

## HIEROTAXIS

### Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur

Jan Assmann

#### 1 Vorbemerkungen

Als die besondere Leistung der altägyptischen Kultur hat man immer und zu Recht ihre Formkraft angesehen, die einzigartige Fähigkeit, sowohl gültige Formen von unerschöpflicher Wiederholbarkeit auszubilden als auch sich diesem Wiederholungsanspruch auf Jahrtausende zu unterwerfen. Denn die einzigartige Zeitresistenz der ägyptischen Formensprache verdankt sich ja ganz offensichtlich nicht nur einem entschlossenen Festhalten und einer immer erneuerten Rückbindung über die Jahrtausende hinweg, sondern auch einer intrinsischen "Ausgereiftheit" und "Vollkommenheit" (nichts anderes besagt der ägyptische Begriff der Schönheit: *nfrw*), die auch wir, von Platon bis heute, nur bewundern können. Die Formen sind nicht nur immer wiederholt worden, sie waren allem Anschein nach von Anfang an auf unbegrenzte Wiederholbarkeit, d.h. auf "Ewigkeit" angelegt. Eines der Probleme, mit denen uns dieser Befund konfrontiert, schien in der bis zu Fechts Arbeiten unbezweifelten Tatsache zu liegen, daß sich dieser grandiose Formsinn auf die bildende Kunst und die Architektur beschränkt, und daß sich auch diesem jahrtausendelangen Festhalten an einem Formenkanon - im vollen religiösen Sinn des Kanon-Begriffs - in der sprachlichen Tradition nichts Entsprechendes an die Seite stellen läßt. Die Ägypter hatten Heilige, aber nicht Kanonische Texte. Das Korpus der Pyramidentexte entwickelte sich zu dem der Sargtexte und schließlich zum Totenbuch, und erst in der Spätzeit ist mit der sog. "Saitischen Rezension" des Totenbuchs dieser Prozeß stillgestellt worden. Vergeblich suchte man auf textlichem Gebiet nach einer der bildenden Kunst vergleichbaren Formstrenge und Formtreue. Was Platon gemeint haben könnte, der in seine Bewunderung

für die ägyptische Kunst auch die "Musik", d.h. also Poesie, einbezog und den zeitlos gültigen "Formen" (schemata) der bildenden Kunst die ebenso zeitlosen "Weisen" (mele) der Lyrik gegenüberstellte<sup>1</sup>, bleibt rätselhaft.

In dieses Dunkel haben Fechts Arbeiten zur ägyptischen Metrik Licht gebracht. Seine Textanalysen beruhen auf einem untrüglichen Formsinn, der erstmals in der Ägyptologie vom Text als einer ästhetischen Ganzheit ausgeht und alle Einzelaussagen auf diesen Rahmen bezieht. Niemand wird bestreiten, daß diese Methode einer integralen, d.h. in allen Schritten auf den Text als Gesamtrahmen bezogenen semantischen Textanalyse das Verständnis jedes einzelnen Textes, auf den Fecht sie angewendet hat, entscheidend gefördert hat. Nichts legitimiert eindrucksvoller die innere Wahrheit der gefundenen Form, als dieser Gewinn an Sinn. Für Fecht und alle, die ihm auf diesem Wege gefolgt sind, stellt sich nun das alte Problem in der umgekehrten Richtung. Wie läßt sich das, was an Formprinzipien in der ägyptischen Sprachkunst in den Blick getreten ist, mit den Formprinzipien der bildenden Kunst in Verbindung bringen? Fecht selbst, dessen Formsinn sich auf dem Gebiet der bildenden Kunst in äußerst treffenden Analysen bewährt hat<sup>2</sup>, beschäftigen diese Fragen intensiver, als seine veröffentlichten Arbeiten glauben lassen, und ich denke dankbar an manche Seminare und Gespräche zurück, die meinen eigenen Forschungen und Überlegungen auf diesem Gebiet Anstoß und Richtung gegeben haben. In diesen Problemkreis gehören die folgenden Gedanken.

## 2 Semantische Hierarchie in der Textgliederung

Zur Frage nach Entsprechungen der Metrik in der Bildkunst hat Peter Munro seine interessante These einer "Bildmetrik" vorgelegt<sup>3</sup>. Sie müßte an weiteren Beispielen substantiiert werden; die ersten

---

1 Plato, Legg. 2.656-7 (cf. 7.799 a-b), vgl. dazu Wh.M. DAVIS, Plato on Egyptian Art, in: JEA 65, 1979, 121-127.

2 G. FECHT, Vom Wandel des Menschenbildes in der ägyptischen Rundplastik, Hildesheim 1965.

3 P. MUNRO, Untersuchungen zur altägyptischen Bildmetrik, in: Städel Jb. NF 3, München 1971, 7-42; DERS., in: LÄ I 582-86 s.v. Auszeichnung durch graphische Mittel. S.a. K.-H. MEYER, Kanon, Komposition und 'Metrik' der Narmer-Palette, in: SAK 1, 1974, 247-65; DERS., in: LÄ II 244-256 s.v. Flachbild.

Ergebnisse sind vielversprechend. Ich selbst gehe einen ganz anderen Weg, der sich mit Munros Methode übrigens in keiner Weise ausschließt. Ich beschränke mich auf die rein semantischen Aspekte der Gliederung, sehe also beim Wandbild wie beim Text von allem Messen und Zählen ab und suche den gemeinsamen Nenner beider Kunstgattungen in der Hierarchie, d.h. der sowohl ästhetischen wie logischen Unterordnung der Einzelelemente unter das Ganze. Diese sehr elementaren und teilweise banalen Beobachtungen lassen sich dann in den Bereich des Messens und Zählens hinein ausweiten, sie behalten aber auch ihre Gültigkeit ohne solche im engeren Sinne metrische Verifikation, genauso wie Fechts Methode einer semantischen Textanalyse auch unabhängig von dem rekonstruierten Regelsystem ihre Gültigkeit hat.

Jeder Text ist gegliedert. Aber nicht jede Gliederung ist eine "Gestalt" in einem ästhetisch relevanten Sinne. Aisthesis heißt "Wahrnehmung"; ästhetisch irrelevant ist daher das Unscheinbare. Um ästhetisch bedeutsam zu werden, muß eine Gestalt in Erscheinung treten. Wahrnehmbar wird eine Gestalt durch zweierlei: einmal negativ, durch Ausschaltung von überschüssiger Vielheit und Stiftung eines strengen Selektionsrahmens, dessen Ökonomie nur ganz bestimmte Elemente zuläßt, und zum anderen positiv: durch Rekurrenz. Erst in seinem Mehrfachauftreten gibt sich ein Element als formkonstitutiv zu erkennen. Wir nennen das negative Verfahren "Stil" und dürfen wohl davon ausgehen, daß es in der Form eines Selektionsrahmens in Ägypten konventionalisiert und jedem Einzeltext vorgegeben war. Das positive Verfahren, das geordnete Mehrfachauftreten der Elemente nennen wir "Form". Auf diesen Aspekt wollen wir uns im folgenden beschränken. Rekurrenz bildet die universale Grundlage aller poetischen Formung. Uns ist sie als Rhythmus und Reim mehr in der Form phonetischer Rekurrenz vertraut, in der orientalischen Welt spielt sie vor allem auf semantischer Ebene, als "Gedankenreim" (Herder) eine Rolle. Durch Rekurrenz wird eine Textgliederung ästhetisch wahrnehmbar, und auch für Ägypten gilt, was von vornherein anzunehmen war: daß dies eine Rekurrenz auf semantischer Ebene ist<sup>4</sup>.

---

4 Vgl. hierzu G. FECHT, Stilistische Kunst, in: HdO I.1 Ägyptologie, 2: Literatur, 2.Aufl. 1970, 19-51, Abschnitt "Phänomene der Wiederholung und Rückkehr", 38-51.

