gefesselt. Dass sich die Gruppe dem Antilopen-König beim Niederschlagen eines Feindes nähert, lässt eine Vorführung Gefangener vermuten – vielleicht im Anschluss an einen Kampf. Somit könnte eine Bildreihe bzw. Handlungssequenz vorliegen, die Ereignisse nach einer erfolgreichen Schlacht des

⁸⁶³ Schulman, Ceremonial Execution, S. 45: „[...] that the ceremonial execution was carried out in the forecourt seems certain for several reasons, not at least among which is the fact that this was the only part of the temple which was accessible to the lay public.“

Antilopenherrschers erzählt, wozu wie in der Menschenwelt neben dem Niederschlagen das Vorführen der Besiegten durch eigene Soldaten gehört.

Die Szene rechts daneben ist den Speiseopferszenen nachempfunden und könnte Teil einer Handlungssequenz sein. Opferempfänger ist ein in der Schreitbewegung aufrechtstehender Esel in einem langen Gewand, der sich in erhabener Pose mit dem linken Vorderhuf auf einen Stab stützt. Mit einem kurzen gebogenen Stock im rechten Vorderhuf droht er einem Tier, das sich ihm in aufrechtem Gang, mit leicht vornüber geneigtem Oberkörper und gefesselten Vorderpfoten nähert. Es hat verhältnismäßig große, spitz zulaufende Ohren wie der Hase zwei Szenen weiter, aber der auffallend lange, buschige Schwanz, der aus einem plissierten Schurz zu Boden hängt, passt eher zu einer Katze. Hinter dem Tier geht aufrecht auf den Hinterbeinen ein unbekleidetes, verhältnismäßig kleines Rind, das die Vorderhufe in seine Richtung schiebt und ihn vermutlich vor sich hertreibt. Zwischen dem Gefangenen und dem Esel steht ein reich beladener Gabentisch – unter anderem mit Rinderkopf und -schenkel, was einer gewissen Komik nicht entbehrt, da das Rind als Diener des Esels den Gefangenen vor sich zu seinem Herrn führt und diesem gleichzeitig auf dem Opfertisch ein Schenkel sowie der Kopf eines Rindes dargebracht werden. Rechts an die Opferspeiseszene schließt sich eine Musikantengruppe an – bestehend aus Doppelflöte spielendem Affen, Krokodil mit Leier, Löwe mit Handharfe und an der Spitze einem Esel, der mit seinen Vorderhufen eine Standharfe zupft.

Unterbrochen werden beide Gefangenentransportszenen im oberen Register durch eine Darstellung mit vier Katzen (vgl. Abb. 186b) auf derselben Standlinie wie die erste Gruppe Gefangener ganz links. Im Anschluss daran wird die Standlinie unterbrochen und erst ein Stück weiter unten fortgesetzt, sodass die Katzenszene beide Gruppen optisch verbindet. Die Anordnung irritiert, da die zusammengehörige Szenenfolge im oberen Register durchbrochen wird: Die vier Katzen sind mit Bauarbeiten beschäftigt; das größte Tier in der Mitte trägt ein Gefäß, in das es von einem Haufen vor sich auf dem Boden vermutlich Sand füllt bzw. ihn ausschüttet. Darüber sieht man jeweils rechts und links eine weitere, etwas kleinere Katze. Das Tier links hält eine Art Netz, das in der rechten Ecke röhrt aufrechtstehend in einem viereckigen Bottich vor sich vermutlich einen Baustoff an. Die letzte kleine Katze steht ebenfalls aufrecht unterhalb der

Standlinie auf der darunter beginnenden zweiten Linie, die nach rechts weitergeführt wird; ihre konkrete Tätigkeit ist nicht zu erkennen. Die Szene ist links von der mit dem Gefangenentransport durch eine dicke von der Standlinie bis zum oberen Bildrahmen reichende Säule getrennt. Von der Decke hängen nebeneinander, sich teilweise überlappend drei dreieckige Wimpel.

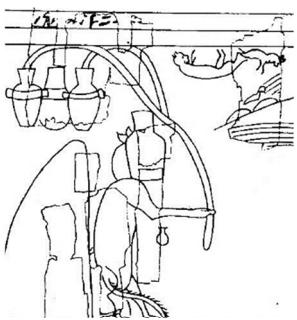


Abb. 188: Katze mit Krügen

Eine weitere Katzenfigur am rechten Ende des oberen Registers geht aufrecht und hält in der rechten Pfote eine Tragekonstruktion aus Holz mit Krügen (Abb. 188): Ein langer, gebogener Stab verzweigt sich oberhalb des Katzenkopfes in zwei Verstrebungen, die jeweils zu einem Krug führen. Zwischen diesen Krügen ist ein dritter mit den beiden äußeren durch eine Art Gurt verbunden. Vermutlich ist es eine Katzendienerfigur aus dem Katzen-Mäusekrieg, bei dem nach dem verlorenen Krieg die Katzen den

Mäusen dienen mussten. In der Umzeichnung bei S. Curto sind in der oberen Ecke noch zwei kleine, übereinander liegende Katzen zu sehen, die Opfer des Katzen-Mäusekrieges sein könnten. Unklar ist der Zusammenhang zu der Szene mit der Krüge tragenden Katze.

Die Szenen der linken Hälfte des unteren Registers dürften mit einer Ausnahme aus dem Katzen-Mäusekrieg stammen und sind in einer Szenenfolge angeordnet, die sich an der Chronologie der Ereignisse in der Erzählung orientiert: Am linken Rand ist eine verbale Auseinandersetzung zweier aufrecht stehender, schlanker und im Verhältnis zur Katze überdimensional großer Mäuse abgebildet, die aufgeregt mit erhobenen Vorderpfoten gestikulieren. Dazwischen steht am Boden eine Katze mit einem Topf in den Vorderpfoten, die zu der rechts von ihr stehenden Maus hinaufblickt und an der Diskussion unbeteiligt zu sein scheint. Die linke Maus trägt einen plissierten Schurz, die beiden anderen Tiere sind nackt.

In der sich rechts anschließenden Szene rüstet sich eine andere (oder dieselbe) Katze wie zuvor zum Kampf mit ihrem Streitwagen und im nächsten kurzen Ausschnitt der Geschichte ist eine am Boden hockende Katze zu erkennen, die nach links blickt und eine große Lotusblüte in den Vorderpfoten hält. Ob sie zur selben Szene gehört wie die Katze mit Streitwagen, kann nicht ausgemacht

werden, da der Papyrus in diesem Bereich stark zerstört ist. Rechts schließt sich eine Kampfszene an mit einer – etwas unförmigen – Katze in aufrechter Haltung gegenüber einer Maus (Abb. 189). Die Gegner entsprechen dem Vorbild menschlicher Stockkämpfer auf Bildscherben, z. B. auf einem Stück der Pariser Sammlung im Louvre (Inv. E 25309; Abb. 190) aus Deir el-Medina, das die Begegnung zweier mit jeweils zwei gebogenen Stöcken bewaffneter Männer zeigt.⁸⁶⁴ Stockfechten hat in Ägypten eine lange Tradition. Mit Hilfe der Quellen hat W. Decker den Kampfverlauf rekonstruiert: Zunächst verneigten sich die Fechter vor dem Publikum und kreuzten dann die Waffen zum Zeichen des Kampfbeginns, wie man es in der Scherbendarstellung sieht. Dementsprechend lässt die Haltung der Mäusekämpfer auf den Beginn des Kampfes schließen.⁸⁶⁵ Die gerade Form ihrer Stöcke erscheint zwar ungewöhnlich, aber W. Decker listet in seiner Arbeit mehrere Typen von Kampfstöcken auf, darunter auch diese Exemplare.⁸⁶⁶

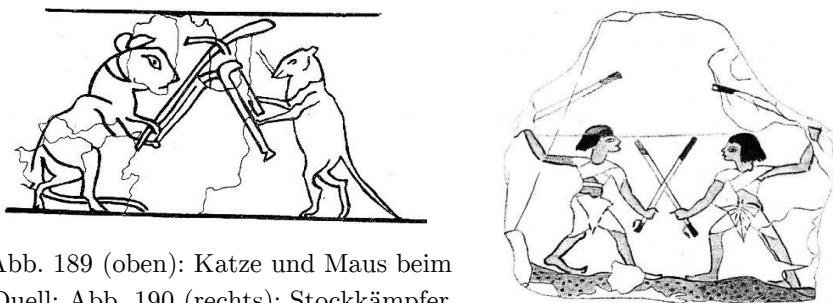


Abb. 189 (oben): Katze und Maus beim Duell; Abb. 190 (rechts): Stockkämpfer

Nach diesem Stockduell geht es rechts mit einer dramatischen Schlachtszene weiter, in der ein Mäusepharao mit gespanntem Bogen auf einem von zwei sich aufbäumenden Windhunden gezogenen achtspeichigen Streitwagen in Richtung einer von Katzen verteidigten Festung jagt (vgl. Abb. 186a). Auf dem Schlachtfeld vor der Katzenfestung gehen mehrere Mäuse- und Katzenkrieger bewaffnet mit Pfeil und Bogen oder Speer und Schild aufeinander los. Gemäß ägyptischen Konventionen bewegen sich die vier mit Pfeil und Bogen (oben) bzw. Lanze und Schild (unten) ausgestatteten Mäusesoldaten in Schlachtordnung auf die Festung

⁸⁶⁴ Vgl. zu derartigen Stockkämpfen Vandier d'Abbadie, *Deux nouveaux ostraca*; Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 1, S. 564 ff.

⁸⁶⁵ Decker, Sport und Spiel, S. 90 ff.

⁸⁶⁶ Decker, Sport und Spiel, S. 91, Abb. 53.

zu, während ihre Feinde unkoordiniert dazwischen laufen, liegen oder fallen und bereits deutlich unterlegen scheinen. Die Katze in der Bildmitte direkt vor den Hundeschauzen beispielsweise ist dem Mäusepharao zum Opfer gefallen, sie liegt von einem Pfeil durchbohrt zusammengekrümmt am Boden. Die Festung selbst, angedeutet durch ein Quadrat mit neun Lagen rechteckiger Ziegel- oder Steinblöcke und in der Mitte am Boden mit einem Tor versehen, wird von drei weiteren Katzen gehalten, die zwischen beiden Eckrisaliten⁸⁶⁷ auf den flachen, halbrunden Zinnen der Außenmauer stehen und von dort aus die Anlage verteidigen, an deren Erstürmung sich bereits zwei Mäusekrieger machen. Einer erklimmt eine an die Mauer gelehnte Leiter, der andere schlägt am Fuß der Festungsmauer eine Bresche in diese. Neben ihnen steht ein Bogenschütze der Katzensoldaten auf einem vorgelagerten Vorsprung oder balkonartigen Erker⁸⁶⁸ auf Höhe der Zinnen und versucht, von dort verzweifelt die Angreifer abzuwehren.

Mit Sicherheit sind es Szenen des Katzen-Mäusekriegs, für die zeitgenössische Schlachtendarstellungen (z. B. im Ramesseum oder im Karnaktempel) oder Erstürmungsszenen des Mittleren Reiches⁸⁶⁹ als Vorlage dienten. D. O'Connor verweist insbesondere auf eine Parallele im Tempel Ramses' III. in Karnak, wo der Herrscher auf einem Streitwagen im Kampf gegen syrische bzw. libysche Truppen dargestellt ist.⁸⁷⁰ Nicht ausgeschlossen ist, dass durch Bezugnahme auf diese Vorlagen politische Ereignisse parodiert werden sollten, und zwar zu einer Zeit, als das ägyptische Reich unter den Ramessiden zunehmend schwächer wurde⁸⁷¹ und man Kritik an unrealistischen Siegesdarstellungen zu üben wagte.

Weiter rechts folgt das Motiv anthropomorphisierter Tierhirten; in diesem Fall hütet eine Katze Gänse. Außergewöhnlich ist, dass eine der drei Katzen auf dem Rücken liegt und von einer aufgebrachten Gans attackiert wird, während die Katze über ihr den Inhalt eines kugelförmigen Gefäßes, das sie mit der Öffnung nach unten in ihren Vorderpfoten hält, über den Kopf der am Boden liegenden

⁸⁶⁷ Eckrisaliten sind aus der Fassade hervorspringende Gebäudeecken.

⁸⁶⁸ Vogel, Ägyptische Festungen, S. 55.

⁸⁶⁹ Vgl. dazu Kapitel II.3.2.2.

⁸⁷⁰ O'Connor, Satire or Parody?, S. 371 f.; sowie van Essche-Merchez, La syntaxe formelle; ders., Pour une lecture.

⁸⁷¹ Vgl. dazu Morenz, Ägyptische Tierkriege, S. 88.

Artgenossin schüttet. Eine weitere Katze rechts im Bild steht unbeteiligt daneben mit einem erhobenen Stock in der einen Pfote, der am oberen Ende zu einer Kugel ausläuft, auf der eine kleine Gans sitzt, und einem Stab in der anderen, den sie sich über die Schulter gelegt hat und an dessen Ende ein Bündel befestigt ist. Eine Schar elf weiterer Gänse watschelt friedlich vor ihr her. Die Szene erfüllt durch die Details der Handlung eher als die üblichen Hirtenszenen mit anthropomorphen Tieren das Kriterium *tellability*, denn die Attacke der Gans ist eine Normabweichung, deren Hintergründe erzählenswert erscheinen.

Fraglich bleibt die Bedeutung der aufgeregt mit den Flügeln schlagenden Gans im Gespräch mit einem Tier am rechten Rand des unteren Registers. Das zweite Tier ähnelt dem im oberen Register, das von der Antilope hinter dem Opferspeisestisch geführt wird. Abgesehen von etwas zu lang und spitz zulaufenden Ohren erinnert sein langer, buschiger Schwanz an eine Katze; zwischen seinen Ohren steckt eine Lotusblüte. Die Situation ist außergewöhnlich und spricht für sich allein betrachtet für visuelle Narrativität, indem ein Betrachter zu Narrativierung animiert oder an eine Tiergeschichte erinnert wird.

Zwischen den letzten Katzenszenen stößt man auf die an anderer Stelle behandelte Ernteszene mit dem Nilpferd beim Feigenpflücken. Hier sind das riesige Tier mit Netz oder Korb inmitten des Baumes und die Leiter mit dem schwarzen Vogel, der sich an einer Sprosse oder am Holm festklammert, gut zu erkennen. Der gebogene Raubvogelschnabel deutet auf einen Adler hin, der gegabelte Schwanz auf eine Schwalbe und die schwarze Farbe des Gefieders auf eine Krähe.

Die Deutungen der einzelnen Szenen, aber auch des gesamten Bildprogramms gehen auseinander. G. M. Ollivier-Beauregard interpretiert die Szenen des oberen Registers als Kryptogramm gegen die Religionspolitik Ramses' II. und spricht von „un chapitre palpitant de la chronique des troubles religieux dont a souffert l'Égypte à l'époque des Ramessides, chapitre écrit en rébus, à la façon familiale d'un prêtre du sacré collège. Il est un exposé, en trois parties, de l'attentat sacrilège, délibérément commis par Ramsès II contre la religion primitive et nationale de l'Égypte; il est comme un cri de désespérance de la classe sacerdotale de l'Égypte, comme un appel au peuple contre le souverain.“⁸⁷² So gelangt er zu dem

⁸⁷² Ollivier-Beauregard, Caricature égyptienne, S. 159 f.

Schluss, dass der Papyrus Kritik übt an der Herrschaft Ramses‘ II., dem man unterstellte, unter Seths Einfluss zu stehen. Demzufolge soll der Esel an der Spitze der Tierkapelle, der als Erscheinungsform dieses Gottes gilt, eine Verkörperung des unter der Macht des Seth agierenden Ramses II. sein. Der Löwe personifiziert seiner Ansicht nach Äthiopien, das Krokodil Oberägypten und der Affe, in dem er einen Tümmeler (*marsouin*) zu erkennen glaubt, Unterägypten. Auch in der folgenden Szene setzt er den Esel mit Ramses II. (bzw. Seth) gleich; dieser stellt seiner Meinung nach Osiris dar und die Katze(?) ist Isis. Die Gazelle in der dritten Szene von rechts soll die königliche Gemahlin Ramses‘ II. Maathorneferure, die Tochter des Hethiterkönigs Hattušili III., sein, die eine weitere Verkörperung der Isis niederschlägt. Der Papyrus zeige also, wie der sethische Ramses II. Äthiopien, Ober- und Unterägypten anführt, während er Osiris und Isis sowie seine Gemahlin demütigt. Er hält ihn für ein „pamphlet révolutionnaire au premier chef“: „D'un bout à l'autre tout s'y lie, s'affirme et se dresse pour crier bien haut: Par la volonté du Roi, dévot à Set, l'antique religion de l'Égypte est, dans la personne de ses représentants attitrés, humiliée aux pieds du meurtrier d'Osiris; l'existence même de l'Égypte est menacée!“⁸⁷³

W. Wolf, der den Papyrus später datiert, zufolge mache sich der Zeichner über Hohlheit und Leere der Phrasen zur Regierungszeit Ramses‘ III. lustig.⁸⁷⁴ Allerdings mangelt es m. E. beiden Deutungen an Überzeugungskraft, wenn man bedenkt, dass musizierende Tiere und Tierkapellen mehrfach belegt sind und dabei auch andere Tiere in Erscheinung treten können. Zwar ist die Vermutung, einzelne Tiere der Kapelle auf dem Turiner Papyrus 55001 ließen sich bestimmten Pharaonen, Göttern und Regionen zuordnen, nicht ganz von der Hand zu weisen, die Weiterführung dieses Gedankens hinsichtlich einer Dominanz des angeblich durch einen Esel verkörperten Pharaos unter dem Einfluss des Seth lässt sich jedoch nicht halten, da der Esel an der Spitze der vierköpfigen Kapelle die Gruppe nicht erkennbar dominiert. Meiner Ansicht nach ist die Allusion auf eine oder mehrere Tiergeschichten wahrscheinlicher. Vermutlich waren zugehörige

⁸⁷³ Ollivier-Beauregard, Caricature égyptienne, S. 160 ff.

⁸⁷⁴ Vgl. zur Zitation des Turiner Papyrus ausführlich Omlin, Der Papyrus 55001, S. 21 ff.

Geschichten im alten Ägypten weit verbreitet, sodass für einen Zeitgenossen der Bezug zur entsprechenden Erzählung offensichtlich war.

Ein dritter Deutungsansatz von D. Kessler wertet die Tierszenen – einschließlich der erotischen Szenen – als mythische Szenarien aus dem Umfeld der Festszenerie der Horushandlung beim Jahresfest.⁸⁷⁵ Offenbar wird die Vorstellung, dass es in der altägyptischen Kultur auch andere als religiöse Texte gegeben hat, abgelehnt – insbesondere die Existenz erotischer oder gar pornografischer Darstellungen. Im Gegensatz dazu nimmt J. A. Omlin an, dass eine große Menge vergleichbarer Bilder im Umlauf war und vor allem auf Ostraka unter der Hand weitergegeben wurde. Die Besonderheit der Bilder auf dem Turiner Papyrus 55001 besteht allerdings m. E. darin, dass nicht nur eine einzelne sexuelle Handlung abgebildet ist, sondern eine Geschichte erzählt wird und damit ein weiterer Beleg für Bildnarration vorliegt. Die einzelnen Szenen stehen nämlich nicht unabhängig nebeneinander, sondern lassen sich in chronologische Reihenfolge bringen. Sie erzählen ein bestimmtes Ereignis, das deutlich von der Norm abweicht und somit das Kriterium *tellability* erfüllt. Schon A. Hermann spricht von einem „Ein-Person-Roman in Bildern“, dessen Protagonist zum literarischen Typ des Schelmen (Picaro) passt. Ihm zufolge erzählt der Papyrus „mit seinen Bildern, wie ein struppiger Alter mit stacheligem Haar und Bart aus der Einöde in die mondäne Großstadt gerät und sich in das Haus loser Frauen verirrt. Frivol schildern die Bilder, wie die raffinierten Geschöpfe mit dem Naturburschen umgehen, wobei sich die gewünschte Gelegenheit bietet, die schamlosen Künste dieses Weibervolkes bis ins einzelne vorzuführen. Die Wahl des ‚Rustikus‘ als zentrale Figur beweist dabei, daß diese Bilderfolge, ganz abgesehen von ihrem moralischen Wert oder Unwert ‚Literatur‘ sein wollte und nicht so vereinzelt gewesen sein kann, wie sie uns überkommen ist.“⁸⁷⁶

Vor ihm geht W. Wolf vom „Liebesabenteuer eines Priesters“ aus, das „in so obszöner Weise geschildert [wird], daß es bisher niemand gewagt hat, diese Bilder zu veröffentlichen, obwohl sie es wegen der Lebendigkeit und Freiheit der

⁸⁷⁵ Vgl. dazu ausführlich Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus.

⁸⁷⁶ Hermann, Altägyptische Liebesdichtung, S. 123 u. 161 f.; vgl. zur Theorie eines Bordells auch Wenig, Die Frau, S. 21.

Zeichenweise verdienten.“⁸⁷⁷ Später interpretiert er die Szenenfolge als „Abenteuer eines ungepflegten Alten im Kreise käuflicher Groß-Stadtdirnen“. Beides passt zu seiner Deutung des gesamten Papyrus als Kritik an den Zuständen unter Ramses III., die ihm zufolge dazu führten, dass die im Gegensatz zur klassischen Antike angeblich „hervorgehobene Zurückhaltung des Ägypters auf erotischem Gebiet [...] fühlbar nach[lässt]“.⁸⁷⁸ Auch J. A. Omlin hält die erotischen Darstellungen für eine Parodie des Priesterstands und eine Kritik an gesellschaftlichen Zuständen. Als Adressatenkreis vermutet er Militärangehörige, die sich an glorreichere Zeiten erinnern und diese verächtlich mit Veränderungen in Staat und Gesellschaft vergleichen, deren Ursache sie im schwachen Herrscherhaus sehen. Die erotischen Abenteuer eines Priesters hätten sie als Antwort auf die bekannte Berufssatire der Schreiber in Umlauf gebracht.⁸⁷⁹

B. de Rachewiltz greift ebenfalls die Theorie einer erotischen Bilderzählung auf, wobei er den Protagonisten konkret für einen Amun-Priester hält, der sich mit einer thebanischen Tempelprostituierten vergnügt, was er als Kritik am Kulturerfall der Zeit deutet⁸⁸⁰ – allerdings gibt es für die Ramessidenzeit keine Belege für Tempelprostitution.⁸⁸¹ D. Kessler weist außerdem auf das Fehlen eines einheitlichen Priesterstandes hin, den diese Bildnarration hätte kritisieren können, und sieht in den Bildern und Texten eine Festdarstellung ähnlich dem Gelage des thebanischen Talfestes, zu dem durchaus sexueller Verkehr von Priestern sowie Trunkenheit gehörten. Ihm zufolge wird keine Kritik an gesellschaftlichen Zuständen geübt, sondern „der Zeichner des erotischen Teils [malt] eine allen bekannte Vorstellung aus [...], die drastisch nachvollzogen wird, fern aller moralischen Kritik.“⁸⁸² Überdies waren die Darstellungen seiner Ansicht nach in den Augen der Ägypter keineswegs obszön oder pornografisch, da solche Szenen in ihrer Kultur angeblich gänzlich fehlten, vielmehr soll „die den Körper entblößende Darstellung beim ägyptischen Betrachter ein Lachen hervorgerufen [haben].

⁸⁷⁷ Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, S. 594 f.

⁸⁷⁸ Wolf, *Die Kulturgeschichte*, S. 404 u. 406.

⁸⁷⁹ Omlin, *Der Papyrus 55001*, S. 76.

⁸⁸⁰ De Rachewiltz, *Eros noir*, S. 63.

⁸⁸¹ Quack, *Herodot*.

⁸⁸² Kessler, *Der satirisch-erotische Papyrus*, S. 174.

Lachen, Trunkenheit und Sex gehört zusammen.“⁸⁸³ Fraglich bleibt, ob sich D. Kesslers Theorien halten lassen, stützt er sich doch lediglich auf eine einzelne Passage aus einem Mythos, in dem Re über die sich vor ihm entblößende Hathor lacht.⁸⁸⁴ Solche Versuche, altägyptische Zeugnisse bis hin zur kleinsten Maus auf einem flüchtig gezeichneten Ostrakon als Ausdruck religiösen Lebens ansehen zu wollen, zeugen wohl eher von einer verklärten Sichtweise einiger Ägyptologen.

Etwa zeitgleich mit D. Kessler beschäftigt sich L. Manniche mit den erotischen Darstellungen des Turiner Papyrus 55001 sowie dessen Entstehungshintergrund, den sie sich folgendermaßen vorstellt:

„Eines Tages ums Jahr 1150 v. Chr. saß in Theben in Oberägypten ein Zeichner über einer Papyrusrolle und war eifrig an der Arbeit. Zuerst zeichnete er Illustrationen zu Tiergeschichten, die er kannte. Als er fertig war, zog er von oben bis unten einen Strich und begann mit einem neuen Thema. War's die Darstellung einer Geschichte, die man sich in der Stadt erzählte? Vielleicht stimmte sie auch, vielleicht hatte sie sich wirklich so zugetragen? Vielleicht waren die Figuren lebende Personen, die er hätte mit Namen nennen können? [...] Irgendwann hat ein Schreiber versucht, sich vorzustellen, was da vor sich ging, und einen Dialog erfunden, den er in die Zwischenräume schrieb. Und doch geben die Texte – auch die halbwegs intakten – keinen Anhaltspunkt dafür, was hier wirklich gemeint sein könnte.“⁸⁸⁵

Gegen die Theorie der Bilderzählung erotischer Abenteuer eines Mannes spricht laut ihr, dass die Männer sich hinsichtlich ihrer Gesichtszüge und Haartracht optisch deutlich voneinander unterscheiden und sich auch bei den Frauenfiguren Unterschiede erkennen ließen.⁸⁸⁶ Die vermeintlichen Unterschiede der Männerfiguren sind jedoch marginal, sodass keineswegs ausgeschlossen ist, dass der Zeichner stets denselben Mann darstellen wollte, dessen erotische Ausschweifungen in einem thebanischen Bordell(?) – von rechts nach links – in Bildern und beigefügten Texten erzählt werden (Abb. 191). Auffällig ist, dass die männliche Figur nicht dem ägyptischen Schönheitsideal entspricht, weshalb L. Meskell glaubt, die

⁸⁸³ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 191.

⁸⁸⁴ Kessler, Der satirisch-erotische Papyrus, S. 191.

⁸⁸⁵ Manniche, Liebe und Sexualität, S. 170.

⁸⁸⁶ Manniche, Liebe und Sexualität, S. 171.

erotische Bilderzählung sei entweder satirisch aufzufassen oder tatsächlichen Ereignissen in einem Bordell nachempfunden. Weiter interpretiert sie die Bilder als eher volkstümlichen Ausdruck männlicher Sexualität und Verlangens. Die genaue Herkunft mag sie nicht bestimmen; aufgrund des Fundortes Deir el-Medina ordnet sie ihn ins private Umfeld der dort lebenden Arbeiter ein.⁸⁸⁷

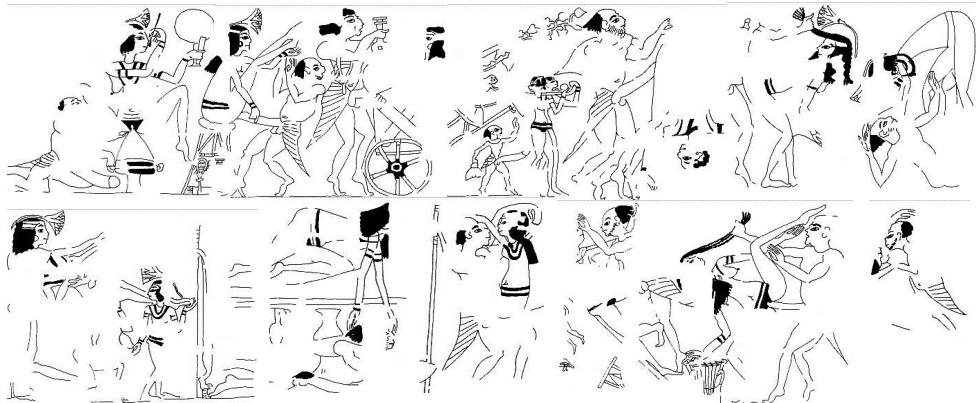


Abb. 191: Erotische Szenen auf pTurin 55001

J. Assmann geht einschließlich der Tierszenen von einem Zyklus mit zwölf Szenen aus sowie einem Zusammenhang zur Nachtfahrt der Sonne, wobei er die sechste Szene mit Löwenbett des Osiris als Mitternacht und die zwölft als zwölft Stunde des Amduat interpretiert, indem die Position der Frau und ihres Liebhabers der des Luftgottes Schu entspricht.⁸⁸⁸ Er hält außerdem die Deutung als „ars amatoria oder Positionslehre („Kopfkissenbuch“)“⁸⁸⁹ für möglich, die schon L. Störk erwähnt⁸⁹⁰, oder eine „Parodie auf die Nachtfahrt der Sonne“. Aufgrund von „Stirnglatze, stark ausgeprägte[m] Profil, Kinnbart, leichte[m] Schmerbauch und beschnittene[m] Glied“ schließt er auf einen „nicht durch kosmetische Künste für den Raum der gesellschaftlichen Intervision ,aufbereiteten‘ Körper“ und somit einen Angehörigen der Unterschicht⁸⁹¹ sowie „ein Phänomen des Karnevalessken“, wie man es aus Berufssatiren kennt. Damit rückt er die

⁸⁸⁷ Meskell, Re-em(bed)ding sex, S. 254.

⁸⁸⁸ Assmann, Literatur und Karneval, S. 37.

⁸⁸⁹ Assmann nennt hier keine konkreten Autoren.

⁸⁹⁰ Störk, Erotik, Sp. 6 m. Anm. 15.

⁸⁹¹ Assmann, Literatur und Karneval, S. 37.

Bildnarration in den Bereich „ägyptischer Lachkultur“, in der man sich gerne auf Kosten der Unterschicht amüsierte.⁸⁹²

A. von Lieven hält die weibliche Figur aufgrund der Beischrift für eine Sängerin und damit Angehörige des Kultpersonals eines Tempels⁸⁹³ und den Mann wegen der für Priester untypischen Halbglatze – anstelle eines kahl rasierten Kopfes – für einen Verehrer Hathors; genauer gesagt ein Mitglied der „Glatzköpfe der Hathor“ (*t3 n Hw.t-Hrw*), die als spezielle Mittler der Göttin fungierten und zu deren Aufgaben auch Musik und Sistrumspiel gehörten. Sie kamen häufig aus höheren Gesellschaftsschichten und wenden sich auf ihren Opferstelen insbesondere an Frauen, denen als Gegenleistung für ein Opfer ein guter Ehemann versprochen wird. Vermutlich erfüllten sie im Tempel in ihrer Funktion als Mittler ähnliche Aufgaben, weshalb A. von Lieven auf rituelle Orgien anlässlich der Götterfeste schließt, auf die sich die erotischen Darstellungen des Turiner Papyrus 55001 beziehen. Diese sexuellen Handlungen dienten ihrer Ansicht nach der Befriedigung und damit Besänftigung der zornigen Gottheit, ihnen sei „eine enorme soziale Ventilfunktion“ beigegeben worden.⁸⁹⁴ In diesem Zusammenhang behauptet sie, die „Deutungen dieses Papyrus [...] sagen meist mehr über den Forscher als über den Papyrus“.⁸⁹⁵ Und L. Störk schreibt zum Stichwort „Erotik“ im *Lexikon der Ägyptologie*, dass gerade der Umgang mit diesem Papyrus zeigt, wie „[c]hristlich-bürgerliche Prüderie [...] in der Ägyptologie zu einer weitgehenden Verdrängung bzw. negativen Besetzung e. Phänomene [führte], die allenfalls im Bereich der Religion toleriert werden.“⁸⁹⁶

Einen Zusammenhang zwischen den erotischen Darstellungen und den Tieren vermutet D. O’Connor, der das gesamte Bildprogramm als „work of art“ betrachtet, da es auf den gleichen Prinzipien und Ausführungspraktiken basiere wie Totenbuch-, Tempel- und Grabdekorationen.⁸⁹⁷ Die tiefere Verbindung zwischen

⁸⁹² Assmann, Literatur und Karneval, S. 37.

⁸⁹³ Vgl. zur möglichen Verbindung von Tempelsängerinnen zu Prostitution Toivari-Viitala, Woman at Deir el-Medina, S. 148 ff.

⁸⁹⁴ Vgl. dazu ausführlicher von Lieven, Wein, Weib und Gesang, bes. S. 53 f.

⁸⁹⁵ Von Lieven, Wein, Weib und Gesang, S. 52.

⁸⁹⁶ Störk, Erotik, Sp. 4.

⁸⁹⁷ O’Connor, Satire or Parody?, bes. S. 370.

menschlichen und tierischen Darstellungen bestehe in der Bestrafung Gefangener: „[I]t is possible depictions of enemies being defeated, and either killed or abused and humiliated as prisoners of war – both topics are highlighted in the animal section – had an erotic subtext for Egyptian viewers.“⁸⁹⁸ Allerdings besteht der Unterschied zwischen Tier- und Menschenszenen darin, dass es für erstere Vorlagen in Tempeln und Gräbern gibt, während der Sexualakt lediglich auf Ostraka oder in späterer Zeit im Bereich der Figurinen dargestellt wird. D. O'Connor meint dennoch, die Bilder fußen auf Prinzipien eines Kunsttyps, der nicht in Tempeln oder Privatgräbern zu finden ist und bei dem es sich um die im Buch der Unterwelt in Königsgräbern abgebildete „arcane world“ handelt: „Perhaps this predisposed them to venture upon a structured depiction of another arcane world, insofar as representational genres in Egypt were concerned, that of human sexuality, when the occasion arose to do so.“⁸⁹⁹

Hinsichtlich der Funktion der Darstellungen geht D. O'Connor von Parodien auf verbreitete Darstellungen aus, was einem gebildeten Zeitgenossen aufgefallen sei. Für die Tierszenen gäbe es Vorlagen im Bereich der Tempel und Gräber, wohingegen die erotischen Szenen Liebeslieder des Neuen Reiches parodierten, indem etwa der Liebhaber kein begehrenswerter Jüngling ist, sondern ein unattraktiver, ungepflegter älterer Mann.⁹⁰⁰ Allerdings geht m. E. die Deutungsfreiheit zu weit, wenn er in der Partnerin des Alten eine Kriegsgefangene sieht und von Vergewaltigung spricht⁹⁰¹; die Frau scheint ihrem männlichen Sexualpartner durchaus gewachsen zu sein und ihn in einigen Szenen sogar zu dominieren. Nicht auszuschließen sind außerdem Parodien so genannter Wochenlaubeszenen.⁹⁰²

Die neueste Publikation zu den erotischen Darstellungen stammt von A. Brawanski und H.-W. Fischer-Elfert. In ihrer philologische Neubearbeitung gehen sie von einer zusammenhängenden Geschichte bzw. einem „unterhaltenden“ Text

⁸⁹⁸ O'Connor, Satire or Parody?, S. 376; vgl. dazu auch ders., The Eastern High Gate.

⁸⁹⁹ O'Connor, Satire or Parody?, S. 374 f.

⁹⁰⁰ Vgl. dazu ausführlich O'Connor, Satire or Parody, S. 377 ff.

⁹⁰¹ O'Connor, Satire or Parody, S. 380.

⁹⁰² Vgl. dazu Pinch, Childbirth, S. 411 f.

mit belehrendem Anspruch⁹⁰³ aus.⁹⁰⁴ Themen seien eine Warnung vor Übermaß am Beispiel männlicher Potenz und weibliche Überlegenheit, die im Gegensatz zur vorherrschenden Moralvorstellung in der ägyptischen Gesellschaft stehe, was das Werk zu einem Unikum innerhalb ägyptischer Literatur mache. Sie sprechen von einem „(unterhaltenden) Lehrstück im Sinn der ramessidischen Lebenslehren“⁹⁰⁵, dessen Funktion die Präsentation einer nicht der Maat entsprechenden Situation sei, die im Fortgang der Handlung korrigiert werde, sodass der Mann letztlich die dominante Rolle einnimmt. Entschärft werde die Gesellschaftskritik durch Parodie bzw. Satire, weshalb das Geschehen als irreal dargeboten werde. Die erotischen Darstellungen und Beitexte dienten „nicht zwangsläufig zur erotischen Stimulation“⁹⁰⁶, sondern zur Belehrung und Unterhaltung im moralischen Sinne, weshalb sie – im Rahmen offizieller Ereignisse – vorgetragen wurden.⁹⁰⁷

Zusammenfassend für die Bilddarstellungen auf dem Turiner Papyrus 55001 kann festgehalten werden, dass Szenen aus Tier- und Menschenwelt nicht zufällig kombiniert sind, wenngleich unklar bleibt, ob es eine Kollektion verschiedenster Bilderzählungen ist, die vielleicht ein ägyptischer Sammler hat zusammenstellen lassen bzw. selbst zusammengefasst hat, oder ob die Bilder in einem noch nicht erkannten Zusammenhang stehen. Dass die erotischen Darstellungen ein „erotic subtext“ zu den Tierszenen sind, wie D. O’Connor behauptet, ist m. E. unwahrscheinlich. Gemeinsam ist beiden Gruppen nur, dass es Fantasiedarstellungen sind, die – in der dargestellten Form – keinen Bezug zu realen Gegebenheiten haben, aber spezifische Ereignisse zeigen, und entweder für sich allein betrachtet – sofern der rezipientenseitige Anteil an Narrativität aktiviert wird – als Bildnarration oder Evokation bekannter Erzählungen betrachtet werden können. Die Szenen des Katzen-Mäusekriegs und die erotischen Darstellungen bilden jeweils sogar eine ganze Bildreihe.

⁹⁰³ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 67.

⁹⁰⁴ Vgl. dazu ausführlich Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt.

⁹⁰⁵ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 89.

⁹⁰⁶ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 89.

⁹⁰⁷ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 88 f.

b) Papyrus London 10016

Auf dem Londoner Papyrus 10016 sind ebenfalls verschiedene Szenen aus unterschiedlichen Tiergeschichten zusammengestellt, darunter wieder der mehrfach auf Ostraka belegte Katzen-Mäusekrieg: Eine mit angezogenen Beinen auf der Sitzfläche eines Stuhls hockende Maus hält in der rechten Pfote eine fächerförmige Pflanze und winkt mit der linken erhobenen Pfote einem Katzendiener vor sich. Die Katze steht rechts neben einem reich gedeckten Opfertisch, der vor dem Stuhl der Maus aufgebaut ist, und reicht ihr eine langstielige Pflanze in Richtung ihrer Schnauze. Hinter dem Stuhl des Mäuseherrschers steht aufrecht eine weitere Dienerfigur mit Fächer in der linken Vorderpfote, mit dem sie der sitzenden Maus Luft zufächelt; in der rechten trägt sie einen schweren Beutel. Der spitz zulaufende Kopf und die Ohren der zweiten Dienerfigur sprechen für eine Maus.

Die übrigen Szenen des nur fragmentiert erhaltenen Papyrus beziehen sich auf andere Motive aus Tiergeschichten oder speziell Fabeln (Abb. 192) wie das Nilpferd beim Bierbrauen (vgl. Abb. 169-171), dem hier eine Füchsin assistiert, die sich mit der linken Vorderpfote auf den Rand eines zweiten Kruges stützt und dem Brauer mit der linken eine flache Schale Seremet reicht, während sie über ihre Schulter nach hinten blickt. Gleich zweimal lässt sich das Hirtenmotiv ausmachen: In einem Fall hütet eine Katze Gänse (vgl. Abb. 147-150, 152), im anderen bewachen zwei Füchse oder Schakale eine Schar aus fünf Ziegen (vgl. Abb. 93). Der Hirte an der Spitze der Gruppe hat seine Vorderpfoten auf einen Stab gestützt und hält mit dem linken Vorderbein einen weiteren Stock, der über seiner Schulter liegt und an dessen anderem Ende ein Bündel gehängt ist. Auch sein Gefährte trägt einen solchen Stab mit Bündel über der Schulter und spielt mit der anderen Pfote Doppelflöte.⁹⁰⁸ Rechts folgt ein Löwe, der gemeinsam mit einem nicht näher zu identifizierenden Tier auf einem zwischen ihnen angebrachten Tisch ein erlegtes Tier zerteilt. Hier vermutet L. Keimer eine

⁹⁰⁸ Vgl. zu dieser Szene auch Manniche, Music and Musicians, S. 22 f. m. Abb. 10.

Mumifizierungsszene⁹⁰⁹, wenngleich überzeugende Hinweise fehlen⁹¹⁰; eher ist es eine Szene der so genannten Baseler Tiergeschichte (vgl. Abb. 215b), bei der der Löwe als Geburtshelfer für das Eselkind fungiert.⁹¹¹



Abb. 192: Papyrus London 10016

Auch für die Szene am linken Rand sind Parallelen auf anderen Bildträgern bekannt: Ein am Boden stehender, mit Früchten gefüllter Korb, vor dem ein großer schwarzer Rabe hockt, und Teile eines Baumstammes links an einer Stelle, an der der Papyrus stark zerstört ist und sich die Krone eines Baumes befunden haben könnte, erinnern an die Szene mit Nilpferd im Feigenbaum (vgl. Abb. 172-173). Jedenfalls sprechen die Früchte, die zu beiden Seiten des Korbes zu Boden fallen, für eine erntende Figur im Baum.

Rechts daneben folgt eine Brettspielszene, für die es abgesehen von einem Affen beim Brettspiel auf einem der bemalten Ostraka (vgl. Abb. 185) keine Parallelen gibt. Protagonisten sind ein Löwe und eine Gazelle als Gegner an einem niedrigen Spieltisch beim ägyptischen Brettspiel Senet, das auf zahlreichen Darstellungen

⁹⁰⁹ Keimer, Sur un certain nombre d'ostraca, S. 6, Anm. 3; diese Theorie findet sich z. B. bei Houlihan, The Animal World, S. 216.

⁹¹⁰ Houlihan, Wit and Humour, S. 66, vermutet einen sexuellen Kontext, da der Löwe, der aufrecht auf seinen Hinterbeinen steht und einen jovialen Gesichtsausdruck habe, sexuell mit dem vor ihm auf einem Tisch auf dem Rücken liegenden Huftier verkehre und spekuliert werden könne, es handle sich um jene Antilope, die ihm einige Szenen weiter beim Brettspiel unterliegt. Allerdings räumt er ein, die unterschiedliche Färbung des Fells in beiden Szenen spreche nicht für dasselbe Tier.

⁹¹¹ Morenz, Kleine Archäologie, S. 125 f.

sowie in Form von Spielbrettern und -figuren überliefert ist.⁹¹² Die Gazelle hockt auf einem Klapphocker, der Löwe auf einem Schemel. Das Spielbrett zwischen ihnen ist durch ein dunkelgelbes Rechteck zu erkennen, in das kleine schwarze Flächen mit abgerundeten Ecken eingezeichnet sind, wobei der gelbe Rand Elfenbein andeuten soll. Auf dem Spielkasten stehen acht Figuren und jedes der Tiere hält jeweils einen weiteren Spielstein in der rechten Tatze bzw. im Huf, was eine Zuordnung der Spielfiguren ermöglicht; die Gazelle spielt mit den „Halmafiguren“, der Löwe mit den „Spulen“. Der Löwe hat in der linken Tatze einen annähernd quadratischen Gegenstand, einen Astragal⁹¹³, d. h. ein Knochenstück aus dem Sprungbein der Hinterfüße von Paarhufern, das als Würfel diente.⁹¹⁴ Solche Brettspielpartien lassen sich nicht nur auf Grabwänden oder Objekten des Totenkultes finden, auch Spielbretter mit Zubehör sind überliefert⁹¹⁵, weshalb B. van de Walle die Parodie einer Brettspielszene vermutet.⁹¹⁶ Die Darstellungen auf einigen Spielbrettern ab der 18. Dynastie weisen auf einen religiösen Kontext hin, indem das Spiel den Weg des Verstorbenen durch die Unterwelt symbolisiert. Dieser kann zu einem seligen Verstorbenen werden, wenn er einen unsichtbaren Gegner (i. e. seine Seele oder der Schutzgott des Senets Mehen) im Spiel besiegt und das ewige Leben gewinnt. Diese veränderte Bedeutung wird am Wandel der Spielfeldbeschriftungen erkennbar, wo Göttersymbole rein numerische Formen ersetzen. Außerdem erscheint das Senet in dieser Zeit als Vignette zum 17. Kapitel des Totenbuches⁹¹⁷: „Das Sitzen in der Seh-Halle, das Spielen auf dem Brettspiel“. Im so genannten Brettspieltext auf Papyri aus Turin und Kairo wird der Weg des Spielers mit sieben Spielsteinen durch die Spielfelder auf dem Brett mit dem des Toten in der Unterwelt gleichgesetzt.⁹¹⁸ Zudem erinnert die Szene mit den Tieren an eine Passage aus der Erzählung von Setna und Ni-nefer-ka-Ptah, in der sie um ein mächtiges Zauberbuch streiten:

⁹¹² Vgl. zum Senet-Brettspiel ausführlich Pusch, Zwischen Diesseits und Jenseits.

⁹¹³ Pusch, Das Senet-Brettspiel, S. 132 ff.

⁹¹⁴ Decker, Sport und Spiel, S. 136 m. Abb. 89.

⁹¹⁵ Pusch, Das Senet-Brettspiel 1 und 2; Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 1, S. 642 ff.; dies., Bildatlas zum Sport 2, Tf. CCCLX ff.

⁹¹⁶ Van de Walle, L'Humour, S. 18 f. m. Anm. 71.

⁹¹⁷ Decker, Sport und Spiel, S. 138; Pusch, Senet, Sp. 851 f.

⁹¹⁸ Pieper, Ein Text, S. 29; Pusch, Zwischen Diesseits und Jenseits, S. 13 ff.

Ni-nefer-ka-Ptah fordert Setna zum Senet auf und besiegt ihn dreimal hintereinander, wobei er nach jeder Partie einen magischen Spruch spricht und seinem Gegner das Spielbrett über den Kopf schlägt, sodass dieser immer weiter in den Boden gerammt wird, bis er bis zu den Ohren versunken und somit besiegt ist.⁹¹⁹

Eine kuriose Deutung der Szene auf dem Londoner Papyrus 10016 findet sich in H. Wuessings *Altägyptische Märchen*: „Auf einem Bild sitzt ein Einhorn auf seinem Klappstuhl und zeigt eine zufriedene Miene mit verhaltenem Lächeln. Ihm gegenüber an einem Tisch sitzt ein gesprächiger Löwe. Beide spielen gegeneinander ein Brettspiel, das uns bis heute unbekannt ist.“⁹²⁰ Fraglich bleibt, warum er die Gazelle als Einhorn interpretiert, das in Ägypten unbekannt war. Vermutlich schließt er aufgrund der Aspektive, das Tier habe nur ein Horn. Nicht nachvollziehbar ist auch die von ihm beschriebene Miene des Tieres. An seine fantasievolle Beschreibung schließt eine Fabel mit dem Titel *Die Fabel vom Einhorn*⁹²¹, in der es um einen Löwen geht, der sein Rudel verloren hat und allein ohne Jagdglück kurz vor dem Verhungern steht. Versteckt in einer Felsspalte findet er ein Einhorn, das ihn zum Brettspiel auffordert und anbietet, ihn im Fall eines Sieges mit Fleisch zu versorgen, falls er verliert, soll er zwar auch versorgt werden, aber dem Einhorn dienen. Der Löwe lässt sich darauf ein, verliert, da er sich vor Hunger nicht mehr konzentrieren kann, und wird zum Diener des Einhorns. In dieser Zeit frisst er sich dick, wird aber faul und zahm, sodass er letztlich wie ein Lamm blökt, weshalb das Einhorn seine Machtgier bereut und ihn gehen lässt, woraufhin er piepst, er wolle beim Einhorn bleiben.

Bei den meisten übrigen ägyptischen Texten nennt H. Wuessing Primärquellen, nicht jedoch für diese Fabel; es heißt nur, dass es „keine einzige überlieferte Fabel“ gibt.⁹²² Offenbar hat er der Spielszene eine afrikanische Fabel zugeordnet, ohne dies kenntlich zu machen, und sein Wissen über Ägypten scheint begrenzt zu sein, da er nicht nur ein Einhorn ins Spiel bringt, sondern mit den in der Dämmerung am Wasserloch gerissenen Tieren ein für Ägypten fremdes Szenario beschreibt. Überdies ist auf der Papyruszeichnung zweifelsfrei das Senet zu

⁹¹⁹ Pusch, Zwischen Diesseits und Jenseits, S. 15.

⁹²⁰ Wuessing, Altägyptische Märchen, S. 92.

⁹²¹ Wuessing, Altägyptische Märchen, S. 92 ff.

⁹²² Wuessing, Altägyptische Märchen, S. 152.

erkennen und kein unbekanntes Brettspiel. Seine Einhorn-Fabel ist daher für die wissenschaftliche Forschung wertlos.

Dass es sich bei der Darstellung um die Szene einer Tiergeschichte handelt, erscheint aufgrund der Kombination mit anderen Bildern dieser Art auf dem Papyrus naheliegend, aber ein Bezug zur Göttin Tefnut ist ebenfalls denkbar. Denn diese kann sich sowohl in einen Löwen als auch eine Gazelle verwandeln, wobei letztere ihren friedlichen Aspekt zum Ausdruck bringt.⁹²³ Demnach ist eine religiöse Deutung nicht auszuschließen; vielleicht tragen beim Brettspiel zwei gegensätzliche Erscheinungsformen der Göttin einen Kampf aus. Es kann sich also um die Anspielung auf eine nur in bildlicher Form überlieferte Tiergeschichte handeln. Für sich allein betrachtet ist das Bild ebenfalls narrativ, da Handlungsträger sowie eine Handlung zu erkennen sind und die Situation aufgrund vermenschter Brettspieler von der Norm abweicht und den Aspekt *tellability* erfüllt.

