

DIE FRÜHZEIT DES BILDES – DER ALTÄGYPTISCHE ICONIC TURN

Jan Assmann

»Wir sind Buchstabenmenschen. Vom Buchstaben hängt unser ganzes Wesen ab«, klagte der jüdische Philosoph Moses Mendelssohn im Jahre 1783 und erklärte: »Wir lehren und unterrichten einander nur in Schriften, lernen die Natur und die Menschen kennen nur in Schriften, arbeiten und erholen, erbauen und ergötzen uns durch Schreiberei; der Prediger unterhält sich nicht mit seiner Gemeinde, er liest oder deklamiert ihr eine aufgeschriebene Abhandlung vor. Der Lehrer auf dem Katheder liest seine geschriebenen Hefte ab. Alles ist toter Buchstabe, nirgends Geist der lebendigen Unterhaltung. (...) Der Mensch hat für den Menschen fast seinen Wert verloren.«¹ Die Schrift ist der Sündenfall. Er hat einen neuen Menschentypus hervorgebracht, der dem Mitmenschen entfremdet ist. Der lebendige Umgang ist – um mit dem Soziologen Niklas Luhmann zu reden – der »interaktionsfreien Kommunikation« gewichen. Wie ist es zu diesem Buchstabenmenschentum gekommen? Dazu noch einmal Moses Mendelssohn:

So war es nicht in den grauen Tagen der Vorwelt (...). Der Mensch war dem Menschen notwendiger; die Lehre war genauer mit dem Leben, Betrachtung inniger mit Handlung verbunden. Der Unerfahrene musste dem Erfahrenen, der Schüler seinem Lehrer auf dem Fuße nachfolgen, seinen Umgang suchen, ihn beobachten und gleichsam ausholen, wenn er seine Wissbegierde befriedigen wollte.²

Und dann holt Mendelssohn zu einer regelrechten Medientheorie der Menschheitsgeschichte aus:

Mich dünkt, die Veränderung, die in den verschiedenen Zeiten der Kultur mit den Schriftzeichen vorgegangen, habe von jeher an den Revolutionen der menschlichen Erkenntnisse überhaupt und insbesondere an den mannigfaltigen Abänderungen ihrer Meinungen und Begriffe in Religionssachen sehr wichtigen Anteil.³

Schriftgeschichte ist Religions- und Geistesgeschichte. Wie stellt sich nun Mendelssohn diese Schriftgeschichte vor?

Die ersten sichtbaren Zeichen, deren sich die Menschen zur Bezeichnung ihrer abgesonderten Begriffe bedient haben, werden vermutlich die Dinge selbst gewesen sein.⁴

Für diese Dingschrift gibt er ein paar Beispiele:

So kann der Löwe ein Zeichen der Tapferkeit, der Hund ein Zeichen der Treue, der Pfau ein Zeichen der stolzen Schönheit geworden sein, und so haben die ersten Ärzte lebendige Schlangen mit sich geführt, zum Zeichen, dass sie das Schädliche unschädlich zu machen wüssten. Mit der Zeit kann man es bequemer gefunden haben, anstatt der Dinge selbst ihre Bildnisse in Körpern und auf Flächen zu nehmen, endlich der Kürze halber sich der Umrisse zu bedienen (...) diese Bezeichnungsart ist die Hieroglyphik.⁵

Diese allegorische Dingschrift besteht, wie man sieht, vornehmlich aus Tieren, es handelt sich um eine Zoografie. Erst hat man die Tiere selbst mit sich geführt, dann ihre Bilder und zuletzt ihre Umrisse. Mendelssohn illustriert dieses Prinzip einer Zoografie am Beispiel der Poesie.

Auch der Dichter, wenn er von sittlichen Eigenschaften in Metaphern und Allegorien reden will, nimmt mehrenteils seine Zuflucht zu den Tieren. Löwe, Tiger, Adler, Stier, Fuchs, Hund, Bär, Wurm, Taube, alles dieses spricht und die Bedeutung springet in die Augen.⁶

Man versteht Mendelssohns Theorie der Schriftentwicklung nur, wenn man sich bewusst macht, dass Schrift für ihn offenbar in erster Linie nicht ein Mittel der Kommunikation, sondern des Gedächtnisses darstellt. Der Mensch teilt vermittels des Löwen nicht nur anderen den Begriff der Tapferkeit mit, sondern hält ihn vor allem für sich selbst fest. Die Dinge geben seinen Begriffen Halt, zuerst die Dinge selbst und dann deren Bilder. Der Mensch denkt, spricht und schreibt in Bildern. Denken, Sprache, Schrift gehen zusammen. Die weitere Entwicklung der Schriftzeichen stellt Mendelssohn sich als einen Prozess wachsender Abstraktion, vom Bilde zum Buchstaben, vor.