Rekurrenz auf semantischer Ebene nennt man Parallelismus membrorum. Roman Jakobson hat diesen aus der alttestamentlichen Wissenschaft stammenden und dort, mit Bezug auf die hebräische Dichtung, in einem sehr viel engeren Sinne gebrauchten Terminus<sup>5</sup> auf semantische Rekurrenz allgemein ausgeweitet, unabhängig davon, ob sie sich auf ein Verspaar oder eine mehrere Verse umfassende Gruppe oder schließlich um distante Textelemente bezieht<sup>6</sup>. In diesem Sinne ist der Begriff geeignet, auch das Grundprinzip der ägyptischen Dichtung, so wie es in der Rekonstruktion G. Fechts hervortritt, zu beschreiben. Einzelne Verse werden durch semantische Rekurrenz zu Versgruppen, Versgruppen zu Strophen, Strophen zu höheren Einheiten und schließlich zum Gesamttext verbunden. Deszendenz formuliert: der Gesamtsinn des Textes gliedert sich in kapitelkonstitutive, diese wieder in strophenbildende, diese in versgruppenbildende Teilaspekte. Es gibt drei Grundformen von semantischer Rekurrenz: Synonymie, Antithese und Progression<sup>7</sup>. Davon ist Synonymie am stärksten, Progression am schwächsten wahrnehmbar im ästhetischen Sinne. Rekurrenz ist auch in anderer Hinsicht intensivierbar. Die Anzahl der rekurrenten Seme kann höher oder niedriger sein; sie ist höher z.B. in einem Verspaar wie

Du bist Amun, der Herr des Schweigenden  
der kommt auf die Stimme des Armen<sup>8</sup>

wo sich "Herr" mit "der kommt auf die Stimme" und "Schweigender" mit "Armer" "reimen", sie ist niedriger in einem Verspaar wie

Ich fand den Herrn der Götter, wie er gekommen war  
im Nordwind,  
süßen Lufthauch ihm voraus<sup>9</sup>

wo sich nur "Nordwind" und "süßer Lufthauch" reimen. Sie können

<sup>5</sup> St. GEVIRTZ, Patterns in the Early Poetry of Israel, SAOC 32, 1963. M. DAHOOD, Psalms 1-50, The Anchor Bible, New York 1966, XXXIII-XXXV; J. KRAŠOVEC, Der Merismus im Biblisch-Hebräischen und Nordwestsemitischen, Rom 1977.

<sup>6</sup> R. JAKOBSON, Poetik, Frankfurt 1979. Vgl. J. ASSMANN, in: LÄ 900-910 s.v. Parallelismus membrorum.

<sup>7</sup> Vgl. die drei schon von Bischof Lowth 1753 unterschiedenen Typen des Parallelismus membrorum: Synonymer, Antithetischer und Synthetischer P. (ASSMANN, a.a.O., 900).

<sup>8</sup> Berlin 20377 = ÄHG Nr. 148, B 1-5-16.

<sup>9</sup> ÄHG 148, B 39-90.

vor allem unterstützt werden durch Rekurrenzen auf anderen Ebenen, vor allem syntaktischer Strukturen<sup>10</sup>.

Unter all diesen Formen ästhetischer Hervorhebung einer semantischen Textgliederung durch Rekurrenz ist die paarweise Verkopplung benachbarter Verse nur eine. Es ist daher ein Rückschritt gegenüber der Formanalyse G. Fechts, wenn dieses Verfahren zu dem poetischen Formprinzip schlechthin verabsolutiert wird, wie es John L. Foster vorgeschlagen hat<sup>11</sup>. Natürlich hat die Distichenstruktur auf Grund ihrer leichten Wahrnehmbarkeit eine spontane Evidenz und wird deswegen immer eine Grundform von besonderer Verbreitung darstellen; in schriftlichen Literaturwerken spielt aber gerade der sich erst dem eindringenden Lesen und Wiederlesen erschließende Gesamtaufbau, die "Architektur" des Textes, eine bedeutende ästhetische Rolle, und man darf erwarten, daß ein in solchen Formen geschulter Sinn ganz andere Zusammenhänge zu erfassen vermag als unser durch übermäßige Schriftkommunikation verbildetes Gedächtnis. Ich möchte daher, gegen Foster und für Fecht, entschieden dafür plädieren, semantische Rekurrenz als poetisches Formprinzip auf allen Ebenen der hierarchischen Textgliederung anzuerkennen. Die dichterische Form manifestiert sich sowohl linear, in der semantischen Verknüpfung der Einzelverse, als auch räumlich, in der Architektur des Gesamtaufbaus. Und angesichts der Tatsache, daß alles Sprechen notwendigerweise in linearer Form auftritt, ist es die architektonische Form, die als geordnete Hierarchie ästhetisch wahrnehmbar gewordene Textgliederung, die sich als das Besondere, Unwahrscheinliche und in diesem Sinne "Poetische" aus dem Alltagsgebrauch der Sprache heraushebt.

Der architektonischen Räumlichkeit des poetischen Textes trägt die ägyptische Terminologie Rechnung, indem sie den geformten Text *ḥwt*, d.h. "Haus" nennt<sup>12</sup>. *ḥwt* heißt ein Text aber immer nur dann, wenn er als Teil eines Zyklus auftritt. Es ist ein Terminus der

---

10 Vgl. hierzu S.R. LEVIN, *Linguistic Structures in Poetry*, *Janua Linguarum*, ser.min. 21, 1962 bes. 30-41.

11 J.L. FOSTER, *Thought Couplets and Clause Sequences in a Literary Text: The Maxims of Ptah-hotep*, Toronto 1977, sowie mehrere Aufsätze in *JNES*, s. LÄ IV 907-10.

12 Vgl. dazu A.M. BLACKMAN, in: *Or* 7, 1938, 64ff.; weitere Belege bei ASSMANN, *Liturgische Lieder*, 246 m.n. 5.

Abgrenzung, nicht der Zusammenfassung. Der Text ist, in Abwandlung eines Wortes von Martin Heidegger, "das Haus des Sinns", aber er wird in Ägypten als solches nur bezeichnet in Abgrenzung zu anderen "Häusern". Uns interessiert aber mehr die Innenarchitektur des Textes, d.h. seine (semantische) Gliederung. Wie kann sie durch Rekurrenz als poetische Form wahrnehmbar werden? Wir wollen hier nicht in Einzelheiten gehen und uns nur soviel klarmachen, daß jede Rekurrenz eine Verräumlichung, ein Anarbeiten gegen das lineare Verfließen des Textes ist und daß solche Verräumlichung umso intensiver und großartiger gelingt, über je größere Abstände hinweg Bezüge durch Rekurrenz wahrnehmbar gemacht werden, bis dann einem Leser oder oftmaligen Hörer der Text in seiner Gesamtarchitektur "vor Augen steht". Jedem Musikhörer ist dieser verräumlichende, orientierende, den Augenblickseindruck in einen wahrnehmbaren Gesamtaufbau einbindende Effekt der Rekurrenz vertraut. Im Text ist es aber gerade nicht die musikalisch-klangliche Seite der Sprache (Rhythmus, Alliteration, Reim usw.), die diesen Effekt vornehmlich erzeugt, sondern die semantische. Denn nur auf der Ebene des Sinns können größere Zusammenhänge über Abstände hinweg deutlich, kann vor allem die Art des Zusammenhangs spezifiziert und hierarchisch gestuft werden.

Die ägyptische Metrik, so wie sie sich in der Rekonstruktion G. Fechts darstellt, beruht in einem (zumindest von der abendländischen Tradition aus gesehen) ganz ungewöhnlichem Umfang auf semantischer Rekurrenz<sup>13</sup> und stellt daher eher die räumlich-architektonischen Qualitäten eines Textes im Sinne eines hierarchisch gegliederten Aufbaus als die klanglichen Qualitäten in den Vordergrund. Damit nähert sie sich in einem rein formalen Sinne der bildenden Kunst. Diese rein strukturelle Analogie gewinnt jedoch in überraschendem Umfang an inhaltlicher Substanz, wenn man sie einmal von der Seite der bildenden Kunst, vor allem der Flachkunst betrachtet<sup>14</sup>. Denn hier zeigt sich, daß dasselbe Prinzip eines nach rein semantischen Kriterien hierarchisch gegliederten Aufbaus auch die Komposition des ägyptischen Bildes bestimmt. In die-

<sup>13</sup> Zur sinngliedernden Funktion der ägyptischen Metrik s. besonders G. FECHT, Literarische Zeugnisse der 'Persönlichen Frömmigkeit' in Ägypten, AHAW 1965, 111-115.