Schwierig ist die Rekonstruktion des Kontextes der stärker fragmentierten Szenen, bei denen lediglich die agierenden Tiere erschlossen werden können, die Handlungen aber unklar bleiben. Dies gilt etwa für einen sitzenden Löwen, eine stehende Katze sowie das dahinterstehende dritte Tier zwischen der Opfertischszene mit der Maus und der Küchenszene mit dem Löwen. Auch bei dem Tier links neben dem Raben mit dem Früchtekorb ist lediglich der Unterkörper mit buschigem Schwanz zu erkennen. Aufgrund erhaltenener Fragmente ergänzt E. Brunner-Traut eine tiergestaltige Amme mit in einem Tuch vor ihre Brust gebundenem Jungtier (Abb. 193). Wegen des buschigen Schwanzes geht sie von einem Fuchs bzw. einer Füchsin aus und ergänzt bei dem Tierkind frei einen Fuchskopf. Da sich die vergleichbare Figur einer Amme auf Papyrus Kairo JE 31199 im Kontext einer Toilettenszene finden lässt, bei der eine Katze als Amme für ein Mäusekind erscheint (vgl. Abb. 194), dürfte es sich beim Londoner Papyrus ebenfalls um eine Katze handeln, die den Nachwuchs eines anderen Tieres



Abb. 193: Amme

⁹²³ Bohms, Säugetiere, S. 81.

versorgt. Auch eine Hyäne als Amme ist denkbar, sodass in Form einer Evokation ein weiterer Beleg der Baseler Tiergeschichte vorliegen könnte.⁹²⁴

Letztlich lassen sich alle Szenen mit Ausnahme der des Katzen-Mäusekriegs keiner konkreten Tiererzählung zuordnen. Mit E. Brunner-Traut kann lediglich darauf verwiesen werden, dass „[d]ie Einzeldarstellungen [...] Erzählcharakter“⁹²⁵ haben und Belege altägyptischer Bilderzählungen sind.

c) Papyrus Kairo JE 31199

Ähnlich schlecht ist der Erhaltungszustand des farbig ausgemalten Papyrus Kairo JE 31199 (Abb. 194). Die in den 30er Jahren in Tuna el-Gebel gefundenen Fragmente lassen Szenen aus der Geschichte vom Krieg der Katzen und Mäuse erkennen. Auf dem etwa 13 cm hohen und 55,5 cm breiten Papyrusstück finden sich unter anderem die bekannte Darstellung einer von Katzendienern umsorgten Maus⁹²⁶ sowie eine Toilettenszene; beiden spielen vermutlich nach der Entscheidungsschlacht und dem Sieg der Mäuse über die Katzen.⁹²⁷



Abb. 194: Darstellungen auf dem Londoner Papyrus Kairo JE 31199

Die Maus sitzt auf einem Hocker, ihre Füße ruhen auf einem kleinen Podest, während ihr eine Katzendienerin einen Becher reicht. Hinter beiden stehen drei weitere Katzendiener. Die erste widmet sich der Frisur der Maus, die zweite hat sich als Amme in einem Tuch das Mäusekind vor die Brust gebunden. Den

⁹²⁴ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.5.

⁹²⁵ Brunner-Traut, Bildgeschichte, Sp. 799.

⁹²⁶ Vgl. dazu Brugsch-Bey, Ein neuer satyrischer Papyrus, m. Tf. I.

⁹²⁷ Brunner-Traut, Altägyptische Märchen, S. 95 u. 98 f.

Abschluss bildet eine vierte Katze hinter der Mäusedame, die in einer Pfote einen Krug und in der anderen einen Fächer hält, mit dem sie Amme und Kind Schatten spendet. Als Muster für diese und vergleichbare Szenen dienten sicherlich Wochenlaubeszenen, die mehrfach auf Scherbenbildern überliefert sind und Vorlagen für großformatige Wandmalereien waren (Abb. 195).⁹²⁸

Offen bleibt der Zusammenhang zur Szene rechts daneben, wo zwei Schakale wie Menschen agieren: Der Schakal links hat ein Tragejoch über seiner linken Schulter, an dessen einem Ende ein Krug befestigt ist. Den Krug am anderen Ende hat ihm ein zweiter Schakal abgenommen, der den Inhalt in einen Trog am Boden schüttet, vor dem ein Stier auf Futter wartet. Er ist von den Schakalen durch eine niedrige Lehmziegelmauer getrennt, über die er seinen Kopf streckt, um mit dem Maul an den Futtertrog zu gelangen. Rechts neben dem Stier läuft ein weiterer Schakal auf der niedrigen Lehmziegelmauer mit einem Tuch oder Sack über der Schulter. Der Papyrus ist an dieser Stelle stark zerstört und bricht ab, sodass Details fehlen. Auch das Ziel der Arbeiten der Schakale bleibt offen. Zweifellos ist es ein monoszenisches Einzelbild mit Handlungsträgern und konkreter Handlung, wobei die Situation durch die anthropomorphisierten Schakale von der Norm abweicht und das Dargestellte erzählenswert erscheint. Vielleicht spielt das Bild auf eine Szene aus der Erzählung über das bereits erwähnte Schakalpaar an.⁹²⁹ In beiden Fällen liegt ein Beleg für Bildnarration vor.

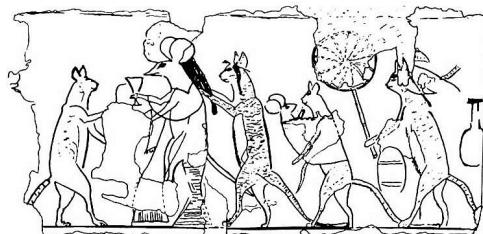


Abb. 195: Toilettenszene

⁹²⁸ Vgl. dazu Brunner-Traut, Die Wochenlaube, bes. S. 29 f.

⁹²⁹ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.1.2. Morenz, Kleine Archäologie, S. 118 ff., weist auf einen möglichen Zusammenhang zur Szene mit Schakalen auf dem Tempel von Medamoud hin (vgl. Abb. 63).

3.4.3 Exkurs: Der Katzen-Mäusekrieg

Der Katzen-Mäusekrieg lässt sich von der 19. Dynastie bis in koptische Zeit auf unterschiedlichen Bildträgern nachweisen.⁹³⁰ Die Erzählung wurde immer wieder in die Nähe der aus der griechischen Literatur überlieferten Batrachomymachie gerückt.⁹³¹ L. D. Morenz hält sogar ein Wandbild im Grab des Baket in Beni Hassan (Grab XV) für den Beweis der Existenz des Textes bereits im Mittleren Reich.⁹³² Unterscheiden lassen sich in der Geschichte vier verschiedene Motive:

1. Angriff eines Mäuseheers auf eine Festung der Katzen (nur auf dem Turiner Papyrus 55001, ansonsten lediglich Abbildungen einer Maus auf einem Streitwagen).
2. Zweikampf zwischen Katze und Maus (Boxkampf auf einer kleinen Terrakottafigur (vgl. Abb. 201), Stockkampf auf dem Turiner Papyrus 55001)
3. Dienerszenen (meist eine oder mehrere Katzen, mitunter auch andere Tiere, die Mäuse bedienen)
4. Waffenstillstandsdelegation (nur eine Wandmalerei aus koptischer Zeit⁹³³)

Textquellen aus pharaonischer Zeit fehlen, aber der Kern der Erzählung hat in einem folkloristischen Text aus arabischer Zeit überdauert; zumindest nimmt H. Hickmann an, dass er den altägyptischen Katzen-Mäusekrieg in Resten konserviert.⁹³⁴ Die Geschichte handelt von einer Katze, die in einer Taverne Mäuse tyrannisiert, bis sich eine der Mäuse mit Wein Mut antrinkt, die Katze mit Worten provoziert und von dieser gefangen wird. Die Maus fleht um Verzeihung und bietet sich als Sklave an, wird aber gefressen. Jedoch bereut die Katze ihre Tat und schwört, fortan keine Mäuse mehr zu fressen und Buße zu tun. Aus Dank werden die übrigen Mäuse ihre Diener und versorgen sie. Eines Tages allerdings überkommt die Katze die Gier und sie frisst mehrere Mäuse. Daraufhin stellen

⁹³⁰ Van Essche, La guerre, S. 32; ders., Le chat dans les fables.

⁹³¹ Vgl. dazu Morenz, Ägyptische Tierkriege.

⁹³² Morenz, Kleine Archäologie, S. 163.

⁹³³ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.6.

⁹³⁴ Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, S. 89. Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Erklärungsversuch zur Entstehung dieser Erzählung von Brunner-Traut, Der Katzmäusekrieg, bei dem sie über den Einfluss von Drogen (Mutterkorn) auf Katzen spekuliert.

die Mäuse ein bewaffnetes Heer auf und senden einen Diplomaten zur Katze, der ihre Unterwerfung unter den Mäusekönig fordert. Die Katze stellt ein eigenes Katzenheer auf und im Krieg tragen die Mäuse den Sieg davon. Sie fesseln die Katze, die sich jedoch befreien kann und erneut über die Mäuse herfällt, die letztlich die Unterlegenen sind.⁹³⁵

Außerdem verweist H. Hickmann auf das Volkslied *Die Geschichte vom Kater und der Maus* aus dem modernen Ägypten, das im oberägyptischen Assiut aufgezeichnet wurde und von einer Maus erzählt, die sich in einer Schenke mit Wein so lange Mut antrinkt, bis sie sich stark genug für die Konfrontation mit einem Kater fühlt, der sie belästigt. Mit gemeinsten Ausdrücken beschimpft sie diesen und schlägt ihn in die Flucht.⁹³⁶ Ein weiterer Text über den Krieg von Katzen und Mäusen ist aus byzantinischer Zeit erhalten, als sich Literaturschaffende aus der klassischen griechischen Literatur und der Volksliteratur bedienten. Ein Produkt dieses Dualismus dürfte das „Lesedrama“ des byzantinischen Dichters Theodoros Prodromos sein, der in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts als „Hilarion“ in einem Kloster in Konstantinopel lebte und dessen Erzählung *Der Katzenmäusekrieg* erstmals 1494 veröffentlicht wurde.⁹³⁷ Der Übersetzung der *Katzenmyomachia* des Theodoros Prodromos zufolge endet der Kampf mit dem Sieg der Mäuse, indem im Getümmel ein verfaulter Dachbalken die Katze erschlägt.⁹³⁸

Zwar warnt E. Brunner-Traut, den ägyptischen Katzen-Mäusekrieg vorschnell mit vergleichbaren Texten von Äsop, dem römischen Fabeldichter Phaedrus (um 20 v. Chr.-50 n. Chr.), dem griechischen Schriftsteller Babrius (1./2. Jh.) oder La Fontaine (1621-1695) in Verbindung zu bringen, hält die ägyptische Fassung aber für den Ausgangspunkt dieser Erzählung im vorderasiatischen Raum.⁹³⁹ Auch der Text des Theodoros Prodromos könnte auf den älteren ägyptischen

⁹³⁵ Übers. nach Brunner-Traut, Altägyptische Märchen, S. 91 ff.

⁹³⁶ Hickmann, Ägypten, S. 32 u. 156; sowie ders./Grégoire Duc de Mecklenbourg, Catalogue d'enregistrements, S. 22.

⁹³⁷ Ahlborn, Pseudo-Homer, S. 44 ff.

⁹³⁸ Übersetzung nach Hunger, Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg, S. 78 ff.; vgl. dort auch eine Transkription und Übersetzung des gesamten Textes.

⁹³⁹ Brunner-Traut, Tiermärchen, S. 1072; vgl. zum Katzen-Mäusekrieg dies., Der Katzenmäusekrieg.

Stoff zurückgreifen, wenngleich der Ausgang des Kampfes in seiner Geschichte für eine andere Variante spricht. Die Darstellungen aus Ägypten zeigen die Mäuse als die den Katzen Überlegenen, die nach siegreicher Schlacht die Katzen zu ihren Bediensteten machen. Nichts deutet darauf hin, dass die Mäuse durch einen glücklichen Umstand bzw. tödlichen Unfall von ihrem Feind befreit werden.



Abb. 196: Eroberung der Festung Tunip

Obgleich das Motiv eines Katzen-Mäusekrieges im Nahen Osten verbreitet ist, möchte W. Wolf die ägyptischen Darstellungen speziell im Kontext der Regierungszeit Ramses' III. interpretieren. Ihn erinnert gerade die Maus im Streitwagen an Darstellungen Ramses' III., über die bereits E. Meyer sagt, sie überträfen „[a]n innerer Leere und ständig die gleichen Phrasen wiederholendem Schwulst [...] alles, was seine [...] auch nicht gerade kargen Vorgänger geleistet haben“⁹⁴⁰. Er hält das Bild der Maus im Streitwagen für einen Scherz des Zeichners, der zeitgenössische Königsdarstellungen verspottete.⁹⁴¹ Tatsächlich gibt es Parallelen zwischen der Erstürmung einer Mäusefestung auf dem Turiner Papyrus 55001 (vgl. Abb. 186a) und einem Relief Ramses' III. bei der Eroberung der Festung Tunip im Tempel von Medinet Habu (Abb. 196)⁹⁴². Allerdings beruhe laut

⁹⁴⁰ Meyer, Geschichte des Altertums, S. 598.

⁹⁴¹ Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 594 f.

⁹⁴² Nelson, Medinet Habu II, Tf. 88. Hare, How to figure animal fables, S. 222, hält das Bild eines Pharaos im Streitwagen beim Angriff auf eine asiatische Festung für eine der am weitesten

E. Brunner-Traut die Ähnlichkeit lediglich darauf, dass auch diese Art der Darstellungen an kanonische Regeln gebunden und keineswegs beabsichtigt sei.⁹⁴³

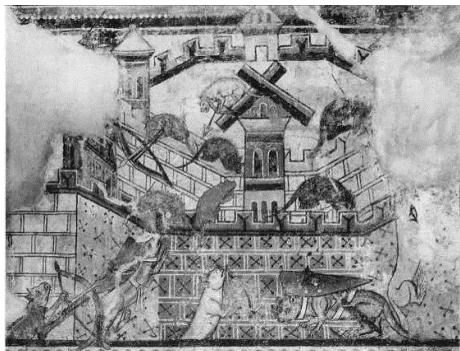


Abb. 197: Fresko der Johanneskirche

Eine weitere Bildquelle des Katzen-Mäusekrieges stammt aus viel späterer Zeit von außerhalb Ägyptens, und zwar aus der Johanneskapelle im österreichischen Pürgg (Obersteiermark) (Abb. 197).⁹⁴⁴ Im Bildprogramm hat ein Freskenmaler Mitte des 12. Jahrhunderts⁹⁴⁵ den Angriff von Katzensoldaten auf eine Mäusefestung festgehalten – vermutlich eine Szene aus der Erzählung vom Krieg der Mäuse gegen die Katzen⁹⁴⁶ oder der Teil einer Weltgerichtsdarstellung, die sich auf der inneren Westseite befunden haben soll und aufgrund von Windpressung abgesehen von wenigen Flecken der ursprünglichen Bemalung zerstört ist.⁹⁴⁷

Gezeigt wird eine Mäusefestung mit sechs Türmen und doppeltem Zinnen besetzten Mauerkrantz, die von sieben mit Pfeil und Bogen sowie Speeren und Schwertern bewaffneten Mäusen gegen fünf mit gleichen Waffen ausgerüstete anstürmende Katzen verteidigt wird. Im Gegensatz zum Turiner Papyrus 55001 sind die Rollen vertauscht, da jedoch nicht alle Episoden dieses Krieges bekannt sind, könnte auch zur ägyptischen Version die Erstürmung einer von Mäusen verteidigten Festung gehören. Immerhin liefert die Wandmalerei aus dem koptischen Kloster in Bawit (vgl. Abb. 220) den Hinweis, dass sich in der ägyptischen Erzählung am Ende die Mäuse den Katzen ergeben müssen. Unklar ist, welchen Teil der Geschichte die Kapellenwand in Pürgg zeigt – vielleicht eine Zwischenetappe im Krieg, nach der sich das Blatt noch einmal wendet.

verbreiteten Darstellungen des Neuen Reiches, sodass es nicht überraschen könne, dass diese als Vorlage für den Turiner Papyrus 55001 gedient hat.

⁹⁴³ Zitiert nach Assmann, Literatur und Karneval, S. 38.

⁹⁴⁴ Für farbige Abbildungen vgl. Tremel, Land an der Grenze (Abbildung zwischen S. 74 u. 75).

⁹⁴⁵ Tremel, Die Pürgg, S. 12.

⁹⁴⁶ Frodl, Die romanischen Wandgemälde, S. 26.

⁹⁴⁷ Frodl, Die romanischen Wandgemälde, S. 30.

J. Graus hält das Bild in Pürgg für eine Szene aus Theodoros Prodromos' *Katzenmäusekrieg* und will auf dem mittleren Turm der Burg sogar den herabfallenden Balken erkennen, der in dieser Erzählung die Katze erschlägt.⁹⁴⁸ An seine Theorie anknüpfend weist E. Weiß darauf hin, dass der Babenberger Herzog Heinrich II. Jasomirgott mit Theodora, einer Nichte des Kaisers Manuel I. Komnenos, verheiratet war und die beiden in Wien den Traungauer Markgrafen Ottokar III. empfangen haben, der im Gefolge Friedrichs I. Barbarossa am Kreuzzug teilgenommen hatte und sich später eine heute nicht mehr erhaltene Burg in Pürgg bauen ließ. Ottokar III. soll die Wandmalereien der Johanneskapelle gestiftet und dabei eine Szene des Katzen-Mäusekrieges in Auftrag gegeben haben – inspiriert von einer Begegnung in Wien mit Theodora, die Prodromos' Text an ihn weitergegeben hat.⁹⁴⁹ Dieser Erklärungsversuch erscheint jedoch gewagt und eine Begegnung mit der Byzantinerin sowie Texten ihrer Heimat erklärt nicht, warum Ottokar III. ausgerechnet im Kontext christlicher Wanddekoration diese Szene hätte aufnehmen sollen. Zudem wird bei Prodromos kein Angriff auf eine Mäusefestung erwähnt, vielmehr siegen die Mäuse.

Wie die Szene des Katzen-Mäusekrieges in die Pürgger Kapelle gelangt ist, bleibt unklar. Anderen Theorien zufolge ist es gar keine Szene aus dieser Tiergeschichte, sondern eine besondere Ausgestaltung des Motivs des Kampfes zwischen Gut und Böse, eine Tierdarstellung aus spätmittelalterlichen Drolerien oder eine „Andeutung aktuellen satirischen Inhalts“.⁹⁵⁰ H. Hunger merkt an, die Abbildung könnte ursprünglich mit einer weiteren auf der gegenüberliegenden Wand korrespondiert haben, auf der ein Teufel einen Menschen verfolgt. Dafür sprechen satirische Darstellungen in anderen Kirchen, wenngleich sein Beispiel – die Teufelsdarstellung in der Burgfelder St. Michaels Kirche aus dem 11./12. Jahrhundert, die einen Mann mit einer Kelle bedroht⁹⁵¹ –, m. E. in keinem erkennbaren Zusammenhang zur vorliegenden Szene steht. Ein anderer Deutungsansatz stammt von O. Demus und M. Hirmer, die von einer Szene aus dem Katzen-Mäusekrieg ausgehen und eine Parallel zu *Katomyomachie* des Theodoros Prodromos ziehen.

⁹⁴⁸ Graus, Romanische Wandmalereien, S. 81.

⁹⁴⁹ Weiss, Der Freskenzyklus.

⁹⁵⁰ Hunger, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg, S. 69 f.

⁹⁵¹ Hunger, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg, S. 70 m. Anm. 18.

Da sich das Fresko unterhalb der ehemaligen Empore befindet – also „aus der ‚normalen‘ Wandzone ausgeschieden“ und „in jener grotesken Form, die eigentlich der Sockelzone angehört“ – halten sie es für einen Teil der Weltgerichtsdarstellung auf der inzwischen zerstörten Westwand der Kapelle.⁹⁵²

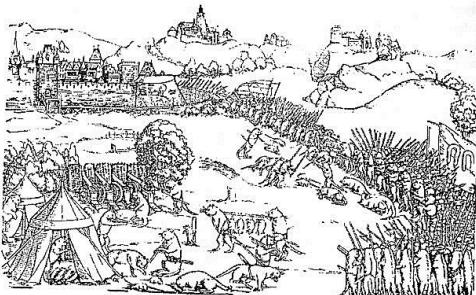


Abb. 198 (links): Straßburger Bilderbogen; Abb. 199 (rechts): Holzschnitt

I. Weiler widerlegt alle Theorien: Einen Zusammenhang mit Drolerien schließt er aus, da diese aus späterer Zeit stammen als das Pürgger Fresko, und einen Krieg zwischen Katzen und Mäusen als Kampf zwischen Gut und Böse lehnt er ab, da gar nicht ersichtlich ist, welche Partei welche Seite vertritt – zudem passe eine so abstrakte Darstellung nicht ins Gesamtkonzept ansonsten konkret-an-schaulicher Bilder und die Behauptung, der Maler habe eine zeitgenössische Satire darstellen wollen, hält er für reine Spekulation.⁹⁵³ Stattdessen weist er auf spätere Parallelen hin: Auf dem „Peutingerfresko“ (um 1300) aus Augsburg ist ein Kampf zwischen Katzen und Mäusen um eine Burg zu sehen und ein etwa 250 Jahre jüngerer Straßburger Bilderbogen zeigt ein Feldlager von Katzen und mehrere Katzen-Truppen bei der Erstürmung einer von Mäusen verteidigten Festung (Abb. 198). Letztere Darstellung dürfte ungefähr zeitgleich entstanden sein mit dem italienischen Holzschnitt einer von Katzen eingenommenen Mäusefestung (Abb. 199).

Als weiteres Beispiel führt I. Weiler den Nürnberger Kupferstich *Der Mäuse- und Katzenkrieg* an, der eine von Katzen belagerte Mäusefestung zeigt (Abb. 200). Das beigefügte Gedicht beginnt mit folgenden Versen:

⁹⁵² Demus/Hirmer, Romanische Wandmalerei, S. 17.

⁹⁵³ Vgl. zur Widerlegung dieser Theorien Weiler, Der Katzen-Mäuse-Krieg, S. 550 f.

Nachdem das Katzen-Volck viel Ratzen-Blut vergossen
wurd in dem vollen Rath auf eine Zeit geschlossen
dass man den Katerfeind zur Warnung jedermann
so mit erkühltem Muth ein Schellein hencken an [...]



Abb. 200: Nürnberger Kupferstich

Beim Versuch, der Katze eine Schelle umzuhängen, wird in dieser Variante des Katzen-Mäusekriegs die Maus ertappt. Die Mäuse verschanzen sich vor einem anrückenden Heer in ihrer Burg, die belagert und schließlich eingenommen wird, woraufhin die Katzen alle Mäuse umbringen. Die Fabel von den Mäusen, die der Katze eine Schelle umhängen wollen, um künftig gewarnt zu sein, war

laut I. Weiler im 12./13. Jahrhundert, also zur Entstehungszeit des Pürgger Freskos, bekannt, sodass Äsops Fabel sowie spätere Beispiele die Vorlage liefer-ten und nicht die aus Ägypten stammende Fassung.⁹⁵⁴ Äsopische Fabel und ägyptischer Katzen-Mäusekrieg könnten jedoch denselben Ursprung haben, womit der Äsop zugeschriebene Text eine Variante des älteren ägyptischen Stoffes wäre. Denn im Laufe der Zeit haben sich nicht nur innerhalb eines Kulturraumes Varianten gebildet, sondern beim Übertritt einer Geschichte in einen anderen mit einer andersartigen Erzähltradition wurden Anpassungen und Veränderungen vorgenommen. Immerhin weist H. Hunger auf eine Beziehung zwischen äsopischer Fabel mit dem ägyptischen Katzen-Mäusekrieg und vergleichbaren Tex-ten des Alten Orients hin.⁹⁵⁵ Nicht auszuschließen ist somit, dass die mittelalterlichen Bilder aus Pürgg tatsächlich späte Ausläufer in Ägypten verbreiteter Bilder des Katzen-Mäusekrieges sind. Was aber hat eine Szene des Katzen-Mäusekriegs im Kontext eines christlichen Wandgemäldes zu suchen? Parallelen fehlen. Einzig die Szene auf einer Wand des koptischen Klosters von Bawit stellt eine Parallelie innerhalb des christlichen Kontextes dar, sie stammt jedoch aus einem

⁹⁵⁴ Weiler, Der Katzen-Mäuse-Krieg, S. 551 ff.

⁹⁵⁵ Hunger, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg, S. 69 m. Anm. 14; vgl. Morenz, Ägyptische Tierkriege.

anderen Kulturkreis und einer anderen Zeit.⁹⁵⁶ H. Hunger erinnert zwar an die weite Verbreitung äsopischer Fabeln, deren bildliche Darstellungen sich in Antike und Mittelalter in Wohnungen und Gasthäusern finden lassen⁹⁵⁷, das erklärt jedoch nicht die kirchliche Wandmalerei, sodass das Pürgger Fresko ein Rätsel bleibt.

3.4.4 Kleinplastiken und reliefierte Kleinobjekte

Kleinplastiken und reliefierte Kleinobjekte mit dreidimensionalen Szenen aus Tiergeschichten bilden eine kleine Gruppe innerhalb der Bildnarrationen im alten Ägypten und datieren fast alle in die Spätzeit und die griechisch-römische Epoche. Dazu gehört ein eindrucksvolles Terrakottarelief der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen aus römischer Zeit (Inv. 449; Abb. 201) mit einem Boxkampf zwischen Katze und Maus, bei dem ein auf einer waagerechten Stange auf Kopfhöhe der Kontrahenten sitzender Adler als (Kampf-)Richter fungiert. Der lange Palmwedel in seiner rechten Kralle könnte eine Siegespalme für den Gewinner des Boxkampfes sein. Die Szene erinnert an den Katzen-Mäusekrieg, es könnte aber auch eine rundplastische Szene einer anderen Tiergeschichte über das KräftemesSEN zwischen Maus und Katze sein. A. D. Touny und S. Wenig halten das einzigartige Stück für die dreidimensionale Umsetzung der Szene eines nicht mehr erhaltenen Tiereinachsens.⁹⁵⁸

Die Haltung der Tiere weist auf Faustkampf hin – eine in Ägypten bekannte Kampfsportart ohne Handschuhe. Allerdings ist bloß ein einziger Beleg mit menschlichen Akteuren bekannt; offenbar wurde Boxen in Ägypten nur gelegentlich praktiziert. Die entsprechende Darstellung aus dem Grab des Cheriuf (TT 192, 18. Dynastie) gehört in den Kontext einer Kulthandlung. Zwölf Boxer erscheinen dort gemeinsam mit Stockfechtern anlässlich des Rituals zum Errichten des Djed-Pfeilers im Rahmen des dritten Sedfestes Amenophis' III. (Abb. 202). Hinsichtlich der Armhaltung unterscheiden sich die menschlichen Boxkämpfer

⁹⁵⁶ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.6.

⁹⁵⁷ Hunger, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg, S. 69 m. Anm. 15.

⁹⁵⁸ Touny/Wenig, Der Sport, S. 25.

etwas von ihren tierischen Kollegen. Der linke Kämpfer hält die beiden Fäuste in Angriffsposition vor seinem Körper und sein Gegner nimmt eine defensive Haltung ein, ausgedrückt durch die über den Kopf gehobenen Fäuste.⁹⁵⁹ Katze und Maus hingegen werden in Angriffsposition gezeigt und haben ihre Fäuste wie der linke Kämpfer in der Reliefdarstellung vor dem Oberkörper mit leicht angewinkelten Armen in Richtung des Gegners gestreckt.

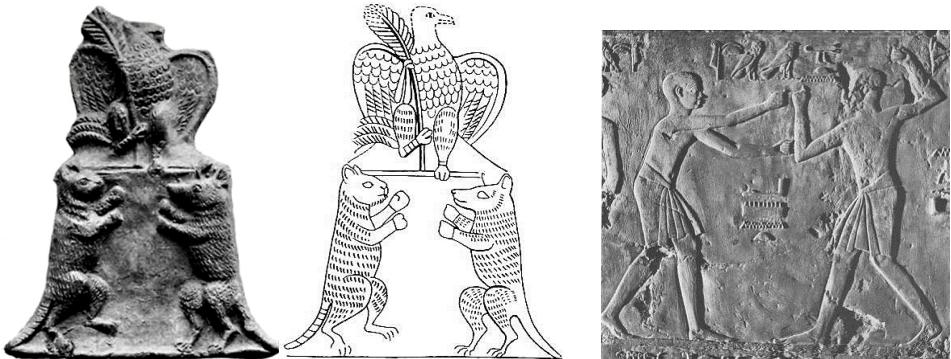


Abb. 201 (links): Boxkampf zwischen Katze und Maus; Abb. 202 (rechts): Boxer

Die Kriterien für Narrativität sind erfüllt, weil eine konkrete Handlung sowie Handlungsträger ausgemacht werden können und die Situation sich aufgrund tierischer Akteure von vergleichbaren Reliefdarstellungen in Gräbern unterscheidet, sodass die Szene erzählenswert erscheint. Es bedarf jedoch rezipientenseitiger Narrativierung, um eine Handlungssequenz entstehen zu lassen, sodass man eher von der Evokation einer Zeitgenossen bekannten Erzählung ausgehen sollte, indem der *pregnant moment* der Handlung visualisiert wird, der in der Gegenwart nur nicht mehr als solcher erkannt wird.

Die rundplastische Darstellung einer menschlich agierenden Katze zeigt das Bruchstück einer kleinen Fayencefigur der Sammlung des Louvre (E.17339, vermutlich 26. Dynastie; Abb. 203). Es ist die abgebrochene Krone eines Bes mit dem bekannten Hirtenmotiv: Eine unbekleidete, aufrecht gehende Katze treibt mit erhobenem Stock in der rechten Vorderpfote drei große Gänse vor sich her. Die Szene erinnert an Scherbenzeichnungen mit Katzen als Gänsehütern, die

⁹⁵⁹ Decker, Sport und Spiel, S. 96 m. Abb. 58; vgl. auch ders./Herb, Bildatlas zum Sport 1, S. 572 f.

standardisierte Alltagsszenen parodieren oder auf eine Tiergeschichte anspielen (vgl. Abb. 147-152).



Abb. 203 (links): Gänsehüten; Abb. 204 (rechts): Hahnenchor

Auf einem Terrakottarelief der Ptolemäerzeit in Privatbesitz läuft aufrecht auf ihren Hinterpfoten eine vermenschlichte Katze mit Lyra in den Vorderpfoten, wobei von Instrument und linker Pfote nur Reste

erhalten sind (Abb. 204). Sie wendet ihren Kopf einem aus drei Tieren bestehenden Hahnenchor links von ihr zu. Die Hähne laufen mit gespreizten Flügeln und hoch erhobenen Köpfen würdevoll hinter der Katze her. Das Stück ist auffallend sorgfältig gearbeitet; beispielsweise sind Hahnenfedern und Fell der Katze sauber ausmodelliert. Aufgrund der Bildunterschrift „Wir führen Glück bedeutende Zauberhandlungen/-gesänge“ wertet O. Rubensohn die Darstellung als Persiflage auf einen Priester, der wie die Katze zu semantischen Praktiken die Scala benutzt; die drei Hähne wären dann Weissagungsvögel.⁹⁶⁰ Die Inschrift und die Möglichkeit eines Spottbildes schließen Narrativität jedoch nicht aus, denn die Szene mit vermenschlichten Tieren ist ungewöhnlich genug, um erzählenswert zu sein, sofern rezipientenseitige Narrativierung aus dem monoszenischen Einzelbild eine Handlungsfolge entstehen lässt oder die Illusion auf eine uns nicht anders überlieferte Tiererzählung erkannt wird. H. Kenner vermutet eine Darstellung der verkehrten Welt, in der Katze und Hähne wie Menschen agieren, um Folgen der Magie zu zeigen. Es sei kein harmloser Spaß, da „die Bilder der verkehrten Welt [...] einem Dämonenreich entnommen“ seien und versuchten, durch „Imitation der Dämonen“ diese zu vertreiben; wenn man „sich beim Anblick dieser Szene noch obendrein unterhielt und sie lustig fand, umso besser.“⁹⁶¹ Allerdings müsste diese unheilabwehrende Kraft der Bilder im Einzelfall überprüft werden und

⁹⁶⁰ Rubensohn, Sitzung am 4. Juni 1929, Sp. 212 ff. m. Abb. 9.

⁹⁶¹ Kenner, Phänomen der verkehrten Welt, S. 12 u. 14.

sollte nicht pauschal als Deutungsansatz für ägyptische Bildquellen mit vermenschlichten Tieren übernommen werden.

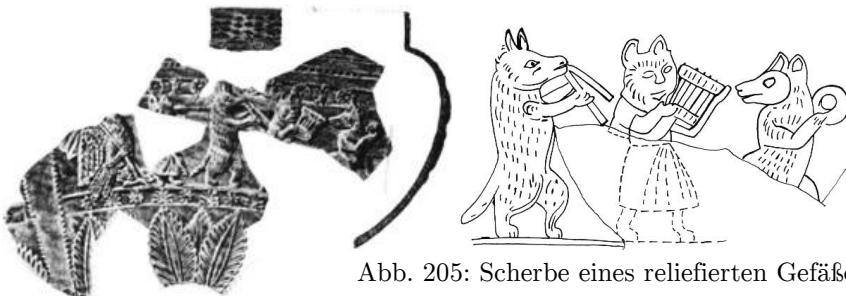


Abb. 205: Scherbe eines reliefierten Gefäßes

Etwa aus der gleichen Zeit stammt das Berliner Fragment eines gelben, alexandrinischen Reliefgefäßes unbekannter Herkunft mit Blattkelchfuß und Fries mit tanzenden, musizierenden Tierfiguren (Berlin 12686; Abb. 205). Das aus 18 Einzelfragmenten zusammengesetzte Stück war ursprünglich eine 2-3 mm dünne Flasche, auf deren Hauptring von links nach rechts verschiedene Tiere abgebildet sind: Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln und geschulterter Siegespalme sitzt links einem vor ihm befindlichen Zug von vier Tieren zugewandt, die sich von ihm weg bewegen. Hintereinander erkennt man eine tanzende Katze mit erhobener linker Vorderpfote, eine Doppelflöte spielende Maus, eine Katze mit Leier sowie eine weitere tanzende Maus mit Tamburin, die ihren Kopf den hinter ihr Laufenden zugewendet hat.⁹⁶² Die Szene ähnelt nicht nur der eben besprochenen Terrakotte, sondern erinnert an den Boxkampf zwischen Maus und Katze, wo ebenfalls ein Adler als Schiedsrichter erscheint. Ob es ein Musikantenwettstreit mehrerer Tiere oder Tierkapellen ist, kann nicht rekonstruiert werden, jedenfalls animiert die ungewöhnliche Darstellung geradezu zum Erzählen oder könnte die Evokation einer sonst verlorenen Erzählung sein.

In die Ptolemäerzeit datiert ein Stuck-Plättchen aus dem Kestner-Museum in Hannover (Inv. 1928.369; Abb. 206), das auf einer Seite mit dem Relief einer großen Gans verziert ist. Sie nimmt den größten Teil des Bildfeldes ein, während auf der Standlinie darunter in einem wesentlich kleineren Feld und flacherem Relief ein rennender Fuchs zu erkennen ist. In welchem Zusammenhang beide Tiere zueinanderstehen, ob etwa der Fuchs, die im Verhältnis wesentlich größere

⁹⁶² Weber, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten, S. 207 m. Anm. 10 u. Abb. 106.

Gans jagt oder diese ihren natürlichen Todfeind in die Flucht schlägt, bleibt unklar; sie scheint jedenfalls nicht zu flüchten, sondern watschelt ihres Weges. Die Szene ist offenbar keine Alltagsdarstellung, sondern gehört zu einer Tiergeschichte mit Gans und Fuchs in den Hauptrollen, wenngleich es ohne erkennbare Handlungssequenz eines erheblichen Anteils rezipientenseitiger Narrativierung bedarf, damit aus dem monoszenischen Einzelbild eine Erzählung entsteht. Vorstellbar ist wieder eine Anspielung auf eine schriftlich nicht überlieferte Tiergeschichte.



Abb. 206: Fuchs und Gans

Die zeitlich letzte hier vorgestellte kleinplastische Darstellung auf einer römischen Tonlampe des ersten nachchristlichen Jahrhunderts macht noch einmal deutlich, dass Motive der verkehrten Welt nicht vor dem ägyptischen Totenkult haltmachen. Offenbar spielt das Bild auf die Herzwägung in der Unterwelt an: Das Relief auf der Oberseite der Lampe zeigt einen Ibis mit Waage im Schnabel.

In den Waagschalen werden links eine Maus und rechts ein Elefant gegeneinander abgewogen, wobei die Waagschale mit der Maus erheblich schwerer ist als die des Elefanten, der im Verhältnis zum Ibis außerdem deutlich zu klein ist (Abb. 207).⁹⁶³ Da ein Ibis die Waage prüft, könnte Thot gemeint sein, was eine Parodie der Psychostasie beim Totengericht wahrscheinlich macht.⁹⁶⁴ Immerhin war die Vorstellung der Seelenwägung in der Antike weit verbreitet und offenbar wurde durch kulturellen Austausch auch außerhalb Ägyptens der Ibis in

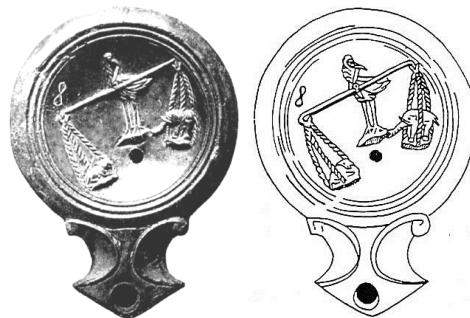


Abb. 207: Wiegeszene

⁹⁶³ Vgl. zu dieser Darstellung ausführlich Deonna, *Zoologie antique*, S. 297 ff. m. Abb. 1.

⁹⁶⁴ Walters, *Catalogue of the Roman and Greek Lamps*, S. 90, weist auf zwei weitere Stücke mit gleichem Motiv hin sowie eine Darstellung, bei der ein Mann die Waage hält, in der eine Ameise gegen einen Elefanten abgewogen wird und laut dem Bild ebenfalls schwerer wiegt als der Elefant.

Zusammenhang mit dem Richten Verstorbener gebracht.⁹⁶⁵ Fraglich bleibt die Botschaft des Bildes, denn der Elefant als Ausdruck für Masse und Kraft wird gegen eine Maus, die für das Kleine, aber Wendige steht, abgewogen, die er vom Gewicht her bei dieser Prüfung naturgemäß übertreffen müsste. Dass ihn die Waage leichter als die Maus präsentiert, soll vielleicht ausdrücken, dass rohe Gewalt des körperlich Überlegenen letztlich dem Kleineren unterlegen ist, das durch Wendigkeit und Klugheit siegt. Da es beim Totengericht darauf ankommt, möglichst leicht zu sein, und als überlegen gilt, wer weniger Gewicht in die Waagschale bringt, ist denkbar, dass die Darstellung bildlich den Lehrsatz einer Fabel zum Ausdruck bringt, wobei die Figur des Ibis in diesem Kulturraum als geeigneter Richter für eine solche Streitfrage erschien – ohne direkten Bezug zum ägyptischen Totengericht. Es könnte der *pregnant moment* sein, mit dessen Hilfe ein Betrachter mit entsprechenden Textkenntnissen an die zugehörige Fabel erinnert wurde und sich das narrative Potenzial des Bildes entfalten konnte. Auch für sich allein genommen ist die Darstellung narrativ, da sie von der Norm abweicht und die Handlung bzw. die Konstellation der Handlungsträger derart ungewöhnlich ist, dass sie zum Erzählen animiert.

M. Walters geht aufgrund anderer Lampen mit Fabelmotiven ebenfalls von der Anspielung auf eine Fabel aus, identifiziert den Vogel allerdings als Storch.⁹⁶⁶ Angesichts der Datierung in die römische Zeit kann auch eine Parodie ägyptischer Jenseitsvorstellungen in Betracht gezogen werden. Denn Griechen und Römer haben sich gelegentlich über religiöse Vorstellungen der Ägypter, insbesondere die mischgestaltigen Götter, lustig gemacht. Davon zeugt unter anderem ein fiktiver Dialog zwischen den Göttern Momos und Zeus aus der Feder des griechischen Satirikers Lukian (1. Jh.), in dem Momos fragt:

„Du da, du hundsgesichtiger, in Leinen gekleideter Ägypter, wer glaubst du, dass du bist, mein guter Mann, und wie kannst du dich für einen Gott halten mit deinem Gebell? [...] Ich schäme mich, die Ibis, die Affen, die Ziegen und all die anderen noch viel groteskeren Kreaturen zu erwähnen, die, auf welche Weise auch immer, aus Ägypten heraus in den Himmel geschmuggelt wurden. Wie könnt ihr es ertragen, ihr Götter, dass sie ebenso sehr verehrt werden wie

⁹⁶⁵ Deonna, Zoologie antique, S. 299 ff.

⁹⁶⁶ Walters, History of Ancient Pottery II, S. 416, Tf. LXV,3.

ihr, ja vielleicht sogar noch mehr? Und du, Zeus, wie kannst du dich damit abfinden, dass sie dir Widderhörner aufsetzten?“⁹⁶⁷

Die Szene mit dem massigen Elefanten, der weniger wiegt als eine Maus, könnte die ägyptische Herzwägung aufs Korn nehmen, bei der mit magischen Sprüchen wie dem Negativen Sündenbekenntnis oder Herzskarabäen versucht wurde, den Ausgang des Wiegens zu beeinflussen. Griechischer Einfluss ist somit nicht zwingend, obwohl das Stück aus der Ptolemäerzeit stammt; m. W. ist in der griechischen Bildkunst keine Darstellung belegt, die als Vorlage gedient haben könnte.

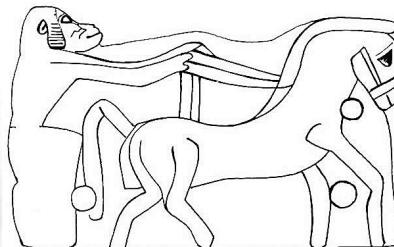


Abb. 208 (links):
Affe als Wagenlenker

Abb. 209 (rechts):
Affe als Wagenlenker

Auch die bereits erwähnten kleinen, rundplastischen Affenfiguren, die seit dem Mittleren Reich bezeugt sind und später vor allem aus der Zeit des Neuen Reiches (speziell in Amarna) gefunden wurden⁹⁶⁸, könnten Bildnarrationen in rundplastischer Form sein, d. h. dreidimensionale Umsetzungen von Figuren bzw. Szenen aus Erzählungen. In der Forschung ist die Funktion dieser Affenfiguren umstritten; einige halten sie für Varianten der Dienerfiguren, andere für Spielzeug, wieder andere für Karikaturen.⁹⁶⁹ Tatsächlich erinnern einige der Stücke an Kinderspielzeug, vor allem die mit Bohrungen und seitlichen Rädern versehenen Exemplare, die Kinder an einer Schnur hinter sich herziehen könnten. Dazu gehört ein Affe als Wagenlenker im Ägyptischen Museum von Kairo, der mit einem kleinen Artgenossen in dem Gefährt steht, das von einem dritten Affen gezogen wird, zu dessen Füßen sich offenbar eine weitere Figur befindet (JE 53021; Abb. 208). Die Szene ist auf einer Bodenplatte angebracht, an der rechts und links je zwei

⁹⁶⁷ Zitiert nach Shaw, *Das alte Ägypten*, S. 27.

⁹⁶⁸ Vgl. für weitere solcher Figuren Frankfort/Pendlebury, *City of Akhenaton II*, Tf. 31.

⁹⁶⁹ Björkman, *A Selection of the Objects*, S. 44 f. m. Tf. 14.

Räder befestigt sind. Das Stück konnte an einer Schnur gezogen werden, was die Spielzeugtheorie untermauert.

Ein vergleichbares Objekt des British Museum London zeigt einen Affen im Streitwagen (BM 21984; Abb. 209), vor den ein Pferd gespannt ist. Es weist drei Bohrlöcher auf: eines in der unteren linken Hälfte auf Höhe des unteren Endes des Pferdeschwanzes, ein zweites auf gleicher Höhe rechts zwischen den Vorderbeinen des Tieres und ein drittes senkrecht oberhalb des zweiten Loches am vorderen Teil des Pferdehalses. Die Anordnung spricht für Stäbe, die durch sie gesteckt werden können, um rechts und links jeweils Räder zu befestigen, während man durch das Loch am Pferdehals eine Schnur führen und das Objekt so als Nachziehtier verwenden konnte, wobei die Nutzung als Spielzeug nicht ausschließt, dass Szenen und Figuren aus Erzählungen zugrunde liegen. Demzufolge wären die vermenschlichten Affenfiguren Evokationen einer Erzählung.



Abb. 210: Affe beim Musizieren und Akrobat

Neben dem Wagenlenken werden diese Tiere noch bei anderen menschlichen Tätigkeiten gezeigt. Aus der gleichen Epoche stammt unter anderem die kleine Rundplastik rudernder Affen in einem Boot⁹⁷⁰, daneben waren musizierende Affen beliebt, die an die Tierkapellen auf Scherbenbildern und Papyri erinnern. Zu ihnen gehört eine kleine Rundplastik, die links einen stehenden Affen mit großer Standharfe präsentiert, an den sich rechts ein auf dem Kopf stehender zweiter Affe anschließt, der zur Musik akrobatische Kunststücke vorführt (Abb. 210).⁹⁷¹

Denkbar ist aber auch, dass standardisierte Alltagsszenen parodiert wurden. Speziell Affen als Wagenlenker aus Amarna erinnern an Abbildungen Echnatons im Streitwagen, sodass die Figuren königliche Paraden verspotten könnten, indem ein Affe die Herrscherrolle übernimmt.

⁹⁷⁰ Janssen/Janssen, Egyptian Household Animals, S. 58; Frankfort/Pendlebury, City of Akhenaten II, Tf. 31, Nr. 1.

⁹⁷¹ Hickmann, 45 siècles, S. 22.

Der Stil einer einzigartigen, 16,5 cm hohen rundplastischen Affenfigur unbekannter Herkunft der Sammlung des Ägyptischen Museums in Kairo (Inv. SR 32839; Abb. 211) spricht für das erste vorchristlichen bis erste nachchristliche Jahrhundert⁹⁷²: Die ausgesprochen fein gearbeitete aufrecht gehende Äffin auf halbrunder Basis trägt auf dem Kopf einen Wasserkrug, den sie mit der linken Hand stützt; in der anderen hält sie mit der Spitze zum Boden gerichtet eine Fackel. Die Darstellung und die Abbildung einer Fackel machen dieses Stück zu einer Ausnahmeerscheinung. Die Fackel als göttliches Attribut oder Kultgegenstand weist auf ein religiöses Ritual hin; aus der nach unten zeigenden Spitze kann man schließen, dass bereits eine rituelle Zeremonie vollzogen wurde. Die weitere Deutung des Objekts ist unklar. Da keine Interaktion mit einer zweiten Figur oder eine Handlungsfolge ausgemacht werden kann, gibt es bestenfalls Indizien für eine Bildnarration. Die Äffin mit der Fackel könnte auf eine Erzählung anspielen, die einen Betrachter mit entsprechenden Vorkenntnissen an eine konkrete Situation aus einer Geschichte erinnert, nicht ausgeschlossen ist auch eine dreidimensionale Karikatur, indem der Affe eine typisch menschliche Tätigkeit im wahrsten Sinne des Wortes nachäfft.



Abb. 211: Weiblicher Affe als Wasserträger

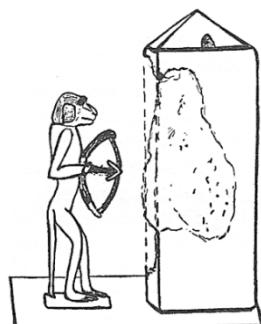


Abb. 212: Affe mit Pfeil und Bogen

Weitere rundplastische Objekte sind zwei hölzerne, ursprünglich vergoldete Figürchen von Affen als Bogenschützen aus der 18. oder frühen 19. Dynastie (Kairo 45697; Abb. 212), wie man sie in griechisch-römischer Zeit in zweidimensionaler Form im Kontext astronomischer Inschriften kennt. Dort werden sie der siebten und somit heißesten Stunde (13-14 Uhr) zugeordnet, weshalb die Pfeile für Sonnenstrahlen stehen dürften. P. Vernus und J. Yoyotte zufolge wird der eigentlich gegenüber starker Hitzeinstrahlung eher empfindliche Affe zu dem, der

⁹⁷² Boutantin, *Une figurine caricaturale*, S. 161.

diese Strahlen aussendet.⁹⁷³ Liegt mit E. Brunner-Traut „eine besondere Erscheinungsform des Sonnengottes [...], des Atum von Cher-Âcha, der aus der Ferne seine Feinde trifft“⁹⁷⁴, vor, handelt es sich jedoch nicht um visuelle Narrativität. Der Affe ist ohnehin kein Teil einer längeren Handlungssequenz.