<sup>14</sup> Zur Beziehung von sprachlicher und bildnerischer Form s. FECHT, ibd., 19f. sowie 115 m. Anmerkung 92.

sem Prinzip konvergieren Sprachkunst und Bildkunst. Auch die ägyptische Bildkunst beruht in einem - uns auf diesem Gebiet noch viel ungewohnteren - Umfang auf semantischen Kategorien. Semantische Kohärenz tritt an die Stelle räumlicher Kohärenz und mit den dadurch gegebenen Möglichkeiten hierarchischer Abstufung eine strenge hypotaktische Gliederung an die Stelle der in aller Kunst vor Erfindung der Zentralperspektive vorherrschenden additiven oder aggregierenden Komposition. Diese These soll im Folgenden näher erläutert werden.

### 3 Semantische Hierarchie in der Bildkomposition

#### 3.1 Abstrakte Elemente im ägyptischen Bild

Jedem, der sich einmal der Aufgabe gewidmet hat, das Dekorationsprogramm eines ägyptischen Tempels oder Grabes zu beschreiben, wird sich in der reichabgestuften Hierarchie seiner bedeutungshaltigen Elemente, von der Einzelfigur über die Szene, die Szenengruppe, das Register, das Wandbild, die Wand, den Raum, die Raumfolge bis zum Gesamtbauwerk, die Analogie zu einem komplexen Text aufgedrängt haben und seiner Gliederung in Kapitel, Abschnitte, Absätze bis hinunter zum einzelnen Satz - vergleichbar der "Szene" - und Satzglied - vergleichbar der Einzelfigur<sup>15</sup>. Aus diesem viel-

15 Zur semantischen Analyse komplexerer Dekorationsprogramme vgl. einerseits die Untersuchungen der "Grammaire du temple": P. DERCHAIN, in: Cde 37, 1962, 33f. ders., BSFE 46, 1966, 17 sowie v.a. E. WINTER, Untersuchungen zu den ägyptischen Tempelreliefs der griechisch-römischen Zeit, DÖAW 98, 1968, andererseits Grabpublikationen bes. der Saitenzeit, z.B. J. ASSMANN, Das Grab des Basa, AV 6, 1973, und Das Grab der Mutirdis, AV 13, 1977.

Auf einer mehr theoretischen Ebene hat R. TEFNIN, Discours et iconicité dans l'art égyptien, in: GM 79, 1984, 55-71, die Zusammenhänge von Sprache und Bild im Ägyptischen verfolgt. Seine Auffassung berührt sich in vieler Hinsicht mit meiner Position. Den Hauptunterschied sehe ich darin, daß Tefnin die Analogie zwischen der hierarchischen Stufung im Bildaufbau, von der Einzelfigur bis zur Wand und zur architektonischen Einheit, und der Stufung der bedeutungstragenden Einheiten, vom Morphem bis zum Text, im natürlichen Sprachbau des Ägyptischen wie jeder anderen Sprache im Blick hat, während es mir um die Analogie, ja Identität der Prinzipien geht, die in der ägyptischen Kunst und Poetik, jenseits der natürlichen Gegebenheiten des Bildens und Sprechens, Bildaufbau und (poetische) Textkonstitution regeln. Tefnin geht es um die Analogie zwischen Kunst und Sprache, mir um die zwischen Kunst und poetisch geformten Text. Die beiden Positionen schließen sich nicht aus, im Gegenteil sind viele Bemerkungen R. Tefnins hier unmittelbar anschließbar.

stufigen Gefüge möchte ich mich hier auf einen Ausschnitt beschränken und beim Wandbild als oberster Einheit haltmachen. Es geht um die Prinzipien, die den Aufbau des Wandbildes aus Registern und Szenen organisieren. Als semantische Prinzipien sind sie "abstrakt", d.h. sie haben keinen ikonischen Bezug zu einem Korrelat in der sichtbaren Wirklichkeit, sie bilden kein räumliches Zueinander ab. Diese Abstraktheit oder Anikonizität bildet die entscheidende Grundlage für ihre organisierende Funktion.

Jedes ägyptische Bild besteht aus der Verbindung von, und der Spannung zwischen sehr abstrakten (anikonischen) und sehr konkreten (ikonischen) Elementen. Das gilt in einem sehr allgemeinen und grundlegenden Sinne für Skulptur und Flachbild. In der Rundplastik manifestieren sich anikonische Elemente als "Trägermaterie", die das ikonische Element, das "Bild" im engeren Sinne, stützt: Sockel, Plinthe, Sitzkubus, Rückenpfeiler, Stege zwischen Beinen, zwischen Rumpf und Armen usw. In der Plastik des Alten Reichs sind diese Elemente schwarz bemalt, um sie ikonisch gleichsam stumm zu machen, auszuschalten<sup>16</sup>. Dem korrespondiert auf der anderen Seite ein ungewöhnlicher Realismus des ikonischen Anteils. Ägyptische Plastik ist - sieht man einmal von ihrer eigentümlichen Eingebundenheit in abstrakte "Trägermaterie" ab - anatomisch korrekter, lebensähnlicher als alle vergleichbare "vorgriechische" Plastik sowie ägyptische Plastik aus Niedergangsperioden<sup>17</sup>. Das gleiche Verhältnis von realistischer Ikonizität und abstraktester "Trägermaterie" finden wir im Flachbild wieder. Die Darstellung eines Schiffes z.B. ist oft so genau, daß sie eine Rekonstruktion des Vorbildes ermöglicht. Die Darstellung eines Knotens verdeutlicht seine Knüpfart. Tiere und Pflanzen sind in der Regel exakt biologisch bestimmbar. Die Fläche aber und die Bildzeile, auf der diese Figuren angeordnet sind, ist bar aller ikonischen - d.h. räumlichen - Assoziationen und reine Trägermaterie. Worauf es mir nun vor allem ankommt, ist die Tatsache, daß solche

<sup>16</sup> Vgl. J. ASSMANN, Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst, in: J. ASSMANN/G. BURKARD (Hgg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, Heidelberg-Nußloch 1983, 14f.

<sup>17</sup> Zum "Realismus" ägyptischer Kunst s. J. BAINES, Theories and Universals of Representation: Heinrich Schäfer and Egyptian Art, in: Art History 8, 1985, 1-25.

Abstraktheit nichts Selbstverständliches, Universales, in natürlicher Weise Vorgegebenes darstellt, sondern im Gegenteil das Ergebnis eines höchst bewußten Abstraktions- und Selektionsprozesses, mit dem die ägyptische Kunst, anders als es der von Heinrich Schäfer geprägte, diese wesentlichen Unterschiede nivellierende Terminus des "Vorgriechischen" glauben läßt, einen sie von aller übrigen Kunst abhebenden Sonderweg beschritten hat.

### 3.1.1 Die Neutralisierung der Fläche

Beim Vergleich von ägyptischer mit primitiver, vorgriechischer und Kinder-Kunst hat man den in meinen Augen entscheidenden Unterschied bisher übersehen: fast alle nicht-ägyptische Kunst weist Manifestationen von "Welthaltigkeit" auf, und zwar in vier in verschiedener Weise miteinander kombinierbaren Formen: in der Form naiver oder bewußter, und in der Form realistischer oder ornamentalisierter Welthaltigkeit. In der ägyptischen Kunst ist dagegen solche Welthaltigkeit bis auf wenige jeweils erklärbare Ausnahmen kategorisch ausgeschaltet. Diese These muß wohl nicht im einzelnen belegt werden. Die "naive Welthaltigkeit" aller Kinderkunst ist bekannt genug, z.B. das verbreitete Schema, nach dem zwischen der dunklen Linie unten, der Erde, und der blauen Linie oben, dem Himmel mit Sonne und vielleicht auch Wolken, die "thematischen Objekte" ausgebreitet werden wie Haus, Baum, Kind, Auto usw. Auch wo Figuren ohne den kosmischen Rahmen auf Papier gesetzt sind, finden sich fast immer "Umwelt-Chiffren" wie ein Baum oder ein Vogel, die die Fläche als Umwelt aktualisieren. Das gleiche Prinzip scheint sich mit einem bruchlosen Übergang von naiver zu bewußt selektierter und komponierter Welthaltigkeit in aller "vorgriechischen" Kunst wiederzufinden, von Ostasien über den Mittelmeerraum bis zum präkolumbianischen Amerika. Diese Welthaltigkeit kann bis zu ornamentalisierten Umwelt-Chiffren stilisiert werden wie z.B. die Felsen und Wolken in der ostasiatischen und präkolumbianischen Kunst, sie kann aber auch die ganze Bildfläche realistisch in "Welt" umsetzen wie z.B. in den Fresken von Thera (Santorin) und neuassyrischen Reliefs. Bei solcher Welthaltigkeit handelt es sich allem Anschein nach um ein universales natürliches Verfahren; dessen Fehlen in der ägyptischen Kunst daher den Charakter einer bewußten Vermeidung, Aus-