Abb. 213 (links): Harfe spielender Esel;

Abb. 214 (rechts): Affe, Antilope und Schaf

Zu weiteren anthropomorphen Tieren gehört die polychrome Figur eines Harfe spielenden Esels im Fitzwilliam Museum Cambridge (EGA 4685-1943, Ende 18. Dynastie; Abb. 213), die als frühester Beleg für diesen Typ der Harfe gilt⁹⁷⁵. Der untere Teil der Statuette ist nicht

mehr erhalten, dennoch erkennt man gut einen aufrechtstehenden Esel, der seine Vorderhufe um den Holzrahmen einer großen Harfe geschlungen hat, deren Saiten nicht mehr erhalten sind. Der musizierende Esel kann der Motivgruppe der Tiermusikanten zugeordnet werden.

Weitere Rundplastiken anthropomorphisierter Tiere findet man in der Sammlung des Ashmolean Museum Oxford (AN2004.63-5, Ptolemäer- oder Römerzeit; Abb. 214). Bei der Gruppe von drei Terrakottastatuetten aus Alexandria ist jeweils die untere Hälfte weggebrochen. Eine der Statuetten stellt aufrechtstehend, in ein langes Gewand gehüllt ein Schaf dar, das wie eine Frau posiert, wobei es verschämt das linke Vorderbein an die Schnauze führt. Das zweite, ebenfalls aufrechtstehende Tier in langem Gewand ist wahrscheinlich eine Antilope. Das letzte Tier trägt einen Brustpanzer und hält in der linken Hand eine Siegespalme;

⁹⁷³ Vernus/Yoyotte, Bestiaire, S. 45: „Comme celui du soleil zénithal, parce que sa paresse ostentatoire à midi suggère une particulière sensibilité aux rayons les plus brûlants; dans ce cas, le processus symbolique transforme son rôle de victime passive des rayons brûlants en ressource active sous form d'un archer qui les darde.“

⁹⁷⁴ Brunner-Traut, Atum als Bogenschütze, S. 21.

⁹⁷⁵ Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, S. 50 f.

offenbar ist es ein siegreicher Affen-Soldat.⁹⁷⁶ Ob die Figuren zu Tiergeschichten gehören und dreidimensionale Evokationen einer Erzählung sind oder eine satirische Darstellung der verkehrten Welt, ist unklar. Sie allein geben keinen Hinweis auf Bildnarration, da zwar wegen vermenschlichter Tiere eine Normabweichung vorliegt, aber keine Handlung erkennbar ist.

3.4.5 Die Basler Tiergeschichte

Wesentlich seltener als Scherben und Papyri sind in Ägypten andere Trägermedien für Bilderzählungen. Dazu gehört der Streifen stuckierte Leinwand in der Antikensammlung und Sammlung Ludwig in Basel, der mit polychromen Zeichnungen die so genannte Basler Tiergeschichte erzählt (Inv.Ae.Bou.13; Abb 215 a,b). Der ungewöhnliche, stellenweise stark fragmentierte Bildstreifen stammt aus dem Übergang von der 19. zur 20. Dynastie.⁹⁷⁷



Abb. 215a: Basler Tiergeschichte (rechter Teil)

⁹⁷⁶ In der dazugehörigen Publikation The Ashmolean Museum, Sackler Gallery, S. 125, heißt es zu der Gruppe lediglich: „Three satirical figures from Alexandria: a sheep (?) posing as a beautiful woman; an ass-headed teacher; and a victorious monkey-jockey.“

⁹⁷⁷ Wiese, Antikenmuseum Basel, S. 140 m. Abb. 97; sowie ders., A recently discovered Comic Papyrus.



Abb. 215b: Basler Tiergeschichte (linker Teil)

Obwohl Anfang und Ende fehlen, lassen sich an den längeren Mittelteil drei weitere kleinere Fragmente anschließen, sodass die Einzelszenen von rechts nach links eine Bildreihe ergeben beginnend mit einer Szene, die an den Katzen-Mäusekrieg erinnert, allerdings kämpfen die Tiere nicht, sondern spielen Ball (Abb. 216): Links in der Szene haben zwei aufrechtstehende Katzen jeweils eine Maus auf ihrer Schulter sitzen. Diese Mäuse werfen sich Bälle zu, eine weitere Maus steht – vielleicht als Schiedsrichter – aufrecht zwischen ihnen am Boden. Dieses Reitballspiel (griech. *ephedrismos*) kennt man von vergleichbaren Darstellungen aus ägyptischen Privatgräbern mit jungen Frauen, wo sich zwei Paare gegenüberstehen und immer eine Spielerin die andere auf ihrem Rücken trägt und sich die „Reiterinnen“ von dieser Position aus Bälle zuwerfen (Abb. 217).⁹⁷⁸ Allerdings erscheint in den Grabdarstellungen die Körperhaltung des Mädchens, das die Partnerin auf ihrem Rücken trägt, unrealistisch; tatsächlich saß die Reiterin wie bei der Darstellung mit den Tieren auf den Schultern.

Rechts neben den Reitballspielern ringt über einer Früchte tragenden Pflanze eine weitere Katze mit einer Maus. Das Spiel der übrigen sieben Katzen und

⁹⁷⁸ Decker, Sport und Spiel, S. 121 f. m. Abb. 77; ders./Herb, Bildatlas zum Sport 1, S. 619; dies., Bildatlas zum Sport 2, Tf. CCCXXXIX (P 1.5 u. 1.6).

Mäuse rechts lässt sich nicht genauer bestimmen; bei einem weiteren Paar am oberen Bildrand könnte es sich wieder um Reitballspieler handeln. Fraglich bleibt, ob die ungewöhnlichen Bilder spielender Tiere ebenfalls Szenen einer Tiergeschichte sind.



Abb. 216 (links): Mäuse beim Reitballspiel;

Abb. 217 (rechts): Reitballspielerinnen

Weiter links folgt eine Szene mit einer Maus, die einen von zwei Hunden gezogenen Streitwagen lenkt und während der Fahrt von einem Tier – vermutlich einem Löwen – angegriffen wird, das sich hinter der Maus aufgerichtet hat und dem sie ihren Kopf zuwendet (Abb. 218). Sowohl die Maus scheint überrascht zu sein als auch einer der beiden Hunde, der ihren Wagen zieht und ebenfalls seinen Kopf nach hinten in Richtung des Angreifers wendet. Die Szene erinnert an eine Darstellung auf der nördlichen Außenmauer des Tempels von Medinet Habu mit Ramses III. bei der Löwenjagd (Abb. 219), bei der dieser in einem Wagen fährt und sich entgegen der Fahrtrichtung umwendet, um einen sich ihm von hinten bedrohlich nähernden Löwen mit dem Speer niederzustrecken. Im linken Szenenabschnitt liegen zwei weitere, bereits von Pfeilen durchbohrte Löwen sterbend am Boden. Die Darstellung eines dritten Löwen, der den König attackiert, ist inzwischen bis auf eine Vorderpranke zerstört.⁹⁷⁹

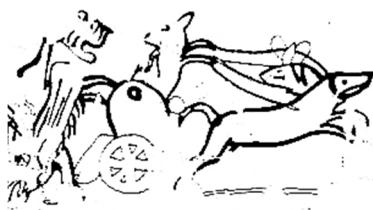


Abb. 218 (links): Maus bei der Löwenjagd (Ausschnitt aus Abb. 217)

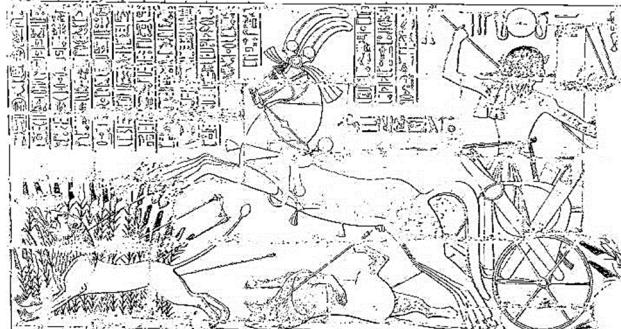


Abb. 219 (rechts): Ramses III. bei der Löwenjagd

⁹⁷⁹ Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, S. 588, Abb. 589; Decker/Herb, *Bildatlas zum Sport 1*, S. 349.

Hinten dem Löwen stehen auf dem Baseler Bildstreifen aufrecht eine Hyäne und ein weiterer Löwe, die beide dem Löwen aus der Wagenszene den Rücken zuwenden. Sie sind bewaffnet mit einem kurzen Messer bzw. einer anderen Waffe in der Vorderpfote und nähern sich einem verhältnismäßig kleinen Esel, der wie sie aufrecht geht und auf seinen Schultern eine Maus trägt; die beiden letztgenannten Tiere scheinen unbewaffnet zu sein. An diese Darstellung schließt sich links eine Wochenlaubeszene an, in der auf dem Rücken in einem Bett eine Eselin liegt, der sich von rechts eine Mäusedienerin nähert. Das dazugehörige Eselbaby taucht links dahinter in einer dritten Szene auf, allerdings in den Händen einer Hyäne, die es einem stehenden Löwen zeigt oder übergibt. Vermutlich bilden diese drei Szenen in der linken Hälfte des Bildstreifens zusammen eine Handlungssequenz. Denn Löwe und Hyäne erscheinen sowohl in der Szene rechts als auch links von der Wochenlaube, sodass es sich um dasselbe Tierpaar handeln dürfte. Folglich sind verschiedene Einzelszenen einer Tiergeschichte abgebildet, in der es womöglich um die Entführung eines Eselkinds durch eine Hyäne und einen Löwen geht. Daraus lässt sich folgender Ablauf rekonstruieren: Bewaffnete Bösewichte nähern sich der Wochenlaube, in der Maus und Eselin ihnen schutzlos ausgeliefert sind. In der Folgeszene wird die Eselin, die offenbar frisch entbunden hat, von einer Maus versorgt. Irgendwie gelingt es dann der Hyäne, das neugeborene Eselkind an sich zu nehmen und dem Löwen zu übergeben. Ist der Löwe in der letzten erhaltenen Szene identisch mit dem Tier in der StreitwagenSzene weiter rechts, kann die Sequenz sogar erweitert werden.

Leider ist diese Rekonstruktion ohne zugehörige schriftliche Überlieferung oder vergleichbare Abbildungen nicht verifizierbar. Überdies bricht der Bildstreifen nach dieser kurzen Sequenz ab, sodass der Fortgang bzw. das Ende der Geschichte nicht erschlossen werden kann und das weitere Schicksal des Eselkinds offenbleibt. Dennoch liefert das Baseler Stück einen der eindrucksvollsten Belege für Bildnarration im alten Ägypten.

3.4.6 Sonstige Bildträger

Ein weiterer Bildträger mit einer singulären Quelle für bildliches Erzählen ist eine Kalksteinwand aus dem koptischen Kloster des Heiligen Apollon von Bawit in Mittelägypten aus dem 7./8. Jahrhundert. Die 80 cm lange und 45,5 cm hohe Malerei befindet sich mittlerweile im Koptischen Museum in Kairo (Inv. 8441; Abb. 220)⁹⁸⁰ und stellt den einzigen Beleg einer Szene aus einer Tiergeschichte auf einer Hauswand dar, sodass sie zumindest einen Eindruck davon vermittelt, wie Wände von Privathäusern ursprünglich geschmückt gewesen sein könnten.⁹⁸¹

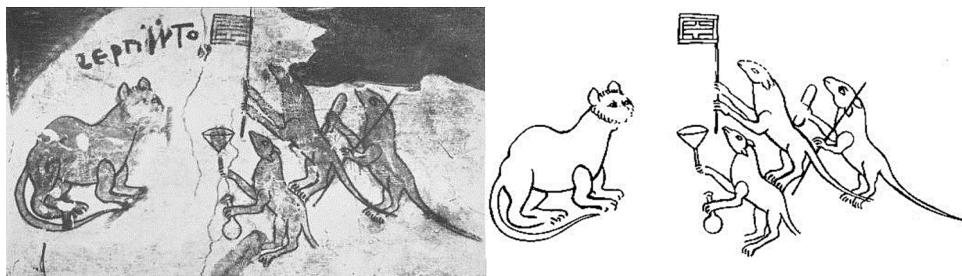


Abb. 220: Koptische Wandmalerei

Das Bild auf der Klosterwand präsentiert eine Szene aus dem Katzen-Mäusekrieg, und zwar eine Abordnung von drei aufrecht gehenden Mäusen, die ausgerüstet mit Fahne in der Pfote bzw. Becher, Beutel, Stab und Brot wahrscheinlich vor den Katzenfürsten treten, um diesem ihre Bereitschaft zum Frieden zu signalisieren. Es könnte der Schluss des Katzen-Mäusekrieges sein – zumindest in einer Variante, die mit einem Friedensangebot der Mäuse an die Katze endet, sodass die natürlichen Verhältnisse wiederhergestellt werden und die Überlegenheit der Katze anerkannt wird. Nicht auszuschließen ist, dass es nach dieser Szene im weiteren Verlauf der Handlung erneut zu einer Wende kommt oder Varianten mit unterschiedlichen Ausgängen der Geschichte im Umlauf waren. Immerhin geben einige der zuvor besprochenen Bilder Hinweise darauf, dass die Katzen den Mäusen als Diener ergeben sein müssen und somit die Schwachen letztlich über

⁹⁸⁰ Gabra/Eaton-Krauss, *The Treasures of Coptic Art*, S. 93 m. Abb. 63; Maspero, *Guide to the Cairo Museum*, S. 249, Abb. 90; Badawy, *L'art copte*, S. 61 f. m. Abb. 45.

⁹⁸¹ Vgl. zur Hausmalerei Kapitel II.2.3.3.

die Starken triumphieren. Dazu liefert die knappe Beischrift leider keine weiteren Hinweise. In der linken oberen Ecke der Malerei enthält ein kurzer koptischer Schriftzug nur das arabische Wort für „Katze“, was laut A. Schall mit „Katze von (oder der) Buto“ übersetzt werden kann. Parallelen in der koptischen Literatur fehlen⁹⁸²; es könnte also auch der Eigenname der Katze sein.⁹⁸³

Abgesehen davon stellt sich die Frage, warum eine Szene dieser Geschichte ausgerechnet in einem christlichen Kloster auftaucht. G. Gabra und M. Eaton-Krauss nehmen an, dass den koptischen Mönchen die alte Erzählung vom Katzen-Mäusekrieg schlichtweg vertraut war und sie ihre Wände schmücken durfte.⁹⁸⁴ E. Brunner-Traut zufolge gibt es eine weitere Szene einer Tiergeschichte am Boden einer Wand in einem der Häuser von Deir el-Medina. Das winzige Fragment einer der mehrfach auf Scherbenbildern belegten Szenen mit einer Mäusedame hält sie für den Rest einer nicht mehr erhaltenen großflächigen Wandmalerei.⁹⁸⁵ Allerdings erwähnt sie weder, was genau das Fragment zeigt noch wo es sich heute befindet – und eine Abbildung fehlt in ihrer Publikation.

Eine andere in Ägypten gerne mit unterschiedlichen Mustern und Motiven verzierte Objektgruppe sind Möbel – insbesondere verschiedenartige Kästen. Interessant sind speziell so genannte Bücherkisten, die im Innern in Fächer unterteilt sind und zur Aufbewahrung von Papyrusrollen dienten, da sie A. Hermann zu folge mit Bildern verziert sein konnten, die mit den in ihnen enthaltenen Texten korrespondieren. Am Beispiel eines dekorierten Bücherkastens weist er nach, dass sich Abbildungen auf dem Deckel auf den Inhalt enthaltener „Buchtitel“ beziehen. So zeige ein Kasten aus dem Grab des Sennedjem (TT 1) Szenen einer Art „Hirtentravestie“ (ÄM JE 27271; Abb. 221): Auf den beiden übereinander liegenden, direkt auf den Kasten aufgemalten Bildfeldern springt im höheren oberen eine Säbelantilope mit zurückgewendetem Kopf an einer Sykomore hoch, während im

⁹⁸² Vgl. dazu Schall, Die koptisch-arabische Aufschrift.

⁹⁸³ Gabra/Eaton-Krauss, The Treasures of Coptic Art, S. 93.

⁹⁸⁴ Gabra/Eaton-Krauss, The Treasures of Coptic Art, S. 93.

⁹⁸⁵ Brunner-Traut, Egyptian Artists' Sketches, S. 17 f.: „Thanks to a tiny fragment from the base of a wall of a room in Deir el-Medina, this large class of figured ostraca can be considered as part of this class, vividly depicting life as it was.“

darunterliegenden Feld ein Kalb mit ebenfalls zurückgewendetem Kopf im gestreckten Galopp dahinjagt.⁹⁸⁶

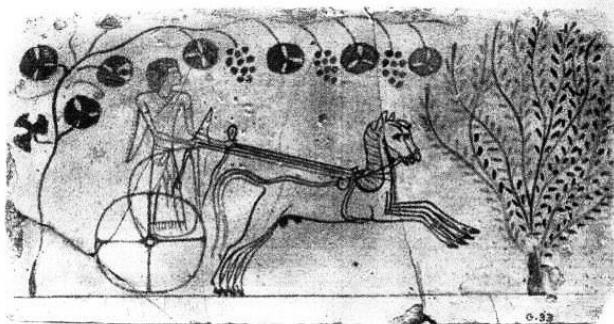
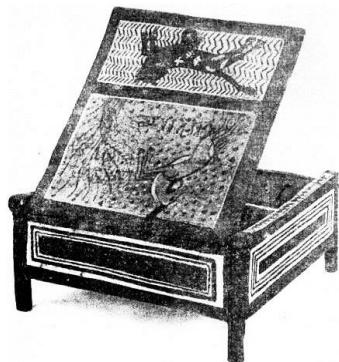


Abb. 221 (links): Illustrierter Bücherkasten;

Abb. 222 (rechts): Fayencekachel eines Bücherkastens der 18. Dynastie

A. Busch jedoch zweifelt diese Theorie an und verwirft überdies A. Hermanns Deutung von Zylinderkästchen als Papyrusbehälter.⁹⁸⁷ Ihrer Ansicht nach wurden derartige Kästen gelegentlich zur Aufbewahrung von Papyri genutzt, allerdings willkürlich und ohne Bezug zu einem spezifischen Dekor. Dennoch erscheint in einigen Fällen nicht ausgeschlossen, dass unter den Motiven, mit denen die Holzkästen bemalt waren oder die sich auf den im Deckel eingelassenen Fayencekacheln finden lassen, Szenen aus Erzählungen sind. Beispielsweise erinnert der Jüngling im vierspeichigen Wagen auf einem Objekt im Metropolitan Museum of Arts in New York (No. 17.194.2279, 18. Dynastie; Abb. 222), der in schwarzer Strichzeichnung auf eine türkisblau grundierte Kachel gemalt ist, an Mehy aus den Liebesliedern. Und bei anderen Darstellungen dieser Art besteht laut A. Hermann eine thematische Verbindung zur Textgattung der Liebeslyrik⁹⁸⁸, sodass vielleicht einige monoszenische Einzelbilder auf solchen Objekten die Quellsammlung für Bilderzählungen im alten Ägypten bereichern können.

⁹⁸⁶ Hermann, Buchillustrationen, bes. S. 114; Weber, Beiträge zur Kenntnis des Schrift- und Buchwesens, S. 119 f.; Morenz, Beiträge zur Schriftlichkeitkultur, S. 144 ff.

⁹⁸⁷ Busch, Altägyptische Kastenmöbel, S. 183 u. 189 f.

⁹⁸⁸ Hermann, Buchillustrationen, S. 115 ff.; vgl. dazu auch Kapitel II.3.4.1.5.

4 Bilder erzählen Geschichte

4.1 Bildliches Erzählen und Visual History

Während die meisten Belege für bildliches Erzählen im alten Ägypten Mythen oder Tiererzählungen sind, lassen sich innerhalb der Quellen des offiziellen Bildprogramms, d. h. auf Wänden der Tempel und Gräber, Beispiele für historische Erzählbilder finden, also außergewöhnliche Ereignisse der ägyptischen Geschichte, in die König oder Grabherr involviert waren und die als visuelle Narration festgehalten sind. Diese Bilder erfüllen aus mehreren Gründen die Kriterien für bildliches Erzählen: Sie beziehen sich auf ein spezifisches (erfundenes oder reales) und damit meist außergewöhnliches Ereignis, das bildlich nacherzählt wird, wobei häufig konkrete Orte oder zumindest ein bestimmter Ort und/oder einzelne Personen identifiziert werden können. Allerdings war ihre primäre Intention nicht, dem Betrachter ein besonderes Ereignis aus der Vergangenheit zu erzählen, sondern wie bei Historienbildern späterer Zeit sollten sie das Dargestellte für die Ewigkeit bewahren, indem an (heroische) Taten Einzelner oder eines Volkes erinnert wird. Die Ägypter versprachen sich von solchen Bildern außerdem, dass mittels der nach ihren Vorstellungen in ihnen wohnenden magischen Wirklichkeitsmacht das Dargestellte für die Zukunft wirksam gemacht wurde. Beispielsweise sollte das Bild eines siegreichen Herrschers zukünftiges Schlachtenglück und das eines besonderen Ereignisses aus dem Leben eines Privatmannes dessen Weiterleben im Jenseits garantieren.

Wenngleich die ägyptische Vorstellung konkreter Bildmagie unserer Kultur fremd ist, widmet man sich in der Geschichtswissenschaft seit einigen Jahren verstärkt historischen Darstellungen und deren Wirkpotenzial. Unbestritten ist mittlerweile, dass solche Bilder die Realität beeinflussen können – allerdings nicht durch Magie. Die Geschichtswissenschaft hat inzwischen den „visual bzw. pictorial turn“⁹⁸⁹ durchlaufen⁹⁸⁹, an dessen Beginn eine Art visuelle Revolution stand bei der österreichische Zeithistoriker G. Jagschitz im Jahre 1991 analog

⁹⁸⁹ Vgl. zu dieser Entwicklung Mitchell, Der Pictorial Turn.

zu Oral History den Begriff „Visual History“ einführte⁹⁹⁰, um an einer Forderung der französischen Annales-Schule anzuknüpfen. Vertreter dieser Schule wie Ph. Ariès, A. Corbin und G. Duby wollten neben Textquellen andere historische Zeugnisse in die geschichtswissenschaftliche Arbeit einbeziehen und plädierten dafür, textliche Quellen nicht über die übrigen zu stellen, sondern alle Quellengattungen als grundsätzlich gleichwertig zu betrachten.⁹⁹¹ Auf diese Weise wurde dem Bild als historische Quelle eigenen Wertes zunehmend stärkere Bedeutung beigemessen, wenngleich eine allgemein anerkannte Methodik der Bildbetrachtung und -analyse im Bereich der Geschichtswissenschaft noch immer fehlt. Eine bedeutsame Vorarbeit ist P. Burkes *Augenzeugenschaft (Eyewitnessing)*, in der verschiedene Ansätze der Bildinterpretation vorgestellt und hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit für Historiker diskutiert werden.⁹⁹² Er hält den ikonologischen Ansatz für am besten geeignet, da bei dieser werkimmanenten Methode zunächst das Bild selbst im Mittelpunkt steht und dann darüber hinausgegangen wird, da „Bilder weder eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität [...] noch ein Zeichensystem ohne Bezug zur gesellschaftlichen Realität [sind], sondern [...] sie eine Vielfalt an Positionen zwischen diesen Extremen besetzen. Sie legen Zeugnis ab von den stereotypisierten, aber graduell sich wandelnden Sichtweisen, die Individuen oder Gruppen auf die soziale Welt haben, inklusive der Welt ihrer eigenen Imagination.“⁹⁹³

Geschichte ist folglich nicht Abbild vergangener Realität, sondern Produkt auswählender, deutender Rekonstruktion von Vergangenheit aus ihren Zeugnissen. K.-E. Jeismann zufolge „tritt [Geschichte] uns entgegen als ein auf Überrest und Tradition gestützter Vorstellungskomplex von Vergangenheit, der durch das gegenwärtige Selbstverständnis und durch Zukunftserwartungen strukturiert und gedeutet wird. Nur in dieser Form haben wir Geschichte in unserer Vorstellung; sie ist eben nicht die reale Vergangenheit selbst oder ihr Abbild, sondern ein Bewußtseinskonsukt [...]. Wir ‚haben‘ Geschichte in der Form solcher Vorstellungen, die Auslegungen von Auslegungen sind – Auslegungen, die bereits

⁹⁹⁰ Jagschitz, Visual History, bes. S. 24.

⁹⁹¹ Paul, Von der historischen Bildkunde, S. 11.

⁹⁹² Burke, Augenzeugenschaft.

⁹⁹³ Burke, Augenzeugenschaft, S. 211.

konstitutiv in den Quellen stecken und nicht etwa nur Unvollkommenheiten späterer Erkenntnis sind.“⁹⁹⁴ Demnach ist Geschichte immer gesellschaftliche Konstruktion, gebunden an eine bestimmte Kultur, Zeit, Wertevorstellung etc. und vergangene Ereignisse können nicht aus Perspektive der Handelnden, sondern nur aus dem eigenen Erfahrungshorizont heraus beschrieben werden. Vergangenheitsdeutung wird wesentlich beeinflusst durch diese Standortgebundenheit, wobei Ereignissen aus der Retrospektive nicht selten anderer Sinn zukommen kann und das Konstrukt Geschichte sich überdies stetig in Abhängigkeit von der jeweiligen Gesellschaft verändert.⁹⁹⁵ Dabei können Bilder Einstellungen verändern und das kulturelle Gedächtnis spürbar beeinflussen.

4.2 Der Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis

Bilder sind Teil des kulturellen Gedächtnisses jeder Gesellschaft und essenzieller Bestandteil der Deutungsmacht gesellschaftspolitischer Ordnung, da sie von Ereignissen der Vergangenheit erzählen und so die Schweise konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren⁹⁹⁶. Unter kulturellem Gedächtnis versteht man mit J. Assmann „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten [...], in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.“⁹⁹⁷ Ihm zufolge erfüllen Bilder wie „kulturelle Texte“ als „Wiedergebrauchs-Medien“ normative wie formative Funktion; als Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft wirken sie einheitsstiftend und handlungsorientierend, erzeugen und stabilisieren kollektive Identität und orientieren

⁹⁹⁴ Jeismann, Geschichtsbewußtsein, S. 49.

⁹⁹⁵ Vgl. zu diesem Problem Kapitel I.2.3.2.

⁹⁹⁶ Paul, Von der Historischen Bildkunde, S. 25

⁹⁹⁷ Assmann, Kollektives Gedächtnis, S. 15.

individuelle Identität darauf.⁹⁹⁸ Durch Verwendung bildlicher Darstellungen wird bewusst auf präexistente Werte, Normen, Ziele, Überzeugungen, Einstellungen einer Gesellschaft etc. zurückgegriffen, um gerade in Krisenzeiten die Stabilität der bestehenden Ordnung zu garantieren oder eine neue zu legitimieren. Bilder geschichtlicher Ereignisse (Kriege, vor allem Siege) werden nicht selten gezielt inszeniert, um sich ihrer Wirkungsmöglichkeiten zu bedienen: Äußere Bilder generieren mentale innere, die wiederum die Rezeption neuer leiten, wobei sie zusammen mit Vorerfahrungen Bildmuster erzeugen, die künftige Wahrnehmung prägen und daraus abgeleitetes Verhalten beeinflussen können.

Der Nationale Forschungsschwerpunkt (NF) Eikones an der Universität Basel beschäftigt sich seit 2005 interdisziplinär mit „Bildkritik – Macht und Bedeutung der Bilder“ und fragt danach, wie Bilder Sinn erzeugen, uns beeinflussen und wo ihre spezifische Macht liegt.⁹⁹⁹ In der Einleitung des von L. Schwarze herausgegebenen Sammelbandes *Bild-Performanz* heißt es: „Unser Wissen von der Welt ist nicht nur durch Bilder vermittelt, sondern wird durch diese meist erst ermöglicht. [...] Bildwelten stellen sich der Wahrnehmung als ein irritierendes Kraftfeld entgegen. [...] Bilder stellen etwas her, sie machen etwas, rein visuell, erfahrbar, aber auch bestimmbar, abzählbar und verwaltbar. Bildern wohnt eine wirklichkeitserschaffende Kraft inne“¹⁰⁰⁰, die als „performativ“ im Sinne von „wirklichkeitserzeugend“ bezeichnet wird¹⁰⁰¹. Diese „konstruktivistische Sichtweise“ erscheint zunächst radikal, tatsächlich aber ist „die menschliche, kulturelle Welt“ eben „nicht einfach ein Vorgegebenes, sondern ebenso von uns erzeugt [...] und [wird] im Medium unserer Interpretation zu der bestimmten Welt [...], der wir begegnen und in der wir leben.“¹⁰⁰²

Die konstruktive Kraft wird spürbar, wenn sie von geschichtlichen Ereignissen erzählen oder vorgeben, dies zu tun, denn dann entscheidet der Produzent oder

⁹⁹⁸ Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 56 u. 75 ff. Zu „kulturellen Texten“ und speziell ihrer „normative[n] und formative[n] Verbindlichkeit“ vgl. Assmann, Kulturelle Texte, bes. S. 282.

⁹⁹⁹ <http://www.eikones.ch> (letzter Zugriff: 03.01.2017).

¹⁰⁰⁰ Schwarze, Einleitung, S. 11.

¹⁰⁰¹ Schwarze, Einleitung, S. 12. Vgl. auch Alloa, Darstellen, S. 47: „Bilder nehmen auf keine unabhängig existierende Realität Bezug, sondern bringen das, was sie zeigen, überhaupt erst hervor.“

¹⁰⁰² Angehrn, Bildperformanz, S. 92.

Auftraggeber, was in den Vordergrund gestellt und weggelassen wird, wodurch es „besser vergessen oder verheimlicht werden soll. Man erzählt eine Geschichte, um womöglich eine andere Geschichte nicht erzählen zu müssen“¹⁰⁰³ und die „Erzählung ist es, die einen scheinbar zeitlosen Gegenwärtigkeitspunkt bildet, von dem aus retrospektiv Zeit subjektiv erfahrbar und reaktualisierbar aufgehoben ist.“¹⁰⁰⁴ Bilder können grundsätzlich nie wirklichkeitsgetreue Abbilder historischer Geschehnisse sein, sondern geben nur einen kleinen Ausschnitt vergangener Ereignisse wieder, und zwar so, wie der Hersteller diese wahrgenommen hat bzw. sie akzentuierend, verzerrend, verfälschend oder idealisierend vermitteln möchte. Ein Bild ist letztlich Produkt absichtsvoller Auswahl bestimmter Ausschnitte eines Ereignisses, die in visueller Form festgehalten werden, und in höchstem Maße „von der Subjektivität seines Autors oder bzw. und der seines Auftraggebers bestimmt.“¹⁰⁰⁵ Daher verstehen K. Bergmann und G. Schneider Bilder als „perspektivistische visuelle Vergegenwärtigung von Geschehenem“, die nur eine Interpretation von Wirklichkeit bereithält, abhängig von gesellschaftlichem Standort, Interesse sowie Absichten des Herstellers bzw. Auftraggebers.¹⁰⁰⁶

Das Erzählen *einer* Geschichte bedeutet stets, eine andere zu unterschlagen, die bewusst nicht erzählt und damit nicht bewahrt werden soll, sodass laut W. Müller-Funk das „manifest, literarisch oder unliterarisch Erzählte den Grundstein für das Vergessen, für das individuell oder gesellschaftlich produzierte Unbewußte“ legt.¹⁰⁰⁷ Der Grund ist bei Bildern historischer Ereignisse, dass Geschehnisse als zu banal für eine Bewahrung empfunden werden oder der Tradition der Narrative widersprechen. Beispielsweise war im alten Ägypten die Darstellung einer Niederlage des Herrschers schlichtweg nicht vorgesehen. T. W. Gaethgens Definition von Historienmalerei macht deutlich, dass es sich „allgemein [um] die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen“ handelt, wobei er religiöse Geschichten der Bibel

¹⁰⁰³ Müller-Funk, Die Kultur, S. 91. Vgl. dazu auch Laner, Ereignis, S. 127: Bilder können „nicht einfachhin als Abbilder vergangener Ereignisse verstanden werden. Bilder unterhalten selbst eine Beziehung zur Vergangenheit, ohne diese bloß wiederzugeben: Sie geben, gestalten, bilden Vergangenheit. Sie partizipieren an der diskursiven Praxis, die Geschichte(n) schreibt.“

¹⁰⁰⁴ Müller-Funk, Die Kultur, S. 94.

¹⁰⁰⁵ Rademacher, Historische Bildkunde, S. 26.

¹⁰⁰⁶ Bergmann/Schneider, Das Bild, S. 223 f.

¹⁰⁰⁷ Müller-Funk, Die Kultur, S. 91; vgl. auch Erdheim, Die gesellschaftliche Produktion, S. 368 ff.

oder *Legenda aurea* ebenso einbezieht wie Mythen und von antiken Schriftstellern und Dichtern dargestellte Geschehnisse der Götterwelt.¹⁰⁰⁸ Demzufolge geht es diesen Bildern nicht um die Wiedergabe tatsächlicher geschichtlicher Ereignisse, sondern um Idealisierung und damit Würdigung. Aus heutiger Sicht ist klar, dass historische Erzählbilder die geschichtliche Wahrnehmung eines Volkes nachhaltig beeinflussen und das kulturelle Gedächtnis prägen können. Das wiederum führt zur Herausbildung gewisser Deutungsmuster innerhalb einer Gesellschaft, die die Bildbetrachtung in entscheidendem Maße beeinflussen. Aufgrund des kulturellen Einflusses der jeweiligen Umwelt sowie individueller lebensgeschichtlicher Erfahrungen entstandene, stereotype innere Deutungsmuster lenken künftige Rezeption und machen vorurteilsfreie Wahrnehmung kaum möglich. Der Betrachter greift automatisch auf historisch und kulturell geprägte Sehkonventionen zurück, wobei er (meist) unbewusst eigene Seherfahrungen und Vorwissen einbezieht, sodass die Deutung des Gesehenen immer auch Erinnern ist. C. Hamann glaubt, dass „alle Bilder, die wir wahrnehmen, [...] im Kontext der schon einmal gesehenen“¹⁰⁰⁹ erfasst werden, und folgert mit Verweis auf W. Singer, dass Wahrnehmungen „keine isomorphen Abbildungen einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit [sind]. Sie sind vielmehr das Ergebnis hochkomplexer Konstruktionen und Interpretationsprozesse, die sich sehr stark auf gespeicherte Vorwissen stützen.“¹⁰¹⁰ Dieses besteht aus evolutionären Prozessen und individuellen Seherfahrungen sowie gesellschaftlichen Sehkonventionen.¹⁰¹¹ Dabei geht B. von Borries davon aus, dass, „soweit wir ein eidetisches Gedächtnis und eine bildliche Vorstellungskraft besitzen, [...] wir uns einer *inneren Visualisierung* gar nicht entziehen“ können.¹⁰¹² Laut J. Assmann müssen „Ideen [...] versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstand ins Gedächtnis finden können. Dabei kommt es zu einer unauflöslichen Verschmelzung von Begriff und Bild.“¹⁰¹³

¹⁰⁰⁸ Gaethgens/Fleckner, Historienmalerei, S. 16. Vgl. dazu ausführlich Stähler, Griechische Geschichtsbilder; sowie Hager, Das geschichtliche Ereignisbild.

¹⁰⁰⁹ Hamann, Visual History, S. 60

¹⁰¹⁰ Singer, Das Bild in uns, S. 65, zitiert nach Hamann, Visual History, S. 60.

¹⁰¹¹ Hamann, Visual History, S. 60.

¹⁰¹² Von Borries, Historisches Denken lernen, S. 114.

¹⁰¹³ Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 37 f.

Die besondere Rolle der Bilder bei der Entstehung des kollektiven Gedächtnisses lässt sich damit erklären, dass das Auge das wichtigste Sinnesorgan des Menschen ist; es nimmt 70-80 Prozent der Informationen auf – zwölfmal so viel wie alle anderen Sinnesorgane.¹⁰¹⁴ Darüber hinaus sind Bilder leichter zu erfassen als Texte sowie dauerhaft präsent und lösen aufgrund ihrer visuellen Reize leichter Emotionen aus als rein verbale Schilderungen von Ereignissen. Aus der Gedächtnis- und Lernpsychologie ist die affektiv-motivationale und kognitive Funktion der Bilder bekannt; sie wecken Interesse, fokussieren Aufmerksamkeit und bewegen emotional mehr als (geschriebene) Worte, was sicherlich damit zusammenhängt, dass Bilder von der rechten und Texte von der linken Gehirnhälfte verarbeitet werden. Überdies genießen Bilder besonderen Vorrang im menschlichen Bewusstsein, denn von der im Alltag einströmenden Flut an Informationen erreichen nur etwa zwei Prozent ihr Ziel, dabei werden Bilder bevorzugt. Nachweislich genügen 1,8 Sekunden, ein Bild so wahrzunehmen, dass es später wiedererkannt werden kann, während man in der gleichen Zeit höchstens einen Satz von sieben Wörtern verstehen kann.¹⁰¹⁵ Allerdings werden Bilder häufig vorbewusst gespeichert, sodass der Rezipient sie nicht vollständig und vorsätzlich reproduzieren kann. Zudem lässt sich experimentell nachweisen, dass sie schneller als andere Medien Emotionen wecken und dadurch die Einstellung des Betrachters ändern können, was noch durch die ihnen beigemessene besondere Glaubwürdigkeit unterstützt wird. Da Bildwahrnehmung und damit verbundene emotionale Reaktionen häufig unbewusst verlaufen, sind Bilder ein „Einlassstor für Manipulationen“, was heute vor allem die Werbung und seit Jahrhunderten die politische Propaganda gezielt nutzt.¹⁰¹⁶ Speziell Feindbildern kommt eine besondere Wirkung zu, wenn man mit G. Paul davon ausgeht, dass in unserem Gedächtnis implementierte innere Bilder zu Handlungen mit fatalen politischen Konsequenzen führen können.

Überdies können Bildinformationen besser memoriert werden als ihre Bezeichnungen; Ereignisse prägen sich durch Bilder leichter sowie nachhaltiger ein und nicht zu unterschätzen ist die Fähigkeit, einmal wahrgenommene Bilder

¹⁰¹⁴ Klebe/Klebe, Durch die Augen, S. 7.

¹⁰¹⁵ Vgl. dazu ausführlicher Kauffmann, Die Macht des Bildes, sowie Krämer, Performanz, S. 74.

¹⁰¹⁶ Hamann, Visual History, S. 36; dort der Verweis auf Sachs-Hombach, Das Bild, bes. S. 266 f.

wiederzuerkennen.¹⁰¹⁷ Auch mit Bildern kombinierte Texte werden besser behalten, sofern sie nicht nur dekorativen Zwecken dienen¹⁰¹⁸, weshalb seit der Antike in der Mnemotechnik auf Imagination gesetzt wird. R. Lachmann spricht davon, Vergessen durch Imagination zu hemmen, indem „das zu Erinnernde, dasjenige, das in Gefahr ist zu entschwinden, durch das Bild repräsentiert und an markierten Stellen eines gegliederten und betretbaren Raums deponiert“ wird.¹⁰¹⁹ Nicht umsonst haben Anhänger der Gedächtniskunst die Verbindung der zu erinnernden Informationen mit „zündenden Bildern hoch eingeschätzt“, d. h. mit immateriellen und somit wahrhaft eingebildeten Bildern.¹⁰²⁰

Da menschliche Erinnerung entscheidend über Bilder gesteuert wird, sind sie Quelle für Erinnerungskonstruktion und Geschichtspolitik. P. Nora sagt, das Gedächtnis hafte „am Konkreten, im Raum, an der Geste, am Bild und Gegenstand“.¹⁰²¹ W. Benjamin behauptet, dass „Geschichte [...] in Bilder, nicht in Geschichten“¹⁰²² zerfällt, und L. Schwarze betont: „Geschichte verläuft in Bildern. Bilder können die Erinnerung lenken oder politische Ereignisse auslösen.“¹⁰²³ H. Welzer zufolge gibt es keine bildlose Erinnerung: „Das Gedächtnis braucht die Bilder, an die sich die Geschichte als erinnerte und erzählbare anknüpft, und es gibt zwar Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder.“¹⁰²⁴ Bilder sind „Geschichtsmotoren“ (Th. Lindenberger) bzw. „Mythomotoren“ (G. Riederer) mit geschichtspolitischer Wirkung, die einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur leisten, indem sie Narrative erzeugen, weitergeben und festigen.¹⁰²⁵

¹⁰¹⁷ Vgl. dazu ausführlicher Engelkamp, Gedächtnis für Bilder.

¹⁰¹⁸ Erdmann, Vorwort, S. 7.

¹⁰¹⁹ Lachmann, Kultursemiotischer Prospekt, S. 52.

¹⁰²⁰ Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis, S. 97; Yates, Gedächtnis und Erinnern.

¹⁰²¹ Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, S. 14.

¹⁰²² Benjamin, Das Passagen-Werk, S. 596.

¹⁰²³ Schwarze, Einleitung, S. 11.

¹⁰²⁴ Welzer, Das Gedächtnis der Bilder, S. 8.

¹⁰²⁵ Paul, Von der Historischen Bildkunde, S. 19. Der Begriff „Mythomotor“ bzw. „mythomoteur“ geht zurück auf einen Beitrag des katalanischen Historikers Ramon d’Abadal i de Vinyals aus dem Jahre 1958; vgl. zur Entstehung dieses Begriffs, zur Weiterentwicklung und zur deutschen Rezeption des Mythomotoren-Modells Korff, Volkskunst, S. 231 Anm. 9.

Der Entwicklungspsychologie zufolge bildet sich das konzeptuelle Verständnis für die Bedeutung von Bildern im Kindesalter heraus; mit etwa zweieinhalb Jahren entsteht ein Verständnis dafür, dass ein Bild einerseits ein Objekt ist und andererseits als Symbol für etwas anderes stehen kann. Nach und nach werden dann die nötigen kognitiven und affektiven Voraussetzungen zum Bildverstehen erworben, um in den Umgang mit kulturellen Konventionen hineinzuwachsen, die für das Symbolverständnis der eigenen Kultur bedeutsam sind. Insbesondere Bilder bzw. Bildausschnitte von Vertrautem wecken Interesse, während Unbekanntes oder Ungewöhnliches häufig als weniger schön empfunden oder missdeutet wird.¹⁰²⁶ Und da Menschen nicht erst seit der Moderne um die Bedeutung immaterieller innerer, d. h. eingebildeter, Bilder wissen, wurden im Laufe der Weltgeschichte immer wieder materielle Bilder konstruiert, um Behalten und Überlieferung von Erinnerungen zu unterstützen (z. B. durch verschiedenartige Denkmäler). Ihre Macht besteht vor allem in Sinnerzeugung¹⁰²⁷ und Entfaltung politischer Wirkungsmacht¹⁰²⁸, indem sie nicht tatsächliche Ereignisse wiedergeben, sondern mit ihrer Hilfe Realität und damit Geschichte erzeugt wird. Bilder sind suggestiver als Texte und können dank ihrer ästhetischen Dimension „ein seelisches Vermögen an[sprechen], das schwerer unter rationale Kontrolle zu bringen ist.“¹⁰²⁹ E. Alloa bezeichnet sie als „tätige Generatoren“, die „zu Wirkinstanzen [werden], die im Rahmen einer Handlungstheorie beschrieben werden müssen.“¹⁰³⁰

Dabei dominiert zu allen Zeiten das Thema Kriegsführung: Bilder werden genutzt, um die Einstellung zu einem Krieg nachhaltig zu prägen, und trotz Wandlungen und unterschiedlichen Ausprägungen lassen sich Parallelen vom alten Ägypten bis in die Neuzeit erkennen.¹⁰³¹ Spätestens seit der Barockzeit spricht man von bewusster „Manipulation“.¹⁰³² Allerdings lässt heutzutage aufgrund verbesselter Bildreproduktion und -verbreitung eine nie gekannte Bilderflut das

¹⁰²⁶ Vgl. dazu ausführlicher Koerber, Welche Rolle spielt das Bildersehen, bes. S. 36.

¹⁰²⁷ Vgl. dazu ausführlich Angehrn, Bildperformanz.

¹⁰²⁸ Hamann, Visual History, S. 10.

¹⁰²⁹ Von Borries, Historisches Denken lernen, S. 114.

¹⁰³⁰ Alloa, Darstellen, S. 39.

¹⁰³¹ Vgl. Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

¹⁰³² Varga, Visuelle Argumentation, S. 356 ff., bes. 358; Bauer, Das Bild als Argument, S. 87 u. 116.

Erlernen des Umgangs mit Bildern zwingend notwendig erscheinen, „um sie zu verstehen“ und „nicht unbewußt ihren Suggestionen zu erliegen.“¹⁰³³

Ein bereits erwähntes Beispiel aus der Antike ist die Trajansäule, die Senat und römisches Volk Kaiser Trajan nach seinem Sieg über die Daker im Jahre 113 widmeten und die er selbst eingeweiht hat, bevor er gegen die Parther zog und fiel. Sie war ursprünglich von Portiken umgeben und Teil des vom Kaiser in Auftrag gegebenen Forums in der Senke zwischen Quirinal und Kapitol. Doch selbst durch diesen Aufstellungsort war unmöglich, mit bloßem Auge Einzelheiten der obersten Szenen auszumachen. Folglich reichte es für die gewünschte Wirkung beim Betrachter, wenn dieser die unteren Szenen erkennen konnte. Der Inhalt der Szenen ist keine naturalistische Wiedergabe tatsächlicher Ereignisse, sondern sie dienen der Affirmation kaiserlicher Machtstellung und der Vorbereitung seiner späteren Divinisierung. Jede Szene ist „eine genuin visuelle Inszenierung ideologischer Leitvorstellungen“¹⁰³⁴. Selbst ihre Reihenfolge entspricht nur vordergründig dem chronologischen Ereignisverlauf im Dakerkrieg; sie folgen einem gedanklichen Konzept: „In der ersten Windung werden mit dem Auszug *virtus*, mit Beratung *consilium*, mit dem Opfer *pietas*, in der anschließenden Szene vielleicht *providentia deorum* und mit der Ansprache *fides exercitus* demonstriert; es werden hier demnach die ideellen Grundlagen des gesamten Krieges vor Augen geführt, die in fast zeremonieller Weise realisiert werden. Dagegen sind in der zweiten Windung die technisch-materiellen Voraussetzungen des römischen Erfolgs und ihre Verwirklichung durch römischen *labor* das Thema. Nach all diesen glänzenden Gegebenheiten ist es dann nur konsequent, wenn in der dritten Windung das römische Heer massiert vorrückt, auf die Daker stößt und sie in einer gewaltigen Schlacht – im Bild offenbar eindeutiger als in Wirklichkeit – besiegt; wobei Frömmigkeit und Tüchtigkeit noch durch das Eingreifen Iuppiters selbst belohnt werden.“¹⁰³⁵

Gleiches gilt für den Inhalt der bereits vorgestellten Bildreihe auf dem Teppich von Bayeux, wo geschichtliche Ereignisse bildlich so umgesetzt werden, dass sie

¹⁰³³ Hölscher, Die Macht der Texte, S. 48.

¹⁰³⁴ Hölscher, Die Macht der Texte, S. 47.

¹⁰³⁵ Hölscher, Geschichtsauffassung, S. 295 f.

dem Wunsch des Auftraggebers entsprechen; bestimmte Sequenzen wie die langen Verhandlungen Wilhelms mit König Harold im Vorfeld der Invasion wurden einfach weggelassen und Odo, dem Bruder Wilhelms und mutmaßlichen Auftraggeber des Teppichs, kommt eine größere Bedeutung zu als er tatsächlich hatte.

Neben Bildreihen spielen so genannte patriotische Schlüsselbilder¹⁰³⁶ eine große Rolle, d. h. Bilder, die aufgrund ihrer Häufigkeit, Dauer, Streuung und ihrem damit erreichten kontinuierlich hohen Bekanntheitsgrad zu regelrechten Medienikonen werden. Durch ihre deutliche Präsenz im kollektiven Gedächtnis können sie gezielt als Träger für identitätsrelevanten Sinn mit geschichtspolitischer Intention genutzt werden (vgl. in Ägypten das Niederschlagen der Feinde). J. Assmann spricht von einer Erinnerungsfigur, d. h. einem kulturell geformten, gesellschaftlich verbindlichen Erinnerungsbild, das Träger mnemischer Energie ist und durch dessen Pflege das Selbstbild einer Gesellschaft stabilisiert wird, wodurch es normative und formative Funktion erfüllt.¹⁰³⁷ Aufgrund dessen werden Schlüsselbilder gezielt für geschichtspolitische Intentionen genutzt. Aus Perspektive der Medien- und Kommunikationswissenschaft beschreiben K. Fahlenbach und R. Viehoff die Produktions- und Rezeptionszusammenhänge von Schlüsselbildern so, dass das Bild eines historischen Augenblicks immer mit einer Bildnarration verbunden ist, die nicht nur den historischen Kontext erschließt, sondern Wertorientierung vermittelt. Aufgabe dieser Bilder ist, „eine bestimmte Erinnerung präsent [zu] machen, deren Wert im Hinblick auf Wirklichkeitsmodelle verallgemeinert werden kann, die im Rahmen ideeller und politischer Diskurse in den Medien etabliert worden sind. Da der Betrachter von Medienikonen (nur) diese Bildergeschichten kennt (oder: kennen muss), um sie zu verstehen und um sich ihrer identifikatorischen Macht ‚aussetzen‘ zu können, sind Medienikonen auch emblematisch – also an den kulturellen (Medien-)Text gekoppelt.“¹⁰³⁸

Eine der bekanntesten Bildikonen des 20. Jahrhunderts ist Joe Rosenthals Foto aus dem Jahre 1945, das US-Soldaten beim Hissen des Sternenbanners auf dem erloschenen Vulkan Suri Bachi auf der Pazifikinsel Iwo Jima zeigt (Abb. 223).¹⁰³⁹

¹⁰³⁶ Vgl. zum Begriff der „Schlüsselbilder“ ausführlich Hamann, Visual History, bes. S. 114.

¹⁰³⁷ Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 38.

¹⁰³⁸ Fahlenbach/Viehoff, Medienikonen, S. 362.

¹⁰³⁹ Vgl. zu diesem Foto und seiner Rezeption ausführlich Dülffer, Über-Helden.

Dem Hissens einer Fahne kommt eine unmissverständliche symbolische Funktion zu, da es sofort als Teil eines Rituals verstanden wird, das Besitzergreifung demonstriert; das Flaggesetzen ist Ausdruck des Sieges. Weniger bekannt ist, dass dieses Foto vom 23. Februar 1945 eine nachträgliche Inszenierung ist.¹⁰⁴⁰ General Douglas McArthur hielt die Fahne nämlich für zu klein und die Aufnahme der Originalszene für zu unspektakulär. Mitten im Kampf sollte das Foto mit einer größeren Flagge nochmals gemacht werden, nachdem Marineminister James Forrestal seinen Besuch angekündigt hatte. Dabei ist Rosenthals mit dem Pulitzerpreis gekröntes Foto entstanden, das auf anschauliche Weise erkennen lässt, wie Bilder „bezeugen und für die Wahrheit dessen, was sie bezeugen, selbst einstehen.“¹⁰⁴¹ Ausgerechnet nach einer der opferreichsten Schlachten des Zweiten Weltkriegs wurde die Aufnahme zu *dem* patriotischen Schlüsselbild der US-Amerikaner und diente unter anderem 1954 als Vorlage für Felix W. de Weldons US-Marine-Corps-War-Memorial in Arlington/Virginia, das größte bronzenen Kriegerdenkmal der Welt.¹⁰⁴² Das an frühere Visualisierungen des Sieges in der Historienmalerei anknüpfende Foto ist seitdem fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses der US-Amerikaner. Mittels dieser Aufnahme, die vom Sieg der Amerikaner erzählt, konnte Rosenthal eine für den Durchschnittsamerikaner einfache Botschaft dauerhaft im kollektiven Gedächtnis verankern und dem verlustreichen, weit entfernten Krieg einen verständlichen Sinn geben¹⁰⁴³ – verbunden mit einem Versprechen: „As the marines on Mt. Suribachi demonstrated, the United States was still raising its flag around the world.“¹⁰⁴⁴

Kein anderes Foto aus dem Zweiten Weltkrieg wurde derart häufig zitiert oder nachgebildet wie Rosenthals Bildikone, um durch Bezugnahme auf das damit verbundene historische Ereignis den modernen Mythos der stets siegreichen US-amerikanischen Nation in Erinnerung zu rufen und damit verknüpfte positive Emotionen zu reaktivieren. Beispielsweise bezieht Thomas E. Franklins Foto dreier New Yorker Feuerwehrmänner beim Aufstellen der amerikanischen Flagge

¹⁰⁴⁰ Moeller, Shooting War, S. 245.

¹⁰⁴¹ Schwarte, Bilder bezeugen, S. 139.

¹⁰⁴² Vgl. dazu Hamann, Visual History, S. 106 ff.

¹⁰⁴³ Vgl. Hamann, Visual History, S. 114, der in Anm. 380 auf Buell, Zeitbilder, S. 22 f., verweist.

¹⁰⁴⁴ Moeller, Shooting War, S. 246.

am Ground Zero am 11. September 2001 (Abb. 224) seine Wirkungskraft daraus, dass Rosenthals Schlüsselbild zitiert wird in der Absicht, der Bevölkerung mittels vertrauter, Mut machender Bildsymbole über die erlebte Katastrophe zu helfen. Indem nämlich Bilder auf andere Bilder verweisen, qualifizieren sie diese, etablieren einen „Bilderkosmos“ und machen „unsichtbare Kräfte sichtbar“.¹⁰⁴⁵ Im Angesicht der Notlage diente das Bild der Identitätsvergewisserung und dem Ausdruck der Selbstbehauptung¹⁰⁴⁶; das Foto der drei Feuerwehrmänner bedient sich eines Siegessymbols im Moment der Niederlage, um den bevorstehenden Sieg auszudrücken, indem es die Erinnerung an die einstige Sieghaftigkeit US-amerikanischer Truppen wachruft.¹⁰⁴⁷



Abb. 223: Flaggehissen auf Mount Suribachi; Abb. 224: Flaggehissen am Ground Zero
Gerade in Krisenzeiten wird auf kanonisierte Bilder zurückgegriffen, um den daran gebundenen kollektiven, verbindlichen, normativen Kanon zur Stabilisierung

¹⁰⁴⁵ Schwarte, Bilder bezeugen, S. 138.

¹⁰⁴⁶ Paul, Bilder des Krieges, S. 301 u. 448 f.

¹⁰⁴⁷ Vgl. dazu Werckmeister, Ästhetik der Apokalypse, S. 42, sowie Schwarte, Fulguration, S. 72: „Bilder [sind] Brücken zur Vergangenheit; was längst nicht mehr ist, kann durch Bilder erinnert werden, kehrt zurück [...]. Andererseits ist auch die Erwartung des Zukünftigen durch Bilder geformt; noch Abwesendes, [...], nähert sich bereits bildlich der sinnlichen Gegenwart.“

einer instabil gewordenen Ordnung zu nutzen.¹⁰⁴⁸ Die Wirkung der Bilder wird zur bewussten Inszenierung von Situationen verwendet sowie zum Generieren von Einstellungen, Mentalitäten, Geschichtsbildern und Ähnlichem. Sie dienen keineswegs nur der Visualisierung und dem Erzählen geschichtlicher Ereignisse, sondern prägen selbst Geschichte; als so genannte „Traditionsmotoren“¹⁰⁴⁹ sind sie Sinn produzierende sowie reproduzierende Medien des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft. Folglich dürfen Darstellungen geschichtlicher Ereignisse nicht als tatsachengetreue Wiedergabe realer Geschehnisse aufgefasst werden, sondern als wichtige Zeugnisse des zur Entstehungszeit dieser Bilder herrschenden Geschichtsbewusstseins, auf das sie stabilisierend und verändernd einwirken.¹⁰⁵⁰ Laut Ch. Hamann können Bilder „nicht nur Ausdruck oder Stellvertreter einer kollektiven Deutung von Vergangenheit sein und diese Deutungen wiederum stabilisieren. Durch Bilder können auch das politische Bewusstsein von Individuen oder Gruppen der Gegenwart beeinflusst oder gar politische Entscheidungen herbeigeführt werden.“¹⁰⁵¹ Der Kanonisierungsprozess solcher Bilder ist dann Ergebnis der Übereinstimmung gesellschaftlicher Rezeptionsbedürfnisse und Sinnangebote, die auf Basis dieser Bilder gewonnen werden können; sie sind mit kollektiven Deutungen verbunden und werden deshalb Bestandteil der Geschichtskultur einer Gesellschaft sowie des kollektiven Geschichtsbewusstseins.¹⁰⁵²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bilder Geschichte aus ihrer eigenen Sicht auf die Ereignisse erzählen und Geschichte machen, da sie über das Potenzial verfügen, Einstellungen der Betrachter, deren Erinnerungsvermögen und mitunter sogar das kollektive Gedächtnis zu beeinflussen.¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁸ Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, S. 125 f.

¹⁰⁴⁹ Paul, Von der Historischen Bildkunde, S. 13.

¹⁰⁵⁰ Bergmann/Schneider, Das Bild, S. 223.

¹⁰⁵¹ Hamann, Visual History, S. 31.

¹⁰⁵² Hamann, Visual History, S. 31 u. 33.

¹⁰⁵³ Vgl. für einen weiteren Beleg der Macht von Bildern über geschichtliche Ereignisse Nagel, Die lange Herrschaft, S. 36 f.

4.3 Bilder in der ägyptischen Geschichtsdarstellung

Das Wissen um den Einfluss geschichtlicher Bilder auf das kollektive Gedächtnis und ihre Macht ist alt; gerade in einer Kultur wie dem alten Ägypten, wo nur wenige lesen konnte, wurden Bilder sicher bewusst zur Prägung der Wahrnehmung und zur Aufrechterhaltung des Glaubens an die bestehende Ordnung sowie deren Sieghaftigkeit eingesetzt. Vielleicht war man sich sogar bewusst, dass sie bei Rezipienten „nicht nur Reaktionen hervor[rufen], sondern [...] auch ihr Handeln [steuern].“¹⁰⁵⁴ Diese aktive, gestaltende Handlungs-, Deutungs- und Erinnerungskraft von Bildern, deren Erforschung sich in der Gegenwart die Visual History widmet, haben sich bereits Machthaber im alten Ägypten zunutze gemacht, wenngleich sie sich des die Wahrnehmung strukturierenden, handlungsorientierenden Charakters und der Tatsache, dass sie politische Handlungen steuern können, sicher nicht in gleichem Maße bewusst waren wie heute.¹⁰⁵⁵ Zumindest vermitteln uns diesen Eindruck ägyptische Bilderzählungen historischer Ereignisse, bei denen es nicht um realitätsnahe Dokumentation für die Nachwelt, sondern ganz bestimmte Deutungen geschichtlicher Vorgänge geht. Auch im alten Ägypten hatten vor allem Kampfdarstellungen Potenzial, Bildikonen zu werden. Seit dem 4. Jahrtausend v. Chr. wurden sie gezielt inszeniert, um „Geschichte zu machen“, indem sie von siegreichen Schlachten der Herrscher erzählen und dabei die Vorstellung von deren Überlegenheit visualisieren sowie im kulturellen Gedächtnis der Zeitgenossen lebendig halten – unabhängig davon, ob diese nur teilweise oder gar nicht tatsächlichen Ereignissen entsprechen. Vorzugsweise wurden Szenen des Königs in der letzten Phase des Kampfes ausgewählt, in denen er siegreich über Feinde triumphiert, die keine Gegenwehr mehr erkennen lassen.

Während solche Darstellungen vielleicht anfangs besondere historische Ereignisse festhalten sollten, wurde speziell das Bild des Erschlagens der Feinde rasch Symbol für Macht und Überlegenheit Pharaos, das fortan einen Zustand der Dauerhaftigkeit repräsentierte und garantierte. Genutzt wurde der Umstand, dass,

¹⁰⁵⁴ Hölscher, Die Macht der Texte, S. 48.

¹⁰⁵⁵ Bredekamp zitiert nach Hamann, Visual History, S. 23 (Die Quellenangabe dort scheint nicht zu stimmen; offenbar ist das Erscheinungsjahr des angegebenen Titels von Bredekamp falsch, so dass das Original nicht überprüft werden konnte.)

sobald ein Bild „in einem kulturellen Strom selbstverständlich aufgefasst wird, [...] es tatsächlich eine sehr abgekürzte, rasche und wirksame Verständigung“ ermöglicht.¹⁰⁵⁶ O. Keel zufolge will ein Bild wie Pharaos beim Niederschlagen entweder „die einmalige, historische Hinrichtung eines einzelnen oder mehrerer aufrührerischer Fürsten kommémorieren und [...] [ist] als ganz konkret zu verstehen [...] ohne historischen Bezug als symbolische Vergegenwärtigung jenes Königtums [...], das ex natura sua die Grenzen Ägyptens erfolgreich gegen alle Nachbarvölker verteidigt, jede Bedrohung zunichtemacht und imstande ist, die Feinde des Landes auf Gedeih und Verderben seiner Herrschaft zu unterwerfen.“¹⁰⁵⁷ Solche Darstellungen könnten bereits in vordynastischer Zeit Belege für das sein, was man heutzutage als politische Propaganda bezeichnet. M. Hoffmann hält dekorierte Paletten aus frühgeschichtlicher Zeit für „symbols of power generated as political propaganda“¹⁰⁵⁸ und der ägyptischen Königin Hatschepsut unterstellt J. Tyldesley, die Mauern ihrer Tempel als „riesige, unübersehbare und dauerhafte Reklameflächen“ genutzt zu haben, um „sich direkt an ihre gegenwärtigen und zukünftigen Untertanen“ zu wenden: Hatschepsut „lernte schnell, sich der Mauern ihrer Bauwerke zur Verkündigung ihrer Ruhmestaten und zur Rechtfertigung ihrer Herrschaft zu bedienen.“¹⁰⁵⁹ Allerdings spricht J. Tyldesley nicht von Geschichtslügen, wenn eine Pharaonin wie Hatschepsut mit Taten prahlt, die ein Vorgänger vollbracht hat, denn nach ägyptischer Vorstellung war „das Amt des Pharaos als solches von Dauer [...], das heißt, [es ging] von einer Person auf die nächste über“, sodass „Hatschepsut als gegenwärtige Amtsinhaberin durchaus das Recht [hatte], sich der Leistungen ihrer Vorgänger [...] zu rühmen.“¹⁰⁶⁰

Die unübersehbare Diskrepanz zwischen Bild und historischer Realität lässt sich damit erklären, dass Darstellungen nach ägyptischer Vorstellung wie Sprache beim performativen Sprechakt mittels Bildmagie Wirklichkeit erzeugen. Wie der Sprechakttheorie zufolge durch eine performative Äußerung Wirklichkeit geschaffen wird, war das Dargestellte für Ägypter wirklich wahr – im Sinne von real,

¹⁰⁵⁶ Von Borries, Historisches Denken lernen, S. 114.

¹⁰⁵⁷ Keel, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik, S. 8.

¹⁰⁵⁸ Hoffman, Egypt before the Pharaohs, S. 299.

¹⁰⁵⁹ Tyldesley, Hatschepsut, S. 212 f.

¹⁰⁶⁰ Tyldesley, Hatschepsut, S. 215 f.

vorhanden, tatsächlich¹⁰⁶¹; sprechakttheoretisch besitzen solche Bilder den Status von „Performativen“¹⁰⁶², sodass man inzwischen analog zu „Sprechakt“ von „Bildakt“¹⁰⁶³ oder „Bildhandeln“ spricht. Bilder können die Wirkung des performativen Sprechakts von der aktuellen Wirksamkeit in eine dauerhafte transformieren – also aus der Zeitlichkeit in die Ewigkeit –, und machen das Gezeigte permanent wirksam. So überschreiten sie die Grenzen der konkreten raumzeitlichen Situation; das Geschehen wird in der Zeitdimension entgrenzt und bis ins virtuell Unendliche zerdehnt, sodass durch Fixierung einer performativen Äußerung in Stein die (Heils-)Wirkung des Dargestellten verewigt werden kann und man ein „auf Dauer gestelltes Zauberbild“ erhält – ein „Heilsbild“.¹⁰⁶⁴ Irrelevant ist, ob sich das abgebildete geschichtliche Ereignis in der Realität abgespielt hat wie im Relief wiedergegeben; es ging nicht um bildliche Wiedergabe tatsächlicher Geschehnisse, sondern direkte, permanente und von der Realität unabhängige magische Reifikation. Wie das Bild des Königs beim Niederschlagen deutlich macht, werden keine tatsächlichen geschichtlichen Ereignisse abgebildet, sondern die Siegesmacht des Herrschers wird vergegenwärtigt und gesichert.¹⁰⁶⁵

Die Regeln dieses Dekorationsprogramms sind von denen der Literatur abgeleitet; die Darstellungen sind eher als Buch oder „großformatige Schriftzeichen“¹⁰⁶⁶ denn als Bild zu verstehen und zeigen nicht, was tatsächlich geschah, sondern bringen gültigem ägyptischem Dekorum folgend eine Realität zum Ausdruck, die der Idealvorstellung entsprach – im Kleinen wie im Großen. Schon

¹⁰⁶¹ Köthen-Welpot, Theogonie, S. 47. Vgl. dazu Schwarze, Einleitung, S. 13, demzufolge man „nicht nur mit Bildern [...] performative Akte vollziehen“ könne, sondern diese „selbst Akteure sind“.

¹⁰⁶² Assmann, Die Macht der Bilder, S. 10.

¹⁰⁶³ Vgl. dazu Schwarze, Einleitung, S. 12: „Abbilder sind [...] Akte, die eine soziale und kulturelle Identität festlegen. Bild-Akte können ebenso wie Sprech-Akte Wirklichkeit konstituieren und Handlungen anleiten.“ Krämer, Performanz, bes. S. 68, will als Analogie zu Sprechakt nicht von Bildakt, sondern von „Blickakt“ reden, indem sie den Blick als einen „performativen Akt“ bezeichnet. Vgl. zum Bildakt ausführlich Bredekamp, Theorie des Bildakts, bes. S. 48 ff.

¹⁰⁶⁴ Assmann, Die Macht der Bilder, S. 3 u. 9 f. Vgl. dazu ausführlich Alloa, Darstellen, bes. S. 37, wo er die Sprechakttheorie von J. L. Austin und E. Benveniste und insbesondere deren konsequente Trennung zwischen performativen und konstativen Äußerungen kritisch hinterfragt.

¹⁰⁶⁵ Keel, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik, S. 9.

¹⁰⁶⁶ Vgl. dazu ausführlicher Graefe, Die Deutung.

A. H. Gardiner weist darauf hin, dass Darstellungen auf Grab- und Tempelwänden nicht zwingend authentische Aufzeichnungen dessen sind, was sich in den entsprechenden Räumen abgespielt hat, sondern der Vorstellungswelt angehören.¹⁰⁶⁷ Bilder mit geschichtlichen Themen stellen keine Ausnahme dar – es ist ebenfalls nach festen Regeln ablaufendes rituelles Geschehen. Und selbst wenn die Ägypter reflektierten, dass die Ereignisse nicht so abgelaufen sind, wie es die Darstellungen der Tempelwände glauben machen, versuchte jeder Pharao zumindest, diesem Idealzustand möglichst nahe zu kommen. Das hat zur Verewigung militärischer Erfolge geführt, die in der Realität niemals stattgefunden haben, aber nach ägyptischem Verständnis dennoch bewirkten, dass Pharao „noch heute über Völker [siegt], die längst untergegangen sind und [...] Feste für Götter [feiert], an die niemand mehr glaubt.“¹⁰⁶⁸ Mit unserer Vorstellung von historischer Realität kommt man bei ägyptischen Bildquellen nicht weit; in Ägypten ging es primär um Wiederholung und Wiederherstellung der von den Göttern eingesetzten Weltordnung. Das wurde zwar in der angestrebten Vollkommenheit nie erreicht, beflog als eine Art *perpetuum mobile* aber den Ablauf der Geschehnisse.¹⁰⁶⁹ Bei der Interpretation ägyptischer Quellen muss strikt zwischen tatsächlichem Geschehen und dem von Historikern als „Geschichte“ bezeichneten Konstrukt unterschieden werden: Geschichte ist nur eine mögliche Interpretation der Ereignisgeschichte und als Konstrukt abhängig von der jeweiligen Geschichtsauffassung sowie dem Geschichtsbild des Historikers.¹⁰⁷⁰ Durch die Arbeit der Historiker wird sie immer wieder umgeschrieben beim Versuch, sie dem unvermeidbaren Wandel der Zeit anzupassen, dem Vergangenheit kontinuierlich ausgesetzt ist. Geschichtsschreibung vermag vergangene Ereignisse nie zu erkennen, wie sie sich tatsächlich zugetragen haben; sie können nur im Licht der jeweiligen Zeit gedeutet werden.¹⁰⁷¹ Streng genommen sind den Ägyptern

¹⁰⁶⁷ Gardiner, The Baptism, S. 7.

¹⁰⁶⁸ Hornung, Geschichte als Fest, S. 19.

¹⁰⁶⁹ Decker, Sport und Spiel, S. 27 ff.

¹⁰⁷⁰ Gundlach, Zur Relevanz, S. 46.

¹⁰⁷¹ Hübner, Kritik der wissenschaftlichen Vernunft, S. 354 ff. u. 199. Die Ansicht einiger deutscher Historiker aus dem 19. Jh. (Savigny, Niebuhr, Lachmann, Ranke etc.), in der Geschichte habe man es durchweg mit Tatsachen zu tun und Aufgabe der Historiker sei, diese durch Quellenstudien herauszufinden, scheint demnach zu naturwissenschaftlich geprägt zu sein.

unterstellte Empfindungen, Entscheidungen und Überlegungen stets die der Wissenschaftler selbst, da man unweigerlich die eigene Gegenwart in die Vergangenheit projiziert und sich unbewusst ein Anachronismus einschleicht.¹⁰⁷² Die viel beschworene „historische Wahrheit“ ist mit K. Popper gesprochen eine regulative Idee, über die man logisch einwandfrei sprechen kann, aber mehr nicht.¹⁰⁷³

In Ägypten kommt hinzu, dass historische Ereignisse mitunter gezielt fingiert wurden, um der Maat gerecht zu werden, und zwar nicht in betrügerischer Absicht. Wie J. Fried es für das Mittelalter aufzeigt, war die „faktizistische Korrektheit, die conditio sine qua non“¹⁰⁷⁴, der sich viele moderne Historiker rühmen, anderen Zeiten und Kulturen fremd. Geschichtliche wie kultische Ereignisse wurden wiedergegeben, wie sie als dem Ort und der Zeit angemessen empfunden wurden: Nicht die historische Wahrheit wurde erzählt, sondern „die wahre, nicht die wirkliche Geschichte“.¹⁰⁷⁵ Bilder geschichtlicher Ereignisse können wie andere Quellen visuellen Erzählens Geschichten erzählen, erheben aber den Anspruch, tatsächliche Geschehnisse nachzuerzählen. Hinzu kommt im alten Ägypten Nützlichkeitsdenken, bei dem es nicht darum geht „zu wissen, wie es gewesen [ist, sondern] vielmehr: was irgendwann einst geschehen musste, damit die Gegenwart sein konnte, wie sie sein sollte“.¹⁰⁷⁶ Wirklichkeit und Wahrheit sind, was zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur für wahr und wirklich gehalten wird. Ihre Definition als *notiones communes* mag gleich bleiben, aber zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Kulturen wurde Unterschiedliches für wirklich und wahr gehalten.¹⁰⁷⁷ Dabei scheint sich die Grenze zwischen real und imaginär fortwährend zu verschieben, was gegen völlig abgetrennte Gebiete und für eine bewegliche Linie spricht, die im Fortgang der Erkenntnis beständig verrückt wird. In einem dynamischen Prozess werden Erfahrungsurteile steter Nachprüfung durch Theorien und Beobachtungen ausgesetzt

¹⁰⁷² Vgl. dazu Febvre, Das Gewissen, bes. S. 84 ff.

¹⁰⁷³ K. Popper zitiert nach Hübner, Kritik der wissenschaftlichen Vernunft, S. 275.

¹⁰⁷⁴ Fried, Erinnerung und Vergessen, S. 575.

¹⁰⁷⁵ Fried, Erinnerung und Vergessen, S. 575.

¹⁰⁷⁶ Fried, Erinnerung und Vergessen, S. 575 f., bezieht sich hier auf das Mittelalter.

¹⁰⁷⁷ Grünkorn, Die Fiktionalität, S. 15. So hatten man im europäischen Mittelalter eine andere Vorstellung von Wirklichkeit und Wahrheit; vgl. zum mittelalterlichen Wirklichkeitsbegriff Blumenberg, Wirklichkeiten, bes. S. 11 ff.

und zunehmend scheiden Gruppen aus, sodass was einmal für „wahr“ gehalten wurde, abgewertet wird in die Welt bloßer Vorstellung.¹⁰⁷⁸ Dabei geht die Neurobiologie von großen ethnischen und historischen Unterschieden hinsichtlich der Wahrnehmung aus. In der modernen westlichen Kultur zum Beispiel ist die relativ scharfe Abgrenzung zwischen tatsächlich Wahrgenommenem und bloßer Vorstellung oder Erinnertem bzw. tatsächlichem Tun und Gedachtem oder Geplantem stärker ausgebildet als in anderen bzw. älteren Gesellschaften.¹⁰⁷⁹ Folglich wird die Suche nach historischer Wirklichkeit zu einem sich ständig erneuernden Prozess mit nur relativen Haltepunkten, durch die Realität definiert wird. Die Vorstellung von historischer Wirklichkeit ist nicht greifbar, es gibt nur subjektive und z. T. völlig widersprüchliche Geschichtsauffassungen, von denen naiv angenommen werden kann, sie würden vergangener Realität entsprechen.

Als Zwischenfazit und gleichzeitig Vorbedingung für die Auseinandersetzung mit historischen Erzählbildern im alten Ägypten lässt sich festhalten, dass solche Bilder dem gültigen Kanon verpflichtet waren und nicht zwangsläufig tatsächliches Geschehen wiedergeben. Das Dogma forderte etwa vom König die Ausübung aller herrscherlichen Aufgaben einschließlich der Abwehr innerer und äußerer Feinde, was zur bildlichen Aufzeichnung nie stattgefunder kriegerischer Aktionen führen konnte, um dem Dogma gerecht zu werden.¹⁰⁸⁰ Zwangsläufig müssen als „historisch“ bezeichnete Darstellungen trotz Detailgenauigkeit und eventueller Wahrheitsbeteuerungen in den Beitexten immer mit Vorsicht und keineswegs als Wiedergabe tatsächlicher Sachverhalte betrachtet werden. In Bezug auf historische, königliche Inschriften schlägt C. Maderna-Sieben vor, mit A. Assmann von

¹⁰⁷⁸ Diesen Prozess hat nicht erst die moderne Naturwissenschaft in Gang gesetzt, schon Demokrit (460-371 v. Chr.) klammert sinnliche Erfahrungen wie Farben, Töne, Gerüche, Geschmack aus der wissenschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit aus und ordnet sie dem Subjektiven zu, wodurch er sie aus der Welt der „reinen Formen“ ausschließt, die die mathematische Physik entwirft; vgl. dazu Cassirer, Substanzbegriff, S. 363 ff.

¹⁰⁷⁹ Roth, Das Gehirn, bes. S. 321.

¹⁰⁸⁰ Allerdings würde es sicherlich zu weit führen, diese Darstellungsregeln mit gesteuerter Wirklichkeitsdarstellung gesellschaftlicher und politischer Machteliten heute zu vergleichen, wenngleich sich diese Vorgehensweise als bewährtes Herrschaftsinstrument erwies; vgl. dazu Leinemann, Höhenrausch.

„kulturellen Texten“¹⁰⁸¹ zu sprechen, die „eine kulturelle Identität [...] vermitteln“, was m. E. gleichermaßen auf historische Erzählbilder zutrifft. Laut ihm steht hinter kulturellen Texten „der Anspruch auf eine verbindliche, unhintergehbarer und zeitlose Wahrheit“, sie sind „zur Aneignung, zur vorbehaltlosen Identifikation bestimmt“¹⁰⁸³ und „kanonisiert“. Das heißt zunächst, daß sie eine rigoreuse und entschiedene Auswahl aus der Fülle des tatsächlichen Textbestandes bilden“ und im „geschlossenen Horizont der Tradition“ stehen¹⁰⁸⁴.

4.4 Historische Erzählbilder im alten Ägypten

Zwar stellen erzählende Bilder speziell zu geschichtlichen Themen eine eigenständige Untersuchung dar, dürfen als sinnvolle Ergänzung zu bisher vorgestellten Bildquellen aber nicht fehlen, sodass ein Ausblick in die so genannte Visual History des alten Ägypten vorgenommen werden soll.

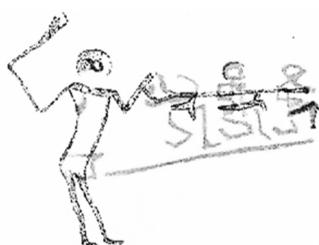


Abb. 225: Grab 100

Seit dem Neuen Reich belegen Reliefszenen auf Tempelwänden die Existenz eines narrativen Programms dieser Art und bilden teilweise identifizierbare historische Ereignisse ab. Ihren endgültigen Durchbruch erlebten diese Darstellungen mit Aufkommen der so genannten Kavaliersperspektive, die ägyptischen Kunsthändlern die Darstellung von Raumtiefe in zwei Dimensionen und die Abbildung

landkartenartiger Umgebung ermöglichte.¹⁰⁸⁵ Bereits davor gab es Schlachtenszenen, genauer gesagt deren Vorläufer; die frühesten bildlichen Belege siegreicher ägyptischer Herrscher datieren in die vordynastische Zeit. Abbildungen des 4. Jahrtausends v. Chr. präsentieren tier- oder menschengestaltige Herrscher im

¹⁰⁸¹ Assmann, Was sind kulturelle Texte? Vgl. dazu außerdem Assmann, Kulturelle Texte, der den Begriff auf mündliche Texte hin erweitert.

¹⁰⁸² Maderna-Sieben, Das Erzählen, S. 175. Vgl. dazu Assmann, Was sind kulturelle Texte?, bes. S. 238.

¹⁰⁸³ Assmann, Was sind kulturelle Texte?, S. 242.

¹⁰⁸⁴ Assmann, Was sind kulturelle Texte?, bes. S. 238 f.

¹⁰⁸⁵ Bietak/Schwarz, Einführung. S. 11 ff.

Moment des Triumphes über ihre Feinde, beispielsweise der löwengestaltige König beim Überwinden seiner Feinde auf einer Schlachtfeldpalette, auf Wandmalereien des Grabes 100 in Hierakonpolis¹⁰⁸⁶ (Abb. 225) oder auf der berühmten Narmer-Palette (JE 14716; Abb. 226)¹⁰⁸⁷. In Kampfszenen der späten vordynastischen und fröhdynastischen Zeit tauchen in diesem Kontext zusätzlich Befestigungsanlagen als Ikon feindlicher Macht auf, die der siegreiche Herrscher ebenfalls bezwingt. R. Schulz zufolge dienten derartige Bilder mythischer Herrschaftslegitimation der Bestimmung eines Gegners sowie historischer Verifizierung.¹⁰⁸⁸ Folglich wird nicht der *pregnant moment* präsentiert und es handelt sich auch nicht um visuelles Erzählen; die meisten Bilder sind standardisiert und weichen nicht von der Norm ab, sodass das Kriterium *tellability* nicht erfüllt wird. Es gibt daneben aber auch Belege für bildliches Erzählen geschichtlicher Ereignisse, und zwar traditionell im Tempel¹⁰⁸⁹, wo sie mittels magischer Wirklichkeitsmacht die Wirksamkeit des Dargestellten und damit die Aufrechterhaltung der Weltordnung gemäß der Maat und den Fortbestand allen Lebens garantieren sollten, indem die präsentierten ägyptischen Siege die permanente Überlegenheit Ägyptens sicherten. Vor allem geht es um die Affirmation der Stellung Pharaos im Staat und somit die Bestätigung der gottgewollten Ordnung zum Wohle der gesamten Bevölkerung. Seit der 18. Dynastie haben dabei gerade Kampfdarstellungen einen festen Platz im Programm der Tempeldekoration.

A. J. Spalinger widmet sich in seiner Monografie *Icons of Power* vor allem Schlachtenreliefs der Ramessidenzeit und stellt fest, dass dieser Darstellungstyp



Abb. 226: Narmer Palette

¹⁰⁸⁶ Quibell/Green, Hierakonpolis II, Tf. LXXVI.

¹⁰⁸⁷ Cialowicz, Symbolika, S. 51, Abb. 16.

¹⁰⁸⁸ Vgl. dazu ausführlicher Schulz, Sturm auf die Festung, S. 22 ff.

¹⁰⁸⁹ Heinz, Wie wird ein Feldzug erzählt?, S. 43 m. Anm. 4.

auf Reliefs der vorausgehenden Dynastie zurückgeht. Das demonstriert er am Beispiel eines Reliefs des Asienfeldzugs im Luxortempel aus der Zeit Tutanchamuns. Auf einigen Blöcken mit Fragmenten einer größeren Reliefdarstellung, die ursprünglich seinem Vorgänger Echnaton gehörten, sind vier narrative Episoden eines Feldzugs nach Asien eingemeißelt. Ein Block, der sich heute im Brooklyn Museum befindet (77.130; Abb. 227), zeigt einen mit Speer bewaffneten ägyptischen Soldaten, der seinen Schild auf den Rücken geschnallt hat und mittels einer Leiter die Mauer der gegnerischen Festung erklimmt. Neben ihm hängt ein bäriger Asiate mit dem Kopf nach unten über der Brüstung, was die erfolgte Einnahme der Anlage durch die Ägypter erkennen lässt.¹⁰⁹⁰ Anders als standardisierte Kriegsdarstellungen weichen die Szenen aufgrund ihrer Individualität von der Norm ab, sind außergewöhnlich und erwecken den Eindruck, nicht nur die Position des Herrschers festigen und die Maat sichern zu sollen, sondern ein besonderes, erzählenswertes Ereignis abzubilden.



Abb. 227: Asienfeldzugs

In der Hochzeit dieser Relieftypen, im ramessidischen „Militärstaat“¹⁰⁹¹ der 19. Dynastie, lässt sich ein gewachsenes Interesse an kriegerischen Themen beobachten¹⁰⁹², vermutlich weil angesichts der vorderasiatischen Bedrohung verstärkter Bedarf an wirkungsmächtigen Bildern bestand.¹⁰⁹³ Dementsprechend sind Abbildungen des siegreichen Herrschers nicht immer auf ein tatsächliches Ereignis festgelegt, sondern müssen metaphorisch als bildlicher Ausdruck von Herrschaft aufgefasst werden. Gleiches gilt für die abgebildeten Feinde; in der Regel haben sie keinen Bezug zu realen Feinden, sondern sind standardisiert und stehen metaphorisch für vom ägyptischen Herrscher besiegte bzw. beherrschte Objekte –

¹⁰⁹⁰ Vgl. dazu ausführlicher Spalinger, Icons of Power, S. 24 ff.; sowie Darnell, Tutankhamun's Armies, S. 178 ff.; Johnson, An Asiatic Battle Scene.

¹⁰⁹¹ Wilcken, Griechische Geschichte, S. 39.

¹⁰⁹² Von der Way, Die Textüberlieferung, S. 38, Anm. 38; Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 19.

¹⁰⁹³ Vgl. dazu Hornung, Geschichte als Fest, S. 17; Arnold, Wandrelief und Raumfunktion, S. 3 u. 109 f.

einschließlich des zeitgenössischen Betrachters selbst.¹⁰⁹⁴ Es sind apotropäische Bilder zum Schutz des Tempels als Haus des Gottes, eine „Bastion des geordneten Lebens gegen die stets von Neuem andrängenden Kräfte des Urchaos“¹⁰⁹⁵.

Hinsichtlich vergleichbarer griechischer Darstellungen bemerkt K. Stähler, dass die „Dokumentation des Sieges in größtmöglicher Öffentlichkeit [...] eine zusätzliche Bewertung des angesprochenen Ereignisses [gibt]. Es geht neben dem Verbildlichen des Erfolges um die Ankündigung eines wiederholbaren Götterschutzes.“¹⁰⁹⁶ Adressaten waren lange fast ausschließlich Götter; erst in der Ramessidenzeit richten sich diese Bildbotschaften ans Volk, da sie nun auch an für dieses zugänglichen Stellen an Außenmauern und in Vorhöfen der Tempel angebracht wurden. Am Stadttor des Verwaltungssitzes Amara am dritten Katarakt gibt es ein singuläres Beispiel für die Anbringung einer Feldzugsdarstellung auf einem Profanbau; das Relief des nubischen Feldzugs Ramses' II. befindet sich jedoch außerhalb des ägyptischen Kernlandes.¹⁰⁹⁷

Im Neuen Reich widmen sich Bilder, die allgemein von historischen Geschehnissen erzählen, unterschiedlichen Ereignissen vor, während und nach einzelnen Schlachten, wobei die Szenen in Bildreihen nebeneinander oder in Form eines pluriszenischen Einzelbildes dargestellt werden. Aufgrund der Fülle des diesbezüglichen Quellenmaterials¹⁰⁹⁸ soll lediglich anhand ausgewählter Belege exemplarisch die Existenz historischer Erzählbilder in Ägypten nachgewiesen werden. Die bedeutendsten sind Darstellungen der Kadesch-Schlacht aus der Zeit Ramses' II. Sie gelten innerhalb der Vielzahl an Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches als Paradebeispiel für narrative Kampfdarstellungen und lassen sich in folgende drei Gruppen unterteilen: Szenen von Geschehnissen vor der eigentlichen Schlacht (z. B. Beauftragung zur Kriegsführung, Aufbruch der Truppen),

¹⁰⁹⁴ Davis, Masking the Blow, S. 16.

¹⁰⁹⁵ Arnold, Wandrelief und Raumfunktion, S. 3.

¹⁰⁹⁶ Stähler, Griechische Geschichtsbilder, S. 10. Allerdings weist er darauf hin, dass aufgrund dieses Verweises auf den Götterbeistand kein Ereignisbild vorliegt, sondern die „statische Struktur der Erklärung“ dies ausschließe, was m. E. nicht zwingend der Fall sein muss.

¹⁰⁹⁷ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 20.

¹⁰⁹⁸ Für eine ausführliche Behandlung der Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches vgl. Heinz, Die Feldzugsdarstellungen.

Bilder der Schlacht selbst (z. B. Pharao im Kampf, Feldschlacht, Zweikämpfe) und zwischen die Schlachtenszenen eingefügte Szenen wie Löwenjagd, Baumfällen, Rückkehr der Truppen, Tributempfang oder Siegesfeiern.

Obwohl die Kadesch-Schlacht nachweislich ein tatsächliches geschichtliches Ereignis ist, decken sich dazugehörige (Bild-)Erzählungen nicht immer mit den Informationen aus anderen Quellen. So fand besagte Schlacht zwischen Ägyptern und Hethitern zwar statt und lässt sich mithilfe der Bilder mit konkreten, real existierenden Personen verbinden, von einem überragenden ägyptischen Sieg, wie ihn die Bilder präsentieren, kann hingegen keine Rede sein, vielmehr endete die Schlacht mit Friedensverhandlungen, aus denen die Ägypter keineswegs als überlegene Gewinner hervorgingen.

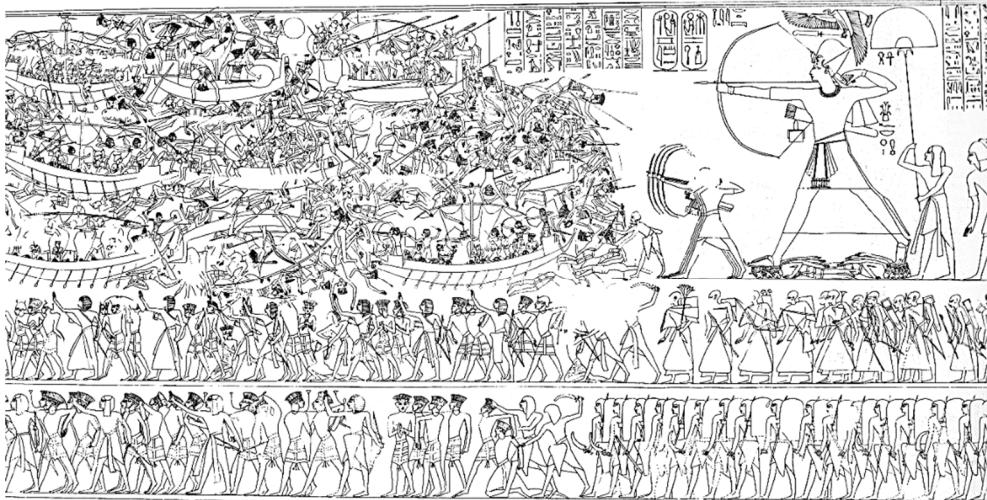


Abb. 228: Seevölkerschlacht Ramses' III. in Medinet Habu

Eine weitere Bilderzählung dieser Epoche sind Seevölkerschlachtreiefs auf der nördlichen Außenwand des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu (Abb. 228). Die Bildnarration gibt fortlaufend von West nach Ost einzelne Stationen wieder, beginnend mit dem Rüsten des ägyptischen Heeres, einer Marschszene und zentralen Schlachtenszenen, bevor die Bildreihe mit einer Präsentationsszene endet. Den Schlachtendarstellungen zufolge werden die feindlichen Schiffe in die Nähe der Küste gedrängt und dort von Bogenschützen der Landtruppen attackiert, während gleichzeitig Bogenschützen der ägyptischen Schiffe die Feinde vom

Wasser aus unter Beschuss nehmen. Dieser Angriff löst heilloses Durcheinander auf den Schiffen der Angreifer aus, die sich dem ägyptischen Pfeilhagel nahezu schutzlos ausgeliefert sehen und verzweifelt um ihr Leben kämpfen oder die Arme zum Zeichen der Kapitulation nach oben reißen. Man erkennt, wie Ägypter von ihren Schiffen aus mit Metallhaken an langen Seilen die Segel oder das Gestänge der feindlichen Schiffe zu erreichen versuchen, um diese manövrierunfähig zu machen. Eines der Boote ist bereits gekentert und treibt mit dem Kiel nach oben, während einige Besatzungsmitglieder sich durch einen Sprung ins Wasser zu retten versuchen und teilweise von ägyptischen Soldaten aufgefischt und gefesselt werden. Dieses ebenso detaillierte wie chaotische Schlachtgeschehen auf dem Wasser wird überragt von der Figur des ägyptischen Herrschers – überdimensional groß steht er hinter einer Reihe Bogenschützen auf am Boden liegenden Feinden und hält seinen Bogen schussbereit gespannt. Unterhalb erzählt ein weiterer Bildstreifen Ereignisse nach der Schlacht, als die Gefangenen von den siegreichen ägyptischen Truppen weggeführt werden. Einzig eine Rückkehrszene des ägyptischen Heeres fehlt, weshalb S. Heinz davon ausgeht, die abgebildeten Ereignisse haben sich in Ägypten und nicht im Ausland abgespielt; die Feinde wurden also nicht vertrieben, sondern im eigenen Land besiegt. Sie folgert, dass „der Erzählmodus des Seevölkerfeldzugs einen Tribut an die Wirklichkeit darstellt, da dieser Konflikt auf ägyptischem Boden ausgetragen wurde.“¹⁰⁹⁹

Unabhängig von der Frage der Wirklichkeitstreue erfüllen die Szenen die Kriterien für visuelles Erzählen, weil neben klar erkennbaren Handlungsträgern und Handlungen sowie einer ganzen Handlungssequenz gerade mit der detailreichen Darstellung ein ganz besonderes, von der Norm standardisierter Schlachtendarstellungen abweichendes Ereignis dargestellt ist – also etwas Außergewöhnliches, das das Kriterium *tellability* erfüllt. Für die Entscheidung, ob eine Bildnarration vorliegt, ist auch bei der Seevölkerschlacht unerheblich, ob den ägyptischen Einheiten unter Ramses III. tatsächlich ein überragender Sieg über die Feinde gelungen ist, wie es die Bilder Glauben machen.

Weitere Kampfdarstellungen sind in einigen Privatgräbern abgebildet, vor allem Szenen der Erstürmung von Festungen. In vielen Fällen sind es jedoch

¹⁰⁹⁹ Heinz, Die Feldzugsdarstellungen, S. 56.

standardisierte Darstellungen, bei denen der Grabherr als handelnde Person identifiziert werden kann, die aber weder außergewöhnlich noch erzählenswert wirken. Stattdessen muss man nach Normabweichungen Ausschau halten wie im Grab des Inti in der Nekropole von Deschasche (5. Dynastie oder später) sowie in dem des Kai-em-hesut in Sakkara (6. Dynastie).¹¹⁰⁰ Vergleichbare Darstellungen wurden in Grabanlagen von Gaufürsten oder hohen Militärbeamten entdeckt; sie weichen aber nicht deutlich genug vom Standard ab, um als erzählenswert zu gelten. Auf die Abbildung eines besonderen Geschehens und somit etwas Erzählenswertes könnte lediglich geschlossen werden, wenn sich die Bilder einem konkreten historischen Ereignis zuordnen ließen. Nur im Fall der Privatgräber der Ersten Zwischenzeit beziehen sich die Bilder laut R. Schulz auf reales Geschehen, da die Abbildungen ausschließlich in Anlagen von Gaufürsten und Truppenführern nachweisbar sind.¹¹⁰¹ Allerdings sind diese hinsichtlich ihrer Darstellungsweise in der Regel derart stereotyp, dass es trotz erkennbaren Bezugs auf ein spezifisches Ereignis am Außergewöhnlichen fehlt, das sie von der Norm unterscheiden würde und für *tellability* spräche. Die Verwendung standardisierter Darstellungsmuster verwundert nicht angesichts der primären Funktion dieser Bilder, dem Grabherrn mit Übernahme von Motiven des ursprünglich rein königlichen Kontextes die Wirkungsmacht des Chaos abwehrenden Motivs für die eigene Grabanlage zur Verfügung zu stellen.¹¹⁰² Demzufolge werden selbst auf reale Geschehnisse bezogene Ereignisse standardisiert dargestellt, also wie sie idealerweise hätten verlaufen sollen, sodass mittels der Bilder Einfluss auf die Wahrnehmung der Ereignisse durch die Zeitgenossen genommen wird und auf Erinnerungen und Einstellungen dazu im kulturellen Gedächtnis einer ganzen Gruppe. Dennoch gibt es unter diesen Bildern vereinzelt Belege für bildliches Erzählen, sofern etwas Besonderes und Außergewöhnliches sie erzählenswert macht.

¹¹⁰⁰ Vgl. zu diesen Beispielen ausführlich Kapitel II.3.2.1.

¹¹⁰¹ Schulz, Sturm auf die Festung, S. 34 f.

¹¹⁰² Schulz, Der Sturm auf die Festung, S. 29 u. 34.

III Funktionen visuellen Erzählens

1 Zur Funktion (bildlichen) Erzählens

Über die Funktion des Erzählens gibt es viele Theorien und die Tatsache, dass Erzählungen in allen Kulturen vertreten sind, lässt auf eine zentrale Rolle des Erzählens in der menschlichen Gesellschaft schließen. Es dient beispielsweise zur Befriedigung anthropologischer Grundbedürfnisse, denn Erzählen ist eine Tätigkeit, die Ordnung ins Chaos der Phänomene bringt, denen Menschen seit Jahrtausenden begegnen und die täglich auf sie einwirken. Wenngleich diese Erscheinungen an sich neutral und ohne Bedeutung sind, werden sie, um mit ihnen umgehen zu können, geordnet und dabei mit Bedeutung versehen. Laut D. Hoffmann ist die Erzählung „eine solche Bedeutung verleihende Konstruktion, sie verknüpft die Geschehnisse in zeitlicher Abfolge oder Koexistenz, erfindet Ursachen und Wirkungen, konstruiert Entwicklungen.“¹¹⁰³ M. Toolan geht von folgender Grundannahme aus: „[N]arratives are everywhere, performing countless different functions in human interaction“.¹¹⁰⁴ Auch W. Müller-Funk hebt die konstitutive Bedeutung von Narrativen hervor und will Kulturen „als mehr oder weniger (hierarchisch) geordnete Bündel von expliziten und auch impliziten, von ausgesprochenen, aber auch verschwiegenen Erzählungen [...] begreifen [...], zentral für die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Religionen, Nationen für ethnische und geschlechtliche Identität.“¹¹⁰⁵ G. Swift bezeichnet den Menschen aufgrund dieses Bedürfnisses nach narrativer Sinnstiftung in seinem Roman *Waterland* sogar als „the story-telling animal“¹¹⁰⁶, wodurch die Fähigkeit zu erzählen zentrales Unterscheidungskriterium gegenüber Tieren wird.

¹¹⁰³ Hoffmann, Erzählende Bilder, S. 9.

¹¹⁰⁴ Toolan, Narrative.

¹¹⁰⁵ Müller-Funk, Die Kultur, S. 17; vgl. dazu auch Currie, Postmodern Narrative Theory, S. 2: „[N]arrative is central to the representation of identity, in personal memory and self-representation or in collective identity of groups such as regions, nations, race and gender.“

¹¹⁰⁶ Swift, Waterland, S. 53.

Die wesentliche Funktion besteht neben dem Unterhalten vor allem in der Weitergabe von Informationen und Wissen, da in Erzählungen vorkommende Personen soziales Verhalten vorleben und man von ihren Fehlern und Erfolgen lernen kann. Außerdem kann der Rezipient in sie eigene Wünsche projizieren und mit ihrer Hilfe lernen, Wunschvorstellungen und Wirklichkeit zu unterscheiden. Im Grunde beruhen alle menschlichen Erfahrungen sowie das kulturelle Bewusstsein von Gesellschaften auf solchen Erzählungen; sie werden in ihnen konserviert und weitervermittelt. Daher ermöglichen Erzählungen, die Vergangenheit zu verstehen, sich in der Gegenwart zu orientieren und auf dieser Basis Zukunftsvisionen zu entwerfen. Gleichzeitig dienen Erzählungen der Vernetzung untereinander, wie G. Bateson in *Geist und Natur* deutlich macht: „Eine Geschichte ist ein kleiner Knoten oder Komplex der Art von Verbundenheit, die wir als Relevanz bezeichnen. [...] ich möchte annehmen, daß irgendein A für irgendein B relevant ist, wenn beide, A und B, Teile oder Komponenten derselben ‚Geschichte‘ sind. Und erneut begegnen wir der Verbundenheit auf mehr als nur einer Ebene: Erstens die Verbindung zwischen A und B vermöge ihrer Teilhabe an derselben Geschichte. Und dann die Verbundenheit der Menschen, die sich daraus ergibt, daß sie alle mithilfe von Geschichten denken.“¹¹⁰⁷ In solchen Erzählungen geht es nicht nur um Themen, die für das tägliche Zusammenleben von Belang sind, sondern auch um die Befriedigung des menschlichen Sinnbedürfnisses und die Reflexion der Sterblichkeit. Davon abgesehen entsprechen Erzählungen nicht selten dem schlichten Wunsch nach Unterhaltung und Kommunikation sowie der Fabulierlust.¹¹⁰⁸ Mit W. Wolf lassen sich folgende drei narrative Basisfunktionen unterscheiden, die sich aufgrund fließender Grenzen nicht immer strikt abgrenzen lassen:¹¹⁰⁹

a) **Sinngebungsfunktion oder ‚philosophische Funktion‘:** Erzählungen stellen ein Sinnangebot für menschliche Grunderfahrungen bereit und beantworten die Frage, warum und wie etwas geworden ist und wie es sich weiterentwickeln könnte. Sie unterstützen Selbst- und Welterkenntnis und können Konzepte von Zeit und Identität konstituieren und kognitiv befestigen – beson-

¹¹⁰⁷ Bateson, Geist und Natur, S. 22 f.