filterung, Ausblendung aufweist. Im Gegensatz zu integrierenden, mehr oder weniger welthaltigen Darstellungsweisen, die als das Normale gelten dürfen, kultiviert die ägyptische Kunst eine isolierende Darstellungsweise. Sie isoliert die Figuren aus ihrer natürlichen Umwelt, ihrem kosmischen Zusammenhang, ihrer real-räumlichen Kohärenz und re-arrangiert sie auf einer zur abstrakten Trägermaterie neutralisierten Fläche nach anderen Kohärenz-Gesetzen. Diese neutrale Fläche muß aber erst geschaffen werden; von hause aus steckt sie voller raumzeitlicher Potentialität. Der "Hintergrund" muß zum bloßen "Grund" depotenziert werden, zum anikonischen Träger des auf die Figuren reduzierten "Bildes". Nicht das Zusammenspiel ikonischer Elemente wie Aktion und Szenerie, Figur und Umfeld macht das ägyptische Bild aus, sondern vielmehr das Zusammenspiel von Figur und Grund, Bild und anikonischer Trägermaterie, vor allem aber Bild und Schrift. Die für die ägyptischen Zwecke entscheidende Eigenschaft des seiner räumlichen Assoziationen entkleideten neutralen Grundes ist seine vollkommen unproblematische, uneingeschränkte Beschriftbarkeit. Das die ägyptische Kunst kennzeichnende harmonische Ineinander von Bild und Schrift beruht auf der enträumlichten Neutralität des beiden gemeinsamen Grundes als seiner entscheidenden Voraussetzung.

### 3.1.2 Die Neutralisierung der Standlinie

Die Erfindung der "Standlinie" trennt in Ägypten die geschichtliche von der vorgeschichtlichen Kunst und fällt in dieselbe Zeit wie die Schrifterfindung und die als "Reichseinigung" bezeichnete politische und wirtschaftliche Integration. Auch sie ist Zeichen eines organisierenden und integrierenden Geistes. In der prähistorischen Vasenmalerei scheinen die Figuren frei über die Fläche verteilt. Die Fläche ist noch nicht zum neutralen Grund depotenziert, sondern stiftet eine welthaltige Kohärenz, die durch kosmische Chiffren wie Berge und Wasserlinien aktualisiert wird. Beim Übergang zur prädynastischen Zeit wird diese ungeordnete Kohärenz und Welthaltigkeit ausgeschaltet, die thematischen Bildelemente werden isoliert, aber offenbar beliebig über die Fläche verteilt, vgl. z.B. das bemalte Grab in Hierakonpolis. Mit der Einführung der Standlinie ist diese Beliebigkeit dann schlagartig aus der ägyptischen Kunst verschwunden. Sie verweist auf eine

durchgehende Gliederung und Metrisierung der Bildfläche, die alle Bildelemente nach Ort und Umfang systematisch festlegt. Die Standlinien sind zugleich Bildzeilen, die die Fläche in der Horizontalen in regelmäßigen Proportionen gliedern, auf der Narmer-Palette z.B. nach dem Schema  $1 : 5 (= 2 + 3) : 2^{18}$ .

In dieser gliedernden Funktion liegt die Hauptaufgabe der "Standlinie". Sie ist weniger Standlinie als Bildzeile, die das Bild lesbar macht<sup>19</sup>.

Um diese abstrakte, gliedernde Funktion zu erfüllen, muß die Standlinie von allen ikonischen Assoziationen als Wiedergabe von Boden ebenso befreit werden, wie die Fläche von den Assoziationen eines räumlichen Umfeldes. Nur auf einer abstrakten Zeile können Szenen verschiedener Lokalisierung nebeneinandergestellt werden. Auf diese abstrakte Bildzeile können dann ikonische Elemente gestellt werden, die Untergrund wiedergeben: Geländewellen und Wasserstreifen. Solche ikonischen Aktualisierungen von Räumlichkeit sind aber immer thematisch bedingt, nie bloßes Beiwerk. Das gilt auch für gelegentliche Andeutungen von Umwelt, die in die Fläche übergreifen wie Sträucher, Bäume, Papyrusdickicht. Solche Elemente sind auch, bis auf wenige Ausnahmen, der Handlung untergeordnet. Sie spielen im Bild die Nebenrolle eines verdeutlichenden Attributs, vergleichbar der Rolle von Lokaladverbien im Satz. Der einzige Fall, daß einmal nicht Szenenelemente in die Handlung, sondern die Handlung in einer Szenerie eingebettet wird, ist die Jagd im Papyrusdickicht, aber auch dieser den gesamten Bildgrund welthaltig aktualisierende Bildtypus verweist durch seine strenge Stilisierung der Papyrusstengel in Form einer vertikalen Schraffur auf die abstrakte Beziehung von Figur und Grund. Weitere Ausnahmen wie das "Tableau" der Amarnakunst und das "Historienbild" der Ramessidenzeit sind nicht systematisch, sondern historisch zu erklären. Ich werde darauf zurückkommen.

### 3.2 Hierotaxis: Syntaxregeln der ägyptischen Bildkunst

#### 3.2.1 Formen der Koordination

Hat man sich einmal die strenge anikonische Abstraktheit von Wand-

<sup>18</sup> Vgl. K.-H. MEYER, in: SAK 1, 1974, 247ff.

<sup>19</sup> Zum Begriff der "Lesbarkeit" (lisibilité) des Bildes, ganz in dem auch hier verwendeten Sinne, s. TEFNIN, a.a.O., sowie in CdE 54, 1979, 218ff. (lecture de l'image).

fläche und Bildzeile klarmacht, hat man vor allem diese Abstraktheit in ihrer ganzen Unselbstverständlichkeit als Ergebnis eines hochselektiven Stilisierungsprozesses verstehen gelernt, dann wird man auch der weitergehenden These folgen, daß die räumliche Anordnung der Szenen auf der Wand nicht ein räumliches Beieinander der Figuren und Szenen in der Wirklichkeit wiedergeben will, sondern gleichermaßen abstrakten, anikonischen Kompositionsgesetzen folgt. Die Prinzipien, nach denen die Einzelszenen auf die Wände und innerhalb der Wandfelder auf Register verteilt sind, lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen, in denen man unschwer die Grundtypen des Parallelismus membrorum wiedererkennen wird:

a) Synonymie oder Ko-Hyponymie:<sup>20</sup> Entfaltung eines gemeinsamen Oberbegriffes.

Dieser Typus liegt vor, wenn ein Generalthema wie z.B. "Viehzucht", "Schlachtung", "Opferträger" in einer Fülle von Einzelszenen dargestellt wird<sup>21</sup>;

b) Antonymie: begriffliche Antithesen

Gegensatzbildungen liegen der Verteilung von Szenenkomplexen auf Wände zugrunde, z.B. "Totenkult" auf der West-, "landwirtschaftliche Arbeiten" auf der Ostwand, regeln auf niedriger hierarchischer Ebene aber auch die Verteilung von Szenen(gruppen) auf einer Wand: Ackerbau vs. Viehzucht, Landarbeiten vs. Handwerker, Arbeiten vs. Vergnügungen;

c) Temporale Progression

Szenenverkettung nach dem Prinzip "Vorher-Nachher" bzw. "Erst a, dann b, dann c ..." liegt vor z.B. bei der beliebten Abfolge "Pflügen" + "Säen" + "Ernten" oder "Aufzucht von Rindern" + "Vorführen" + "Schlachten" + "Darbringen", aber auch bei der Darstellung von Kultepisoden eines Rituals (z.B. Beisetzung oder Mundöff-

---

20 Zur Begrifflichkeit s. J. LYONS, *Structural Semantics*, Oxford 1963. Unter Ko-Hyponymie verstehe ich mit Lyons die Mitgliedschaft unter einem gemeinsamen Oberbegriff (Apfel und Birne als Kohyponyme von Obst).