¹¹⁰⁸ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 32.

¹¹⁰⁹ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 32 ff.

ders rückwärtsgewandte, kausal-erklärende und vorwärtsbewegte, finale oder teleologisch-erklärende Sinngebung.¹¹¹⁰ Gerade Mythen stellen jene narrative Ordnung dar, die „übergreifende, sinnstiftende Systeme [erzeugt], die das Verhältnis des einzelnen zu einem an sich nicht faßbaren Ganzen explizit vor allem aber implizit regeln.“¹¹¹¹ Laut P. J. Eakin ist die Bedeutung des Erzählens für die Identitätsbildung des Menschen kaum zu überschätzen, da ihm eine zentrale wie strukturierende Rolle in der „formation and maintenance of our sense of identity“ zukommt; Identität ist Ergebnis narrativer Konstruktionen, letztlich aber Fiktion.¹¹¹² Einen Schritt weiter geht J. S. Bruner, der allgemeiner von einer „narrative construction of reality“¹¹¹³ ausgeht, und in M. Foucaults Archäologie des Wissens heißt es, die „kontinuierliche Geschichte [ist] das unerlässliche Korrelat für die Stifterfunktion des Subjekts.“¹¹¹⁴

b) **Repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion:** Erzählen organisiert und deutet als „frame“ zeitliches Erleben, vergegenwärtigt und konserveriert es in verbalen oder andersartigen Artefakten aus gewisser Distanz und antwortet auf das Sinnbedürfnis, indem es nicht nur um Rekonstruktion (vermeintlich) faktuellen Geschehens geht, sondern darum, Kommunikationsbedürfnis und Erlebnishunger zu stillen.¹¹¹⁵

c) **Kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion:** Erzählen ist in der Regel eine Form der Mitteilung und Kommunikation mit dem Ziel der Sinngebung und Konservierung von Erfahrungen, an denen der Rezipient teil-

¹¹¹⁰ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 32 f. Vgl. dazu auch Straub, Erzählung, als Vertreter der narrativen Psychologie oder die Arbeiten der Anhänger der narrativistischen Schule wie A. Danto, L. Gossman, H. White.

¹¹¹¹ Vgl. zur Bedeutung des Mythos in diesem Zusammenhang ausführlich Müller-Funk, Die Kultur, S. 103 ff., bes. 104.

¹¹¹² Eakin, How Our Lives Become Stories, S. 93 u. 123; sowie Nünning/Nünning, Produktive Grenzüberschreitungen, S. 1 f.

¹¹¹³ Bruner, The narrative construction.

¹¹¹⁴ Foucault, Die Archäologie des Wissens, S. 23.

¹¹¹⁵ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 33.

haben kann; insgesamt nimmt Kommunikativität einen nicht zu unterschätzenden Stellenwert in einer Kultur ein.¹¹¹⁶

Alle genannten Funktionen kann bildliches Erzählen erfüllen, wobei das Medium Bild Besonderheiten aufweist, da Bilder „viel unmittelbarer [wirken] als Schrift und sich daher auch an den Schriftlosen“¹¹¹⁷ wenden, worauf im Folgenden eingegangen wird. Zu besonderen Merkmalen visuellen Erzählens gehört, dass Bilder als Hilfsmittel zum Memorieren bestimmter Ereignisse und zur Vergegenwärtigung dahinterstehender Geschichten dienen. Da das Gedächtnis vor allem visuell arbeitet, hilft der Wiedererkennungswert von Bildern, dazugehörige Geschichten zu erinnern. Selbst wenn Details verloren gegangen sind, kann ein Bild als Evokation die dazugehörige Geschichte wiederaufleben lassen – wie man beim Betrachten alter Fotos feststellt; selbst ohne schriftliche Informationen wecken sie die Erinnerung an ganze Geschichten.¹¹¹⁸ Zur dauerhaften Wissenssicherung nutzte man seit ältester Zeit haltbare Medien wie Stein oder Papyrus als „überzeitlichen Gedächtnisspeicher“¹¹¹⁹. Dabei erfüllen Bilder ihre Funktion der Erinnerungshilfe nicht zufällig, sie wurden dazu ganz bewusst eingesetzt. So wurde etwa im christlichen Mittelalter bei der Vermittlung biblischer Geschichten gezielt auf Bilder zurückgegriffen. Papst Gregor der Große wies im Kontext des Bilderstreits um 600 auf ihre Bedeutung hin als Schriften für die, die nicht lesen können. Ihr Existenzrecht bestand seiner Ansicht nach darin, dass „Analphabeten [idiotae] darauf zu schauen bekommen, was die Lesenden der Schrift entnehmen“.¹¹²⁰ Darüber hinaus ist die memorative Leistung

¹¹¹⁶ Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 33 f.

¹¹¹⁷ Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

¹¹¹⁸ Auf einen Vergleich ägyptischer Bilder und moderner Fotografien soll verzichtet werden, da es zu weit vom Thema wegführen würde. Vgl. dazu aber Schürmann, Erscheinen als Ereignis, S. 18, die vom Foto als einer „Art Lichtbrücke von der Vergangenheit zur Gegenwart“ spricht, „deren verstörende Kraft vom Wirklich-Gewesensein des Fotografierten herröhrt“, sowie Laner, Ereignis, S. 144 ff. Beide verweisen auf Barthes, Die helle Kammer, als Klassiker der Fotografie- und Medientheorie. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang außerdem Schwarze, Bilder bezeugen, bes. S. 144, der in Bezug auf Fotografien sagt, dass diese „eine größere Objektivität [behaupten], weil ein Apparat den Blick, der sich diesem Apparat bietet, automatisch transkribiert.“

¹¹¹⁹ Müller-Funk, Die Kultur, S. 88.

¹¹²⁰ Zitiert nach Nagel, Die lange Herrschaft, S. 34.

von Bildern größer als die von Texten, da es die Informationsspeicherung befördert und Mnemotechnik unterstützt. Überdies sprechen Bilder Gefühle stärker an als Texte, können leichter die Fantasie anregen sowie erzählte Geschichten vergegenwärtigen. Diese Effekte nutzte man früher gezielt, um die Erinnerung an bestimmte Ereignisse und Erzählungen wach zu halten – und Menschen durch Einsatz ausgewählter Bilder zu beeinflussen.¹¹²¹

Gerade im religiösen Bereich spielten Bilder eine wichtige Rolle beim Bewahren von Glaubensinhalten. Im christlichen Mittelalter hatten sie eine lehrende und zur Andacht anregende Funktion. R. Suckale konnte anhand szenischer Tafelbilder des 15. Jahrhunderts nachweisen, dass diese Art visuellen Erzählens im Christentum hauptsächlich zur Erinnerung (*recordatio, memoria*) an biblische Ereignisse und zu deren Vergegenwärtigung diente; dabei nutzt die Kirche eine schon in der Antike bewährte Funktion der Bilder. Allerdings weist er darauf hin, dass trotz Parallelen jede geschichtliche Epoche und jedes Land einer eigenen Analyse bedarf, denn die dominierende Funktion von Bildern kann sich von Kultur zu Kultur unterscheiden und ändern. Dies zeigt die Entwicklungsgeschichte christlicher Bilder: Vor dem 12. Jahrhundert überwog die kultische Funktion (*veneratio*), später traten zunächst die lehrende (*pictura quasi scriptura laicorum*) und dann die zur Andacht anregende (*devotio*) in den Vordergrund¹¹²²; folglich war nicht immer visuelles Erzählen, sondern auch visuelle Argumentation von besonderer Bedeutung.¹¹²³

Adressaten von Bilderzählungen waren in früheren Zeiten vor allem nichtlesekundige Laien, denen auf diese Weise biblische oder geschichtliche Ereignisse zugänglich gemacht wurden, und zwar nicht nur zur Unterhaltung, sondern die visuell vermittelten Geschichten sollten belehren. Im Gottesdienst konnte der Rezipient mit ihrer Hilfe sogar „Mitlesen“ beim Vorlesen oder Vortragen von Geschichten und sich später anhand der Bilder leichter an die zugehörigen

¹¹²¹ Vgl. dazu ausführlich Kapitel II 4.

¹¹²² Suckale, Süddeutsche szenische Tafelbilder, bes. S. 16.

¹¹²³ Zur visuellen Argumentation und Narrativität vgl. Varga, Visuelle Argumentation, bes. 358 ff., der darunter eine argumentative und bei Bildern vor allem affektive Kraft versteht, die ihnen erlaubt, unmittelbarer und stärker als Worte auf menschliche Gefühle einzuwirken und auf diese Weise zum Beispiel Bewunderung und Begeisterung zu erregen oder zu etwas aufzufordern.

Erzählungen erinnern, sodass selbst illiterate Kirchenbesucher innerhalb des Gotteshauses biblische Geschichten weitererzählen konnten, indem Kirchen wie überdimensionale Bilderbücher fungierten. Allerdings kann diese Erinnerungsfunktion der Bilder nur genutzt werden, wenn der Betrachter über entsprechende Textkenntnis verfügt, ohne die der intendierte Sinn der Bildszene einer biblischen Geschichte nicht entschlüsselt werden kann. Das gilt genauso für ägyptische Bilder, selbst einem zeitgenössischen Rezipienten war erst möglich, mithilfe der Bilder die dazugehörige Geschichte zu aktivieren, wenn sie ihm zuvor bekannt war; nur dann kann das Bild im Sinn der Evokation einer Erzählung als narrativ betrachtet werden.

Bilder können aber auch unabhängig von der zugehörigen Geschichte erzählend sein, sofern bestimmte Kriterien erfüllt sind – wie ein oder mehrere Handlungsträger, eine klar erkennbare Handlung, aus der sich mit entsprechender rezipientenseitiger Narrativierung eine Handlungssequenz generieren lässt, und vor allem eine Abweichung von der Norm standardisierter Darstellungen. Dann präsentiert das Bild ein besonderes, außergewöhnliches und folglich erzählenswertes (*tellability*) Ereignis, das den Betrachter zur Narrativerung anregt. Das Bild ist somit ein eigenständiges Erzählmedium. Anzunehmen ist aber, dass auf diese Weise entstehende Geschichten von der ursprünglich vom Produzenten des Bildes intendierten abweichen, wie es der im ersten Kapitel beschriebene Versuch mit Schülern zur ägyptischen Zeichnung eines Nilpferdes bei der Feigenernte deutlich macht. Nimmt ein Bild auf eine bestimmte Erzählung Bezug, kann es ohne Vorwissen kein Ersatz für Texte komplexen Inhalts – wie Fabeln – sein. Ohne Vorkenntnisse kann man nicht einmal Bildern der biblischen Weihnachtsgeschichte oder Szenen aus bekannten Fabeln den intendierten Sinn entnehmen. Man muss sie dann als eigenständiges Erzählmedium begreifen und sie ihre eigene Geschichte erzählen lassen.

Auch Schriftkundige nutzten Bilder, zum Beispiel Lesehilfen, indem sie mit Texten kombiniert wurden. Denn für den Betrachter bzw. Leser stellen sie „memorative Ruhepunkte“ dar und er kann mit ihrer Hilfe und einer gewissen Textkenntnis den Handlungsablauf rekonstruieren. Beigefügte Bilder dienen

außerdem zur Gliederung langerer Texte in Abschnitte¹¹²⁴ und letztlich sollen Bilder, die Texte begleiten, Leseanreiz wecken, indem sie Interesse auf den Text lenken und zögernde Leser an ihn heranführen. Diese Funktionen der Bilder sollten nicht außer Acht gelassen werden, wenngleich G. Jaritz grundsätzlich recht hat, wenn er behauptet, „[w]as ein Buch [...] für jene [ist], die lesen können, ist ein Bild für die Unwissenden, die es betrachten. Denn in einem Bild können selbst die Ungebildeten sehen, welchem Beispiel sie folgen sollen; in einem Bild können sie, die keinen Buchstaben kennen, dennoch lesen.“¹¹²⁵



Abb. 229: *Der Fuchs und der Rabe*

Welche Funktion Bilder noch erfüllen können, machen die seit dem Mittelalter in Europa in großer Zahl verbreiteten bebilderten Fabelhandschriften deutlich. Wenngleich Fabelillustriationen kaum wissenschaftlich erfasst sind und es an einer genauen Analyse des Text-Bild-Verhältnisses mangelt, konnte D. Peil feststellen, dass eine wesentliche Funktion dieser Bilder darin besteht, sprachliche Informationen des Textes visuell zu kontextualisieren und Details zu ergänzen bzw. zu konkretisieren.

Deutlich wird dies anhand der szenischen Gestaltung durch Einbettung in eine bestimmte Landschaft, architektonische Umgebung oder Farbgebung und in Form von Bildern ergänzte Details, die den Handlungsablauf selbst betreffen können.¹¹²⁶ Gerade diese Aspekte machen den besonderen Reiz visuellen Erzählens aus: Bilder schaffen „eine unmittelbare visuelle Präsenz von Gestalten, die tatsächlich nicht präsent sind“, indem Zuhörern einzelne Figuren und Szenen vor Augen geführt werden.¹¹²⁷ Dies macht Äsops Fabel über den klugen Fuchs deutlich, der mit Schmeicheleien einem Raben ein eben erbeutetes Stück Fleisch abnimmt: Zur Unterstützung des Vorstellungsvermö-

¹¹²⁴ Schmitt, Zum Verhältnis von Bild und Text, S. 180.

¹¹²⁵ Jaritz, Bildquellen, S. 199.

¹¹²⁶ Peil, Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild, S. 152 ff.

¹¹²⁷ Hölscher, Die Macht der Texte, S. 43.

gens beim Erzählen genügt ein einziges prägnantes Bild wie der Holzschnitt des Nürnberger Künstlers Virgil Solis (1514-1562; Abb. 229). Sofern der zugehörige Text beim Betrachten der Bilder erzählt wird oder bekannt ist und aus der Erinnerung abgerufen werden kann, reicht das monoszenische Einzelbild zur Entfaltung des narrativen Potenzials.

Während sich Überlegungen zur Funktion von Bildern bislang auf Beispiele konzentriert haben, in denen das Bild direkt mit einem Text verbunden ist oder als Evokation einer Erzählung verstanden werden kann, ist ein Erzählbild als eigenständiges Erzählmedium in der Lage, allein für sich die genannten Funktionen zu erfüllen, indem es unterhält, erklärt oder belehrt.

2 Funktionen visuellen Erzählens in Ägypten

2.1 Grundfunktionen visuellen Erzählens

„L’art égyptien n’est pas, dans son essence, un art funéraire“¹¹²⁸, postuliert J. Capart am Ende von *Pensées d’éternité sur un mode plaisant*, nachdem er entsprechende Bildquellen zusammengestellt hat, und weist damit auf den mitunter vergessenen Umstand hin, dass ägyptische Kunst einen Platz im diesseitigen Leben der alten Ägypter hatte. Dementsprechend ist die Funktion narrativer Bilder keineswegs allein im funerären Bereich zu suchen und sollte unter Berücksichtigung des Fundkontextes geklärt werden. Erzählende Bilder auf Tempel- oder Grabwänden erfüllen üblicherweise eine andere Funktion als Szenen aus Tiergeschichten auf Bildscherben, wenngleich sich grundlegende Funktionen überschneiden und der Unterschied in der Schwerpunktsetzung besteht. Beispielsweise fungieren erzählende Bilder im Bildprogramm der Privatgräber für Grabbesucher als Gedächtnishilfe beim Wiedererzählen oder zur visuellen Veranschaulichung bestimmter Ereignisse, dienen aber primär der Bewahrung des Dargestellten für die Ewigkeit, um dem Verstorbenen ein schönes Leben als Gerechtfertigter im Jenseits zu garantieren. Dahingegen wollen Bilder mit vermenschlichten Tieren eher unterhalten oder belehren und Evokationen bestimmter Erzählungen dienen als Memorationshilfe. Denkbar ist auch, dass Bilder auf Scherben oder Papyri beim Erzählen einzelne Figuren oder Details veranschaulichen sollten. Eine religiöse Funktion erscheint bei dieser Form bildlichen Erzählens ausgeschlossen. Anders verhält es sich bei historischen Erzählbildern wie denen der Kadesch-Schlacht, ihr Zweck besteht für sich allein genommen im Erzählen eines historischen Geschehens, um dieses an die Bevölkerung weiterzugeben und im kulturellen Gedächtnis präsent zu halten. Als Anspielung auf die in schriftlicher Form überlieferte Erzählung verstanden, unterstützen historische Erzählbilder das Gedächtnis, um die Erinnerung an ein vergangenes Ereignis oder die Erzählung davon zu bewahren und zu garantieren, dass dieses wieder und wieder erzählt und von Generation zu Generation weitergegeben wird. Eine weitere zentrale Funktion dieser Bilder ist die apotropäische

¹¹²⁸ Capart, *Pensées d’éternité*, S. 177.

sche, d. h., sie sollten Unheil abwehren und durch magische Wirksamkeit das Dargestellte nach ägyptischer Vorstellung real werden lassen, und zwar unabhängig davon, ob es narrativ ist oder nicht. Schließlich besteht aber auch hier eine sekundäre Funktion in der Unterhaltung des Betrachters.

Auf diese unterschiedlichen Funktionen visuellen Erzählens im alten Ägypten soll im Folgenden genauer eingegangen werden. Zunächst geht es um die drei Grundfunktionen bildlicher Narrativität, die vor allem bei Scherbenbildern und Bildquellen außerhalb der Gräber oder Tempel im Vordergrund stehen. Anschließend wird die besondere Funktion der Bilderzählung in Tempeln und Gräbern behandelt, wo der Schwerpunkt auf anderen Funktionen liegt.

Hinsichtlich ihrer Funktionen haben bildliches und mündliches bzw. literarisches Erzählen viele Gemeinsamkeiten, allerdings kann die Bilderzählung auch im alten Ägypten zusätzliche Aufgaben erfüllen. Gerade vor Erfindung der Schrift und angesichts einer hohen Analphabetenrate spielten Bilder eine große Rolle, weil mit ihnen Geschichten erzählt und festgehalten werden können, um sie zu bewahren und weiterzugeben. In einer Gedächtniskultur wie dem alten Ägypten, in der kulturelles Wissen sowie Erzählungen aller Art vorwiegend mündlich tradiert wurden, waren Bildgeschichten häufig die einzige Möglichkeit, Erzählungen festzuhalten. Der Großteil ägyptischer Erzählungen wurde wie in anderen Gedächtniskulturen im Kopf der Zeitgenossen aufbewahrt, wobei Bilderzählungen auf Papyri Erinnerungshilfen umherziehender Geschichtenerzähler gewesen sein könnten.¹¹²⁹ Die besondere Bedeutung der ägyptischen Bilderzählungen besteht außerdem darin, dass sie die letzten Zeugnisse der Vielfalt des ägyptischen Erzählgutes sind, das aufgrund oraler Tradierung keinen Eingang ins Schriftgut der ägyptischen Kultur gefunden hat und im Laufe der Zeit mit Ausnahme dieser Bilder verloren gegangen ist. Sie sind ein wertvolles Speichermedium, das erlaubte, Erzählungen ohne Zuhilfenahme von Schrift zu fixieren und weiterzugeben.

Gerade die Bildscherben und -papyri, die sich auf verschiedenartige Erzählungen beziehen, dürften volkstümliche Geschichten im Gedächtnis der damaligen Menschen wachgehalten bzw. bei der Weitergabe der Erinnerung auf die

¹¹²⁹ Von Lieven, *Fragments of a Monumental Proto-Myth*, S. 175.

Sprünge geholfen haben. Sicher genügte ein kurzer Blick, um das Bild einer Erzählung zuzuordnen und die entsprechende Geschichte abzurufen. Der Großteil dieser Erzählungen war vermutlich so weit verbreitet wie in unserer Kultur die prominentesten Märchen der Sammlung der Gebrüder Grimm. Gerade die vielen auf Ostraka überlieferten Szenen des Katzen-Mäusekrieges dürften vom Bekanntheitsgrad her vergleichbar sein mit *Schneewittchen und die sieben Zwerge* oder *Hänsel und Gretel*. Legt man einem Vertreter unserer Kultur ein Bild mit einem Lebkuchenhaus, einer alten Frau sowie zwei Kindern vor, wird ihm das Märchen von *Hänsel und Gretel* in den Sinn kommen, wodurch sich die im Bild angelegte Narrativität entfaltet. Den gleichen Effekt dürften die in dieser Arbeit vorgestellten Bilder bei Betrachtern im alten Ägypten hervorgerufen haben. Das Problem der Forschung ist allerdings, dass dazugehörige Textquellen fehlen und wir allein mittels dieser Bilder ebenso wenig die damit intendierte Geschichte erkennen können, wie es ein Vertreter des alten Ägypten mit der beschriebenen Szene aus *Hänsel und Gretel* gekonnt hätte.

Stets hängt vom Betrachter und individuellen Vorkenntnissen ab, ob ein Bild als Evokation einer konkreten Erzählung erkannt wird und dann als Erinnerungsstütze dient. Wie essenziell Vorwissen ist, stellt man fest, wenn man ägyptische Darstellungen mit dem Abstand von Jahrtausenden betrachtet und sich fragen muss, ob und wenn ja welche Erzählung die zahlreichen Bilder evozieren. In einigen Fällen helfen Beitexte oder andere Hinweise auf schriftlich überlieferte Erzählungen, bei vielen Darstellungen fehlen jedoch zusätzliche Informationen. Manchmal kann man nicht einmal erkennen, dass es sich um die Evokation einer bestimmten Erzählung handelt. Anders verhält es sich bei Bildern, die für sich allein genommen die Kriterien visuellen Erzählens erfüllen, weil diese von einer Textvorlage unabhängig sind. Hier ist aber nicht ausgeschlossen, dass in der Gegenwart lediglich aufgrund eigener Wahrnehmungsgewohnheiten der Eindruck von Narrativität entsteht. Diese Unsicherheitsfaktoren stellen ein Grundproblem der vorliegenden Arbeit dar.¹¹³⁰ Allerdings gibt es bei aller Skepsis m. E. angesichts der umfangreichen Quellensammlung keinen Zweifel an der grundsätzlichen Existenz visuellen Erzählens im alten Ägypten.

¹¹³⁰ Vgl. zur Funktion visuellen Erzählens und damit verbundenen Problemen Kapitel III.3.

Eine weitere wesentliche Aufgabe der Bilder – im Unterschied zum mündlichen oder literarischen Erzählen –, besteht in der Veranschaulichung des Erzählten oder einzelner Figuren und Szenen sowie Details. Diese Möglichkeit wurde im alten Ägypten genutzt, indem vielleicht Bilder während des Erzählens im Zuhörerkreis auf Ostraka von Hand zu Hand weitergereicht wurden, um Protagonisten und/oder bestimmte Details besser vorstellbar und den Inhalt der Erzählungen anschaulicher werden zu lassen. Laut E. Brunner-Traut liefern literarische Texte konkrete Hinweise, dass Geschichtenerzähler während des Erzählens selbst Bilder zeichneten¹¹³¹, um das Gesagte plastischer schildern zu können. Dabei könnten einige der einfachen Skizzen auf Scherben entstanden sein, die auf eilige Ausführung schließen lassen und vermutlich nach dem Erzählen weggeworfen wurden. A. von Lieven hält es zwar für nicht praktikabel, dass solche Skizzen unter den Zuhörern herumgereicht wurden¹¹³², meiner Ansicht nach gibt es jedoch keinen zwingenden Grund, von einem derart großen Publikum auszugehen, dass es zu lange gedauert haben könnte, bis jeder das Bild in die Hände bekam. Die Parallele, die A. von Lieven in diesem Zusammenhang zu Indianern zieht, erscheint weit fragwürdiger. Diese verwendeten bei ihren Erzählungen große bemalte Stoffstreifen mit einzelnen Szenen einer Geschichte, wobei sie selbst einräumt, dass diese kaum größer sind als die ägyptischen Scherbenbilder¹¹³³, sodass es bei einem großen Publikum schwierig gewesen sein dürfte, die Bilder aus der Entfernung zu erkennen. Aus diesem Grund sollte E. Brunner-Trauts Idee von Ostraka, die zur Veranschaulichung vom Erzähler hochgehalten oder im Zuschauerkreis herumgegeben wurden, nicht zugunsten einer Theorie verworfen werden, für die es im alten Ägypten keine Anhaltpunkte gibt. Zudem räumt A. von Lieven ein, die Idee von Stoffstreifen sei vorstellbar, aber keineswegs belegt und erinnert stattdessen daran, dass „the usual medium for images to be seen by larger audience are the reliefs on temple walls.“¹¹³⁴ Allerdings waren solche Reliefdarstellungen nicht für visuelle Darstellungen volkstümlicher Geschichten gedacht. Der Gedanke, dass Scherbenbilder

¹¹³¹ Brunner-Traut, Egyptian Artists' Sketches, S. 9.

¹¹³² Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 175.

¹¹³³ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 175.

¹¹³⁴ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 176.

während des Erzählens im Zuhörerkreis herumgegeben wurden, sollte also nicht vorschnell verworfen werden. Die qualitativ hochwertigeren Bilder könnten speziell von Kunsthändlern wie in Deir el-Medina stammen, die sie auch für umherziehende Geschichtenerzähler¹¹³⁵ hätten herstellen können. Da diese sicher keinen Sack bemalter Scherben mit sich führten, könnten sie sich Papyri mit einzelnen Erzählbildern, Bildreihen oder einer ganzen Sammlung solcher Szenen geleistet haben, was den Entstehungshintergrund von Papyrus Turin 55001 und ähnlichen Stücken erklären würde. Einige besonders gut gearbeitete, teilweise farbig gestaltete Scherbenbilder könnten die Kunsthändler für die Familie angefertigt haben, um Erzählungen zu untermalen oder sie als Gedächtnishilfe zu nutzen, wenn Geschichten weitergegeben wurden. Wohlhabende Familien konnten sich sicher Papyri leisten, um den Hausschatz an Erzählungen zu bewahren und weiterzuvererben. Dieser Gedanke erscheint auch im Fall der auf stuckierter Leinwand angebrachten Basler Tiergeschichte naheliegend.¹¹³⁶ Das Basler Stück könnte aus einem Privathaus stammen und vererbt worden sein, da Beschaffenheit und Format des Stücks nicht für den Transport und somit das Reisegepäck eines Geschichtenerzählers geeignet erscheinen, sondern eher für die Aufbewahrung in einem Wohnhaus.

Meiner Ansicht nach ist nicht auszuschließen, dass sich Privatleute Sammlungen solcher Bilder angelegt haben und die Bildpapyri aus London, Kairo und Turin¹¹³⁷ Ergebnis einer Sammelleidenschaft sind, im Zuge derer eine Reihe unterschiedlicher erzählender Bilder aus dem Bereich der Tiergeschichten (und Fabeln) – bzw. im Fall des Turiner Papyrus 55001 eine erotische Bildgeschichte – gemeinsam auf einem Bildträger aufgebracht wurden. Laut R. B. Parkinson ist die Existenz von „Bücherkisten“ für Papyri nachweisbar, die im Original überliefert sind und in denen eine Kollektion von Texten aufbewahrt werden konnte¹¹³⁸, sodass Privatleute statt der Texte oder zusätzlich zu diesen illustrierten Papyri mit Szenen aus (Tier-)Geschichten für ihre Privatbibliothek erworben haben könnten. Diese Idee ist nicht neu; A. Hermann hält Bücherkis-

¹¹³⁵ Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens, S. 150.

¹¹³⁶ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.5.

¹¹³⁷ Vgl. dazu Kapitel II.3.4.2.

¹¹³⁸ Parkinson, Reading Ancient Egyptian Poetry, S. 141.

ten für Vorläufer der Bücherschränke in Privathäusern, die „zur Aufbewahrung wichtiger persönlicher Urkunden und derjenigen literarischen Texte [da waren], die nicht öffentlicher Benutzung, sondern der eigenen Lektüre des Besitzers, dienen sollten.“¹¹³⁹ R. B. Parkinson zufolge enthalten solche Sammlungen Papyri unterschiedlicher Art, d. h. neben literarischen Texten Verwaltungstexte, Spruchsammlungen und Ähnliches¹¹⁴⁰, weshalb dazu auch illustrierte Papyri zählen könnten. Überdies ist im Fall des Turiner Papyrus 55001 eine ägyptische Variante des japanischen Kopfkissenbuches denkbar. Das Werk, auf das diese Bezeichnung zurückgeht, stammt von einer Hofdame namens Sei Shōnagon (um 1000), die in einer Art Tagebuch in einem hohlen Kopfkissen eine Sammlung unterschiedlicher Texte festgehalten hat, die sich mit verschiedenen Bereichen des Alltagslebens am kaiserlichen Hof befassen.¹¹⁴¹

Eine weitere grundlegende Funktion visuellen Erzählens besteht im Unterhalten, indem die Bilder die Fantasie anregen und eine erzählende Tätigkeit stimulieren.¹¹⁴² Dies geschieht bei Bildern, die auf bekannte Tiergeschichten anspielen, unter Zuhilfenahme des Vorwissens und bei eigenständigen Bilderzählungen, indem sie die entsprechenden Kriterien für visuelles Erzählen erfüllen und eine rezipientenseitige Narrativierung anregen.

Abgesehen von diesen vier Hauptfunktionen bildlichen Erzählens, d. h. Erzählungen aufzuzeichnen, sie an nicht-schriftkundige Menschen weiterzugeben, das Gedächtnis zu unterstützen, eine Erzählung oder Details daraus zu veranschaulichen und die Betrachter zu unterhalten und zu erfreuen, können Bilder in Verbindung mit einem Text als ästhetisches Stimulans eingesetzt werden. Sie sollen das Interesse des Betrachters wecken, um sich mit dem beigefügten Text zu beschäftigen. Und letztlich können erzählende Bilder heute wie im alten Ägypten rein dekorative Funktion haben.¹¹⁴³

¹¹³⁹ Hermann, Buchillustrationen, S. 112; vgl. zu seiner Theorie Kapitel III.3.4.6.

¹¹⁴⁰ Parkinson, Reading Ancient Egyptian Poetry, bes. 146 ff.

¹¹⁴¹ Hinweis von Hans-W. Fischer-Elfert.

¹¹⁴² Hoffmann, Erzählende Bilder, S. 10.

¹¹⁴³ Vgl. dazu Thiele, Das Bilderbuch, S. 45.

2.2 Gattungsabhängige Funktionen

Über diese grundlegenden Funktionen hinaus spielt bei bildlichen Erzählungen, die erkennbar im Zusammenhang mit einer schriftlichen Textfassung stehen, die literarische Gattung eine Rolle. Beziehen sich Bilder auf Erzählungen wie Tiergeschichten, dienen sie vermutlich in erster Linie der Unterhaltung, geben sie aber eine Szene aus einem lehrhaften Text wie einer Fabel wieder, dienen sie entsprechend ihrem gattungsbedingten Zweck auch der Vermittlung und Bewahrung gesellschaftlicher Konventionen, um etwa die Menschen zu moralischem Handeln zu erziehen. Diese belehrende Funktion der Fabel machen mahnende Worte deutlich, die meist am Ende der schriftlich überlieferten ägyptischen Fabeln stehen. Beispielsweise endet die Fabel *Vom Löwen und der Maus* mit der Aufforderung: „Möge der Hörer lernen ..., damit sein Heil sich erfülle“¹¹⁴⁴, und die Fabel vom Sehvogel und dem Hörvogel schließt mit dem Satz: „Ich habe diese Geschichte erzählt, um dies in dein Herz zu graben, daß es kein Ding gibt, das dem [Sonnen-]Gott [dem Vergelter] verborgen bleiben kann.“¹¹⁴⁵ Am Beginn der Fabel von der Geiermutter und der Katzenmutter heißt es: „Höre, meine Herrin, die Geschichte, die ich dir jetzt erzählen will!“¹¹⁴⁶ Das spielt auf die bekannte ägyptische Maxime „Hören ist gut für den Menschen“¹¹⁴⁷ an. Überdies kann man aus der Textfassung der Tefnut-Legende, die Anmerkungen zu Vortragsweise und Stimmeinsatz enthält, schließen, dass solche Erzählungen nicht nur zum Vortragen gedacht, sondern offenbar für eine schauspielerische Inszenierung bestimmt waren, um das Volk, das mit diesen Geschichten erzogen werden sollte, besonders anzusprechen.¹¹⁴⁸

Mit A. von Lieven ist nicht von einer Beschränkung der Bildszenen von Fabeln und Tiergeschichten auf private Bildquellen auszugehen, sie lassen sich gleichermaßen im offiziellen Bildprogramm finden: „[T]he NK fable scenes are not

¹¹⁴⁴ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

¹¹⁴⁵ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

¹¹⁴⁶ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

¹¹⁴⁷ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78.

¹¹⁴⁸ Brunner-Traut, Erzählsituation, S. 78. Zum Vortragen altägyptischer Texte vgl. auch Parkinson, Reading Ancient Egyptian Poetry, S. 32 ff.

random satire but refer to a certain set of stories.“ Sie hält diese Geschichten keinesfalls für „some entertainment literature“, sondern für religiöse Texte, die in engem Zusammenhang mit Mythen stehen.¹¹⁴⁹ Diese These stützt sie mit dem Hinweis auf den *Mythos vom Sonnenauge*, in den mehrere Fabeln eingebunden sind. Ihr zufolge existieren nicht nur weitere, (bislang) nicht textlich bekannte Fabeln, die in diesen Text eingefügt waren, sondern die Fabeln stehen im Mittelpunkt.¹¹⁵⁰ Dennoch sollten nicht alle Quellen für visuelles Erzählen dem religiösen Kontext zugeordnet werden – die meisten sind Szenen aus profanen Tiergeschichten und allgemein volkstümlichen Erzählungen.

Sofern einem Bild eine konkrete schriftlich überlieferte Erzählung zugewiesen werden kann, sind weitere Aussagen hinsichtlich der Funktion möglich, die über die erwähnten vier grundlegenden hinausgehen. Das Problem der Zuordnung eines Bildes zu einem konkreten Text erschwert jedoch die Gattungsfrage – vor allem bei Darstellungen der „verkehrten Welt“, wo ohnehin unklar ist, ob visuelles Erzählen vorliegt, zum Beispiel narrative Szenen aus Tiergeschichten, oder lediglich Standardmotive aus Gräbern bzw. von Reliefs der Tempel parodiert werden. Denn solche Parodien sind weder Evokation einer Erzählung noch erzählen sie von sich aus ein außergewöhnliches Geschehen; vielmehr dienten sie wohl der Unterhaltung des Kunsthändlers und seiner Freunde.¹¹⁵¹ W. H. Peck vermutet, dass gerade, wenn die Auftraggeber nicht jene Vollkommenheit an den Tag legten, in der sie sich auf den Wänden ihres Grabes dargestellt sehen wollten, deren menschliche Schwächen Anlass für Spott waren und Zeichnungen eine Art „Ventil für die Frustration [waren], die man im Dienst Mächtiger erlitt.“¹¹⁵² Im Zusammenhang mit den erotischen Darstellungen auf dem Turiner Papyrus 55001 weisen A. Brawanski und H.-W. Fischer-Elfert darauf hin, dass das Lachen, das solche Darstellungen auslösten, sogar zur Ausgrenzung führen kann, indem eine Person wie der Freier der Lächerlichkeit preisgegeben und auf diese Weise abgelehnt wird, da man über sie lacht und

¹¹⁴⁹ Von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth, S. 180.

¹¹⁵⁰ Vgl. dazu ausführlich von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth.

¹¹⁵¹ Vgl. Davies, Egyptian Drawings, S. 236, sowie Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 31 f.

¹¹⁵² Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 49.

sich gleichzeitig von ihr distanziert und sie somit ausgegrenzt wird.¹¹⁵³ Dann könnte es sich um eine frühe Form der Karikatur handeln, die laut N. de Garis Davis schon im alten Ägypten die natürliche Waffe der Schwachen gegenüber Herrschenden gewesen sei: „It cannot directly parry the bludgeons of the strong, but it slips within his guard in the form of a fairy tale of the world of animals, in whose persons the sins and foibles of the great receive without offence their appropriate castigation. Such satire expressed in picture was eminently suited to the pen of the Egyptian artist, whose aptitude in line is never as admirable as in the portrayal of animal forms.“¹¹⁵⁴ Wenn gleich diese Bilder als Zeugnisse ägyptischen Humors interpretiert werden, war der Entstehungshintergrund häufig düster, sofern sie aus der gleichen Stimmung heraus entstanden sind wie die *Prophezeiung des Neferti* oder *Die Klagen des Ipuwer* am Ende des Mittleren Reiches. Die darin enthaltene Beschreibung einer verkehrten Welt wirkt keineswegs belustigend, da die Umkehr natürlicher Verhältnisse dem Erzähler augenscheinlich Angst macht und seine Absicht war, seinen Zeitgenossen auf möglichst drastische Weise Missstände vor Augen zu halten und sie zu mahnen, etwas daran zu ändern bzw. es gar nicht erst so weit kommen zu lassen. Trifft letztgenannte Deutung zu, handelt es sich bei derartigen Texten nicht um Dokumente einer Krisenzeit, sondern um „Restaurationsdokumente“, die eine ins Wanken geratene gesellschaftliche Situation wieder stabilisieren wollen¹¹⁵⁵, indem sie Motive der verkehrten Welt aufgreifen, in der Diener zu Herren werden. Diese Umkehrung aller geltenden Werte ist in Ägypten seit dem Mittleren Reich textlich bezeugt, wenngleich man im Fall der *Admonitions* nicht von einer Erzählung sprechen kann. Letztlich ist unklar, ob sich um Darstellungen von Tieren, die wie Menschen agieren und bei denen natürliche Rollenverhältnisse umgekehrt werden, (immer) ganze Geschichten ranken oder sie stativ als Karikaturen Kritik an Missständen üben. Eine Unterscheidung zwischen parodistischen Bildern bzw. Karikaturen und Tiererzählungen, bei denen es sich konkret um Fabeln handelt, ist schwierig, da sie sich hinsichtlich ihrer Funktion kaum unterscheiden. O. Crusius geht im Falle der Fabel davon aus,

¹¹⁵³ Brawanski/Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt, S. 89.

¹¹⁵⁴ Davies, Egyptian Drawings, S. 236.

¹¹⁵⁵ Vgl. dazu Sitzler, Vorwurf gegen Gott, bes. S. 230.

dass der Entstehungsgrund wie bei Karikaturen Unzufriedenheit mit bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen war und sie als literarische Form der Rebellion unterer Schichten aufgefasst werden kann.¹¹⁵⁶ Th. Spoerri spricht vom „Aufstand der Fabel“ und hält es für die Absicht der Fabeldichter, dem Leser „die Großen in ihrer ganzen Brutalität, Machtgier und Heuchelei“ vor Augen zu führen.¹¹⁵⁷ Jedoch macht nicht nur das Beispiel der *Agrippalegende*, sondern auch die ägyptische Tefnut-Legende deutlich, dass Fabeln keineswegs (nur) als Sprachrohr der Unterschicht dienten; sie wurden gleichermaßen zur affirmativen Sozialisation des einfachen Volkes eingesetzt. Demnach sollte man hinsichtlich der Funktion der Fabel nicht pauschal voraussetzen, sie beschäftigte sich allein mit politisch-sozialen Problemen; häufig geht es um die Vermittlung von Lebensweisheiten oder Moralvorstellungen. Nicht von der Hand zu weisen ist das „kritische Potenzial“ ägyptischer Fabeln, das einen deutlichen Hinweis auf den Sitz im Leben und die historische Entstehungssituation liefert. Somit erfüllten narrative Bilder, die im Zusammenhang mit einer Fabel stehen, indem sie eine Szene daraus erzählen und/oder auf diese anspielen, immer auch deren gattungsspezifische Funktion.

Zusammengefasst haben erzählende Bilder grundsätzlich folgende Funktionen: Sie zeichnen Erzählung zur Bewahrung und Weitergabe auf, sind als Evokation Erinnerungshilfe für eine Geschichte und/oder dienen der Veranschaulichung und sollen unterhalten. Mehrere dieser Funktionen können sie gleichzeitig erfüllen, wobei sich meist eine primäre Funktion ausmachen lässt. Allerdings kann in vielen Fällen nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob es sich überhaupt um einen Beleg für visuelles Erzählen handelt. Das ist der Fall, wenn die Bilder für sich allein betrachtet nicht den Kriterien visueller Narrativität gerecht werden, sondern lediglich die Evokation einer Erzählung sind.

¹¹⁵⁶ Leibfried, Fabel, S. 12.

¹¹⁵⁷ Spoerri, Der Aufstand der Fabel, S. 37.

3 Probleme der Rezeption ägyptischer Bilder

Bilder sind für sich allein genommen narrativ, wenn sie mindestens einen Handlungsträger sowie eine Handlung zeigen und diese vielleicht sogar als Teil einer Handlungssequenz erkannt werden kann, indem beispielsweise der *pregnant moment* präsentiert wird. Außerdem müssen sie erkennbar von der Norm standardisierter Darstellungen abweichen und ein bestimmtes, vor allem aber außergewöhnliches Ereignis abbilden, um erzählenswert (*tellability*) zu sein. Sind nicht alle Kriterien erfüllt, ist die Entscheidung, ob visuelle Narrativität vorliegt, schwierig. Das betrifft vor allem Bilder, die auf eine Erzählung anspielen und nur als narrativ erkannt werden können, wenn dieser Zusammenhang vom Betrachter aufgrund entsprechender Kenntnisse hergestellt wird. Beispielsweise ist bei Darstellungen vermenschlichter Tiere zwar ersichtlich, dass keine gewöhnliche, standardisierte Alltagsszene vorliegt, wenn aber keine Handlung erkennbar ist oder ein anderer Anhaltspunkt eindeutig für Narrativität spricht, bleibt diese Entscheidung spekulativ. Ein anderes Problem sind Szenen, die für uns wie eine Normabweichung wirken und den Anschein eines ganz besonderen, außergewöhnlichen und damit erzählenswerten Ereignisses erwecken, dieser Eindruck bei Zeitgenossen jedoch nicht entstanden wäre. Unterscheidet sich zum Beispiel eine auf einem Felsen aufgezeichnete Jagdszene deutlich von bekannten Szenen dieser Art, ist dennoch unklar, ob es ein statives magisches Bild der Jagd im Allgemeinen ist oder ein außergewöhnliches Erlebnis festgehalten und bildlich erzählt wird.¹¹⁵⁸ Dies trifft auf eine ganze Reihe monoszenischer Einzelbilder zu, bei denen der Anteil der von Seiten des Rezipienten erforderlichen Narrativierung bekanntlich am größten ist. Bilder sind mit einem zeitlichen und kulturellen Kontext verknüpft, zu dem man als Außenstehender nur schwer Zugang findet. M. Bietak und M. Schwarz bringen dieses Problem auf den Punkt: „[D]er Betrachter [muss] die Bilder verstehen können, das heißt, sie sind für den Kulturträger geschaffen, der auch wieder für die Bildproduktion verantwortlich ist. So wird die Kenntnis des Inhalts eigentlich vorausgesetzt, wie zum Beispiel Darstellungen der Bibel nur dann verständlich sind, wenn man den Inhalt des Alten und Neuen Testaments kennt. Unsere Unkenntnis

¹¹⁵⁸ Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

der Darstellungsinhalte macht für uns daher das Verstehen narrativer Kunst aus der Vorzeit sehr schwierig.“¹¹⁵⁹

Wenngleich Bilder zeitlos erscheinen, sind sie untrennbar verbunden mit dem ästhetischen und soziokulturellen Entstehungsumfeld und somit keine überzeitlichen Speichermedien, sodass ihre Botschaften und der mit ihnen verbundene kulturelle Kontext von einem heutigen Betrachter nicht mehr decodiert werden können.¹¹⁶⁰ Diese Schwierigkeit der Decodierung ist das Kernproblem und lässt sich dadurch erklären, dass der emische Standpunkt nur Menschen derselben Zeit und desselben kulturellen Umfelds zueigen ist. Hinter ägyptischen Bildern und anderen Quellen steht ein komplexes System, eine „black box“, mit dem Zeitgenossen vertraut waren, über deren Inhalte und Mechanismen man heute aber lediglich spekulieren kann. Regeln und Interpretationen sowie Kategorien können helfen, das System durch eine Annäherung von außen zu verstehen, in Ermangelung systeminterner Kriterien kommt man aber nicht umhin, externe und allgemeine Konzepte heranzuziehen – gemeinhin als hermeneutischer Zirkel bezeichnet.¹¹⁶¹ Vereinfacht gesagt dient der Output der Ägypter in Form des Quellenmaterials heutigen Ägyptologen als Input, wobei die Quellen zwangsläufig Teil der dem Wissenschaftler eigenen Erfahrungs- und Erlebenswelt werden. Das ermöglicht, sie zu klassifizieren, zu interpretieren und Aussagen über die damit verbundene Weltvorstellung zu liefern, dabei werden sie aber zum Output für die eigenen Zeitgenossen. Dieser Umwandlungsprozess beruht auf Regeln sowie Methoden der jeweiligen Wissenschaft und der dabei verlaufende kognitive Prozess auf modernem westlichem Denken; eine direkte Übertragung ist ausgeschlossen. Selbst Bedingungen für einen annähernd korrekten Transfer sind nicht gegeben, solange Sender (= Ägypter) und Empfänger (= Ägyptologe) nicht in derselben Zeit und möglichst am selben Ort leben und in derselben Kultur verhaftet sind. Zwischen einem Forscher und der Welt der alten Ägypter liegen laut M. Shanks und Ch. Tilly vier hermeneutische Stufen:

¹¹⁵⁹ Bietak/Schwarz, Einführung, S. 11.

¹¹⁶⁰ Müller-Frank, Die Kultur, S. 89.

¹¹⁶¹ Vgl. dazu und zum Folgenden van Walsem, Iconography, S. 61 ff.

- 1) „the hermeneutic of working within the contemporary discipline of archaeology;
- 2) the hermeneutic of living within contemporary society as an active participant, put broadly, gaining knowledge of that which is to be human, to interact and participate with others and to be involved in struggles about beliefs and social and political values;
- 3) the hermeneutic of trying to understand an alien culture involving meaning frames radically different from his or her own;
- 4) the hermeneutic involved in transcending past and present.”¹¹⁶²

Selbst wenn wir versuchen, die eigene Realität bei der Betrachtung ägyptischer Zeugnisse in den Hintergrund zu drängen, bleiben unsere Deutungen Konstrukt unserer eigenen Kultur und Zeit, also in der so genannten *etic*-Position verhaftet. Unter diesem aus der Linguistik stammenden, von „phonetics“ abgeleiteten Begriff versteht man das rein physiologische Produkt der menschlichen Stimme – abhängig von der Sprache –, dem der Begriff *emic* gegenübersteht, der eine Ableitung von „phonemics“ ist und das Spezifische jeder Sprache bezeichnet. Auf den Bereich der Archäologie übertragen bezeichnet der *emic*-Zugang die Untersuchung eines kulturellen Systems unter Verwendung interner Kriterien und Konzepte, während man sich beim *etic*-Zugang von außen nähert und externe Merkmale sowie generelle Konzepte zu Hilfe nimmt.¹¹⁶³

Nicht nur bei der Suche nach visueller Narrativität stößt man auf dieses Problem, bei schriftlich überlieferten Texten ist die Gefahr, dass Botschaften und ihr kultureller Kontext in der Gegenwart nicht mehr entschlüsselt werden können, ebenfalls groß. W. Müller-Funk behauptet, die Mehrheit der Menschen unserer westlichen Welt verstehe keine Bilder und Texte in Kirchen oder die Ikonografie der Bismarcksäule, da diese ihnen so fremd geworden sind wie die Höhlenmalereien im französischen Lascaux. Der Grund ist, dass wir nicht mehr in einer Erzählgemeinschaft mit denen leben, die diese Objekte geschaffen haben. Seiner Ansicht nach trifft dies für christliche Gedächtniskunst ebenso zu wie für antike Allegorik des Barock; beide bedürfen inzwischen der Kommentie-

¹¹⁶² Shanks/Tilley, Re-constructing Archaeology, S. 107 f.

¹¹⁶³ Vgl. dazu van Walsem, Iconography, S. 49.

rung aufgrund der Veränderung der Narrative der Kultur. Somit gilt für visuelles wie episch-literarisches Erzählen, dass bestimmtes Wissen vorausgesetzt werden muss, da unbekannte Erzählungen nicht ohne zusätzliche Hilfe verstanden werden können: „Immer bedürfen Texte und Monamente, so ehrwürdig und überzeitlich sie sich auch geben mögen, der Auslegung und Kommentierung.“¹¹⁶⁴

An der Wirkung des Bildes auf einen Betrachter sind folglich verschiedene Faktoren beteiligt, bei denen es sich nicht nur um verschiedene, teilweise korrelierende Funktionsebenen, sondern um Komponenten der Bildintention und -rezeption handelt. Diese sind abhängig vom jeweiligen kulturellen und zeitlichen Kontext und durch politische, historische, religiöse, soziale oder auch wirtschaftliche Faktoren konditioniert, die an sie herangetragen werden. Mit jedem Bild ist somit neben einer individuellen noch eine kollektive Codierung verbunden, die auf gesellschaftlichen Konventionen basiert und korrekt entschlüsselt werden muss, um das Bild und seine Funktionsweise richtig verstehen zu können. Auf den Punkt gebracht ist Sehen zwar eine überzeitliche Fähigkeit des Menschen, aber immer auch ein „gesellschaftlich zu lenkender sinnlicher Prozess“¹¹⁶⁵. Folglich konnte der ägyptische Rezipient im Gegensatz zum heutigen Betrachter die ikonische Botschaft der Bilder decodieren und hatte den Vorteil, den Bildern sowohl in ihrem situativen Kontext zu begegnen¹¹⁶⁶ als auch über nötiges Vorwissen zu verfügen, um sie als eigenständige Narration oder Anspielung auf eine Erzählung zu erkennen. Wir können mitunter nur spekulieren, ob es sich bei einer Bildquelle um visuelle Narrativität handelt und welche konkrete Funktion bildliches Erzählen im Einzelfall erfüllte.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass es gerade bei Einzelbildern zuweilen vom jeweiligen Betrachter abhängt, ob er ein Bild als narrativ wahrnimmt, und es uns heutzutage als Außenstehende gegenüber der ägyptischen Kultur und aufgrund zeitlicher Distanz zu dieser ohne Vorkenntnisse nicht immer möglich ist festzustellen, ob visuelle Narrativität vorliegt bzw. intendiert war und natürlich können einem heutigen Rezipienten aufgrund der unterschiedlichen kul-

¹¹⁶⁴ Müller-Funk, Die Kultur, S. 89 f.

¹¹⁶⁵ Thiele, Das Bilderbuch, S. 12.

¹¹⁶⁶ Vgl. dazu Verbovsek, *Imago aegyptia*, S. 148 f. u. 151.

turellen Prägung ohne Kenntnis der ursprünglich dazugehörigen Geschichten ganz andere Erzählungen in den Sinn kommen als Zeitgenossen.

Abschließend sei aber auf ein offenbar ebenso zeitloses wie kulturiübergreifendes Motiv verwiesen, das Menschen damals wie heute fasziniert und zur Produktion von Texten und Bildern anregt: die naturgegebene Feindschaft zwischen Katze und Maus. Der Kampf zwischen beiden Tierarten bei gleichzeitiger Vermenschlichung der Akteure zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte angefangen beim ägyptischen Katzen-Mäusekrieg (Abb. 230) über mittelalterliche Varianten dieser Erzählung bis hin zu modernen Ausläufern in Form von Disneys *Tom und Jerry* (Abb. 231) und der fiktiven Zeichentrickserie *Itchy und Scratchy* in Matt Groenings *Die Simpsons* (Abb. 232).



Abb. 230 (links): Katze und Maus beim Duell; Abb. 231 (Mitte): Tom und Jerry; Abb. 232 (rechts): Itchy und Scratchy

Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war zunächst, der Untersuchung zum visuellen Erzählen im alten Ägypten ein theoretisches Gerüst zu verschaffen. Dabei konnte nachgewiesen werden, dass sich Kategorien, Modelle und Methoden der klassischen Narratologie gewinnbringend für Untersuchungen ägyptischer Quellen heranziehen lassen, sodass für die Ägyptologie keine eigene Erzähltheorie entwickelt werden muss. Allerdings war in Ermangelung einer allgemeingültigen Definition von Narrativität ein eigener Versuch einer Begriffsbestimmung erforderlich. Dieser orientiert sich an der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie sowie an Prototypen des Erzählers, worunter in dieser Arbeit weniger natürliches Erzählen verstanden wird, das die menschliche Alltagskommunikation dominiert, sondern vielmehr komplexeres verbales und episch-literarisches Erzählen. Davon abgeleitet ergeben sich folgende Voraussetzungen für Narrativität: Eine Handlung muss im Mittelpunkt stehen und ist üblicherweise an eine bestimmte Situation gebunden, Figuren lassen sich als Handlungsträger ausmachen, die an einen bestimmten Ort und/oder eine bestimmte Zeit gekoppelt sind, was den Rahmen der Erzählung, das Setting, liefert. Wichtig ist vor allem, dass der Inhalt erzählerswert ist im Sinne von *tellability*, indem von Standards, Erwartungen und Normen abgewichen und Besonderes geschildert wird. Gemäß der Prototypensemantik bestimmt die Ähnlichkeit mit diesem Prototyp den Grad der Zugehörigkeit zur Kategorie. Diese Grundannahme erlaubt die Berücksichtigung einer Realisierung des Erzählers in unterschiedlichen Medien und somit visuelles Erzählen. Zwangsläufig wird dabei von einer Graduierbarkeit ausgegangen, ohne damit eine Wertigkeit zu verbinden.

Zusammengefasst lautet das Ergebnis des ersten Kapitels, dass Narrativität ein graduierbares Phänomen ist, zusammengesetzt aus Narrenen (= Faktoren von Narrativität), von denen einige zentral und andere marginal sind. Darüber hinaus ist Erzählen medienunabhängig, sodass eine Erzählung gleichermaßen in unterschiedlichen Medien, Textsorten und Gattungen sowie Präsentations- und Diskursmodi realisiert werden kann. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass bei einigen Medien der Anteil werkseitiger Narreme grundsätzlich höher ist (z. B. episch-literarisches Erzählen, Filme), während bei anderen in unter-

Zusammenfassung

schiedlichem Maße der Rezipient aufgefordert ist, zur Narrativierung beizutragen (z. B. Bilder, Musik). Ausgehend von dieser graduellen Unterscheidung kann in diegetische und mimetische Erzählungen untergliedert werden, d. h. in verbal durch eine Erzählerinstanz vermittelte Erzählungen (z. B. epische Lang- und Kurzformen) und solche, die ohne vermittelnde Erzählerinstanz auskommen, wozu visuelle Medien – also Bilder – gerechnet werden. Letztlich stehen Bilder dem Prototyp des Erzählens in nichts nach und repräsentieren zudem eine jahrtausendealte Tradition. Überdies ist ihre Wirkung auf den Betrachter enorm, da narrative Bilder automatisch vor dem geistigen Auge eine Geschichte entstehen lassen. Allerdings ist mit Nachteilen gegenüber (komplexerem) verbalem oder episch-literarischem Erzählen zu rechnen; vor allem eine medienbedingte A-Temporalität und Mehrdeutigkeit, was Lesehilfen jedoch bis zu einem gewissen Grad ausgleichen können.

Als hilfreich hat sich eine weitere Differenzierung der Bilder hinsichtlich ihrer narrativen Leistungsmöglichkeiten erwiesen durch eine Unterteilung in Bildreihen und Einzelbilder. Bildreihen können weiter in mehrsträngige (Typ 1) und einsträngige (Typ 2) Reihen unterteilt werden, Einzelbilder in pluriszenische (Typ 3) und monoszenische Bilder (Typ 4). Bei Bildreihen ist die werkseitige Narrativität am stärksten ausgeprägt, weil der Rezipient nachweislich intuitiv versucht, aufeinanderfolgende Bilder in einen Zusammenhang narrativer Art zu bringen, wohingegen monoszenische Einzelbilder den größeren Anteil rezipientenseitiger Narrativierung erfordern, sodass visuelle Narrativität letztlich im Kopf des Betrachters entstehen muss und insbesondere beim monoszenischen Einzelbild nicht immanent ist, sodass im Einzelfall die Entscheidung, ob ein Einzelbild eine Geschichte erzählt und somit narrativ ist, erschwert wird.

Als problematisch erwies sich auch der Begriff „Erzählung“, da in der ägyptologischen Literaturwissenschaft bislang allgemeinverbindliche Kriterien für diese Textgattung fehlen. Hinzu kommt die Besonderheit ägyptischer Kunst; im Vergleich zu Bildquellen aus anderen Kulturen und Epochen ist ein Kennzeichen ägyptischer Darstellungen die weitgehende Ausrichtung auf Redundanz und Konstanz, d. h. rituelle Wiederholung bestimmter Grundmuster. Demzufolge lässt das Dekorum in bestimmten Bereichen wenig Raum für die Abbildung außergewöhnlicher, vom Standard abweichender Ereignisse. Gerade die große

Gruppe der Tempel- und Grabdarstellungen fällt deshalb fast ausnahmslos heraus aus dem Korpus für visuelle Narrativität in Frage kommender Quellen. Insbesondere Ritualszenen, Bilder aus dem Alltagsleben oder Schlachtendarstellungen sind standardisierte Repräsentationen typischer Handlungen und zielen darauf ab, die Wirksamkeit des Gezeigten durch magische Wirklichkeitsmacht zu garantieren. Die meisten dieser Bilder vermeiden bewusst, sich zeitlich auf ein spezifisches oder gar von der Norm abweichendes Ereignis festzulegen, um ihre immerwährende Gültigkeit zu gewährleisten, und erfüllen somit nicht die Kriterien für visuelles Erzählen. Dennoch lassen sich innerhalb dieser Darstellungen Bilder finden, die die Kriterien einer Bilderzählung aufweisen, indem sie ein außergewöhnliches Ereignis aus der Regierungszeit eines Herrschers abbilden, wie die Kadesch-Schlacht oder Hatschepsuts Punt-Expedition, oder ein ungewöhnliches Geschehen aus dem Leben eines Privatmannes. In diesen Fällen erscheint das dargestellte Ereignis so ungewöhnlich und damit erzählenswert, dass das Kriterium *tellability* erfüllt ist. Auch Szenen aus mythischen Erzählungen sind unter bestimmten Voraussetzungen solche Ausnahmen, und zwar wenn sie als Evokation auf eine mythische Erzählung erkannt werden und es nicht nur um die Nachahmung eines Mythos im Rahmen standardisierter kultischer Handlungen geht oder ein einzelnes Symbol wie das Horusauge erscheint.

Die Quellenzusammenstellung konzentriert sich aber hauptsächlich auf Bildquellen aus dem nicht-königlichen und nicht-funerären Bereich, die dem strengen Regelkodex nicht unterworfen waren und mehr Freiheiten erlaubten. Dazu zählen insbesondere ägyptische Scherbenbilder der 19./20. Dynastie aus Deir el-Medina, die sich vor allem hinsichtlich der Motive in unterschiedliche Gruppen differenzieren lassen. Eine subsumiert Szenen aus Mythen wie dem *Mythos vom Sonnenauge*, daneben beziehen sich zahlreiche Darstellungen auf volkstümliche Erzählungen wie den Katzen-Mäusekrieg und eine ganze Reihe von Bildern präsentiert vermenschlichte Tiere bei unterschiedlichen Handlungen. Abgesehen davon bilden die wenigen Bildpapyri eine weitere wichtige Quellengruppe für Bilderzählungen, und zwar der Turiner Papyrus 55001, der Papyrus London 10016 sowie der farbige Papyrus aus Kairo JE 31199 (alle 19./20. Dynastie). Während auf Ostraka lediglich einzelne Szenen abgebildet sind, finden sich auf diesen Papyri ganze Sammlungen von Einzelszenen und mitunter Bildreihen; ein anschaulicher Beleg ist die erotische Bilderzählung auf dem Turiner Papy-

Zusammenfassung

rus 55001. Darüber hinaus gibt es rundplastische Darstellungen, die teilweise die gleichen oder ähnliche Motive wie die zweidimensionalen Bildquellen dreidimensional umsetzen (z. B. Tiere als Musikanten, Szenen aus dem Katzen-Mäusekrieg). Singulär ist die Basler Tiergeschichte auf einem Streifen stuckierter Leinwand, die in einer Bildreihe die Entführung eines Eselbabys erzählt.

Bei dieser Quellenzusammenstellung lassen sich unterschiedliche Bildtypen nachweisen, wobei Polyphasen-Einzelbilder sowie Bildreihen eine große Ausnahme bilden; monoszenische Einzelbilder überwiegen bei Weitem und sind zudem seit der Frühzeit belegt. Allerdings bereitet gerade diese Gruppe die größten Schwierigkeiten, da es heutigen Betrachtern als Außenstehenden gegenüber der Gesellschaft des alten Ägypten nicht immer möglich ist, zweifelsfrei zu entscheiden, ob, was uns narrativ erscheint, von Zeitgenossen im alten Ägypten ebenfalls so aufgenommen wurde. Das betrifft vorwiegend Bilder, die für sich allein betrachtet nicht die Kriterien für visuelle Narrativität erfüllen, sondern im Sinne einer Evokation einer Erzählung als narrativ gewertet werden können. Überdies ist eine Unterscheidung in Gattungen von Erzählungen wie bei schriftlichen Belegen kaum zu leisten; bei den meisten Bildern liegt nahe, dass sie sich auf verschiedene (Tier-)Erzählungen beziehen, wobei einige durchaus Anlass zur Vermutung geben, es könne sich konkret um Fabeln handeln. Andere enthalten deutlich vom Standard abweichende Darstellungen, zum Beispiel anthropomorphisierte Tiere bei menschlichen Tätigkeiten; häufig ist aber kaum zu entscheiden, ob eine Szene aus einer Tiergeschichte vorliegt und sie narrativ sind oder es eine Parodie eines Standardmotivs ist.

Ein eigenes Kapitel widmet sich Beispielen für Bilderzählungen geschichtlicher Ereignisse, historischen Erzählbildern, also Darstellungen bestimmter, vor allem außergewöhnlicher – realer oder erfundener – Ereignisse aus der ägyptischen Geschichte, in die der König bzw. Grabherr involviert war. Die Besonderheit dieser Bildquellen – gerade auf Tempelwänden, die dem Volk zugänglich waren – besteht darin, dass von einer Auswirkung auf das kollektive Gedächtnis ausgegangen werden kann. Solche Darstellungen sind in der Geschichtswissenschaft unter dem Stichwort „Visual History“ seit einiger Zeit Forschungsgegenstand. Allerdings stellen ägyptische Quellen weniger eine Nacherzählung historischer Ereignisse dar, sondern präsentieren Geschehnisse so, wie der Auftrag-

geber diese wahrgenommen hat bzw. sie idealisierend vermitteln wollte. Geht man von der Herausbildung gewisser Deutungsmuster innerhalb einer Gesellschaft aus, die die Bildbetrachtung entscheidend beeinflussen, indem sie unbewusst die Wahrnehmung lenken, kommt solchen Bildern eine nicht zu unterschätzende geschichtspolitische Wirkung zu; sie können selbst Realität und damit Geschichte erzeugen. Anstatt nur über historische Ereignisse zu berichten, schaffen sie Narrative, geben diese weiter und tragen zu ihrer Verfestigung bei. Daher ist nicht verwunderlich, dass Kriege ein wiederkehrendes Motiv solcher Bilderzählungen sind und besonders in Krisenzeiten vermehrt auf kanonisierte Bilder zurückgegriffen wurde. Sie wurden offenbar im alten Ägypten bewusst eingesetzt, um den daran gebundenen kollektiven, verbindlichen, normativen Kanon zur Stabilisierung einer instabil gewordenen Ordnung zu nutzen. Dennoch darf man nicht vorschnell von Geschichtsfälschung reden; ägyptische Bilder haben geschichtliche Wahrnehmung nachhaltig beeinflusst und damit das kulturelle Gedächtnis geprägt, es handelt sich aber nicht um Propaganda im heutigen Sinn.

Abschließend wurde der Frage nach der Funktion des Erzählens nachgegangen. Dabei hat sich gezeigt, dass bildliches und (komplexes) verbales bzw. episch-literarisches Erzählen viele Gemeinsamkeiten haben, wobei visuelles Erzählen zusätzliche Funktionen erfüllt. Bilderzählungen spielten gerade in einer Kultur wie dem alten Ägypten mit einer hohen Analphabetenrate eine nicht zu unterschätzende Rolle. Grundsätzlich kommen bei erzählenden Bildern folgende Funktionen zum Tragen: Aufzeichnung und damit Bewahrung sowie Weitergabe von Erzählungen, Erinnerungshilfe beim Erzählen, Veranschaulichung und Unterhaltung. Sofern sie in Verbindung mit einem Text stehen, können sie darüber hinaus weitere Informationen wie Details zur Verfügung stellen oder als ästhetisches Stimulans das Interesse des Betrachters für den Text wecken. Zusätzlich kann die literarische Gattung einer eventuell vorhandenen schriftlichen Fassung, der eine Bildszene zugeordnet werden kann, eine Rolle spielen; beispielsweise können Bildszenen aus Fabeln die gattungsspezifische Funktion erfüllen – nämlich zu belehren. Auch können Bilder mehrere Funktionen gleichzeitig haben, wobei sich meist eine primäre Funktion ausmachen lässt.

Zusammenfassung

Allerdings besteht die Hauptschwierigkeit darin, dass mitunter nicht zweifelsfrei geklärt werden kann, ob ein Beleg für visuelles Erzählen vorliegt. Dies hängt damit zusammen, dass es bei der Betrachtung ägyptischer Quellen unmöglich ist, die eigene Realität in den Hintergrund zu drängen. Somit bleibt unsere Interpretation immer eine Konstruktion der eigenen Kultur und Zeit. Als Konsequenz daraus ist gerade bei Einzelbildern oft vom jeweiligen Betrachter abhängig, ob ein Bild als narrativ wahrgenommen wird. Uns ist es als Außenstehenden gegenüber der ägyptischen Kultur und aufgrund der zeitlichen Distanz ohne Vorkenntnisse nicht immer möglich festzustellen, ob visuelle Narrativität vorliegt bzw. intendiert war und/oder das Bild auf eine bestimmte Erzählung anspielt und deshalb als narrativ aufgefasst werden kann.

Dennoch konnte anhand mehrerer Quellen die Existenz von Bilderzählungen im alten Ägypten nachgewiesen werden. H. Roeders eingangs erwähnte Behauptung, dass sich die „Erforschung des Erzählens in frühen Hochkulturen und insbesondere des Erzählens im pharaonischen Ägypten [...] notwendigerweise auf die schriftlichen Erzähltexte beschränken“¹¹⁶⁷ müsse, erweist sich damit als nicht länger haltbar. Überdies konnte die enorme Bedeutung einer häufig unterschätzten Quellenart aufgezeigt werden; Bilder sind nicht selten die einzigen Überreste vieler nur im Ausnahmefall schriftlich fixierter und ansonsten nicht mehr vorhandener ägyptischer Erzählungen und von unschätzbarem Wert für die Erforschung des Erzählguts und der Alltagskultur des alten Ägypten.

¹¹⁶⁷ Roeder, Erzählen im Alten Ägypten, S. 15.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Hierarchische Ordnung der Makrokategorien nach Gülich/Raible, Linguistische Textmodelle, S. 267

Abb. 2 Narratives Potential unterschiedlicher Medien nach Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 96, Schema 3

Abb. 3 Texttypenklassifikation nach Chatman, Coming to Terms, S. 115

Abb. 4 von Schwind *Die Symphonie* nach https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moritz_von_Schwind_-_A_Symphony_-_WGA21076.jpg (letzter Zugriff: 16.01.2020)

Abb. 5 Szene aus der Geschichte von den gestohlenen Fischen, Felsmalerei in Ubirr (Australien) (eigenes Foto)

Abb. 6 Redewendungen nach Scheckel, Bildgeleitete Sprachspiele, S. 48, Abb. B16 u. 17

Abb. 7a Rede- bzw. Rezitationsgeste nach Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 78, Abb. 17i; **7b** Rufgeste nach Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 102, Abb. 25a; **7c** Geste der Sänger nach Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 104, Abb. 26c; **7d** Verehrungs- und Begrüßungsgesten nach Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 22, Abb. 7g

Abb. 8 Klassifizierung ägyptischer Gesten und Gebärden nach Dominicus, Gesten und Gebärden, S. 184

Abb. 9 Typen narrativer Bilder. Die Grafik basiert auf einer ähnlichen Typologie von Wolf, Das Problem der Narrativität, S. 56, Schema 2, die Begriffe wurden teilweise verändert, um sie an die in dieser Arbeit verwendeten Begrifflichkeiten anzupassen.

Abb. 10 Narrative Logik der Bildgeschichte nach Pandel, Visuelles Erzählen, S. 396, Abb. 2

Abb. 11 Trajansäule (Ausschnitt) <http://www.de.wikipedia.org/wiki/Trajanssäule> (letzter Zugriff: 10.11.2008)

Abb. 12 Szene der Schlüsselübergabe an Wilhelm aus dem Teppich von Bayeux nach Grape, Der Teppich von Bayeux, S. 114

Abb. 13 Drei Szenen mit dem Gebilde im Sand nach Galland, Les dessous du sable

Abb. 14: Hundeleben nach Martin, Hundeleben, S. 17 ff.

Abb. 15 *Die Geburt des Heiligen Remigius* (Foto: G. Garitan; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1_naisance_de_Remy_Celine_Emiles_rend_la_vue_%C3%A0_M%C3%B4tain.JPG; letzter Zugriff: 14.08.2014)

Abb. 16 Walter Crane The Frog Prince <http://www.bonzasheila.com/art/archives/jan08/images/28.%20Crane,%20Walter%20-%20The%20Frog%20Prince.jpg> nach Smith/Heyde (letzter Zugriff: 23.03.2012)

Abbildungsnachweise

- Abb. 17** Die Hochzeit der Sonne nach <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg314/0048?sid=757ae782bfcd5cb159cae1c61257a7e> (letzter Zugriff: 07.07.2016)
- Abb. 18** Gerhard Marcks Die Bremer Stadtmusikanten nach http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Bremer_Stadtmusikanten#/mediaviewer/Datei:Stadt-musikanten _Bremen.png (letzter Zugriff: 13.08.2014), Foto: Wuzur
- Abb. 19** Tom Otterness The Lion and the Mouse nach <http://www.geo.de/reisen/community/bild/212117/Niederlande-Loewe-und-Maus> (letzter Zugriff: 13.08.2014)
- Abb. 20** eigene Ergänzung der Typologie von Varga
- Abb. 21** Adolph von Menzel Der zerbrochne Krug nach https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustration_to_Act_1_of_Heinrich_von_Kleist%27s_%27The_Broken_Jug%27_LACMA_M.2001.61.2.jpg (letzter Zugriff: 16.01.2020)
- Abb. 22** Funktionsmodell der Literatur nach Burkard/Thissen, Einführung, S. 24
- Abb. 23** Die Herauslösung des Bildbegriffs aus dem Kunstbegriff nach Verbovsek, Imago aegyptia, S. 147, Abb. 1
- Abb. 24** Tauzieher aus dem Grab des Ti nach Wolf, Die Kunst Agyptens, S. 223, Abb. 190; eigene Umzeichnung
- Abb. 25** Dürerer Ochsenhirt aus dem Grab des Uchhotep nach Wolf, Die Kunst Agyptens, S. 377, Abb. 325
- Abb. 26** Geburt Hatschepsuts und ihres Ka auf einem Relief im Tempel von Luxor nach Blumenthal, Die biblische Weihnachtsgeschichte, S. 22
- Abb. 27** Szene des Mundöffnungsrituals nach Otto, Das ägyptisch Mundöffnungsritual, Abb. 7
- Abb. 28** Großer Kater bei der Vernichtung der Apophisschlange nach Shedid, Das Grab des Sennedjem, S. 63
- Abb. 29** Reste der Verputzschicht eines Hauses in Deir el-Medina (eigenes Foto)
- Abb. 30** Rekonstruktionszeichnung eines Hauses in Deir el-Medina von Jean-Claude Golvin nach Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 25, Abb. 6
- Abb. 31** „box-bed“ nach Friedman, Aspects of Domestic Life, S. 104, Abb. 3
- Abb. 32** Grundriss eines Wohnhauses in Deir el-Medina nach Gutgesell, Arbeiter und Pharaonen, S. 45
- Abb. 33** Ostrakonmaler nach Baud, Les dessins ébauchés, S. 224, Abb. 110
- Abb. 34** Künstler am Zeichenbrett nach Varille, La Tombe de Ni-anhk-Pepi, Tf. 11 f.
- Abb. 35** Zeichnerausbildung nach Newberry, Beni Hassan II, Tf. 4
- Abb. 36** Blätter fressende Ziege nach Forman/Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, S. 19
- Abb. 37** Votivgabe für die Göttin Meretseger eigene Umzeichnung nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. LX, Abb. 2408

- Abb. 38** Felszeichnungen aus dem südlichen Oberägypten (4./5. Jt. v. Chr.) nach Davis, Masking the Blow, S. 44, Abb. 3
- Abb. 39** Dekorierte Gefäße aus der Negade II (Gerzean) nach Murray, Burial Customs, Tf. VI, Abb. 1
- Abb. 40** Messergriff nach Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 95, Abb. 59
- Abb. 41** Stadteinnahme nach Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 47, Abb. 217
- Abb. 42** Grabanlage des Kai-em-hesut nach Schulz, Der Sturm auf die Festung, S. 26
- Abb. 43** Erstürmungsszene im Grab des Antef nach Jaroš-Deckert, Das Grab des *Jnj-jtj.f.*, Tf. 17
- Abb. 44:** Erstürmungsszene im Grab des Amenemhat nach Newberry, Beni Hassan I, Tf. 14
- Abb. 45** Erstürmungsszene im Grab des Cheti nach Newberry, Beni Hassan I, Tf. 15
- Abb. 46** Papyrusarbeiter nach Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 378, Abb. 326
- Abb. 47** Ausschnitt aus den Reliefdarstellungen des Transports zweier Obelisken nach Naville, The Temple of Deir el Bahari VI, Tf. CLIV
- Abb. 48** Ausschnitt aus dem Puntrelief nach Naville, The Temple of Deir el Bahari III, Tf. LXIX
- Abb. 49** Puntfürstin nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXVIII, Nr. 76
- Abb. 50** Tributszene aus dem Grab des Rechmire nach Davies, Paintings II, Tf. XX
- Abb. 51** Tributszene aus dem Grab des Amenmose (Nr. 42) nach de Garies Davies, The Tombs of Menkheperra sonb, Tf. 36
- Abb. 52** Tributszenen aus dem Grab eines unbekannten Mannes (TT 143) nach Hallmann, Die Tributszenen, Tf. 9
- Abb. 53** Amenemhab und die Hyäne nach Davies, Amenemhab, Tf. XVI; Umzeichnung mit Inschrift nach Guksch, Amenemhab, S. 104, Abb. 1
- Abb. 54** Arztbesuch nach Säve-Sönderbergh, Four eighteenth dynastie tombs, Tf. 23
- Abb. 55** Baumfällarbeiten in Punt nach Davies, A Fragment, Tf. IV
- Abb. 56** Verbrecherjagd nach O'Connor, Demarcating the boundaries, S. 51, Abb. 2
- Abb. 57** Dankesstele des Pa-Taweret nach Brunner, Eine Dankstele, Tf. III
- Abb. 58** Bärenszene nach Burchardt, Die Einnahme von Satuna, Tf. VI
- Abb. 59:** Ramses III. bei der Löwenjagd nach Nelson, Medinet Habu I, Tf. 35
- Abb. 60** Kadesch-Schlacht nach Wreszinski, Atlas zur ägyptischen Kulturgeschichte II, Tf. 84
- Abb. 61** Die Himmelskuh auf dem äußersten Schrein Tutanchamuns nach Hornung, Der ägyptische Mythos, S. 82, Abb. 3
- Abb. 62** Neheh und Djed nach Hornung, Der ägyptische Mythos, S. 86, Abb. 6

Abbildungsnachweise

- Abb. 63** Tempelrelief aus Edfu (eigenes Foto)
- Abb. 64** Empfangsszene nach Corteggiani, Block avec relief, S. 95, Abb. 59; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 32
- Abb. 65** Küchenszene nach Roque, Medamoud, Abb. 55; Umzeichnung nach Houlihan, Wit and Humour, Abb. 117
- Abb. 66** Reliefbeischrift nach Collombert, Des animaux qui parlent, S. 64, Abb. 1
- Abb. 67** Laute spielender Affe nach Hickmann, Ägypten, S. 37, Abb. 14; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 37
- Abb. 68** Szene aus dem Mythos vom Sonnenauge im Tempel von Dakke nach Roeder, Der Tempel von Dakke II, Tf. 115; Umzeichnung nach Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 23a
- Abb. 69** Syrer beim Weintrinken nach Spiegelberg/Erman, Grabstein eines syrischen Söldners, Tf. XVII
- Abb. 70** Tiere beim Weintrinken nach Moortgat, Tammuz, S. 22, Abb. 35
- Abb. 71** Wein trinkender Hund nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVIII, Abb. 2315
- Abb. 72** Wein trinkende Katze nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. II, Nr. 95; Umzeichnung nach dies., Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 32
- Abb. 73** Schminkpalette nach Quibell, Hierakonpolis II, Tf. XXVIII; Zeichnung nach Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 153, Abb. 2
- Abb. 74** Musizierendes Äffchen nach Würfel, Die ägyptische Fabel, S. 153, Abb. 4
- Abb. 75** Musizierendes Affenpaar nach Sachs, Die Musikinstrumente, S. 2, Abb. 81
- Abb. 76** Löwe mit Leier nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 22
- Abb. 77** Harfe spielender Esel auf der Unterseite eines Skarabäus nach Flores, The Topsy-Turvy World, Abb. 3b
- Abb. 78** Tiermusikanten nach Omlin, Der Papyrus 55001, Tf. XIII
- Abb. 79** Musikantinnen nach Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 2, Tf. CDXXXI
- Abb. 80** Tierkapelle auf einem Siegel aus Ur nach Moortgat, Tammuz, S. 21, Abb. 34
- Abb. 81** Tierkapelle auf Orthostat nach Moortgat, Tammuz, Tf. 47
- Abb. 82** Rollsiegel nach Brunner-Traut, Ägyptische Tiermärchen, S. 28, Abb. 6
- Abb. 83** Tefnut und Thot eigene Umzeichnung nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 117, Abb. 90
- Abb. 84** Affe und Sonnenkatze nach Houlihan, Wit and Humour, S. 105, Abb. 114; eigene Umzeichnung
- Abb. 85** Mann vor Tefnut nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 116, Abb. 89

- Abb. 86** Katze mit Vogelnest unter einer Dienerszene mit Maus und Katze eigene Umzeichnung nach Houlihan Wit and Humour, S. 81, Abb. 80
- Abb. 87** Eselskopf nach Arnold, Falken, S. 89, Abb. 92
- Abb. 88** Totenbuch-Vignette nach Les chats de pharaons, S. 68, Abb. 42
- Abb. 89** Katze unter Perseabaum nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXXIV, 93
- Abb. 90** Katze und Gans nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XXV, Abb. 2202
- Abb. 91** Katze und Gans nach Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 191, Abb. 135
- Abb. 92** Zwei Schakale nach Vandier, d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. 29, Abb. 2218
- Abb. 93** Schakale beim Gänsehüten nach Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 189
- Abb. 94** Hyäne und Krokodil nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XXX, Abb. 2228
- Abb. 95** Hyäne und Löwe nach Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 64, Abb. VIII
- Abb. 96** Kampf zwischen Hunden(?) und Hyänen nach Minault-Gout Carnets de pierre, S. 113, Abb. 86; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 15
- Abb. 97** Hyäne und Ziege nach Brunner-Traut, Artists' Sketches, Tf. XXII, Abb. 26
- Abb. 98** Hundediener nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 96, Abb. 71; Umzeichnung nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVIII, Abb. 2316
- Abb. 99** Aufrechtgehender Hund eigene Umzeichnung nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVIII, Abb. 2317
- Abb. 100** Hundediener eigene Umzeichnung nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLIV, Abb. 2318
- Abb. 101** Hundediener (?) eigene Umzeichnung nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVII, Abb. 2303
- Abb. 102** Katze bedient Maus nach Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 187
- Abb. 103** Katzendiener nach Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 147, Abb. 78
- Abb. 104** Katze bedient Maus nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXXIV, Abb. 96
- Abb. 105** Katzendiener nach Loeben, Tiergeschichten und Fabeln, S. 36, Abb. 3
- Abb. 106** Katze bedient Maus nach Curto, La satire, Abb. 7
- Abb. 107** Katze bedient Maus nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 95, Abb. 69
- Abb. 108** Katze und Hundediener nach Les chats des pharaons, S. 68, Abb. 40
- Abb. 109** Maus bedient eine Maus nach Andreu-Lanoë, L'art du contour, Abb. 179

Abbildungsnachweise

- Abb. 110** Toilettenszene nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLIX, Abb. 2335
- Abb. 111** Wochenlaube nach Brunner-Traut, Die Wochenlaube, S. 15, Abb. 5
- Abb. 112** Fresko einer Tänzerin nach Andreu, Les artistes de Pharaon, S. 28, Abb. 9
- Abb. 113** Flötenspielerin nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. LVI, Abb. 2399
- Abb. 114** Katze bedient Maus eigene Umzeichnung nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVI, Abb. 2306
- Abb. 115** Katze bedient Maus nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVI, Abb. 2307
- Abb. 116** Maus beim Empfang nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLV, Abb. 2310
- Abb. 117** Maus beim Empfang nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 111, Abb. 84; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 33
- Abb. 118** Harfe spielende Katze nach Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, Tf. 66, Abb. 127
- Abb. 119** Maus als Wagenlenker nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XXXIX, Abb. 2304; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 28
- Abb. 120** Maus auf Streitwagen nach Schäfer, Ägyptische Zeichnungen, S. 26, Abb. 4
- Abb. 121** Maus als Wagenlenker nach Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, Tf. 65, Abb. 126
- Abb. 122** Maus(?) als Wagenlenker eigene Umezeichnung nach Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 1 f.
- Abb. 123** Maus als Wagenlenker eigene Umeichenung nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLIV, Abb. 2305
- Abb. 124** Katze mit Krug nach Flores, The Topsy-Turvy World, Abb. 4
- Abb. 125** Jonglierende Maus nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 94, Abb. 68
- Abb. 126** Jonglierende Mädchen nach Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 2, Tf. CCCXXXVIII, Abb. P 1.1
- Abb. 127** Katze mit Ball nach Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 10d
- Abb. 128** Hyäne am Opfertisch nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLV, Abb. 2298
- Abb. 129** Affenpärchen bei der Arbeit nach Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 13a
- Abb. 130** Mann mit Affe nach Flores, The Topsy-Turvy World, Tf. 13b
- Abb. 131** Schreiberaffe nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 105, Abb. 78

- Abb. 132** Nackter Knabe mit Affe nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. IV, Abb. 2035
- Abb. 133** Nackter Knabe mit Hund oder Affe und Rabenpärchen nach Moorey, Ancient Egypt, S. 45, Abb. 30
- Abb. 134** Nackter Knabe mit Affe und weitere Tierszene nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. IV, Abb. 2036
- Abb. 135** Nackter Knabe mit Tieren nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXXIX, Abb. 118
- Abb. 136** Stehender Pavian gibt einem Priester die Hand nach Griffith, Beni Hassan III, Tf. VI, Abb. 82
- Abb. 137** Frau auf einem Bett nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 42, Abb. 27
- Abb. 138** Fallenstellerin nach Capart, Ostraca illustrant, S. 190, Abb. 1
- Abb. 139** Schöne Schwimmerin mit Tilapia nach Keimer, Cuiller à fard, Tf. I
- Abb. 140** Schöne Schwimmerin nach Gamer-Wallert, Der verzierte Löffel, Tf. 11
- Abb. 141** Nubischer Bote vor einem Pferdewagen begleitet von einem Hund nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 136, Abb. 107
- Abb. 142** Nubischer Bote vor einem Pferdewagen nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XX, Abb. 2161
- Abb. 143** Stier in Begleitung eines Mannes nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 128, Abb. 100
- Abb. 144** Nackter Mann auf einem Stier nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 131, Abb. 103
- Abb. 145** Königin mit Streitwagen im Pfeilhagel nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 89, Abb. 63; Umzeichnung nach Hoffmann, Göttinnen, S. 23, Abb. 5
- Abb. 146** Pharao flickt Netze nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 88, Abb. 61
- Abb. 147** Katzenhirte nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XXXIX, Abb. 2271
- Abb. 148** Katze beim Gänsehüten eigene Umzeichnung nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XXXVIII, Abb. 2269
- Abb. 149** Katzenhirte mit drei Gänsen (IFAO 3129) nach Vandier, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XXXIX, Abb. 2266
- Abb. 150** Katze beim Gänsehüten, Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte, Abb. 7
- Abb. 151** Katzenhirte nach Houlihan, Wit and Humour, S. 64, Abb. 59
- Abb. 152** Katzenhirte nach Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, Tf. 67, Abb. 129

Abbildungsnachweise

- Abb. 153** Gänsehirte aus dem Grab des Nebamun (18. Dyn.) nach Robins, Egyptian Painting, S. 41, Abb. 34
- Abb. 154** Ziegenhirte nach Wolf, Die Kunst Aegyptens, S. 582, Abb. 581
- Abb. 155** Flöte spielende Hyäne mit Ziege nach Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 143, Abb. 73; Umzeichnung nach van de Walle, L'humour, Tf. I, Abb. 2
- Abb. 156** Tanzende Ziege nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLIV, Abb. 2295
- Abb. 157** Tanzende Ziegen nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLIII, Abb. 2293
- Abb. 158** Tanzende und musizierende Tiere nach Houlihan, Wit and Humour, S. 87, Abb. 92
- Abb. 159** Tiermusikanten nach Curto, La satira, Abb. 5
- Abb. 160** Tiermusikanten nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 110, Abb. 83; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 26
- Abb. 161** Flöte spielender Affe nach Peck/Ross, Ägyptische Zeichnungen, S. 143, Abb. 72
- Abb. 162** Tanzender Nubier nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. III, Abb. 100
- Abb. 163** Tanzende Nubierin nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXXV, Abb. 101
- Abb. 164** Schakalpriester nach Davis, Egyptian Drawings, Tf. L, Abb. 1
- Abb. 165** Hyänenpriester (?) nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. XXXV, Abb. 99
- Abb. 166** Mäuseprozession nach Curto, La satira, Abb. 4; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 14
- Abb. 167** Barkenprozession nach Brunner-Traut, Die altägyptischen Scherbenbilder, Tf. X, Abb. 24
- Abb. 168** Esel im Boot <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/100027706?rpp=20&pg=1&ft=donkey+egypt&pos=11> (letzter Zugriff: 27.07.2013)
- Abb. 169** Nilpferd(?) beim Bierbrauen nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVII, Abb. 2313
- Abb. 170** Nilpferd beim Bierbrauen nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XLVII, Abb. 2314
- Abb. 171** Tier beim Bierbrauen nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 20

- Abb. 172** Nilpferd bei der Baumernte nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. XCII, Abb. 2717
- Abb. 173** Nilpferd bei der Feigenernte nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 8
- Abb. 174** Tiere bei der Fleischzubereitung nach Houlihan, Wit and Humour, S. 85, Abb. 88
- Abb. 175** Bestrafung durch eine Katze nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 114, Abb. 87; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 9
- Abb. 176** Bestrafung durch zwei Katzen nach Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, Tf. 67, Abb. 130
- Abb. 177** Bestrafung der Katze nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 114, Abb. 88; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 11
- Abb. 178** Mann bei der Heuschreckenjagd nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés II, Tf. LX, 2446
- Abb. 179** Katze mit Küken nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XXV, 2203
- Abb. 180** Nilpferd und Vogel auf Querbalken nach Houlihan, Wit and Humour, S. 98, Abb. 109
- Abb. 181** Nubier mit Tieren nach Peterson, Zeichnungen aus einer Totenstadt, Tf. 28, Abb. 47
- Abb. 182** Mann mit Katze (Tefnut?) nach Minault-Gout, Carnets de pierre, S. 116, Abb. 89
- Abb. 183** Frau mit Stier und Gans nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XII, Abb. 2072
- Abb. 184** Krokodil beim Fischfang mit weiterem Tier nach Vandier d'Abbadie, Catalogue des Ostraca figurés I, Tf. XXXV, Abb. 2247
- Abb. 185** Affe beim Senet-Spiel nach Pusch, Das Senet-Brettspiel 2, Tf. 36, Abb. b
- Abb. 186a** Teilweise ergänzte Umzeichnung des Papyrus Turin 55001 (rechte Hälfte) nach Houlihan, Wit and Humour, S. 70, Abb. 66
- Abb. 186b** Teilweise ergänzte Umzeichnung des Papyrus Turin 55001 (linke Hälfte) nach Houlihan, Wit and Humour, S. 70, Abb. 67
- Abb. 187** Niederschlagen eines Feindes nach Houlihan, Wit and Humour, S. 70, Abb. 66
- Abb. 188** Katze mit Krügen nach Curto, La satira, Abb. 11

Abbildungsnachweise

- Abb. 189** Katze und Maus beim Duell nach Vandier d'Abbadie, *Deux nouveaux ostraca*, S. 476, Abb. 54
- Abb. 190** Stockkämpfer nach Vandier d'Abbadie, *Deux nouveaux ostraca*, Tf. XLIII
- Abb. 191** Erotische Szenen auf dem pTurin 55001 nach Manniche, Liebe und Sexualität, S. 172 ff.
- Abb. 192** Papyrus London 10016 nach Houlihan, Wit and Humour, S. 64 f., Abb. 59 und 61
- Abb. 193** Amme nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 21
- Abb. 194** Darstellungen auf dem Londoner Papyrus Kairo JE 31199 nach http://www.globalegyptianmuseum.org/large.aspx?img=images/EMC/393_800x800.jpg (letzter Zugriff: 12.08.2013)
- Abb. 195** Toilettenszene mit Maus und Katzendienern nach van Essche, *Le chat dans les fables*, S. 73, Abb. 38
- Abb. 196** Eroberung der Festung Tunip nach Nelson, Medinet Habu II, Tf. 88
- Abb. 197** Fresko der Johanniskirche in Pürgg nach Hunger, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg (Abb. zwischen S. 68 u. 69)
- Abb. 198** Straßburger Bilderbogen (um 1530) nach Weiler, Der Katzen-Mäuse-Krieg, S. 552, Abb. 3
- Abb. 199** Italienischer Holzschnitt (16. Jh.) nach Weiler, Der Katzen-Mäuse-Krieg, S. 552, Abb. 4
- Abb. 200** Kupferstich nach Weiler, Der Katzen-Mäuse-Krieg, S. 554, Abb. 5
- Abb. 201** Boxkampf nach Mogensen, *La Glyptothèque*, Tf. LIII; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 23
- Abb. 202** Boxer nach Touny/Wenig, Der Sport, Tf. 12
- Abb. 203** Katze beim Gänsehüten nach Les chats des pharaons, S. 68, Abb. 41
- Abb. 204** Katze mit Hahnenchor nach Rubensohn, Sitzung am 4. Juni 1929, S. 213, Abb. 9
- Abb. 205** Scherbe eines reliefierten Gefäßes nach Würfel, *Die ägyptische Fabel*, S. 156, Abb. 9a; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 24
- Abb. 206** Fuchs und Gans nach Fansa, *Tierisch moralisch*, S. 232, Abb. I.13
- Abb. 207** Wiegeszene mit Elefant und Maus nach Walters, *Catalogue of Roman and Greek Lamps*, Tf. XVI; Umzeichnung nach Deonna, *Zoologie antique*, S. 297, Abb. 1
- Abb. 208** Affe als Wagenlenker nach Houlihan, Wit and Humour, S. 64, Abb. 58
- Abb. 209** Affe als Wagenlenker nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 27

- Abb. 210** Affen beim Musizieren und Akrobaten nach Hickmann, 45 siècles, Tf. CIVA
- Abb. 211** Affe als Wasserträger nach Boutantin, Une figurine caricaturale, S. 169
- Abb. 212** Affe mit Pfeil und Bogen nach Brunner-Traut, Atum, S. 20, Abb. 1
- Abb. 213** Harfe spielender Esel nach Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, Tf. XIX, Abb. 34
- Abb. 214** Affe, Antilope und Schaf nach The Ashmolean Museum, Sackler Gallery, S. 124, Abb. 128
- Abb. 215a, b** Basler Tiergeschichte nach Loeben, Tiergeschichten, S. 37, Abb. 4
- Abb. 216** Mäuse beim Reitballspiel (Vergrößerung eines Ausschnitts aus Abb. 215a)
- Abb. 217** Reitballspielerinnen im Grab des Cheti in Beni Hasan (Nr. 11, 11. Dyn.) nach Decker, Sport und Spiel, S. 122, Abb. 77
- Abb. 218** Maus im Streitwagen bei Löwenjagd (vergrößerter Ausschnitt aus Abb. 234)
- Abb. 219** Ramses III. bei der Löwenjagd (Medinet Habu) nach Decker/Herb, Bildatlas zum Sport 2, Tf. CLXXXI, Abb. J 127
- Abb. 220** Koptische Wandmalerei nach Curto, La satira, Abb. 16; Umzeichnung nach Brunner-Traut, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel, Abb. 34
- Abb. 221** Illustrierter Bücherkasten nach Hermann, Buchillustrationen, Tf. XIV,1
- Abb. 222** Fayencekachel eines Bücherkastens der 18. Dynastie nach Hermann, Buchillustrationen, Tf. XVI,1
- Abb. 223** Flaggehissen auf dem Mount Suribachi großes Foto <http://www.iwojima.com/raising/lflage2.gif> (letzter Zugriff: 10.11.2008); kleines Foto http://www.de.wikipedia.org/wiki/Iwo_Jima (letzter Zugriff: 10.11.2008)
- Abb. 224** Flaggehissen am Ground Zero http://www.en.wikipedia.org/wiki/Raising_the_Flag_at_Ground_Zero (letzter Zugriff: 10.11.2008)
- Abb. 225** Ausschnitt aus einem Wandrelief des Grabes 100 in Hierakonpolis nach Quibell/Green, Hierakonpolis II, Tf. 76
- Abb. 226** Narmer Palette nach Davis, Masking the Blow, S. 163
- Abb. 227** Reliefblock mit Darstellung des Asienfeldzugs http://cdn2.brooklynmuseum.org/images/opencollection/objects/size3/77.130_negA_bw_IMLS.jpg (letzter Zugriff: 10.06.2013)
- Abb. 228** Seevölkerschlacht Ramses' III. in Medinet Habu nach Wreszinski, Atlas zur ägyptischen Kulturgeschichte II, Tf. 116
- Abb. 229** Holzschnitt zu „Der Fuchs und der Rabe“ (16. Jh.) nach Fabeln des Aesop, S. 10
- Abb. 230** Katze und Maus beim Duell nach Vandier d'Abbadie, Deux nouveaux ostraca, S. 476, Abb. 54

Abbildungsnachweise

Abb. 231 Tom und Jerry nach <http://tnjfans.wordpress.com/2009/03/28/4> (letzter Zugriff: 24.04.13)

Abb. 232 Itchy und Scratchy nach http://simpsons.wikia.com/wiki/The_Itchy_%26_Scratchy_Show (letzter Zugriff: 24.04.2013)

Literaturverzeichnis

Die verwendeten Kurztitel lassen sich ohne Weiteres den hier aufgeführten vollständigen Titeln zuordnen, sodass auf ein gesondertes Abkürzungsverzeichnis verzichtet wird. Alle übrigen Abkürzungen entsprechen den in der Ägyptologie gebräuchlichen.

- Adrados, Francisco R., Die Geschichte der Fabel, in: Spektrum der Wissenschaft 12, 1981, S. 23-36.
- Ahlborn, Helmut, Pseudo-Homer. Der Froschmäusekrieg. Theodoros Prodromos. Der Katzenmäusekrieg (= Schriften und Quellen der Alten Welt 22), Berlin 1968.
- Alloa, Emmanuel, Darstellen, was sich erst in der Darstellung allererst herstellt. Bildperformanz als Sichtbarmachung, in: L. Schwarte (Hrsg.), Bild-Performanz, München 2011, S. 33-60.
- Alloa, Emmanuel, Erscheinungsereignisse. Zur Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, S. 7-16.
- Altenmüller, Hartwig, Lebenszeit und Unsterblichkeit in den Darstellungen der Gräber des Alten Reiches, in: J. Assmann/G. Burkard (Hrsg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Nußloch 1983, S. 75-87.
- Altenmüller, Hartwig, Seschat, *Jrj* und *Sdm* als Garanten einer glücklichen Regierungszeit, in: Festschrift Arne Eggebrecht (= HÄB 48), Hildesheim 2002, S. 1-10.
- Altenmüller, Hartwig, Aspekte des Grabgedankens in der Dekoration von drei Grabanlagen des Alten Reiches, in: M. Fitzenreiter et al. (Hrsg.), Dekorierte Grabanlagen im Alten Reich – Methodik und Interpretation (= IBAES VI), London 2006, S. 19-36.
- Altenmüller, Hartwig, Anubis mit der Scheibe im Mythos von der Geburt des Gottkönigs, in: SAK 42, 2013, S. 15-35.
- Andreau, Guillemette (Hrsg.), Les artistes de Pharaon. Deir el-Médineh et la Vallée des Rois, Turnhout 2002.
- Andreau-Lanoë, Guillemette (Hrsg.), L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne, Paris 2013.
- Angehrn, Emil, Bildperformanz und Sinnbildung, in: L. Schwarte (Hrsg.), Bild-Performanz, München 2011, S. 91-109.
- Angenot, Valérie, Pour une herméneutique de l'image égyptienne, in: CdÉ 80, 2005, S. 11-35.
- Aristoteles, Poetik, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Arnold, Dieter, Wandrelief und Raumfunktion in den Tempeln des Neuen Reiches (= MÄS 2), München 1962.