21 Vgl. R. TEFNIN, in: *CdE* 54, 1979, 218ff., der in ganz ähnlichem Sinne zwischen énumération und opposition unterscheidet. Sein Begriff der énumération entspricht "Synonymie", und opposition natürlich "Antonymie". Progression ist wohl als ein Fall von énumération einzustufen.

nung)<sup>22</sup>.

Sehr streng gesehen lassen sich diese Typen nicht scheiden. Die einzelnen Episoden eines Rituals lassen sich auch im Sinne der Ko-Hyponymie als Konstituenten eines Oberbegriffs verstehen. Vogel-jagd und Fischfang sind in der einen Hinsicht antonym (Vögel vs. Fisch), in anderer Hinsicht synonym (Vergnügungen im Delta). Aber das gilt ganz genauso für die Sprache. Wer will entscheiden, ob *nhh* und *dt* Synonyme oder Antonyme sind? Festlegungen dieser Art werden nicht auf der Ebene des Systems, der *langue*, vorentschie-den, sondern in den einzelnen Akten individueller Aktualisierung, der *parole*, getroffen. Solche Systemelastizität sichert dem ein-zelnen Text bzw. Wandbild seinen individuellen und schöpferischen Charakter<sup>23</sup>.

### 3.2.2 Formen und Subordination

Hier geht es um zwei Aspekte ein und desselben Phänomens, die sorgfältig unterschieden werden müssen: des "Bedeutungsmaßstabs".

#### a) Hervorhebung bzw. Auszeichnung<sup>24</sup>

Das Wichtigere, Bedeutendere größer, das Nebensächliche kleiner darzustellen ist ein geradezu universales Prinzip aller "vorgrie-chischen" Kunst. Die ägyptische Kunst macht hier keine Ausnahme. Aber es ergibt sich von selbst aus dem rigiden Prinzip der hori-zontalen Bildzeilengliederung, daß solche hervorhebenden Größen-unterschiede hier die Form metrischer Proportionen annehmen. Der wichtigere Wandabschnitt umfaßt mehr Register als der untergeord-nete. Die Südwand der Kultkammer des Ti-Grabes z.B. ist in einen oberen (Haupt-)Abschnitt mit 6 Registern und einen unteren mit 4 Registern geteilt. Das Verhältnis 3:2 ist für solche metrische Hervorhebung, worauf P. Munro hingewiesen hat, besonders häufig<sup>25</sup>.  
Zuweilen ist auch aus der Menge der Register eines durch beson-

---

22 Hierher gehört auch als ein Sonderfall das Phänomen "narrati-ver" Bild- oder Szenensequenzen, s. A.A. GABALLA, *Narrative in Egyptian Art*, Mainz 1976, besonders die großen historischen Zyklen des NR, von den Punt-Reliefs der Hatschepsut bis zur Seeschlacht Ramses' III. in Medinet-Habu.

23 Vgl. LÄ IV 905f.

24 S. hierzu P. MUNRO, Auszeichnung durch sprachliche Mittel, in: LÄ I 582-86.

25 a.a.O.

dere Höhe als das Hauptbildfeld herausgehoben<sup>26</sup>.

Eine ganz andere Form maßstäblicher Hervorhebung bezieht sich auf Figuren innerhalb einer Szene. In "Familienszenen" wie z.B. den Bootsfahrten im Papyrusumpf ist regelmäßig der Grabherr in wesentlich größerem Maßstab dargestellt als seine Frau und seine Kinder.

#### b) Verklammerung

Streng von der hervorhebenden Funktion des Bedeutungsmaßstabs zu unterscheiden ist seine verklammernde Funktion. Im Gegensatz zu jener, die universal verbreitet ist, scheint diese eine Eigenart der ägyptischen Kunst. Hier geht es um die Über- und Unterordnung nicht von Figuren, sondern von Szenen bzw. Handlungen. Wenn die Figur des Grabherrn mehrere Register umgreift, dann sind die einzelnen in diesen Registern dargestellten Szenen der Handlung des Grabherrn, z.B. "Betrachten" oder "Empfangen" untergeordnet.

Durch die verklammernde Funktion des Bedeutungsmaßstabes gelingt es der ägyptischen Kunst, auch äußerst komplexe, Hunderte einzelner Figuren umfassende Szenen und Szenengruppen in einen geordneten und lesbaren Handlungszusammenhang zu integrieren.

Durch solche hypotaktische Verklammerung erhält das ägyptische Wandbild einen Grad von Systematizität, wie es sonst erst wieder die Zentralperspektive hervorgebracht hat, die ja ebenfalls jedes Einzelelement einem, nun aber nach dem ikonischen Prinzip räumlicher Kohärenz organisierten Zusammenhang unterordnet. Vor der Erfindung der Zentralperspektive herrscht, wie E. Panofsky so eindrucksvoll aufgezeigt hat<sup>27</sup>, in den raumdarstellenden Kunsttraditionen der "Aggregatraum", und im gleichen Sinne additiv oder aggregierend verfahren auch alle anderen Traditionen inklusive der ägyptischen sofern diese nicht von dem Mittel der hypotaktischen Verklammerung Gebrauch macht. Im Kontext parataktischer Verfahren, die vor Erfindung der Zentralperspektive die allgemeine Regel darstellen, ist der verklammernde Bedeutungsmaßstab in Ägypten der große Sonderfall eines hypotaktischen Prinzips, das zwischen Haupt- und Nebenakteuren, Haupt- und Nebenhandlungen unterschei-

26 Z.B. A. MOUSSA/H. ALTENMÜLLER, Das Grab von Nianchchnum und Chnum-hotep, AV 21, 1977, 89, oder J. ASSMANN, Das Grab des Amenemope (im Druck), Sz. 75.21.

27 E. PANOFSKY, Die Perspektive als symbolische Form, Leipzig-Berlin 1927.

det, die Nebenelemente den Hauptelementen unterordnet und diese begriffliche Hypotaxe im Bild durch regelmäßige Proportionen sinnfällig macht.

Das Regelwerk, das ich unter dem Begriff "Hierotaxis" zusammenfassen möchte, um damit die Begriffe der Hierarchie (Über- und Unterordnung) und der Syntax zu verknüpfen, ist ein vollkommen abstraktes, anikonisches Prinzip der Bildorganisation<sup>28</sup>. Der entscheidende Unterschied liegt nicht darin, ob das ägyptische Bild sich auf eine optisch wahrgenommene oder geistig vorgestellte Wirklichkeit bezieht. Der Unterschied liegt vielmehr in der Art des Bezugs: ob das zweidimensionale Arrangement von Szenen und Figuren auf der Wandfläche als Projektion des räumlichen Beieinanders in einer (geschauten oder gedachten) Wirklichkeit aufzufassen ist oder vielmehr als Wiedergabe einer rein begrifflichen Ordnung, eine Art bildliches Inventar, die Bildenzyklopädie eines Weltausschnitts. Die Kohärenz des Bildes, und die Kohärenz der Wirklichkeit, sind weder "perspektivisch" noch "aspektivisch", sondern sprachlich vermittelt, über eine begriffliche Artikulation der Wirklichkeit, auf die sich das Bild in seiner organisierten Lesbarkeit und Rationalität wie eine Begriffsschrift bezieht.

### 3.2.3 Analyse eines Beispiels

Das Regelwerk, das ich hier unter dem Terminus "Hierotaxis" zusammenfasse, ist in seinen Einzelheiten so offenkundig und jedem Ägyptologen vertraut, daß sich im Grunde Beispiele erübrigen. Lediglich die Terminologie, in der ich diese vertrauten Phänomene hier beschrieben habe, um ihre strukturelle Analogie zu Phänomenen der Textgliederung herauszuarbeiten, bedarf der Veranschaulichung. Zu diesem Zweck greife ich ein Beispiel heraus, das möglichst alle der genannten koordinierenden und subordinierenden Prinzipien auf einer Grabwand vereinigt, und wähle hierfür die

---

28 Zur Raumabstraktheit des ägyptischen Flachbilds vgl. H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement*, London 1951, repr. New York 1972, sowie J. ASSMANN, *Flachbildkunst des Neuen Reichs*, in: C. VANDERSLEYEN, *Das Alte Ägypten, Propyläen Kunstgeschichte* 15, 1975, 304-317, und Wh. DAVIS, *The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art*, in: *GM* 56, 1982, 9-26.

Ostwand der Grabkapelle von Nefer und Kahai<sup>29</sup> in Saqqara aus der Mitte der 5. Dyn., weil dieses Einraumgrab das Dekorationsprogramm nicht auf eine Fülle von Wänden verteilen, sondern weitgehend auf einer einzigen Wand entfalten muß, die darum in thematischer Hinsicht besonders vielseitig ist<sup>30</sup>.

Die Wand ist in 5 horizontale Bildzeilen oder Register gleicher Höhe geteilt, von denen die oberen 3 und die unteren 2 je durch verklammernde Rahmenszenen verbunden sind. Die Wand ist also nach dem üblichen Schema 3 : 2 geteilt und dadurch der obere Teil hervorgehoben. Dieser Teil ist eingerahmt von den stehenden Figuren der beiden Grabherren. Zwischen ihnen lassen sich 9 Einzelszenen unterscheiden (von o. nach u. und l. nach r.): Grasende Ziegen, Fischfang im Netz, Papyrusdickicht mit dem Bau von Papyrusbooten und dem Treiben und Füttern von Rindern, darunter Backen, Vogelzucht und Vogeljagd mit dem Klappnetz; rechts abschließend oben: Abrechnung mit den Gutsverwaltern, darunter Vorführen der Rinder, unten: Darbringung der Vögel.

Der untere Teil ist eingerahmt, links von der Figur des "Bruders der Totenstiftung" Tjenti, rechts von Schiffen. Dazwischen 6 Szenen. Oben: Weinbereitung, Schmuckherstellung und Gaben, Tanz, Musik vor einer Dame in einer Festlaube; unten: Pflügen, Säen, Fischerstechen.

Die 9 Einzelhandlungen der oberen drei Register, die durch die metrische 3 : 2-Gliederung als der bedeutendere Bildteil hervorgehoben sind, sind einer übergreifenden Haupthandlung untergeordnet. Das Prinzip des Bedeutungsmaßstabs macht diese Hypotaxe dadurch sinnfällig, daß es die Protagonisten der Haupthandlung in ein die drei Register umgreifendes und auf diese Weise verklammerndes Bildfeld stellt und daher in dreimal größerem Maßstab darstellt als die Figuren der Nebenhandlungen. Zwei senkrechte Schriftzeilen, die die Hauptbildfelder gegen die zwischen ihnen ausgespann-

29 Vielleicht ist es Zufall, daß unsere Wahl auf ein Grab gefallen ist, dessen Inhaber beide als Gesangsmeister mit dem Titel *hry mdt nfrt* "Leiter der schönen Rede" in die Gesetze der Textkomposition eingeweiht waren und von denen einer (Nefer) darüberhinaus als Vorsteher der Palastwerkstätten auch mit bildender Kunst zu tun hatte, also in seiner Berufstätigkeit genau den Zusammenhang verkörperte, auf den es uns hier ankommt.

30 A. MOUSSA/H. ALTENMÜLLER, *The Tomb of Nefer and Ka-Hay*, AV 5, 1971, Tf. 1.

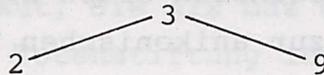
I GRABHERR	1 GRASENDE ZIEGEN	PAPYRUS -	4 BOOTSBAU	5 ABRECHNUNG	II GRABHERR
	FISCH -	3 DICKICHT	6 RINDER -TREIBEN -FÜTTERN	7 -VORFÜHREN	
	2 FANG	8 BACKEN	9 VOGELFANG		
III TJENTI	a 10 WEIN- PRESSEN KRÜGE KELTSERN	a 11 SCHMUCK	12 b MUSIK UND TANZ	c LAUBE	IV SCHIFFE
	a 13 PFLÜGEN	b SÄEN	14 FISCHERSTECHE		

ten drei Register absetzen, beschreiben die übergeordnete Handlung wie folgt: (links:) "Das Besichtigen der Fischer, Vogelfänger und Schreiber seiner Güter in Ober- und Unterägypten" (rechts:) "Das Besichtigen der Inventarverzeichnisse der Grabstiftung, der Abgaben der Fischer und der Abrechnung mit den Verwaltern".

Alle 9 Einzelhandlungen werden diesem übergreifenden Handlungszusammenhang bzw. "Hauptsatz" untergeordnet. Aber innerhalb dieses Großzusammenhangs, der durch das subordinierende Prinzip des (verklammernden) Bedeutungsmaßstabs sinnfällig gemacht wird, regeln die koordinierenden Prinzipien semantischer Kohärenz die Anordnung der Szenen:

Begriffliche Einheit (Synonymie bzw. Kohyponomie)

verbindet die Szenen 2, 3 und 9 in einer interessanten flach-dreieckförmigen Komposition:



sowie alle Szenen des zweituntersten Register (10-12), die unter dem Oberbegriff "Fest" stehen. Diese Fest-Szenen fallen dann auf einer höheren Allgemeinheitsstufe der Begriffsbildung zusammen mit den Szenen des Fischerstechens (14) unter dem Oberbegriff der "Herzensbelustigung" (*shmh-jb*).

Einheit des Ortes ist als ein Spezialfall von begrifflicher Einheit einzustufen. Sie verbindet z.B. das kompositorisch stark hervorgehobene Papyrusdickicht (3) mit den rechts anschließenden Szenen 4 und 6, was durch die Rekurrenz des Elements "Papyrus" in Form der getragenen Papyrusstengel deutlich gemacht wird.

Begriffliche Antithese (Antonymie)

reguliert zunächst einmal die Verteilung der thematischen Komplexe auf die einzelnen Wände: so fehlt hier alles, was mit dem Totenkult zusammenhängt und seinen Ort auf der gegenüberliegenden Westwand hat, und bestimmt dann die Zäsur zwischen dem Hauptbildfeld der oberen drei, und dem Nebensbildfeld der unteren zwei Register. Der evidente Sinn dieser Gegenüberstellung ist "Arbeit" (*k3t*) vs. "Vergnügen" (*shmh-jb*), auch wenn innerhalb des dem Vergnügen gewidmeten Bildfelds das Thema "Arbeit" noch einmal in Gestalt von Szene 13 a + b ausschnitthaft zitiert wird. Schwächere Antithesen kontrastieren 1 und 6 (Klein- und Großvieh), 2 und 9 (Fisch- und

Vogelfang).

### Temporale Progression

verbindet die Szenen 3 (Rinder treiben), 6 (Füttern) und 7 (Vorführen); 9 (Vögel fangen und darbringen); 10 a (Wein pressen), c (Keltern) und b (auf Flaschen füllen); 13 a (Pflügen) und b (Säen). Das Prinzip arbeitet in diesem Fall von links nach rechts und ist immer nur lokal wirksam. Es umfaßt nie ganze Bildzeilen wie bei Bildergeschichten im eigentlichen Sinne.