- Arnold, Dorothea, Falken, Katzen, Krokodile: Tiere im Alten Ägypten. Aus den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art, New York, und des Ägyptischen Museums, Kairo, Zürich 2010.
- Äsop, Fabeln. Griechisch/Deutsch. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Voskuhl, Stuttgart 2005.
- Assmann, Aleida, Was sind kulturelle Texte?, in: A. Poltermann (Hrsg.), Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 10), Berlin 1995, S. 232-244.
- Assmann, Jan, Der literarische Text im Alten Ägypten. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: OLZ 69, 1974, S. 118-126.
- Assmann, Jan/Aleida Assmann, Mythos, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe 4, Stuttgart 1998, S. 179-200.
- Assmann, Jan, Flachbildkunst des Neuen Reiches, in: C. Vandersleyen, Das Alte Ägypten (= Propyläen Kunstgeschichte 15), Berlin 1975, S. 304-317.
- Assmann, Jan, Die Verborgenheit des Mythos in Ägypten, in: GM 25, 1977, S. 7-43.
- Assmann, Jan, Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst, in: ders./G. Burkard (Hrsg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Nußloch 1983, S. 11-32.
- Assmann, Jan, Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten, in: ders. et al. (Hrsg.), Schrift und Gedächtnis (= Archäologie der literarischen Kommunikation 1), München 1983, S. 64-93.
- Assmann, Jan, Krieg und Frieden im alten Ägypten. Ramses II. und die Schlacht bei Kadesch, in: Mannheimer Forum 83/84, 1984, S. 174-231.
- Assmann, Jan, Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der ägyptischen Kunst und Literatur, in: J. Osing/G. Dreyer (Hrsg.), Form und Maß: Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägyptens. Festschrift für Gerhard Fecht (= ÄAT 12), Wiesbaden 1987, S. 18-42.
- Assmann, Jan, Priorität und Interesse. Das Problem der Ramessidischen Beamtengräber, in: Problems and Priorities in Egyptian Archaeology, London 1987, S. 31-41.
- Assmann, Jan, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ders./T. Hölscher (Hrsg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988, S. 9-19.
- Assmann, Jan, Das ägyptische Prozessionsfest, in: J. Assmann/T. Sundermeier, Das Fest und das Heilige: religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt, Gütersloh 1991, S. 827-928.
- Assmann, Jan, Weisheit, Schrift und Literatur im alten Ägypten, in: A. Assmann (Hrsg.), Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation III, München 1991, S. 475-500.

- Assmann, Jan, Literatur und Karneval im Alten Ägypten, in: S. Döpp (Hrsg.), Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 13; Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum I), Trier 1993, S. 31-57.
- Assmann, Jan, Kulturelle Texte im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: A. Poltermann (Hrsg.), Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung (= Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 10), Berlin 1995, S. 270-292.
- Assmann, Jan, Kulturelle und literarische Texte, in: PdÄ 10, Leiden u. a. 1996, S. 59-82.
- Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München ³2000.
- Assmann, Jan, Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten, in: H. G. Kippenberg et al. (Hrsg.), Genres in Visual Representations (= Visible Religion VII), Leiden 1990, S. 1-20.
- Aufrère, Sydney H., Note à propos des ex-libris de livres concernant des arbres de jardin ayant appartenu à une bibliothèque d'Amenhotep III, in: Encyclopédie religieuse de l'univers vegetal. Croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne 1 (= Orientalia Mospeliensia 10), Montpellier 1999, S. 219-224.
- Ayrton, Edward R./Arthur E. P. B. Weigall, Abydos: Part III (= EEF 25), London 1904.
- Backhouse, Joanne, Figured ostraca from Deir el Medina, in: CRE 12, 2011, S. 25-39.
- Badawy, Alexandre, L'art copte. Les influences égyptiennes, Kairo 1949.
- Baines, John, High Culture and Experience in Ancient Egypt (= Studies in Egyptology and the Ancient Near East), Sheffield/Bristol 2013.
- Bal, Mieke, Narratology, London ²1997.
- Bal, Mieke, Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis, in: W. Grünzweig/A. Solbach (Hrsg.), Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending boundaries: narratology in context, Tübingen 1999, S. 19-40.
- Bal, Mieke, Reading ‘Rembrandt’: Beyond the Word-Image Opposition, New York/Cambridge 1991.
- Bal, Mieke, Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 2001.
- Barricelli, Michele, Schüler erzählen Geschichte. Narrative Kompetenz im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2005.
- Barta, Miroslav, Journey to the West. The world of the Old Kingdom tombs in Ancient Egypt, Prag 2011.

- Barthes, Roland, Rhetorik des Bildes, in: G. Schiwy (Hrsg.), Der französische Strukturalismus, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 158-166.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photografie, Frankfurt/M. 1989.
- Bateson, Gregory, Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt/M. 1982.
- Baud, Marcelle, Les dessins ébauchés de la nécropole Thébaine (au temps du nouvel empire) (= MIFAO 63), Kairo 1935.
- Bauer, Barbara, Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs, in: Archiv für Kulturgeschichte 64, 1982, S. 79-170.
- Behrmann, Almuth, Das Nilpferd in der Vorstellungswelt der Alten Ägypter. Teil I: Katalog (= EHS 22), Frankfurt/M. 1989.
- Behrmann, Almuth, Das Nilpferd in der Vorstellungswelt der Alten Ägypter. Teil II: Textband (= EHS 62), Frankfurt/M. 1996.
- Bénédite, Georges, The Carnarvon Ivory, in: JEA 5, 1918, S. 225-241.
- Benjamin, Walter, Das Passagen-Werk. Erster Band, hg. von R. Tiedemann, Frankfurt/M. 1982.
- Benveniste, Émile, Problèmes de linguistique générale I, Paris 1966 [erschienen 1967].
- Bergmann, Klaus/Gerhard Schneider, Das Bild, in: H.-J. Pandel/G. Schneider (Hrsg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 211-254.
- Bickel, Susanne, La cosmogonie égyptienne avant le Nouvel Empire (= OBO 134), Göttingen 1994.
- Bietak, Manfred/Mario Schwarz, Einführung zu den narrativen Schlachtenbildern, in: dies. (Hrsg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 11-18.
- Bisson de la Roque, Fernand, Rapport sur les Fouilles de Médamoud (1930) (= FIFAO VIII,1), Kairo 1931, S. 1-98.
- Björkman, Gun, A Selection of the Objects in the Smith Collection of Egyptian Antiquities at the Linköping Museum, Sweden, Stockholm 1971.
- Blackman, Aylward M., The Rock Tombs of Meir II. The Tomb-Chapel of Senbi's Son Ukh-hotp (B, No. 2) (= ASE 23), London 1915.
- Blumentberg, Hans, Arbeit am Mythos, Frankfurt/M. 1979.
- Blumentberg, Hans, Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981.
- Blumenthal, Elke, Prolegomena zu einer Klassifizierung der ägyptischen Literatur, in: C. J. Eyre (Hrsg.), Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists (= OLA 82), Löwen 1998, S. 173-183.
- Blumenthal, Elke, Die biblische Weihnachtsgeschichte und das alte Ägypten (= Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Jahrgang 1999, Heft 1), München 1999.

- Blumenthal, Elke, Die Göttlichkeit des Pharao. Sakralität von Herrschaft und Herrschaftslegitimierung im alten Ägypten, in: F.-R. Erkens, Die Sakralität von Herrschaft. Herrschaftslegitimierung im Wechsel der Zeiten und Räume. Fünfzehn interdisziplinäre Beiträge zu einem weltweiten und epochenübergreifenden Phänomen, Berlin 2002, S. 53-61.
- Boeck, Wilhelm, Inkunabeln der Bildniskarikatur bei Bologneser Zeichnern des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1968.
- Boehm, Gottfried, Bild und Zeit, in: H. Paflak (Hrsg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft (= Acta Humaniora), Weinheim 1987, S. 1-23.
- Boessneck, Joachim, Die Tierwelt des Alten Ägypten, München 1988.
- Bohms, Ingrid, Säugetiere in der altägyptischen Literatur (= Ägyptologie 2), Berlin 2013.
- Boner, Ulrich, Der Edelstein: Faksimile der ersten Druckausgabe Bamberg 1461, hg. v. Doris Forquet, Stuttgart 1972.
- Borchhardt, Jürgen, 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 (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 81-136.
- von Borries, Bodo, Historisches Denken lernen, Opladen/Farington Hills 2008.
- Boutantin, Céline, Une figurine caricaturale du Musée du Caire, in: CdÉ 74, 1999, S. 161-170.
- Brawanski, Alexander/Hans.-W. Fischer-Elfert, Der „erotische“ Abschnitt des Turiner Papyrus 55001: Ein Lehrstück für das männliche Ego?, in: SAK 41, Hamburg 2012, S. 67-97.
- Braun, Nadja S., Narrative, in: M. Hartwig (Hrsg.), A companion to ancient Egyptian art, Malden/Oxford 2014, S. 344-359.
- Breasted, James H., The Oriental Institute (= The University of Chicago Survey XII), Chicago 1933.
- Bredekkamp, Horst, Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.
- Bremond, Claude, Le message narratif, in: Communications 4, 1964, S. 3-32.
- Briggs, Raymond, Mein Schneemann, München 1998.
- Brilliant, Richard, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art, Ithaca/London 1984.
- Broze, Michèle, Mythe et roman en Égypte ancienne. Les aventures d'Horus et Seth dans le Papyrus Chester Beatty I (= OLA 76), Löwen 1996.
- Brugsch, Henri, Aesopische Fabeln in einem ägyptischen Papyrus, in: ZÄS 16, 1878, S. 47-50.

- Brugsch-Bey, Emil, Ein neuer satyrischer Papyrus, in: ZÄS 35, 1897, S. 140-141.
- Bruner, Jerome S., Über kognitive Entwicklung, in: H. Bonn/K. Rohsmanit (Hrsg.), Studien zur Entwicklung im Kindesalter (= Wege der Forschung LXIX), Darmstadt 1972, S. 346-441.
- Bruner, Jerome S., The narrative construction of reality, in: Critical Inquiry 18/1, 1991, S. 1-21.
- Brunner-Traut, Emma, Atum als Bogenschütze, in: MDAIK 14, Wiesbaden 1956, S. 20-28.
- Brunner-Traut, Emma, Bildgeschichte, in: LÄ II, Wiesbaden 1970, Sp. 798-800.
- Brunner-Traut, Emma, Der Katzenmäusekrieg im Alten und Neuen Orient, in: ZDMG 104, Heft 2, 1954, S. 347-351.
- Brunner-Traut, Emma, Die Wochenlaube, in: Mitteilungen des Instituts für Orientforschung III, Heft 1, 1955, S. 11-30.
- Brunner-Traut, Emma, Ägyptische Tiere, in: ZÄS 80, 1955, S. 12-32.
- Brunner-Traut, Emma, Tiere im Alten Ägypten, in: Universitas, 10. Jg., Heft 10, 1955, S. 1071-1078.
- Brunner-Traut, Emma, Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen, Wiesbaden 1956.
- Brunner-Traut, Emma, Die Krankheit der Fürstin von Punt, in: Die Welt des Orients. Wissenschaftliche Beiträge zur Kunde des Morgenlandes, 1957, S. 307-311.
- Brunner-Traut, Emma, Der Tanz im alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen (= AF 6), Glückstadt u. a. 1958.
- Brunner-Traut, Emma, Fabel, in: LÄ II, Wiesbaden 1970, Sp. 68-74.
- Brunner-Traut, Emma, Ägypten, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 1, Berlin/New York 1977, Sp. 175-216.
- Brunner-Traut, Emma, Der Sehgott und der Hörgott in Literatur und Theologie, in: J. Assmann et al. (Hrsg.), Fragen an die altägyptische Literatur. Studien zum Gedanken an Eberhard Otto, Wiesbaden 1977, S. 125-145.
- Brunner-Traut, Emma, Heuschrecke, in: LÄ II, Wiesbaden 1977, Sp. 1179-1180.
- Brunner-Traut, Emma, Der Katzmäusekrieg – Folge von Rauschgift, in: GM 25, 1977, S. 47-51.
- Brunner-Traut, Emma, Egyptian Artists' Sketches. Figured Ostraka from the Gayer-Anderson Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge (= Publications de l'Institut historique et archéologique néerlandais de Stamboul XLV), Leiden 1979.
- Brunner-Traut, Emma/Hellmut Brunner, Die ägyptische Sammlung der Universität Tübingen. Tafelband, Mainz 1981.

- Brunner-Traut, Emma, Erzählsituation und Erzählfigur in ägyptischem Erzählgut, in: *Fabula* 22, 1981, S. 74-78.
- Brunner-Traut, Emma, Altägyptische Tiergeschichte und Fabel. Gestalt und Strahlkraft, Darmstadt 1984.
- Brunner-Traut, Emma et al. (Hrsg.), Osiris, Kreuz und Halbmond. Die drei Religionen Ägyptens, Mainz 1984.
- Brunner-Traut, Emma, Frühformen des Erkennens. Aspekte im alten Ägypten, Darmstadt ³1996.
- Brunner-Traut, Emma, Altägyptische Märchen, Mythen und andere volkstümliche Erzählungen, Augsburg 1998.
- Brunner, Hellmut, Eine Dankstele an Upuaut, in: MDAIK 16, Wiesbaden 1958, S. 5-19.
- Bryan, Betsy M., Administration in the Reign of Thutmose III, in: E. H. Cline/ D. O'Connor (Hrsg.), *Thutmosis III. A new biography*, Ann Arbor 2006, S. 69-122.
- Bryan, Betsy M., Pharaonic Painting through the New Kingdom, in: A. B. Lloyd (Hrsg.), *A Companion to Ancient Egypt II*, Oxford 2010, S. 990-1007.
- Bryan, Betsy M., Rapport sur les Fouilles de Deir el-Médineh (1934-35). Troisième Partie: Le Village, les Décharges Publiques, la Station de Repos du col de la Vallée des Rois, Kairo 1939.
- Bryan, Betsy M., La Tombe No 1 de Sen-nedjem à Deir el Médineh (= MIFAO 88), Kairo 1959.
- Buell, Hal, Zeitbilder. 45 Jahre Pulitzer-Preis-Fotografie, Köln 2000.
- Burchardt, Max, Die Einnahme von Satuna, in: ZÄS 51, 1913, S. 106-109.
- Burke, Peter, Geschichte als soziales Gedächtnis, in: K.-U. Hemken (Hrsg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996, S. 92-112.
- Burke, Peter, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quelle, Berlin 2003.
- Burkard, Günter/Heinz J. Thissen, Einführung in die altägyptische Literaturgeschichte I. Altes und Mittleres Reich (= Einführung und Quellentexte zur Ägyptologie 1), Berlin ³2008.
- Burkert, Walter, Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes, in: H. Poser (Hrsg.), *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin 1979, S. 16-39.
- Burkhardt, Hermann, Bildtexte – narrative Strukturen im Kunstunterricht: Bildgeschichten und Erzählbilder. Zeichentheoretische Untersuchungen im Blick auf didaktische Theorie und unterrichtliche Praxis, Ravensburg 1977.
- Busch, Angela, Altägyptische Kastenmöbel und Zylinderkästchen mit Fächereinteilung. Form und Dekor von der 18. bis 26. Dynastie (= Beiträge zum Alten Ägypten 3), Basel 2010.

- Callender, Vivienne G., Queen Tausret and the End of Dynasty 19, in: SAK 32, Hamburg 2004, S. 81-104.
- Caminos, Ricardo A., Late-Egyptian Miscellanies (= BrownStud I), London 1954.
- Capart, Jean, Deux problèmes d'archéologie égyptienne, in: Comptes Rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, 1936, S. 23-32.
- Capart, Jean, Les Fables d'Animaux, in: CdÉ 14, 1939, S. 340-341.
- Capart, Jean, Ostraca illustrant des texts littéraires, in: CdÉ 16, 1941, S. 190-195.
- Capart, Jean, Pensées d'éternité sur un mode plaisant, in: CdÉ 32, 1957, S. 159-177.
- Cassirer, Ernst, Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik, Berlin 1910.
- de Cenival, Françoise, Les nouveaux fragments du «Mythe de l'œil du soleil» de l'Institut de papyrologie et d'égyptologie de Lille (= CRIPEL 7), 1985, 95-115.
- de Cenival, Françoise, Transcription hiéroglyphique d'un fragment de Mythe conservé à l'Université de Lille (= CRIPEL 9), 1987, S. 55-70.
- de Cenival, Françoise, Le mythe de l'œil du soleil (= Demotische Studien 9), Sommerhausen 1988.
- de Cenival, Françoise, Les titres des couplets du Mythe (= CRIPEL 11), 1989, S. 141-144, T. 16.
- Černý, Jaroslav, A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period (= BdÉ 50), Kairo 1973.
- CDD = Johnson, J., Chicago Demotic Dictionary, <https://oi.uchicago.edu/research/publications/demotic-dictionary-oriental-institute-university-chicago> (letzter Zugriff: 29.12.2016)
- Chassinat, Émile, Le temple d'Edfou 6, Kairo 1931.
- Chatman, Seymour, Towards a Theory of Narrative, in: New Literary History 6/2, 1975, S. 295-318.
- Chatman, Seymour, Story and discourse: narrative structure in fiction and film, Ithaca u. a. ³1989.
- Chatman, Seymour, Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London 1990.
- Cialowicz, Krzysztof M., Symbolika Przedstawień Władcy Egipskiego w Okresie Pre-dynastycznym, Krakau 1993.
- Clarke, Somers/Reginald Engelbach, Ancient Egyptian masonry – The building craft, London 1930.
- Clausberg, Karl, Der Erfurter Codex Aureus, oder: Die Sprache der Bilder, in: Städels Jahrbuch 8, 1981, S. 22-56.
- Cobley, Paul, Narrative (The New Critical Idiom), London 2001.

- Collier, Mark/Quirke, Stephen, The UCL Lahun Papyri: Religious, Literary, Legal, Mathematical and Medical (= BARS 1209), Oxford 2004.
- Collombert, Philippe, Le conte de l'hirondelle et de la mer, in: K. Ryholt (Hrsg.), Acts of the Seventh International Conference of Demotic Studies. Copenhagen, 23-27 August 1999 (= CNI 27), Copenhagen 2002, S. 59-76.
- Collombert, Philippe, Padikhonsou fils de Pakrour: „(ein) Ägypter und (die) Amazonen“?, in: Enchoria 30, 2006/7, S. 141-143.
- Collombert, Philippe, Des animaux qui parlent néo-égyptien. Relief Caire JE 58925, in: Chr. Gallois et al. (Hrsg.), Mélanges offerts à François Neveu par ses amis, élèves et collèges à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire (= BdÉ 145), 2008, S. 63-72.
- Corteggiani, Jean-Pierre, Block avec relief satirique (Cat. 59), in: Centenaire de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Musée du Caire: 8 janvier – 8 février 1981, Kairo 1981, S. 94-96.
- Coste, Didier, Narrative as Communication (= Theory and History of Literature 64), Minneapolis 1989.
- Crusius, Otto, Fragmente aus der Geschichte der Fabel, Leipzig 1913.
- Currie, Mark, Postmodern Narrative Theory, New York 1998.
- Curto, Silvio, La satira nell'antico Egitto. Quaderno n. 1 del Museo Egizio di Torino, Turin 1965.
- Daressy, Georges É. J., Catalogue général des antiquités égyptiennes du muse du Caire. N° 25501-25832. Ostraca, Kairo 1901.
- Darnell, John C./Colleen Manassa, Tutankhamun's Armies. Battle and Conquest During Ancient Egypt's Late Eighteenth Dynasty, Hoboken 2007.
- Daumas, François, Les propylées du temple d'Hathor à Philae et le culte des la déesse, in: ZÄS 95, 1968, S. 1-17.
- David, Rosalie A., Handbook to Life in Ancient Egypt, New York 1998.
- Davies, Norman de Garies, Egyptian Drawings on Limestone, in: JEA 4, 1917, S. 234-241.
- Davies, Norman de Garies, The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose, and another (Nos. 86, 112, 42, 226) (= TTS 5), London 1933.
- Davies, Norman de Garies, Foreigners in the tomb of Amenemhab (No. 85), in: JEA 20, 1934, S. 189-192.
- Davies, Norman de Garies, Paintings from the tomb of Rekh-mi-Re at Thebes (= PMMA 11). 2 Bde., New York 1935.
- Davies, Nina M., Amenemhab encountering a hyena, in: JEA 26, 1940, S. 82.
- Davies, Nina M., A Fragment of a Punt Scene, in: JEA 47, 1961, S. 19-23.

- Davis, Whitney, Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa, in:
African Archaeological Review 2, 1983, S. 8-35.
- Davis, Whitney, The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art, Cambridge 1989.
- Davis, Whitney, Masking the Blow. The scene of representation in late prehistoric
Egyptian art, Berkley/Los Angeles 1992.
- Decker, Wolfgang, Sport und Spiel im Alten Ägypten, München 1987.
- Decker, Wolfgang/Michael Herb, Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten. Corpus der
bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen.
Teil 1. Text (=HdO 14.1), Leiden u. a. 1994.
- Decker, Wolfgang/Michael Herb, Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten. Corpus der
bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen.
Teil 2. Abbildungen (=HdO 14.2), Leiden u. a. 1994.
- Demus, Otto/Max Hirmer, Romanische Wandmalerei. Aufnahmen von Max und Albert
Hirmer, München 1992.
- Deonna, Waldemar, Zoologie antique et lampes romaines, in: Revue des Études An-
ciennes 27, Bordeaux/Paris 1925, S. 297-306.
- Devéria, Theodule, Catalogue des manuscrits égyptiens au Musée égyptien du Louvre,
Paris 1881.
- Di Biase-Dyson, Camilla, Amenemheb's Excellent Adventure in Syria. New Insights
from Discourse Analysis and Toponymics, in: G. Neunert et al. (Hrsg.), Text: Wis-
sen – Wirkung – Wahrnehmung. Beiträge des vierten Münchner Arbeitskreises Jun-
ge Agyptologie (MAJA 4) (= GOF 59), Wiesbaden 2015, S. 121-150.
- van Dijk, Teun A. et al., Prolegomena zu einer Theorie des Narrativen, in: J. Ihwe
(Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 2, Frankfurt/M. 1973, S. 51-77.
- van Dijk, Teun A., Macrostructures: an interdisciplinary study of global structures in
discourse, interaction, and cognition, Hillsdale 1980.
- van Dijk, Teun A., Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung, Tübingen
1980.
- Dithmar, Reinhard, Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik, Paderborn ⁸1997.
- Dominicus, Brigitte, Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren
Reiches (= SAGA 10), Heidelberg 1994.
- Dorn, Andreas, Men at Work. Zwei Ostraka aus dem Tal der Könige mit nicht-
kanonischen Darstellungen von Arbeitern, in: MDAIK 61, Mainz 2005, S. 1-11.
- Dorn, Andreas, Arbeiterhütten im Tal der Könige. Ein Beitrag zur altägyptischen So-
zialgeschichte aufgrund von neuem Quellenmaterial aus der Mitte der 20. Dynastie
(ca. 1150 v. Chr.). Text- und Katalogband (= AegHel 23.1), Basel 2011.

- Dorn, Andreas, Arbeiterhütten im Tal der Könige. Ein Beitrag zur altägyptischen Sozialgeschichte aufgrund von neuem Quellenmaterial aus der Mitte der 20. Dynastie (ca. 1150 v. Chr.). Tafeln 1-480 (= AegHel 23.2), Basel 2011.
- Doyen, Florence/Eugène Warmenbol, Pain et bière en Égypte ancienne de la table à l'offrande, Treignes 2004.
- Dülffer, Jost, Über-Helden – Das Bild von Iwo Jima in der Repräsentation des Sieges. Eine Studie zur US-amerikanischen Erinnerungskultur seit 1945, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 3/2, 2006, S. 247-272.
- Eagleton, Terry, Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart ³1994.
- Eakin, Paul J., How Our Lives Become Stories: Making Selves, Ithaca/London 1999.
- Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972.
- Eco, Umberto, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. ⁵1990.
- E.O. Plauen, Vater und Sohn. Band 1, Ulm 1996.
- El-Kholi, Salah, Missbilligung vom Alkohol im altägyptischen Alltag?, in: ASEA 75, 2000, S. 211-221.
- Emery, Walter B., The Tomb of Hemaka (= Excavations at Saqqara), Kairo 1938.
- Engel, Johann Jakob, Schriften 11. Poetik, Berlin 1806.
- Engelkamp, Johannes, Gedächtnis für Bilder, in: K. Sachs-Hombach/K. Rehkämper (Hrsg.), Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft, Wiesbaden 1998, S. 31-47.
- Erdheim, Mario, Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychanalytischen Prozeß, Frankfurt/M. 1984.
- Erdmann, Elisabeth, Vorwort, in: H. Buntz/dies. (Hrsg.), Fenster zur Vergangenheit. Bilder im Geschichtsunterricht. Band 1: Von der Frühgeschichte bis zum Mittelalter, Bamberg 2004, S. 5-15.
- Erman, Adolf, Die Literatur der Aegypter. Gedichte, Erzählungen und Lehrbücher aus dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr., Leipzig 1923.
- Erman, Adolf/Hermann Grapow (Hrsg.), Wörterbuch der ägyptischen Sprache. Band 4, Berlin ²1957.
- van Essche, Éric, La guerre entre les chats et les souris, in: Les chats des pharaons. „4000 ans de divinité féline“, hg. vom Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Brüssel 1989, S. 32-35.
- van Essche, Éric, Le chat dans les fables et les contes: la guerre entre chats et souris, le monde retourné, in: in: L. Delvaux/E. Warmenbol (Hrsg.), Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum, Löwen 1991, S. 69-83.
- van Essche, Éric, Les félin à la guerre, in: L. Delvaux/E. Warmenbol (Hrsg.), Les divins chats d'Égypte: un air subtil, un dangereux parfum, Löwen 1991, S. 31-48.

- van Essche-Merchez, Éric, La syntaxe formelle des reliefs et de la grande inscription de l'an 8 de Ramsès III à Médinet Habou, in: CdÉ 67, 1992, S. 211-219.
- van Essche-Merchez, Éric, Pour une lecture „stratigraphique“ de parois du temple de Ramsès III à Medinet Habou, in: RdÉ 45, 1994, S. 87-116.
- Fabeln des Aesop mit 51 Wiedergaben von Holzschnitten des Virgil Solis, Leipzig 1980.
- Fahlenbrach, Kathrin/Reinhold Viehoff, Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung, in: Th. Knieper/ M. G. Müller, War Visions: Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005, S. 356-387.
- Fairman, Herbert W., The Myth of Horus at Edfu, in: JEA 21, 1935, S. 26-36.
- Fang, Zhihui, Illustrations, text, and the child reader: what are pictures in children's storybooks for?, in: Reading Horizons 37, 1996, S. 130-142.
- Fansa, Mamoun (Hrsg.), Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident. Begleitschrift zur Sonderausstellung des Landesmuseums Natur und Mensch Oldenburg vom 22. Februar bis zum 01. Juni 2009, Wiesbaden 2009.
- Fazzini, Richard A. et al. (Hrsg.), Ancient Egyptian Art in the Brooklyn Museum, New York 1989.
- Febvre, Lucien, Das Gewissen des Historikers, Berlin 1988.
- Fischer-Elfert, Hans-W., Die satirische Streitschrift des Papyrus Anastasi I. Übersetzung und Kommentar (= ÄA 44), Wiesbaden 1986.
- Fischer-Elfert, Hans-W., Lesefunde im literarischen Steinbruch von Deir el-Medineh (= KÄT 12), Wiesbaden 1997.
- Fitzenreiter, Martin, Relevanz und Beliebigkeit. Bemerkungen zu archäologischer Methodik und Interpretation, unter Bezugnahme auf die Ägyptologie, in: ders. et al. (Hrsg.), Dekorierter Grabanlagen im Alten Reich – Methodik und Interpretation (= IBAES VI), London 2006, S. 1-18.
- Flores, Diane, The Topsy-Turvy World, in: PdÄ 20, Leiden/Boston 2004, S. 233-255.
- Florescu, Florea B., Die Trajansäule. Grundfragen und Tafeln, Bonn 1969.
- Fludernik, Monika, Towards a ‚Natural‘ Narratology, London/New York 1996.
- Forman, Werner/Hannelore Kischkewitz, Die ägyptische Zeichnung, Hanau ²1988.
- Foucault, Michel, Die Archäologie des Wissens, Frankfurt/M. 1973.
- Fowler, Henry W./Francis G. Fowler, The Concise Oxford Dictionary of Current English, Oxford ⁴1956.
- Fox, Michael V., The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs, London 1985.
- Frank, Hilmar/Tanja Frank, Zur Erzählforschung in der Kunswissenschaft, in: E. Lämmer (Hrsg.), Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S. 35-52.

- Frankfort, Henri/John D. S. Pendlebury, City of Akhenaton. Part II. The North Suburb and the Desert Altars. The Excavations at Tell el Amarna during the Seasons 1926-1932 (= EES), London 1933.
- Frankfort, Henri, Alter Orient – Mythos und Wirklichkeit, Stuttgart 1981.
- Fried, Johannes, Erinnerung und Vergessen. Die Gegenwart stiftet die Einheit der Vergangenheit, in: Historische Zeitschrift 273/3, 2001, S. 561-593.
- Friedman, Florence D., Aspects of Domestic Life and Religion, in: L. H. Lesko (Hrsg.), Pharaoh's Workers. The Villagers of Deir el Medina, New York 1994, S. 95-117.
- Frodl, Walter, Die romanischen Wandgemälde in der Johanneskapelle in Pürgg nach der Endrestaurierung, in: W. Suppan (Hrsg.), Die Pürgg. 850 Jahre Pfarrkirche St. Georg auf der Pürgg. 100 Jahre Musikkapelle Pürgg, Pürgg 1980, S. 25-30.
- Gaballa, Gaballa A., Narrative in Egyptian Art (= SDAI 2), Mainz 1976.
- Gabra, Gwadat/Marianne Eaton-Krauss, The Treasures of Coptic Art in the Coptic Museum and Churches of Old Cairo, Kairo/New York 2007.
- Galland, Anne, Les dessous du sable, Paris 1986.
- Gamer-Wallert, Ingrid, Fische und Fischkulte im alten Ägypten (= ÄA 21), Wiesbaden 1970.
- Gardiner, Alan H., Hieratic Papyri in the British Museum. Third Series: Chester Beatty Gift. Vol. I. Text, London 1935.
- Gardiner, Alan H., Hieratic Papyri in the British Museum. Third Series: Chester Beatty Gift. Vol. II. Plates, London 1935.
- Gardiner, Alan H., The Baptism of Pharao, in: JEA 36, 1950, S. 3-12.
- Gardiner, Alan H., Late-Egyptian Miscellanies (= BAe VII), Brüssel 1973.
- de Garis Davies, Norman, The Tombs of Menkheperasonb, Amenmose, and another (Nos. 86, 112, 42, 226) (= TTS 5), New York 1933.
- Gasse, Annie, Catalogue des ostraca figurés de Deir el-Médineh (N^{os} 3100-3372) (= DIFIAO 23), Paris 1986.
- Gaethgens, Thomas W./Uwe Fleckner, Historienmalerei, Berlin 1996.
- Genette, Gérard, Narrative Discourse Revisited, Ithaca 1988.
- Giovio, Paolo, Lettere I, Rom 1956.
- Giewekemeyer, Antonia, Zur Bedeutung literarischer Erzählstrategien für die Darstellung normwidriger realgeschichtlicher Ereignisse in zwei Texten des Neuen Reichs, in: M. Fitzenreiter et al. (Hrsg.), Das Ereignis. Geschichtsschreibung zwischen Vorfall und Befund (= IBAES X0), London 2009, S. 81-101.
- Gödecken, Karin B., Eine Betrachtung der Inschriften des Meten im Rahmen der sozialen und rechtlichen Stellung von Privatleuten im ägyptischen Alten Reich (= ÄA 29), Wiesbaden 1976.
- Goedicke, Hans, Pi(ankh)y in Egypt. A Study of the Pi(ankh)y Stela, Baltimore 1998.

- Goez, Werner, Ein Konstantin- und Silvesterzyklus in Rom, in: H. Altrichter (Hrsg.), *Bilder erzählen Geschichte*, Freiburg 1995, S. 133-148.
- Gombrich, Ernst H., *Kunst und Illusion*, Köln 1967.
- Gombrich, Ernst H., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.
- Götz, Karl O./Karin Götz, *Probleme der Bildästhetik*, Düsseldorf 1972.
- Goyon, Georges, *Les travaux de Chou et les tribulations de Geb*, in: Kemi 6, 1936, S. 1-43.
- Graefe, Erhart, Die Deutung der sogenannten ‚Opfergaben‘ der Ritualszenen ägyptischer Tempel als ‚Schriftzeichen‘, in: Akten des Kolloquiums „Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East“ (= OLA 55), Löwen 1990, S. 143-156.
- Grape, Wolfgang, *Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen*, München 1994.
- Graus, Johann, Romanische Wandmalereien zu Pürgg und Hartberg, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. N. F. 28, 1902, S. 78-88.
- Griffith, Francis L., *Beni Hassan Part III* (= ASE5), London 1898.
- Groenewegen-Frankfort, Henriette A., *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, London/Chicago 1951.
- Groenewegen-Frankfort, Henriette A., ‚Narratives‘ in Ancient Egypt, in: *Art News Annual* 36, 1970, S. 112-121.
- Gruber, Carola, Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heissenbüttel, 2014 (ebook).
- Grünwald, Dietrich, Kongruenz von Wort und Bild. Rafik Schami und Peter Knorr: „Der Wunderkasten“, in: J. Thiele (Hrsg.), *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*, Oldenburg 1991, S. 17-49.
- Grünkorn, Gertrud, Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200 (= Philologische Studien und Quellen 129), Berlin 1994.
- Grüny, Christian, Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik, in: E. Alloa (Hrsg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013, S. 39-70.
- Guglielmi, Waltraud, Probleme bei der Anwendung der Begriffe „Komik“, „Ironie“ und „Humor“ auf die altägyptische Literatur, in: GM 36, 1979, S. 69-85.
- Guksch, Heike, Amenemhab und die Hyäne. Norm und Individualität in der Grabdeko ration der 18. Dynastie, in: dies. et al. (Hrsg.), *Grab und Totenkult im alten Ägypten*, München 2003, S. 104-117.

- Gülich, Elisabeth/Wolfgang Raible, Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten, München 1977.
- Gundlach, Rolf, Zur Relevanz geschichtswissenschaftlicher Theorien für die Ägyptologie. Eine Orientierung, in: GM 55, 1982, S. 43-58.
- Gutgesell, Manfred, Arbeiter und Pharaonen. Wirtschafts- und Sozialgeschichte im Alten Ägypten, Hildesheim 1989.
- Hager, Werner, Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbilds bis zur Aufklärung, München 1939.
- Hallmann, Silke, Die Tributszenen des Neuen Reiches (= ÄAT 66), Wiesbaden 2007.
- Hamann, Christoph, Visual History und Geschichtsdidaktik. Beiträge zur Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung, Diss. Berlin 2007.
- Hanfmann, George M. A., Narration in Greek Art, in: American Journal of Archaeology 61, 1961, S. 71-78.
- Hannig, Rainer, Zum mittelägyptischen Tempussystem, in: GM 56, 1982, S. 35-52.
- Hare, Tom, How to figure animal fables: animals at play in P. Turin 55001 and *Chōjū giga*, in: E. Frood/A. McDonald (Hrsg.), Decorum and experience. Essays in ancient culture for John Baines, Oxford 2013, S. 220-225.
- Haring, Ben, Die Opferprozessionen in Medinet Habu und Abydos, in: D. Kurth (Hrsg.), 3. Ägyptologische Tempeltagung. Hamburg 1.-5. Juni 1994. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration (= ÄAT 33), Wiesbaden 1995, S. 73-89.
- Harpur, Yvonne, Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom (= SE), London/New York 1987.
- Hausrath, August (Hrsg.), Aesopische Fabeln, München 1940.
- el Hawary, Amr, Vom ewigen Weilen des Augenblicks. Selbstpräsentation und Selbstwahrnehmung in Grabinschriften von der Qubbet el-Hawa, in: L. D. Morenz et al. (Hrsg.), Zwischen den Welten. Grabfunde von Ägyptens Südgrenze, Rahden/Westf. 2011, S. 266-277.
- Hayes, William C., Ostraca and Name Stones from the Tomb of Sen-mut (n°71) at Thebes, New York 1942.
- Hegel, Georg W. F., Vorlesungen über die Ästhetik III. (= Werke 15), hg. v. E. Modenauer, Frankfurt/M. 2008.
- Heidelbach, Nikolaus, Ein Buch für Bruno, Weinheim/Basel 2007.
- Heimann, Paul, Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung in den optisch-akustischen Massenmedien, in: Heiss, Robert et al. (Hrsg.), Bild und Begriff, München 1963, S. 71-113.
- Heinisch, Severin, Die Karikatur, Wien 1988.

Literaturverzeichnis

- Heinz, Susanna C., Wie wird ein Feldzug erzählt? Bildrepertoire, Anbringungsschema und Erzählform der Feldzugsreliefs im Neuen Reich, in: M. Bietak/M. Schwarz (Hrsg.), Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 43-67.
- Heinz, Susanna C., Die Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches: Eine Bildanalyse (= VÖAW 17), Wien 2001.
- Helck, Wolfgang, Überlegungen zur Geschichte der 18. Dynastie, in: Orient Antiquus 8, Rom 1969, S. 281-327.
- Helck, Wolfgang, Die „Admonitions“. Pap. Leiden I 344 recto (= KÄT 11), Wiesbaden 1995.
- Hellström, Pontus, The rock drawings (= Scandinavian Joint Expedition to Sudanese Nubia 1), Odense 1970.
- Herb, Michael, Ikonographie – Schreiben mit Bildern. Ein Essay zur Historizität der Grabdekoration des Alten Reiches, in: M. Fitzenreiter et al. (Hrsg.), Dekorierter Grabanlagen im Alten Reich – Methodik und Interpretation (= IBAES VI), London 2006, S. 111-213.
- Heringer, Hans-Jürgen et al., Einführung in die praktische Semantik, Heidelberg 1977.
- Herman, David, Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology, in: Publications of the Modern Language Association of America 112/5, 1997, S. 1046-1059.
- Hermann, Alfred, Buchillustrationen auf ägyptischen Bücherkästen, in: MDAIK 15, Wiesbaden 1957, S. 112-119.
- Hermann, Alfred, Altägyptische Liebesdichtung, Wiesbaden 1959.
- Hickethier, Knut, Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart ²2010.
- Hickmann, Hans, 45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument. Documents photographiques réunis et classés; textes d'introduction et commentaires, Paris 1956.
- Hickmann, Hans, Ägypten (= Musikgeschichte in Bildern II. Musik der Altertums 1), Leipzig 1961.
- Hickmann, Hans/Charles Grégoire Duc de Mecklenbourg, Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélodie de la vallée du Nil, Baden-Baden 1979.
- Hintze, Fritz, Untersuchungen zu Stil und Sprache neuägyptischer Erzählungen (= VIO 2), Berlin 1950.
- Hofmann, Albert, LSD – mein Sorgenkind. Die Entdeckung einer „Wunderdroge“, Stuttgart 1979.

- Hoffmann, Detlev, Erzählende Bilder, in: ders. (Hrsg.), Erzählende Bilder (= Veröffentlichungen des Stadtmuseums Oldenburg 34), Oldenburg 1998, S. 9-13.
- Hoffmann, Friedhelm, Ägypter und Amazonen. Neubearbeitung zweier demotischer Papyri. P. Vindob. D 6165 und P. Vindob. D 6165 A (= MPER 24), Wien 1995.
- Hoffmann, Friedhelm/Matthias Steinhart, Tiere vom Nil (= Ägyptische Terrakotten in Würzburg. Schenkung Gütte 1), Wiesbaden 2001.
- Hoffmann, Friedhelm/Joachim F. Quack, Anthologie der demotischen Literatur (= Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 4), Berlin 2007.
- Hoffmann, Friedhelm, Göttinnen, Königinnen, Amazonen. Kriegerische Frauen im alten Ägypten, in: Antike Welt 5/2010, S. 20-25.
- Hoffmann, Michael, Egypt before the Pharaohs, New York 1979.
- Hoffmeier, James K., The Problem of „History“ in Egyptian Royal Inscriptions, in: Sesto Congresso Internazionale di Egittologia. Atti. Vol. I, Turin 1992, S. 291-299.
- Hofmann, Inge, Hase, Perlhuhn und Hyäne – Spuren meroitischer Oralliteratur (= Beiträge zur Sudanforschung. Beiheft 4), Wien 1988.
- Hollis, Susan T., The Ancient Egyptian „Tale of Two Brothers“. The Oldest Fairy Tale in the World, Norman 1990.
- Hölscher, Tonio, Geschichtsauffassung in römischer Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 95, 1980, S. 265-321.
- Hölscher, Tonio, Die Macht der Texte und Bilder in der griechischen und römischen Antike, in: Akademie-Journal 1/2005, 2005, S. 42-48.
- Hope, Colin A., Sketches on pottery vessels, in: A. Page, Ancient Egyptian figured ostraca in the Petrie Collection, Warminster 1983, S. 63-66.
- Hornung, Erik, Geschichte als Fest. Zwei Vorträge zum Geschichtsbild der frühen Menschheit, Darmstadt 1966.
- Hornung, Erik, Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen (= OBO 46), Göttingen 1982.
- Hornung, Erik, Geist der Pharaonenzeit, München ²1993.
- Hornung, Erik, Das Totenbuch der Ägypter, Düsseldorf ³2004.
- Hornung, Erik/Elisabeth Staehelin, Neue Studien zum Sedfest (= AH 20), Basel 2006.
- Houlihan, Patrick F., The Birds of Ancient Egypt, Warminster 1986.
- Houlihan, Patrick F., The Animal World of the Pharaohs, London 1996.
- Houlihan, Patrick F., Harvesters or Monkey Business?, in: GM 157, 1997, S. 31-47.
- Houlihan, Patrick F., Wit and Humour in Ancient Egypt, London 2001.
- Houlihan, Patrick F., Some Instances of Humor Associated with Animal Riding in Ancient Egypt, in: GM 190, 2002, S. 35-45.
- Hübner, Kurt, Kritik der wissenschaftlichen Vernunft, Freiburg/München 1978.

- von Hülsen-Esch, Andrea/Hans Körner/Guido Reuter, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild* (= Europäische Geschichtsdarstellung 4), Köln 2003, S. VII-IX.
- von Hülsen-Esch, Andrea, Zeitkonzepte in der oberitalienischen Malerei des Quattrocento. Überlegungen zu ‚Zeit im Bild‘ und ‚Bildzeit‘ bei Pisanello und Mantegna, in: dies./H. Körner/G. Reuter (Hrsg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild* (= Europäische Geschichtsdarstellung 4), Köln 2003, S. 25-43.
- Hunger, Heribert, Der byzantinische Katzen-Mäuse-Krieg, in: *Byzantina Vindobonensis III*, Graz u. a. 1968.
- Ikram, Salima, The Iconography of the Hyena in Ancient Egyptian Art, in: MDAIK 57, Mainz 2001, S. 127-140.
- Ikram, Salima, Hunting Hyenas in the Middle Kingdom: the Appropriation of a Royal Image?, in: BdÉ 138, S. 141-148.
- Imdahl, Max, Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen. Band 60), München 1988.
- Imdahl, Max, Reflexion, Theorie, Methode (= Gesammelte Schriften Band 3), hg. v. G. Boehm, Frankfurt/M. 1996.
- Isernhagen, Hartwig, Amerikanische Kontexte des New Historicism: Eine Skizze, in: J. Glauer/A. Heitmann (Hrsg.), *Verhandlungen mit dem New Historicism: Das Text-Kontext-Problem der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1999, S. 173-192.
- Jäger, Thomas, Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 1), Petersberg 1998.
- Jagschitz, Gerhard, Visual History, in: Das audiovisuelle Archiv Nr. 29/30, 1991, S. 23-51.
- James, Thomas H. G., *Egyptian Painting*, London ⁹1997.
- Jansen-Winkel, Karl, Text und Sprache in der 3. Zwischenzeit. Vorarbeiten zu einer spätmittelägyptischen Grammatik (= ÄAT 26), Wiesbaden 1994.
- Janssen, Rosalind/Jack Janssen, *Egyptian Household Animals* (= SHIRE 12), Aylesbury 1989.
- Janssen, Jack, *Donkeys at Deir el-Medina* (= EU 19), Leiden 2005.
- Jacobs, Bruno, Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achämenidenherrschaft, Jonsered 1987.
- Jaritz, Gerhard, Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit, in: P. Dinzelbacher/D. R. Bauer (Hrsg.), *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter* (= Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte 13), München u. a. 1990, S. 195-242.

- Jaroš-Deckert, Brigitte, Das Grab des Jnj-jtj.f. Die Wandmalereien der XI. Dynastie (= AV 12), Kairo 1984.
- Jeismann, Karl-Ernst, „Geschichtsbewußtsein“ als zentrale Kategorie des Geschichtsunterrichts, in: G. Niemetz (Hrsg.), Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik (= Didaktische Reihe der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg), Stuttgart 1990, S. 44-75.
- Jochimsen, Margarethe, Zur Konzeption der Ausstellung „Text-Foto-Geschichten“, in: Kunstforum international, Mainz 1979, S. 7-8.
- Johnson, W. Raymond, An Asiatic Battle Scene of Tutankhamun from Thebes: A Late Amarna Antecedent of the Ramesside Battle-Narrative Tradition, Chicago 1992.
- Jolles, André, Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Tübingen⁶1986.
- Junge, Friedrich, Vom Sinn der ägyptischen Kunst. Am Beispiel des Alten Reichs, in: J. Assmann/G. Burkard (Hrsg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Nußloch 1983, S. 43-60.
- Junge, Friedrich, Die Erzählung vom Streit der Götter Horus und Seth um die Herrschaft, in: TUAT 3,V, Gütersloh 1995, S. 930-950.
- Junge, Friedrich, Neuägyptisch. Einführung in die Grammatik, Wiesbaden³2008.
- Kaelin, Ein assyrisches Bildexperiment nach ägyptischem Vorbild. Zu Planung und Ausführung der „Schlacht am Ulaï“ (= Alter Orient und Altes Testament 266), Münster 1999.
- Kammerzell, Frank, Vom Streit zwischen Leib und Kopf, in: TUAT III, 1995, S. 951-954.
- Kanawati, Naguib/Alexandra Woods, Beni Hassan. Art and Daily Life in an Egyptian Province, Kairo 2010.
- Kantor, Helene J., Narration in Egyptian Art, in: American Journal of Archaeology 61, 1957, S. 44-54.
- Karpf, Jutta, Strukturanalyse der Mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung (= Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 12), Marburg 1994.
- Kauffmann, Georg, Die Macht des Bildes. Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt, Opladen 1988.
- Keel, Othmar, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen, Zürich u. a.²1977.
- Kees, Hermann, Eine Familie königlicher Maurermeister aus dem Anfang der 6. Dynastie, in: Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 54, 1957, S. 91-100.
- Keimer, Louis, Remarques sur les „cuillers à fard“ du type dit à la nageuse, in: ASAE 52, 1952, S. 59-72.

- Keimer, Ludwig, Pavian und Dum-Palme, in: MDAIK 8, Berlin 1938, S. 42-45.
- Keimer, Ludwig, Sur un certain nombre d'ostraca figurés, de plaquettes sculptées, etc., provenant de la nécropole Thébaine et encore inédits, in: *Études d'Égyptologie* 3, Kairo 1941, S. 1-24.
- Keimer, Ludwig, Rezension zu J. Vandier d'Abbadie, Catalogue des ostraca de Deir el-Médineh. Troisième fasc., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1946 (4to, VI + 130 + 4 pages, 3 pl.) = Documents des fouilles publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire, II, in: *Bibliotheca Orientalis* V, Nr. 1, 1948, S. 18-25.
- Keisch, Claude, Noyer le poisson, in: E. Lämmert (Hrsg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999, S. 139-156.
- Kemp, Barry J., Wall paintings from the Workmen's village at el-'Amarna, in: *JEA* 65, 1979, S. 47-53.
- Kemp, Wolfgang, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: ders. (Hrsg.), *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel einerständiger Bilderzählung (= Text + Kritik. Literatur und andere Künste* 4), München 1989, S. 62-88.
- Kemp, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- Kenner, Hedwig, Das Phänomen der verkehrten Welt in der klassischen Antike, in: *Forschungen und Fortschritte* 41,1, 1967, S. 11-14.
- Kent, Jack, *Fabeln von Äsop*, Ravensburg 1980.
- Kessler, Dieter, Zur Bedeutung der Szenen des täglichen Lebens in den Privatgräbern (I): Die Szenen des Schiffsbau und der Schifffahrt, in: *ZÄS* 114, 1987, S. 59-88.
- Kessler, Dieter, Der satirisch-erotische Papyrus Turin 55001 und das „Verbringen des schönen Tages“, in: *SAK* 15, Hamburg 1988, S. 171-196.
- Kessler, Dieter, Zur Bedeutung der Szenen des täglichen Lebens in den Privatgräbern (II): Schreiber und Schreiberstatue in den Gräbern des AR, in: *ZÄS* 117, 1990, S. 21-43.
- Kessler, Dieter, Die kultische Bindung der Ba-Konzeption. 2. Teil: Die Ba-Zitate auf den Kultstelen und Ostraka des Neuen Reiches, in: *SAK* 29, Hamburg 2001, S. 139-186.
- Kindt, Tom/Hans-Harald Müller, Preface, in: dies. (Hrsg.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory (= Narratologia* 1), Berlin/Boston 2008, S. V-VII.
- Kitchen, Kenneth A., *Ramesside Inscriptions. Historical and Biographical* II, Oxford 1979.
- Klassen, Janina, Was die Musik erzählt, in: E. Lämmert (Hrsg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999, S. 89-107.

- Klebe, Inge/Joachim Klebe, Durch die Augen in den Sinn, Berlin 1984.
- Klebs, Luise, Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches (XVIII.-XX. Dynastie, ca. 1580-1100 v. Chr.). Material zur ägyptischen Kulturgeschichte. Teil I: Szenen aus dem Leben des Volkes, Heidelberg 1934.
- Kleiber, Georges, Prototypensemantik. Eine Einführung, Tübingen 21998.
- Kleinke, Nira, Female Spaces: Untersuchungen zu Gender und Archäologie im pharaonischen Ägypten (= GM. Beihefte 1), Göttingen 2007.
- Kliemann, Julian, Programme, Inschriften und Texte zu Bildern. Einige Bemerkungen zur Praxis in der profanen Wandmalerei des Cinquecento, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988, Stuttgart 1990, S. 79-95.
- Koerber, Susanne, Welche Rolle spielt das Bildersehen des Kindes aus Sicht der Entwicklungspsychologie, in: J. Thiele (Hrsg.), Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. 13.-15. September 2006, Baltmannsweiler 2007, S. 31-47.
- Kolkenbrock-Netz, Jutta, Diskursanalyse und Narrativik: Voraussetzungen und Konsequenzen einer interdisziplinären Fragestellung, in: J. Fohrmann/H. Müller (Hrsg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1988, S. 261-283.
- Koltside, Aikaterini, Birth-bed, sitting-place, erotic corner or domestic altar? A study of the so-called “elevated bed” in Deir el-Medina houses, in: SAK 35, Hamburg 2006, S. 165-174.
- Korff, Gottfried, Volkskunst: ein *mythomoteur*?, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92/2, 1996, S. 221-233.
- Köthen-Welpot, Sabine, Theogonie und Genealogie im Pantheon der Pyramidentexte, Bonn 2003.
- Krämer, Sybille, Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über „Blickakte“, in: L. Schwarte (Hrsg.), Bild-Performanz, München 2011, S. 63-88.
- Kreiswirth, Martin, Tell me a story: The narrativist turn in the human sciences, in: ders./Th. Carmichael (Hrsg.), Constructive Criticism: The human sciences in the age of theory, Toronto 1995, S. 61-87.
- KRI II *siehe* Kitchen, Ramesside Inscriptions
- Kuder, Ulrich, Der Teppich von Bayeux, Frankfurt/M. 1994.
- Kunst voor de eeuwigheid. Egyptische schilderingen en tekeningen uit de nationale verzamelingen van België en Nederland, Brüssel 1966.
- Kurlander, Amy/Stephan S. Wolohjian/Christopher S. Wood, Das erzählte Drama in Bildern: Adolph von Menzel und Max Klinger, in: W. Kemp (Hrsg.), Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (= Text + Kritik. Literatur und andere Künste 4), München 1989, S. 35-61.

- Kurth, Dieter, Treffpunkt der Götter, Zürich/München 1994.
- Labov, William, The Transformation of Experience in narrative Syntax, in: ders. (Hrsg.), Language in the inner city: Studies in Black English vernacular, Philadelphia 1972, S. 354-396.
- Lachmann, Renate, Kultursemiotischer Prospekt, in: K.-U. Hemken (Hrsg.), Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996, S. 47-64.
- Lammert, Angela, Rhetorik des Schweigens. Skulpturale Erzählformen, in: E. Lämmert (Hrsg.), Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S. 157-174.
- Laner, Iris, Ereignis, Bild, Iterabilität. Zum Problem der Geschichtlichkeit der Fotografie, in: E. Alloa (Hrsg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, S. 127-149.
- Lashien, Miral, Artists' Training in the Old and Middle Kingdoms, in: GM 224, 2010, S. 81-85.
- Legrain, Léon, Ur Excavations. Archaic Seal-Impressions III, New York 1936.
- Leibfried, Erwin, Fabel, Stuttgart 1988.
- Leitz, Christian, Altägyptische Traumdeutung nach einem Papyrus des Neuen Reiches, in: A. Karenberg/ders. (Hrsg.), Heilkunde und Hochkultur I. Geburt, Seuche und Traumdeutung in den antiken Zivilisationen des Mittelmeerraumes (= Naturwissenschaft - Philosophie – Geschichte 14), Münster 2000, S. 221-246.
- Leinemann, Jürgen, Höhenrausch. Die wirklichkeitsleere Welt der Politiker, München 2004.
- Lepsius, Richard, Auswahl der wichtigsten Urkunden des aegyptischen Alterthums. Tafeln, Leipzig 1842.
- Les chats des pharaons. „4000 ans de divinité féline“, hg. vom Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Brüssel 1989.
- Lessing, Gotthold E., Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie. Erster Teil. Eingeleitet von S. H. Begenau (= Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten. Heft 1), Heidenau/Sa. 1956.
- Levine, Joel R. et. al., On empirically validating functions of pictures in prose, in: D. Willows /H. Hougtom (Hrsg.), The psychology of illustrations. Bd. 1: Basic research, New York 1987, S. 51-86.
- von Lieven, Alexandra, Scheiben am Himmel – Zur Bedeutung von *itm* und *itm.t*, in: SAK 29, Hamburg 2001, S. 277-282.
- von Lieven, Alexandra, Wein, Weib und Gesang – Rituale für die Gefährliche Göttin, in: C. Metzner-Nebelsick (Hrsg.), Rituale in der Vorgeschichte, Antike und Gegenwart. Studien zur Vorderasiatischen, Prähistorischen und Klassischen Archäologie, Ägyptologie, Alten Geschichte, Theologie und Religionswissenschaft. Interdisziplinä-

- re Tagung vom 1.-2. Februar 2002 an der Freien Universität Berlin (= Internationale Archäologie. Arbeitsgemeinschaft, Symposium, Tagung, Kongress 4), Rahden/Westf. 2003, S. 47-55.
- von Lieven, Alexandra, Fragments of a Monumental Proto-Myth of the Sun's Eye, in: G. Widmer/D. Devauchelle (Hrsg.), *Actes du IXe congrès international des études démotiques*, Paris, 31 août – 3 septembre 2005 (= BdÉ 147), 2009, S. 173-180.
- Loeben, Christian E./Sven Kappel: Die Pflanzen im altägyptischen Garten. Ein Bestandskatalog der ägyptischen Sammlung im Museum August Kestner, Rahden/Westf. 2009.
- Loeben, Christian E., „Verbringe einen perfekten Tag“ – Gastlichkeit für Lebende und Tote im Alten Ägypten, in: H. Eidam et al. (Hrsg.), *Zu Gast. 4000 Jahre Gastgewerbe*, Erfurt 2008, S. 35-47.
- Loeben, Christian E., Tiergeschichten und Fabeln im alten Ägypten, in: M. Fansa (Hrsg.), *Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident. Begleitschrift zur Sonderausstellung des Landesmuseums Natur und Mensch Oldenburg vom 22. Februar bis zum 01. Juni 2009*, Wiesbaden 2009, S. 33-40.
- Loprieno, Antonio, Defining Egyptian literature: Ancient texts and modern theories, in: PdÄ 10, Leiden u. a. 1996, S. 39-58.
- Loprieno, Antonio, The „King's Novel“, in: PdÄ 10, Leiden u. a. 1996, S. 275-295.
- Loprieno, Antonio, Der demotische Mythos vom Sonnenauge, in: E. Blumenthal et al. (Hrsg.), *Mythen und Epen III* (= TUAT III, 5), Gütersloh 1995, S. 1038-1077.
- Loprieno, Antonio, Ancient Egyptian literature: History and Forms, Leiden 1996.
- Lo Zibaldone di Giorgio Vasari, hg. v. A. Del Vita, 1938.
- Loth, Marc, Weiser und Narr – Der Affe im Alten Ägypten, in: V. Vaelske et al. (Hrsg.), Ägypten. Ein Tempel der Tiere, Berlin 2006, S. 56-59.
- Lucie-Smith, Edward, Die Kunst der Karikatur, Weingarten 1981.
- Maderna-Sieben, Claudia, Das Erzählen im Ko(n)text historischer Inschriften des Neuen Reiches, in: ders. (Hrsg.), *Das Erzählen in frühen Hochkulturen. I. Der Fall Ägypten* (= Ägyptologie und Kulturwissenschaft I), München 2009, S. 173-195.
- Mahne, Nicole, Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.
- Manniche, Lise, Ancient Egyptian Musical Instruments (= MÄS 34), München/Berlin 1975.
- Manniche, Lise, The Lion and the Mouse. An ancient Egyptian story translated from the Demotic and illustrated by Lise Manniche, London 1984.
- Manniche, Lise, Liebe und Sexualität im alten Ägypten. Eine Text- und Bilddokumentation, Zürich/München 1988.
- Manniche, Lise, Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991.
- Martin, Monique, Hundeleben, Aarau/Frankfurt/M. 1983.

- Martin, Monique, Das Ei, Buxtehude 1988.
- Martinez, Matias/Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München ⁸2009.
- Maspero, Gaston, Guide to the Cairo Museum, Kairo ⁴1915.
- Mathieu, Bernard, La poésie amoureuse de l'Égypte ancienne. Recherches sur un genre littéraire au Nouvel Empire (= BdÉ 115), Kairo 1996.
- Mathieu, Bernard, La littérature narrative de l'Égypte ancienne: un bilan, in: Z. Hawass (Hrsg.), Egyptology at the Dawn of the Twenty-first Century. Proceedings of the Eighth International Congress of Egyptologists. Cairo, 2000. Vol. 3: Language – Conservation – Museology, Kairo/New York 2003, S. 297-306.
- McDowell, Andreas G., Village Life in Ancient Egypt. Laundry Lists and Love Songs, Oxford 1999.
- Megahed, Mohamed/Hana Vymazalová, Ancient Egyptian Royal Circumcision from the Pyramid Complex of Djedkare, in: Anthropologie 49,2, 2011, S. 155-164.
- Mekhitarian, Arpag, Ägyptische Malerei, Genf ²1989.
- Menéndez, Gemma, Figured Ostraca from Dra Abu-el Naga (TT 11-12), in: SAK 37, Hamburg 2008, S. 259-275.
- Meskell, Lynn, Re-em(bed)ding sex: domesticity, sexuality, and ritual in New Kingdom Egypt, R. A. Schmidt/B. L. Voss (Hrsg.), Archaeologies of Sexuality, London/New York 2000, S. 253-262.
- Meyer, Eduard, Geschichte des Altertums 3. Die Zeit der ägyptischen Großmacht, Essen ⁹1984.
- Minault-Gout, Anne, Carnets de pierre. L'art des ostraca dans l'Égypte ancienne, Paris 2002.
- Mink, Louis O., Narrative Form as a Cognitive Instrument, in: R. H. Canary/H. Kozicki (Hrsg.), The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding, Madison 1978, S. 129-140.
- Mitchell, William J. T., Der Pictorial Turn, in: M. Rimmele et al. (Hrsg.), Bildwissenschaft und Visual Culture (= Basis-Scripte. Reader Kulturwissenschaften 4), Bielefeld 2014, S. 41-66.
- Moeller, Susann D., Shooting War. Photography and the American Experience of Combat, New York 1989.
- Moers, Gerald, Fingierte Welten in der ägyptischen Literatur des 2. Jahrtausends v. Chr. Grenzüberschreitung, Reisemotiv und Fiktionalität (= PdÄ 19), Leiden u. a. 2001.
- Moers, Gerald, Ägyptische Körper-Bilder in physischen, visuellen und textuellen Medien, in: A. Verbovsek et al. (Hrsg.), Imago Aegypti 1, Göttingen 2006, S. 9-26.
- Moers, Gerald, Broken icons: The emplotting of master-narratives in the Ancient Egyptian Tale of Sinuhe, in: OLA 189, 2011, S. 165-176.

- Moers, Gerald, Von Stimmen und Texten. Pharaonische Metalepsen als mediales Phänomen, in: U. E. von Eisen/P. von Möllendorff, Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums (= Narratologia 39), Berlin/Boston 2013, S. 29-58.
- Moers, Gerald, Vom Verschwinden der Gewissheiten, in: ders. et al. (Hrsg.), Dating Egyptian Literary Texts (= LingAeg 11), Hamburg 2013, S. 3-69.
- Mogensen, Maria, La Glyptothèque Ny Carlsberg. La Collection Égyptienne, Kopenhagen 1930.
- Moorey, Peter R. S., Ancient Egypt, Oxford ²1988.
- Moortgat, Anton, Tammuz. Der Unsterblichkeitsglaube in der altorientalischen Bildkunst, Berlin 1949.
- Moortgat, Anton, Tell Halaf III: Die Bildwerke, Berlin 1955.
- Morenz, Ludwig D., Beiträge zur Schriftlichkeitsskultur im Mittleren Reich und in der 2. Zwischenzeit (= ÄAT 29), Wiesbaden 1996.
- Morenz, Ludwig D., Der Erste sei Zweiter, oder: der Leib als Kopf – ein Wortspiel als diffamierendes und also textkonstituierendes Mittel, in: GM 156, 1997, S. 81-83.
- Morenz, Ludwig D., Der Greif als Vergelter alles Irdischen – Textvariante und bildliche Vorläufer einer Geschichte aus dem Mythos vom Sonnenauge, in: Enchoria 24, 1999, S. 38-42.
- Morenz, Ludwig D., Ein Text zwischen Ritual(ität) und Mythos. Die Inszenierung des Anchtfi von Hefat als Super-Helden, in: B. Dücker/H. Roeder (Hrsg.), Text und Ritual. Kulturwissenschaftliche Essays und Analysen von Sesostris bis Dada (= Herma 8), Heidelberg 2005, S. 123-147.
- Morenz, Ludwig D., Die Zeit der Regionen im Spiegel der Gebelein-Region. Kulturgechichtliche Re-Konstruktion (= PdÄ 27), Leiden/Boston 2010.
- Morenz, Ludwig D., Kleine Archäologie des ägyptischen Humors. Ein kulturgeschichtlicher Testschnitt (= Bonner Ägyptologische Beiträge 2), Berlin 2013.
- Morenz, Siegfried, Ägyptische Tierkriege und die Batrachomyomachie, in: Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Fs. B. Schweitzer, Stuttgart 1954, S. 87-94.
- Moscati, Sabatino, Historical Art in the Ancient Near East (= Studi Semitici 8), Rom 1963.
- Muckenaupt, Manfred, Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht, Tübingen 1985.
- Müller-Funk, Wolfgang, Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien 2002.
- Murray, Margaret A., Burial customs and beliefs in the hereafter in predynastic Egypt, in: JEA 42, 1956, S. 86-96.

- Nagel, Ivan, Die lange Herrschaft des Historiengemäldes, in: A. Honold/R. Simon (Hrsg.), Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, S. 28-53.
- Naville, Edouard, The Temple of Deir el Bahari. Part III. Plates LVI-LXXXVI. End of northern half and southern half of the middle platform (= EEF 16), London 1908.
- Naville, Edouard, The Temple of Deir el Bahari. Part VI. Plates CLI-CLXXIV. The lower terrace, additions and plans (= EEF 29), London 1908.
- Needler, Winifred, A Thirty-square draught-board in the Royal Ontario Museum, in: JEA 39, S. 60-75.
- Nelson, Harold H., Medinet Habu I: Earlier Historical Records of Ramses III, Chicago 1930.
- Nelson, Harold H., Medinet Habu II: Later Historical Records of Ramses III, Chicago 1932.
- Newberry, Percy E., El Bersheh I: The tomb of Tehuti-Hetep, London 1895.
- Newberry, Percy E., Beni Hassan I (= ASE 1), London 1893
- Newberry, Percy E., Beni Hassan II (= ASE 2), London 1893.
- Newberry, Percy E., Beni Hassan III (= ASE 5), London 1896.
- Nora, Pierre, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1998.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar, Produktive Grenzüberschreitungen: Transgenerische intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, in: dies. (Hrsg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär (= WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium 5), Trier 2002, S. 1-22.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar, Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, in: dies. (Hrsg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002.
- O'Connor, David, Demarcating the boundaries: an interpretation of a scene in the tomb of Mahu, El-Amarna, in: BES 9, 1987/88, S. 41-52.
- O'Connor, David, Eros in Egypt. Archaeology Odyssey, September-October, 2001 (http://prophetess.lsc.edu/~rklein/Documents/eros_in_egypt.htm; letzter Zugriff: 13.08.2011).
- O'Connor, David, Satire or Parody? The Interaction of the Pictorial and the Literary in Turin Papyrus 55001, in: M. Collier/S. Snape (Hrsg.), Ramesside Studies in Honour of K. A. Kitchen, Bolton 2001, S. 361-379.
- O'Connor, David, The Eastern High Gate: Sexualized Architecture at Medinet Habu?, in: P. Jánosi (Hrsg.), Structure and Significance: Thoughts on Ancient Egyptian Architecture (= DGÖAW 33), Wien 2005, S. 439-454.
- Ollivier-Beauregard, Gratien-Michel, Caricature égyptienne historique, politique et morale. Description, interprétation, Paris 1894.

- Omlin, Jos A., Der Papyrus 55001 und seine Satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften (= Catalogo del Museo Egizio di Torino III), Turin 1973.
- Osborn, Dale J./Jana Osbornová, The Mammals of Ancient Egypt (= The Natural History of Egypt IV), Warminster 1998.
- Österley, Hermann (Hrsg.), Steinhöwels Äsop, Tübingen 1873.
- Ott, Norbert H., Bildstruktur statt Textstruktur. Zur visuellen Organisation mittelalterlicher narrativer Bilderzyklen. Die Beispiele des Weinhausener Tristantteppichs I, des Münchener Parzival CGM 19 und des Münchener Tristan CGM 51, in: K. Dirrscherl (Hrsg.), Bild und Text im Dialog, Passau 1993, S. 53-70.
- Otto, Eberhard, Das ägyptische Mundöffnungsritual. Teil II: Kommentar (= ÄA 3), Wiesbaden 1960.
- Otto, Karl-Heinz/Gisela Buschendorf-Otto, Felsbilder aus dem sudanesischen Nubien. Teil I. Text (= Publikation der Nubien-Expedition 1961-1963. Bd. 2), Berlin 1993.
- Otto, Karl-Heinz, Felsbilder aus dem sudanesischen Nubien. Teil II. Tafeln (= Publikation der Nubien-Expedition 1961-1963. Bd. 2), Berlin 1993.
- Paech, Joachim, Film und Geschichten(n) – ein Palimpsest. Am Beispiel von J.-L. Godard. *Histoire(s) du cinéma*, in: A. Honold/R. Simon (Hrsg.), Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, S. 161-188.
- Page, Anthea, Ancient Egyptian figured ostraca in the Petrie Collection, Warminster 1983.
- Panagiotopoulos, Diamantis, Foreigners in Egypt in Time of Hatshepsut and Thutmosis III, in: E. H. Cline/D. O'Connor (Hrsg.), Thutmosis III. A new biography, Ann Arbor 2006, S. 370-412.
- Pandel, Hans-Jürgen, Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte, in: H.-J. Pandel/G. Schneider (Hrsg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 339-364.
- Pandel, Hans-Jürgen, Visuelles Erzählen. Zur Didaktik von Bildgeschichten, in: H.-J. Pandel/G. Schneider (Hrsg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 387-404.
- Pandel, Hans-Jürgen, Bildinterpretation. 1. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. ²2011.
- Parkinson, Richard B., Literary form and the Tale of the eloquent peasant, in: JEA 78, 1992, S. 163-178.
- Parkinson, Richard B., Reading Ancient Egyptian Poetry. Among Other Histories, Oxford 2009.
- Parkinson, Richard B., Types of literature in the Middle Kingdom, in: PdÄ 10, Leiden u. a. 1996, S. 297-312.

- Parkinson, Richard B., Two New “Literary” Texts on a Second Intermediate Period Papyrus? A Preliminary Account of P. BM EA 10475, in: J. Assmann/E. Blumenthal (Hrsg.), Literatur und Politik im pharaonischen und ptolemäischen Ägypten. Vorträge der Tagung zum Gedenken an Georges Posener 5.-10. September 1996 in Leipzig (= BdÉ 127), Kairo 1999, S. 177-196.
- Paul, Gerhard (Hrsg.), Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004.
- Paul, Gerhard, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: ders. (Hrsg.), Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7-36.
- Peck, William H./John G. Ross, Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden, Bergisch Gladbach 1979.
- Peil, Dietmar, Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG Symposion 1988 (= Germanistische Symposien Berichtsbände XI), Stuttgart 1990, S. 150-167.
- Peltsch, Steffen, Bilder erzählen Geschichten, in: ders. (Hrsg.), Auch Bilder erzählen Geschichten... Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 8), Weinheim 1997, S. 3-5.
- Perrot, Georges/Charles Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité I. Égypte, Paris 1882.
- Petrie, William M. Flinders, Deshasheh (= EEF 15), London 1898.
- Peterson, Bengt E. J., Zeichnungen aus einer Totenstadt. Bildostraka aus Theben-West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche mitsamt einem Katalog der Gayer-Anderson-Sammlung in Stockholm (= Bulletin Medelhavsmuseet 7-8), Stockholm 1973.
- Piankoff, Alexandre, Mythological Papyri. I: Texts (= Bollingen Series 40,3), New York 1957.
- Piankoff, Alexandre, Mythological Papyri. II: Portfolio of Plates (= Bollingen Series 40,3), New York 1957.
- Pieper, Max, Ein Text über das ägyptische Brettspiel, in: ZÄS 66, 1931, S. 16-33.
- Pinch, Geraldine, Childbirth and Female Figurines at Deir el-Medina and el-'Amarna, in: Orientalia 52, 1983, S. 405-414
- Plum, Angelika, Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen 1998.
- PM siehe Porter/Moss, Topographical Bibliography
- Pochat, Götz, Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit (= Ars viva 3), Köln 1996.

- Popko, Lutz, Untersuchung zur Geschichtsschreibung der Ahmosiden- und Thutmosidenzeit. „...damit man von seinen Taten noch in Millionen von Jahren sprechen wird“, Würzburg 2006.
- Porter, Bertha/Rosalind L. B. Moss, Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Painting III. Memphis (Abû Rawâsh to Dahshûr), Oxford 1931.
- Porter, Bertha/Rosalind L. B. Moss, Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Painting II. Theban Temples, Oxford 1972.
- Posener, George, La mésaventure d'un Syrien et le nom égyptien de l'ours, in: Or 13, 1944, S. 193-204.
- Prince, Gerald, Narratology. The form and functioning of narrative, Berlin et al. 1982.
- Prince, Gerald, Remarks on Narrativity, in: C. Wahlin (Hrsg.), Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology, Frankfurt/M. 1996, S. 95-106.
- Prince, Gerald, Revisiting Narrativity, in W. Grünzweig/A. Solbach (Hrsg.), Grenzüberschreitungen: Narratology im Kontext. Transcending Boundaries: Narratology in Context, Tübingen 1999, S. 43-51.
- Pusch, Edgar B., Senet, in: LÄ V, Wiesbaden 1984, Sp. 851-855.
- Pusch, Edgar B., Das Senet-Brettspiel im Alten Ägypten. Teil 1: Das inschriftliche und archäologische Material (= MÄS 38), München 1979.
- Pusch, Edgar B., Das Senet-Brettspiel im Alten Ägypten. Teil 2: Tafelband (= MÄS 38), München 1979.
- Pusch, Edgar B., Zwischen Diesseits und Jenseits. Senet und Zwanzig-Felder-Spiel – Zwei Brettspiele Altägyptens, Hannover 1997.
- Quack, Joachim F., Die Lehren des Ani. Ein neuägyptischer Weisheitstext in seinem kulturellen Umfeld (= OBO 141), Freiburg/Göttingen 1994
- Quack, Joachim F., A Goddess Rising 10.000 Cubits into the Air... or Only One Cubit, One Finger?, in: A. Imhausen/J. Steele (Hrsg.), Under One Sky. Astronomy and Mathematics in the Ancient Near East (= AOAT 297), Münster 2002, S. 283-294.
- Quack, Joachim F., Herodot, Strabo und die Pallakide von Theben, in: Scheer/Lindner, Tempelprostitution im Altertum. Fakten und Fiktionen (= Oikumene 6), Berlin 2009, S. 154-182.
- Quack, Joachim F., Von der Vielfalt der ägyptischen Sprache in der griechisch-römischen Zeit, in: ZÄS, Leipzig 2013, S. 36-53.
- Quibell, James E./Hayter, Angelo G. K., Teti Pyramid (= Excav. Saqq.), London 1927.
- Quibell, James E./Frederick W. Green, Hierakonpolis Part II (= BSAE 5), London 1902.

- Quirke, Stephen/Jeffrey Spencer, The British Museum Book of Ancient Egypt, London 1992.
- Quirke, Stephen, Archive, in: A. Loprieno (Hrsg.), Ancient Egyptian Literature. History and Forms (= PdÄ 10), Leiden u. a. 1996, S. 379-401.
- de Rachewiltz, Boris, Eros noir, Mailand 1965.
- Rademacher, Hellmut, Historische Bildkunde im Geschichtsmuseum, in: Beiträge und Mitteilungen, hg. Vom Museum für Deutsche Geschichte (Ost-)Berlin 16, 1988, S. 24-28.
- Raven, Maarten J., Papyrusman: van bies tot boekrol – met een bloomlezing uit de Leidse papyrusverzameling, Zutphen 1982.
- Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (= Kunstwissenschaftliche Studien 106), München/Berlin 2002.
- Reiche, Christina, Überlegungen zum nichtköniglichen Totenglauben in der Amarnazeit, in: M. Schade-Busch, Wege öffnen – Festschrift für Rolf Gundlach (= ÄAT 35), Wiesbaden 1996.
- Reintges, Chris H., The oral-compositional form of pyramid text discourse, in: OLA 189, S. 3-54.
- Reitzenstein, Richard, Die griechische Tefnut-Legende (= Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften 1923, 2), Heidelberg 1923.
- Richardson, Brian, Recent concepts of narrative and the narratives of narrative theory, in: Style 34/2, 2000, S. 168-175.
- Ricoeur, Paul, Zeit und Erzählung I. Zeit und historische Erzählung (= Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 18/I), München 1988.
- Rigney, Ann, The point of stories. On narrative communication and its cognitive functions, in: Poetics Today 13/2, 1992, S. 263-283.
- Ritner, Robert K., The Mechanics of Ancient Egyptian Magical Practice (= SAOC 54), Chicago 1993.
- Ritter, Thomas, Semantische Diskursstrukturen, erläutert am Beispiel des narrativen Texttyps, in: L. Gestermann/H. Sternberg-El Hotabi (Hrsg.), Per aspera ad astra. Wolfgang Schenkel zum neunundfünfzigsten Geburtstag, Kassel 1995, S. 123-161.
- Robins, Gay, Egyptian Painting and Relief (= Shire 3), Aylesbury 1986.
- Robins, Gay, The Art of Ancient Egypt, London 1997.
- Robins, Gay, The use of the squared grid as a technical aid for artists in Eighteenth Dynasty painted Theban tombs, in: W. V. Davies, Colour and painting in ancient Egypt, London 2001, S. 60-62.
- Rodin, Auguste, Die Kunst: Gespräche des Meisters, gesammelt von Paul Gsell, Leipzig 1912.
- Roeder, Günther, Der Tempel von Dakke. Tome Premier (Texte) (= TIN), Kairo 1930.

- Roeder, Günther, Der Tempel von Dakke. Tome Second (Planches) (= TIN), Kairo 1930.
- Roeder, Hubert, Die Erfahrung von Ba'u. „Sinuhe“ und „Schiffbrüchiger“ zwischen dem Erzählen und Lehren der 12. Dynastie, in: ders. (Hrsg.), Das Erzählen in frühen Hochkulturen. I. Der Fall Ägypten (= Ägyptologie und Kulturwissenschaft I), München 2009, S. 75-157.
- Roeder, Hubert, Das Erzählen in frühen Hochkulturen I. Der Fall Ägypten (= Ägyptologie und Kulturwissenschaft I), München 2009.
- Roeder, Hubert, Erzählen im Alten Ägypten. Vorüberlegungen zu einer Erzähltheorie zwischen Literaturwissenschaft und Altertumswissenschaft, in: ders. (Hrsg.), Das Erzählen in frühen Hochkulturen I. Der Fall Ägypten (= Ägyptologie und Kulturwissenschaft I), München 2009, S. 15-54.
- Röpke, Frank, Überlegungen zum „Sitz im Leben“ der Kahuner Homosexuellen Episode zwischen Horus und Seth, in: H. Roeder (Hrsg.), Das Erzählen in frühen Hochkulturen. 1. Der Fall Ägypten, München 2009, S. 239-290.
- Rosenberg, Raphael, Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit von Max Imdahls Kunstbetrachtung, 2006 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/193/>; letzter Zugriff: 03.02.2017).
- Roth, Ann M., Father Earth, Mother Sky. Ancient Egyptian Beliefs About Conception and Fertility, in: A. E. Rautman (Hrsg.), Reading the Body: Representations and Remain in the Archaeological Record, Philadelphia 2000, S. 187-201.
- Roth, Gerhard, Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, Frankfurt/M. ⁵1996.
- Rubensohn, Otto, Sitzung am 4. Juni 1929, in: Archäologischer Anzeiger 44, 1929, Sp. 195-219.
- Rueness Eli K. et al., The Cryptic African Wolf: *Canis aureus lupaster* Is Not a Golden Jackal and Is Not Endemic to Egypt, in: PLoS ONE 6/1, 2011 (<http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0016385>; letzter Zugriff: 07.07.2013).
- Ryan, Marie-Laure, Still Pictures, in: dies. (Hrsg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln/London 2004, S.139-144.
- Ryan, Marie-Laure, Will new media produce new narratives?, in: dies. (Hrsg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln/London 2004, S. 337-359.
- Ryan, Marie-Laure, Digital Media, in: dies. (Hrsg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln/London 2004, S. 329-335.
- Sachs, Curt, Die Musikinstrumente des Alten Ägypten (= Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung III), Berlin 1921.

- Sachs-Hombach, Klaus, Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.
- Sauer, Michael, Bilder im Geschichtsunterricht. Typen – Interpretationsmethoden – Unterrichtsverfahren, Seelze 2000.
- Säve-Sönderbergh, Torgny, Four eighteenth dynasty tombs (= Private Tombs at Thebes I), Oxford 1957.
- Schäfer, Heinrich, Ägyptische Zeichnungen auf Scherben (= Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 37), Berlin 1916.
- Schäfer, Heinrich, Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage. 4. verbesserte Auflage hg. und mit einem Nachwort versehen von Emma Brunner-Traut, Wiesbaden 1963.
- Schall, Anton, Die koptisch-arabische Aufschrift der Zeichnung „Koptisches Museum Kairo 8441“, in: ZÄS 80, 1955, S. 69-70.
- Schami, Rafik/Peter Knorr, Der Wunderkasten, Weinheim 1990.
- Scheckel, Rainer, Bildgeleitete Sprachspiele. Theorie und Praxis produktiver Bildverwendung im Sprachunterricht der Grundschule (= Medien in Forschung + Unterricht 4), Tübingen 1981.
- Scheil, Jean V., Tombeaux thébains de Mâï, des Graveurs, Rat'eserkasenb, Pârj, Djanni, Apoui, Montou-m-hat, Aba (= MMAF V.2), Kairo 1891.
- Schenkel, Wolfgang, Ägyptische Literatur und Ägyptologische Forschung: Eine wissenschaftsgeschichtliche Einleitung, in: A. Loprieno (Hrsg.), Ancient Egyptian Literature. History and Forms (= PdÄ 10), Leiden u. a. 1996, S. 21-38.
- Scheuermann, Barbara J., Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kenridge und Tracey Emin, Diss. Köln 2005.
- Schlüter, Arnulf, Sakrale Architektur im Flachbild. Zum Realitätsbezug von Tempeldarstellungen (= ÄAT 789), Wiesbaden 2009.
- Schmid, Wolf, Elemente der Narratologie, Berlin ²2008.
- Schmidt-Dumont, Geralde, Ästhetische Kommunikation am Beispiel von Bildgestaltung und Bildrezeption im Bilderbuch, in: S. Peitsch (Hrsg.), Auch Bilder erzählen Geschichten. Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch (= Beiträge Jugendliteratur und Medien 8. Beiheft 1997), Weinheim 1997, S. 73-97.
- Schmitt, Anneliese, Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfindung des Buchdrucks, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände XI), Stuttgart 1990, S. 168-182
- Schmitz, Emans, Monika, Arachneim Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text, in: A. Honold/R. Simon (Hrsg.), Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, S. 251-271.

- Schnackertz, Hermann J., Form und Funktion medialen Erzählens. Narrativität in Bildsequenz und Comicstrip, München 1980.
- Schneider, Gerhard (Hrsg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 387-404.
- Scholz, Piotr O., *Film im Alten Ägypten*. Kinetische Elemente als Ausdruck der Vergänglichkeit in der sog. ägyptischen Kunst, in: Nubica et Aethiopica, 1999, S. 25-38.
- Schott, Siegfried, Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten, Zürich 1950.
- Schott, Siegfried, Die älteren Göttermythen, in: HdO I,1.2, Leiden 1952, S. 67-75.
- Schoske, Silvia/Dietrich Wildung, Nofret – die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten, München 1995.
- Schrader, Monika, Epische Kurzformen. Theorie und Didaktik, Königstein/Ts. 1980.
- Schürmann, Eva, Erscheinen als Ereignis. Zeittheoretische Überlegungen zur Fotografie, in: E. Alloa (Hrsg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, S. 17-38.
- Schulman, Alan R., Ceremonial Execution and Public Rewards: Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stele (= OBO 75), Freiburg/Göttingen 1988.
- Schulz, Regine, 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 (= DÖAW 20), Wien 2002, S. 19-41.
- Schwarte, Ludger, Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz, in: L. Schwarte (Hrsg.), Bild-Performanz, München 2011, S. 137-160.
- Schwarte, Ludger, Einleitung: Die Kraft des Visuellen, in: ders. (Hrsg.), Bild-Performanz, München 2011, S. 11-31.
- Schwarte, Ludger, Fulguration. Zur Bildlichkeit der Zeit, in: E. Alloa (Hrsg.), Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München 2013, S. 71-84.
- Seidel, Wilhelm, Die Symphonie von Moritz von Schwind, in: W. Kemp (Hrsg.), Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (= Text + Kritik. Literatur und andere Künste 4), München 1989, S. 10-34.
- Sethe, Kurt, Urkunden der 18. Dynastie 3, Berlin/Graz²1961.
- Shanks, Michael/Christopher Tilley, Re-constructing Archaeology. Theory and Practice, London 1992.
- Shaw, Ian, Das alte Ägypten. Eine kleine Einführung, Stuttgart 2007.
- Shedid, Abdel Ghaffar, Das Grab des Sennedjem. Ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el Medineh, Mainz 1994.

- Shedid, Abdel Ghaffar, Gedanken zum Raumbegegnung im ägyptischen Flachbild, in: D. Kessler et al. (Hrsg.), Gedenkschrift für Winfried Barta, in: MÄU 4, Frankfurt/M. u. a. 1995, S. 355-370.
- Shirley, Judith J., 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 36.2), Kairo 2007, S. 381-401.
- Simon, Ralf, Ikononarratologie. Bildtheoretische Grundlegung der Narratologie in der Szenographie der Gastlichkeit, in: A. Honold/R. Simon (Hrsg.), Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, S. 301-327.
- Singer, Wolf, Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung, in: Ch. Maar/H. Burda (Hrsg.), Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 56-76.
- Sitzler, Dorothea, „Vorwurf gegen Gott“. Ein religiöses Motiv im alten Orient (Ägypten und Mesopotamien) (= Studien in Oriental Religions 32), Wiesbaden 1995.
- Spalinger, Anthony, The destruction of mankind: A transitional literary text, in: SAK 28, Hamburg 2000, S. 257-282.
- Spalinger, Anthony, Icons of Power. A Strategy of Reinterpretation, Prag 2011.
- Spiegelberg, Wilhelm/Adolf Erman, Grabstein eines syrischen Söldners aus Tell Amarna, in: ZÄS 36, 1897, S. 126-129.
- Spiegelberg, Wilhelm, Demotische Texte auf Krügen (= Demotische Studien 5), Leipzig 1912.
- Spoerri, Theophil, Der Aufstand der Fabel, in: Trivium I, 1942/43, S. 31-63.
- Stadler, Martin A., Weiser und Wesir. Studien zu Vorkommen, Rolle und Wesen des Gottes Thot im ägyptischen Totenbuch (= ORA 1), Tübingen 2009.
- Stähler, Klaus, Griechische Geschichtsbilder in klassischer Zeit (= Eikon 1), Münster 1992.
- Steder, Daniela, Hyäne oder Hyänenhund. Untersuchungen anhand der Zooarchäologie sowie der Darstellungen und Textzeugen aus dem alten Ägypten (= Internationale Archäologie 117), Rahden 2013.
- Steiner, Wendy, Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature, Chicago/London 1988.
- Sternberg, Meir, Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity, in: Poetics Today 13/3, 1992, S. 463-541.
- Sternberg, Heike, Mythische Motive und Mythenbildung in den ägyptischen Tempeln und Papyri der griechisch-römischen Zeit (= GOF 14), Wiesbaden 1985.
- Sternberg-el Hotabi, Heike, Ägyptische Mythen, in: E. Blumenthal et al. (Hrsg.), Mythen und Epen II (= TUAT 3.V), Gütersloh 1995, S. 878-883.

- Sternberg-el Hotabi, Heike, Mythen, in: E. Blumenthal et al. (Hrsg.), *Mythen und Epen II* (= TUAT 3,V), Gütersloh 1995, S. 991-1086.
- Störk, Lothar, Erotik, in: LÄ II, Wiesbaden 1977, Sp. 4-11.
- Störk, Lothar, Hyäne, in: LÄ III, Wiesbaden 1980, Sp. 91-92.
- Straub, Jürgen (Hrsg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein: Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, Frankfurt/M. 1998.
- Suckale, Robert, Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände XI)*, Stuttgart 1990, S. 15-34.
- Swift, Graham, *Waterland*, London 1984.
- Tabbert, Reinbert (Hrsg.), Maurice Sendak. *Bilderbuchkünstler*, Bonn 1987.
- Tait, John W., A Duplicate Version of the Demotic Kufi Text, in: *Acta Orientalia* 36, 1974, S. 23-37.
- Tait, John W., Papyri from Tebtunis in Egyptian and Greek (= *Texts from Excavations* 3), London 1977.
- The Ashmolean Museum, Sackler Gallery of Egyptian Antiquities. *Egypt from the 1st Dynasty to the Byzantine Period, 2950 BC to AD 641*, Oxford 2003 (<http://www.ashmolean.org/documents/ANTSacklerHandbook.pdf>; letzter Zugriff: 06.08.2013).
- Thiele, Jens, Die Illustratorin als Märchenerzählerin. Binette Schroeder erzählt den „Froschkönig“ neu, in: dies., *Neue Erzählformen im Bilderbuch*, Oldenburg 1991, S. 97-130.
- Thiele, Jens, *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption mit Beiträgen von Jane Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert*, Oldenburg 2000.
- Thissen, Heinz J., Homerischer Einfluss im Inaros-Petubastis-Zyklus?, in: *SAK* 27, Hamburg 1999, S. 369-387.
- Thompson, Stith, *The Folktale*, New York 1951.
- Thürlemann, Felix, Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini, in: W. H. Kemp, *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989, S. 89-115.
- Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Décaméron* (= *Approaches to Semiotics* 3), The Hague/Paris 1969.
- Toivari-Viitala, Jaana, *Woman at Deir el-Medina. A study of the status and roles of the female inhabitants in the workmen's community during the Ramesside period* (= EU 15), Leiden 2001.

- Tolkemitt, Brigitte/Rainer Wohlfeil (Hrsg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele (= ZHF. Beiheft 12), Berlin 1991.
- Toolan, Michael J., Narrative: A critical linguistic introduction, London/New York 1988.
- Totti, Maria, Ausgewählte Texte der Isis- und Serapisreligion, Hildesheim/Zürich/New York 1985.
- Touny, Ahmed D./Steffen Wenig, Der Sport im Alten Ägypten, Leipzig 1969.
- Tremel, Ferdinand, Land an der Grenze. Eine Geschichte der Steiermark, Graz 1966.
- Tremel, Ferdinand, Die Pürgg im Wandel der Jahrhunderte, in: W. Suppan (Hrsg.), Die Pürgg. 850 Jahre Pfarrkirche St. Georg auf der Pürgg. 100 Jahre Musikkapelle Pürgg, Pürgg 1980, S. 11-22.
- Tyldesley, Joyce, Hatschepsut. Der weibliche Pharao, München 1997.
- Uppendahl, Herbert (Hrsg.), Die Karikatur im historisch-politischen Unterricht, Freiburg/Würzburg 1978.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Médineh I : 2001 à 2255 (DFIFAO, II,1), Kairo 1936.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Médineh II: 2256 à 2722 (= DFIFAO II,2), Kairo 1937.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Une fresque civile de Deir el Médineh, in: RdÉ 3, 1939, S. 27-35.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Deux nouveaux ostraca figurés, in: ASAE 40, 1940, S. 467-488.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Médineh III : 2723 à 2733 (= DFIFAO II,3), Kairo 1946.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Catalogue des Ostraca figurés de Deir el Médineh IV: 2734 à 3053 (= DFIFAO II,4), Kairo 1959.
- Vandier d'Abbadie, Jeanne, Deux nouveaux ostraca figurés, in: ASAE 40, 1940, S. 467-488.
- Varga, Aron K., Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände XI), Stuttgart 1990, S. 356-367.
- Varille, Alexandre, La Tombe de Ni-ankh-Pepi à Zâouyet el-Mayetín (= MIFAO 70), Kairo 1938.
- Vasari, Giorgio, Lo zibaldone die Giorgio Vasari, hg. von Alessandro del Vita, Rom 1938.
- Verbovsek, Alexandra, „Imago aegyptia“. Wirkungsstrukturen der altägyptischen Bildsprache und ihrer Rezeption. Ein programmatischer Ausblick, in: dies. et al. (Hrsg.), Imago Aegypti 1, Göttingen 2006, S. 145-158.

- Vermeersch, Valentin/Jean-Marie Duvosquel, The Royal Museums of Art and History Brussels. Antiquity, Brüssel 1988.
- Vernus, Pascal, *Sagesse de l'Égypte pharaonique*, Paris 2001.
- Vernus, Pascal/Jean Yoyotte, *Bestiaire des pharaons*, Paris 2005.
- Vogel, Carola, Ägyptische Festungen und Garnisonen bis zum Ende des Mittleren Reiches (= HÄB 46), Hildesheim 2004.
- Volten, Aksel, Ägypter und Amazonen. Eine demotische Erzählung des Inaros-Petubastis Kreises aus zwei Papyri der Österreichischen Nationalbibliothek (Pap. Dem. Vindob 6165 und 6165 A) (= MPER Neue Serie 6), Wien 1962.
- Vomberg, Petra, Das Erscheinungsfenster innerhalb der amarnazeitlichen Palastarchitektur. Herkunft – Entwicklung – Fortleben (= Philippika 4), Wiesbaden 2004.
- Vycichl, Werner, *Histoires de chats et de souris. Un problème de la littérature égyptienne*, in: BSEG 8, 1983, S. 101-108.
- van de Walle, B., *L'humour dans la littérature et dans l'art de l'ancienne Égypte*, Leiden 1969.
- Wallert, Ingrid, *Der verzierte Löffel. Seine Formgeschichte und Verwendung im alten Ägypten* (= ÄA 16), Wiesbaden 1967.
- van Walsem, René, *Iconography of Old Kingdom elite tombs. Analysis & interpretation, theoretical and methodological aspects* (= MVEOL 35), Leiden 2005.
- Walters, Henry B., *History of Ancient Pottery. Greek, Etruscan, and Roman*. Vol. II, London 1905.
- Walters, Henry B., *Catalogue of the Roman and Greek Lamps in the British Museum*, London 1914.
- von der Way, Thomas, *Die Textüberlieferung Ramses' II. zur Qades-Schlacht. Analyse und Struktur* (= HÄB 22), Hildesheim 1984. Weber, Manfred, Beiträge zur Kenntnis des Schrift- und Buchwesens der alten Ägypter, Köln 1969.
- Weber, Wilhelm, *Die ägyptisch-griechischen Terrakotten. Textband*, Berlin 1914.
- Weiler, Ingomar, Der Katzen-Mäuse-Krieg in der Johanneskapelle auf der Pürgg, in: ders., *Die Gegenwart der Antike. Ausgewählte Schriften zu Geschichte, Kultur und Rezeption des Altertums*, hg. v. P. Mauritsch et al., Darmstadt 2004, S. 71-82.
- Weiss, Evelyn, *Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pürgg*, Diss. Bonn 1964.
- Weiss, Lara, Personal Religious Practice: House Altars at Deir el-Medina, in: JEA 95, 2009, S. 193-208.
- Welzer, Harald (Hrsg.), *Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen 1995.
- Wenig, Steffen, *Die Frau im alten Ägypten*, Leipzig 1967.
- Werbrouck, Marcellle, *Ostraca à figures*, in: *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire* 4, 1932, S. 106-109.

- Werbrouck, Marcelle, Ostraca à figures, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 6, 1934, S. 138-140.
- Werbrouck, Marcelle, Ostraca à figures, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 11, 1939, S. 41-45.
- Werbrouck, Marcelle, Ostraca à figures, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 25, 1953, S. 93-111.
- Wb 4 *siehe* Erman/Grapow, Wörterbuch 4.
- Werckmeister, Otto K., Ästhetik der Apokalypse. Wir werden Augen machen: Was die Bilder des 11. September schon alles verändert haben, in: F.A.Z., 8. Januar 2002, S. 42.
- Wessetzky, Vilmos, An der Grenze von Literatur und Geschichte, in: J. Assmann et al. (Hrsg.), Fragen an die altägyptische Literatur. Studien zum Gedenken an Eberhard Otto, Wiesbaden 1977, S. 499-502.
- West, Stephanie, The Greek Version of the Legend of Tefnut, in: JEA 55, 1969, S. 161-183.
- Westendorf, Wolfhart, Kot, in: LÄ III, Wiesbaden 1980, Sp. 756.
- White, Hayden, The Value of Narrativity in the Representation of Reality, in: W. J. T. Mitchell (Hrsg.), On Narrative, Chicago 1981, S. 1-23.
- Wickhoff, Franz, Römische Kunst (Die Wiener Genesis). Die Schriften Franz Wickhoffs. Bd. 3, hg. von Max Dvorák, Berlin 1912.
- Widmaier, Kai, Landschaften und ihre Bilder in ägyptischen Texten des zweiten Jahrtausends v. Chr. 8 (= GÖF 47), Wiesbaden 2009.
- Widmer, Ghislaine, Une fable illustrée?, in: Égypte: Afrique et Orient 29, 2003, S. 3-4.
- Wieder, Anja, Altägyptische Erzählungen. Form und Funktion einer literarischen Gattung, Berlin 2007 (<http://www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2009/9597/pdf/Wieder.pdf>; letzter Zugriff: 15.08.2016).
- Wiese, André, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Die ägyptische Abteilung, Mainz 2001.
- Wiese, André, A recently discovered Comic Papyrus at the Antikenmuseum Basel, in: Ancient Egypt: the history, people and culture of the Nile valley 4, 2003, S. 13.
- Widmer, Ghislaine, Une fable illustrée?, in: Egypte: Afrique et Orient 29, 2003, S. 3-4.
- Wilber, Donald N., The Off-beat in Egyptian art, in: Archaeology 13, 1960, S. 259-266.
- Wilcken, Ulrich, Griechische Geschichte im Rahmen der Altertumsgeschichte, München 1951.
- Wildung, Dietrich, Tradition und Innovation. Pole ägyptischer Kunstgeschichte, in: J. Assmann/G. Burkard (Hrsg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Nußloch 1983, S. 33-42.

- Wilhelm, Gernot, Schrift und Bild im Alten Orient, in: Akademie-Journal 1/2005, 2005, S. 10-15.
- Wolf, Walther, Die Kunst Aegyptens. Gestalt und Geschichte, Stuttgart 1957.
- Wolf, Walther, Die Kulturgeschichte des alten Ägyptens, Stuttgart 1962.
- Wolf, Werner, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: V. Nünning/A. Nünning, Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär (= WVT-Handbuch zum literaturwissenschaftlichen Studium 5), Trier 2002, S. 23-103.
- Wreszinski, Walter, Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte I, Genf/Paris 1988 [Nachdruck].
- Wreszinski, Walter, Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte II, Genf/Paris 1988 [Nachdruck].
- Wuessing, Hans (Hrsg.), Altägyptische Märchen, Frankfurt/M. 1997.
- Würfel, Reingart, Die ägyptische Fabel in Bildkunst und Literatur, in: WZKMU 2, 1953, S. 63-77.
- Yates, Frances A., Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Weinheim 1990.
- Zandee, Jan, Seth als Sturm Gott, in: ZÄS 90, 1963, S. 144-156.

Die Monografie widmet sich bildlichem Erzählen und überträgt etablierte Erzähltheorien auf altägyptische Quellen. Ziel ist eine Systematik für die Analyse ägyptischer Bildquellen. Davon ausgehend werden zum einen Darstellungen in Tempeln und königlichen sowie nicht-königlichen Gräbern und zum anderen Bilder aus dem Alltag - insbesondere Scherbenbilder - im Hinblick auf Bildnarration untersucht. Berücksichtigung finden außerdem historische Erzählbilder und deren Einfluss auf die Erinnerungskultur.

ISBN 978-3-946654-95-7



9 783946 654957