### 3.3 Raumbezug und Zeitbezug<sup>31</sup>

Das Beispiel dürfte die grundsätzliche Raumabstraktheit der ägyptischen Bildkomposition hinreichend deutlich gemacht haben. Was hier auf den Bildzeilen der Ostwand an Szenen unter dem übergeordneten Handlungszusammenhang der "Besichtigung" vereinigt ist, findet an den verschiedensten Orten statt. Die grundsätzliche Raumabstraktheit der zur anikonischen Trägermaterie depotenziierten Elemente "Fläche" und "Bildzeile" gestattet die Kollokation von Szenen, die in der räumlichen Wirklichkeit weit auseinander liegen, z.B. Ziegen auf der Weide und Fischfang. Was diesen Szenen in der Wirklichkeit entspricht, ist nicht ein "Sehfeld", sondern ein Thema, das sich in seiner räumlichen Ausdehnung auf einen niemals insgesamt auf einmal in Augenschein zu nehmenden Bereich bezieht, nämlich - wie es in der Beischrift ausdrücklich heißt - "Ober- und Unterägypten", was für damalige Begriffe so viel heißt wie die ganze geordnete Schöpfungswelt. Die räumliche Welt wird in dem hier herausgegriffenen Ausschnitt der den Grabherrn interessierenden und charakterisierenden Handlungen enzyklopädisch erfaßt<sup>32</sup>, gegliedert und in einer geradezu tabellarischen Form les-

---

31 S. hierzu H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East, London 1951.

32 Das enzyklopädische Element dieser Bilder tritt am reinsten in den "Jahreszeitenbildern" der Sonnenheiligtümer hervor, die die Szenen, die das Wirken des Sonnengottes in der Natur und in der landwirtschaftlichen Arbeit zur Anschauung bringen, in der Art einer ikonischen "Naturlehre" entfalten und ganz gewiß für die Entwicklung der Flachbildkunst in der 5. und 6. Dyn. prägend gewirkt haben, vgl. dazu H. ALTENMÜLLER, "Lebenszeit und Unsterblichkeit in den Darstellungen der Gräber des Alten Reiches", in: ASSMANN/BURKARD (Hgg.), 5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst, 75-87, bes. 86.

bar gemacht.

Was für den Raumbezug dieser Bildkomposition gesagt wurde, gilt ebenso für den Zeitbezug. Der Allgemeinheit der geordneten Schöpfungswelt als Oberbegriff des räumlichen Bezugs entspricht die Allgemeinheit jener "Zeitfülle", auf die sich der ägyptische Begriff *nḥḥ* bezieht. Was die Begriffsschrift der Kunst in ihren "Le-sebildern" aufzeichnet, ist eine Wirklichkeit, die nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt so wie dargestellt in Erscheinung getreten ist, sondern die in der Form des Bildes für immer "bereitgestellt" wird. Es wird nicht etwa ein realer Inspektionsakt dargestellt, der etwa zu den Obliegenheiten des Grabherrn bei Lebzeiten gehört hätte und nun als ein herausgehobenes Ereignis seiner beruflichen Tätigkeit denkmalhaft kommemoriert werden soll. Vielmehr wird dem Grabherrn aus Handlungen, die sich immer wieder vollziehen, eine "Sphäre des Seinigen" aufgebaut, die als das bildliche Inventar einer (realen oder fiktiven) Totenstiftung ihm für immer zur Verfügung stehen soll<sup>33</sup>. 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 potentiell-Ewige fest<sup>34</sup>. Daraus ergibt sich sowohl der ungemeine lebensnahe Realismus im Detail als auch die inventarhafte Abstraktheit der Komposition.

Die Zeitabstraktheit des ikonologischen Bezugs zwingt zu einer strengen Selektivität. Das ägyptische Bild stellt nichts Einmaliges, Vergangenes oder Transitorisches dar. Das geht so weit, daß sich nicht einmal Abbildungen mythischer Ereignisse finden, als ob deren Verankerung in illo tempore bereits Grund genug wäre,

---

33 Vgl. Altenmüller, a.a.O.

34 Im gleichen Sinne äußert sich auch R. TEFNIN, in: CdE 54, 1979, 218ff.

sie dem Verdikt der Zeitverhaftung anheimfallen zu lassen<sup>35</sup>. Dargestellt wird nur, was in einer von zwei möglichen Formen in einem der beiden Ewigkeitsaspekte des ägyptischen Zeitdenkens<sup>36</sup> verankert ist. Das sind zum einen die immer wieder kehrenden Alltags-, Fest- und Genreszenen, wie wir sie am Beispiel des Grabes von Nefer und Kahai behandelt haben. Das sind zum anderen, worauf bisher noch nicht eingegangen wurde, bleibende Konstellationen. Beide sind auf ihre je eigene Weise zeitenthoben. Bleibende Konstellationen sind z.B. der den "Hauptsatz" der Ostwandszenen bildende übergeordnete Handlungszusammenhang, die Konstellation des "betrachtenden" Grabherrn und der "Sphäre des Seinigen" oder der Grabherr vor dem Opfertisch. Auf eine bleibende Konstellation bezieht sich z.B. auch der Bildtypus des "Erschlagens der Feinde". An diesem durch mehr als drei Jahrtausende fast unverändert festgehaltenen "Piktogramm"<sup>37</sup> wird das Prinzip in paradigmatischer Weise greifbar. Denn es bezieht sich genau auf das, was darin kategorisch ausgeschlossen wird: das historische Ereignis. Hinter dieser immer wiederholten Formel vom Erschlagen der Feinde verbirgt sich eine Fülle kriegerischer Aktionen, deren ereignishafte Individualität und geschichtliche Kontingenz durch das auf bleibende Konstellationen zielende Bild ausgelöscht wird. In der historischen Repräsentationskunst Ägyptens erscheint die Geschichte als eine Folge von Manifestationen unwandelbarer Grundmuster<sup>38</sup>. An dem einzelnen Ereignis ist diesem Geschichtsbild nichts gele-

---

35 Ob der Bildzyklus der "Geburt des Gottkönigs" mit Brunner als Wiedergabe eines Mythos, oder eher als "fiktives Ritual" im Zusammenhang der Thronbesteigung (J. ASSMANN, Die Zeugung des Sohnes, in: DERS./W. BURKERT/F. STOLZ, Funktionen und Leistungen des Mythos, OBO 48, 1982, 13ff.) aufzufassen ist, braucht hier nicht entschieden zu werden, da seine Aufzeichnung bereits in eine Zeit fällt, die genau in diesem Punkt neue Möglichkeiten eröffnet (z.B. Punt-Zyklus).

36 Vgl. hierzu J. ASSMANN, Das Doppelgesicht der Zeit im altägyptischen Denken, in: A. PEISL/A. MOHLER (Hgg.), Die Zeit. Schriften der C.F.-v.Siemens-Stiftung Bd. 6, München 1983.

37 Der Geschichte und Bedeutung dieses Piktogramms widmet sich eine Monographie von Sylvia Schoske, die in der series archaeologica des Orbis Biblicus et Orientalis erscheinen soll.

38 Vgl. hierzu H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, a.a.O., sowie auch meinen Beitrag "Krieg und Frieden im alten Ägypten. Ramses II. und die Schlacht bei Qadesch" im mannheimer forum 83/84.

gen, alles dagegen an der zeitlosen Konstellation, die sich in dem Ereignis manifestiert hat. Die Wirklichkeit, auf die sich das Bild bezieht, besteht in der ewigen Wiederkehr der Grundmuster. Identifizierende Hinweise auf den Einzelfall einer solchen Manifestation zeitloser Ordnung werden an die Schrift delegiert.

Diese bewußt zugespitzte und auf die allgemeinen Grundstrukturen des ägyptischen Bildes konzentrierte Formulierung läßt die Ausnahmestellung jener Epoche umso schärfer hervortreten, auf die sie am wenigsten zutreffen: das Neue Reich. Da ich in meinem Beitrag zur Propyläen-Kunstgeschichte über die Flachbildkunst des Neuen Reiches die Geschichte dieser Epoche unter genau diesem Aspekt der Emanzipation von einem sonst streng beobachteten Kanon dargestellt habe<sup>39</sup>, brauche ich hier darauf nicht näher einzugehen. Das Interesse an der kommemorativen Funktion<sup>40</sup>, ein neuer Sinn für die Einmaligkeit des diesseitigen Lebens und der geschichtswendenden Tat<sup>41</sup> hat, zusammen vermutlich mit einem Verlassen der Vorstellungen einer zeitlosen Ordnung, zu neuen Formen der Bildkomposition geführt wie dem "Tableau" der Amarnakunst und dem ramessidischen Historienbild<sup>42</sup>, die beide durch ihre Einbettung von Handlung in Szenerie so etwas wie räumliche Kohärenz ins Bild bringen. Auch die Ersetzung des Registerstils durch den Bildstreifenstil als Prinzip der Wanddekoration in den Privatgräbern<sup>43</sup> wird in diesen Zusammenhang gehören. Daß es diese Ausnahmen gegeben hat, beeinträchtigt m.E. in keiner Weise die Gültigkeit des dargestellten Regelwerks. Man darf nur nicht in den Fehler verfallen, die Errungenschaften des Neuen Reiches zu genera-

---

39 Vgl. Anm. 28. Mit diesem Beitrag folgte ich übrigens einer Einladung G. Fechts, der sich dann später leider von seiner Herausgeberschaft zurückzog.

40 Vgl. H. te VELDE, Commemoration in Ancient Egypt. in: Commemorative Figures, Visible Religion 1, 1982, 135-153. Die Kategorie der Kommemoration spielt in Frau Groenewegen-Frankforts Analysen eine wichtige Rolle.

41 Vgl. hierzu "Krieg und Frieden" (Anm. 38).

42 Vgl. R. ANTHES, Die Bildkomposition in Amarna und die ramessidischen Schlachtenbilder, VI. Internationaler Kongreß für Archäologie (1939), 273-277.

43 S. hierzu J. ASSMANN, Das Grab des Amenemope (Nr. 41), THEBEN III (im Druck).

lisieren und den Grundstrukturen der Ägyptischen Kunst zuzurechnen. In der Kunstgeschichte des Neuen Reichs tritt vielmehr zweierlei sehr klar hervor: erstens die Grenze, bis zu der ein bewußt revolutionierender Eingriff überhaupt möglich war und jenseits deren wir es mit habitualisierten, bewußter Verfügung entzogenen Strukturen zu tun haben: so hat man zwar begriffliche Kohärenz sehr weitgehend durch räumliche Kohärenz, und den Bezug auf Zeitloses (sei es als genrehaftes Immer-Wieder, sei es als bleibende Konstellation) durch den Bezug auf Einmaliges ersetzt, aber doch sowohl am Bedeutungsmaßstab als auch an der grundsätzlichen Beschriftbarkeit und damit Abstraktheit des Grundes festgehalten. Zweitens zeigt sich der Grad von kanonischer Geltung, den dieses Regelwerk im Laufe der Geschichte erreicht hatte, und zwar in der Tatsache, daß mit dem Ende der Ramessidenzeit alle diese Neuerungen wieder verschwunden sind.

#### 4 Bild, Schrift und Text

Kanon und Habitus, diese beiden Formen, in denen die ägyptische Kunst im Laufe ihrer Geschichte eine eigentümliche Gebundenheit an ein ihr zugrundeliegendes Regelwerk an den Tag legt, binden das Bild an die Schrift und die Schrift an das Bild. Im Falle der Schrift ist diese Bindung klarer zu erkennen und vor allem in ihrem Geltungsbereich zu bestimmen. Die Bildbindung gilt nur für die Hieroglyphenschrift, d.h. für den monumentalen Schriftgebrauch in Steininschriften. Innerhalb dieses Funktionsrahmens hat sich die ägyptische Schrift über Jahrtausende hinweg keinen Fingerbreit von ihrer ursprünglichen Bildhaftigkeit entfernt. Schriftgeschichtlich ist das ein einzigartiges Faktum. Offensichtlich galten in diesem Bereich eiserne Gesetze, die jede eigengesetzliche Fortentwicklung der Schrift blockiert haben. Meine These behauptet dasselbe für die bildende Kunst. Auch hier haben die eisernen Gesetze der "Hierotaxis" jede eigengesetzliche Fortentwicklung blockiert - mit der einen Ausnahme des Neuen Reichs. Der Schluß liegt nahe, daß die Gesetze der Hierotaxis und die Gesetze der Hieroglyphenschrift identisch sind, daß es also dieselben Kräfte sind, die die Bildhaftigkeit der Schrift und die die Schrifthaftigkeit des Bildes gewährleistet haben, Regeln eines übergreifenden "hieroglyphischen" Ausdruckssystems, das sich der Schrift und

des Bildes im Sinne komplementärer Medien bedient<sup>44</sup>. Diesen im ägyptischen Denken, vor allem aber in den institutionellen Rahmenbedingungen alles Schreibens und Bildens in Ägypten unauflöslich eingewurzelten Zusammenhang von Schrift und Bild können wir hier nicht weiter verfolgen; wir müssen ihn nur insoweit im Auge behalten, als er die Grundlage darstellt für den weitergehenden Zusammenhang von Bild und Text, Bildaufbau und Textkonstitution, wie er hier postuliert wird. Wenn wir es bei diesen offenkundigen Gebundenheiten mit einem gemeinsamen übergreifenden Regelsystem zu tun haben, dann ergibt sich klar, daß es sich hier nicht lediglich um eine allgemeine strukturelle Analogie handelt, sondern um materialiter identische Prinzipien. Beide Künste, die des metrisierten Textaufbaus und die der Wanddekoration, beruhen auf demselben Wissen: dem Wissen um die Aspekte, in die sich ein Weltausschnitt gliedert, und um die "Ikone", die traditionelle Formulierungsgestalt solcher Aspekte sowie typisierte Formen ihrer Verbindung. Hier wäre etwa an die Sonnenhymnen zu erinnern, bei denen die Vorstellungen vom Sonnenlauf zu festen, auch in der bildenden Kunst auftretenden "Ikonen" kristallisieren, die dann, etwa in der Form des "Tageszeitenliedes", feste Verbindungen eingehen<sup>45</sup>. Die "Ikone" des Sonnenlaufs entsprechen hier Strophen des Textes, so wie Szenen und Szenengruppen als bildliche Realisierungen von "Ikonen" Register eines Wandbilds konstituieren. Der typischen Dreiregistrigkeit des Amduat liegt eine A-B-A Struktur zugrunde, die sich als eine typische thematische Gliederung (A - B: Epiphanie - Empfang) in den Sonnenhymnen ausprägt. Die verklammernde Funktion der Hierotaxis hat ihre textliche Entsprechung in der Form des anaphorischen Strophenliedes: denn hier "verklammert" die Refrainzeile mehrere Strophen ebenso wie die

---

44 Zur Komplementarität von Bild und Schrift s. bes. H.G. FISCHER, *Egyptian Studies II: The Orientation of Hieroglyphs, Part 1: Reversals*, New York 1977; DERS., *Hieroglyphen*, in: *LÄ II* 1189-1199, sowie R. TEFNIN, *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, in: *GM* 79, 1984, 55-72; P. VERNUS, *Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique*, in: M.A. CHRISTIN (Hg.), *Écritures II*, Paris 1985, 45-69.

45 Hierzu und zum folgenden vgl. J. ASSMANN, *Re und Amun. Die Krise des polytheistischen Weltbilds im Ägypten der 18.-20. Dyn.*, *OBO* 51, 1983, 54-95.

übergreifende Gestalt mehrere Register, und das Schriftbild be-  
dient sich dafür desselben Mittels, indem es diese Zeile quer vor  
oder über die einzelnen Strophenzeilen stellt. "Hierotaxis", um  
das abschließend noch einmal klarzustellen, ist ein höherstufiges  
Prinzip, das elementarere Regeln voraussetzt. Im Bereich der Text-  
konstitution sind das die Regeln der Vers- und Kolonbildung, im  
Bereich der Bildkunst die Regeln des Proportionskanons und der  
Flächenprojektion. Von diesen Regeln habe ich hier abgesehen. Sie  
erzeugen zuallererst die Einheiten, auf denen das Regelwerk der  
Hierotaxis aufbaut. Worauf es mir ankam, war der Versuch, den Gel-  
tungsbereich dieser Regeln über den Bereich der Texte, in dem  
G. Fecht sie so eindrucksvoll demonstriert hat, auf den der Bild-  
kunst auszudehnen, d.h. einen Kernbereich kompositorischer Prin-  
zipien abzustecken, die nicht nur "sprachlicher und schriftli-  
cher", sondern auch bildlicher Formung<sup>46</sup> gemeinsam sind.

---

46 H. GRAPOW, Sprachliche und schriftliche Formung altägyptischer  
Texte, LÄS 7, 1936.