Wenn wir Mendelssohn folgen, dann müssen wir die These vom *iconic*

turn als einen *iconic return* verstehen: vom Bild zum Buchstaben und von den Buchstaben zurück zu den Bildern. Nimmt das Buchstabenmenschentum ein Ende und fangen wir wieder an, Bildmenschen zu werden? Der Weg von den Dingen zur Hieroglyphenschrift hat sich, so meint Mendelssohn, »(...) ganz natürlich entwickeln können. Aber von der Hieroglyphik bis zu unserer alphabetischen Schrift – dieser Übergang scheinete einen Sprung und der Sprung mehr als gemeine Menschenkräfte zu erfordern«⁷. Nicht die Schrifterfindung ist für Mendelssohn die eigentliche Medienrevolution in der Menschheitsgeschichte, sondern der Übergang von der Hieroglyphik zur Alphabetschrift, vom Bild zum Buchstaben. Es handelt sich also um eine Art *aniconic turn*, weg von den konkreten Dingbildern und hin zu den abstrakten Sprachzeichen. Die Hieroglyphik geht für Mendelssohn bis in unvordenkliche Zeiten zurück und hat sich aus den Dingen selbst entwickelt, als der Löwe für Tapferkeit, der Hund für Treue und die Schlange für Heilkunst standen.

Die Medienrevolution bestand in der Einschaltung der Sprache zwischen die Dinge und die Schriftzeichen. Aus der direkten Beziehung zwischen Denken und Bezeichnen wird jetzt die indirekte Beziehung von Denken, Sprechen und Bezeichnen. Aber handelte es sich hier wirklich um einen Sprung, der ans Wunderbare grenzt und den wir nicht mehr rekonstruieren können? Nur ein Volk von Taubgeborenen hätte diesen Schritt nicht so leicht bewältigt, meint Mendelssohn, die hörende Menschheit hingegen »(...) wird endlich gewahr geworden sein, dass die Laute, die der Mensch hervorbringen und vernehmlich machen kann, so unendlich an der Zahl nicht sind als die Dinge, welche durch sie bezeichnet werden«⁸. Nachdem Mendelssohn den Weg rekonstruiert hat, auf dem die Menschen vom Bild zum Buchstaben gelangen konnten, erscheint ihm dieser Übergang dann doch eher als eine Evolution und nicht als eine Revolution, und das lässt sich auch beweisen, da man unseren Schriftzeichen die Herkunft aus den Hieroglyphen heute noch ansieht. »Daß aber unser Alphabet aus einer Art von hieroglyphischer Schrift entlehnt worden, ist noch itzt an den mehresten Zügen und Namen des hebräischen Alphabets zu erkennen (Abb. 1), und aus diesen sind, wie aus der Geschichte offenbar ist, alle übrigen uns bekannten Schriftarten entstanden.«⁹

In dieser Bildlichkeit bewahrt auch die Alphabetschrift noch Erinnerungsspuren ihrer hieroglyphischen Herkunft. Aber diese Bilder muss man nicht mehr kennen, um die Schrift lesen zu können. Es handelt sich hier um ein unfunktional und im Allgemeinen auch unbewusst gewordenes Wissen.

⌘ Rind, 𐤀 Haus, 𐤁 Kamel, 𐤂 Türe,
𐤃 Haken, 𐤄 Schwert, 𐤅 Faust, Löffel,
𐤆 Stimulus, 𐤇 Fisch, 𐤈 Stütze, Unterlage,
𐤉 Auge, 𐤊 Mund, 𐤋 Affe, 𐤌 Zähne

Abb. 1

Vom Bild zum Buchstaben: Hebräische Schriftzeichen lassen noch heute die hieroglyphische Herkunft erkennen.¹⁰

Ich möchte Mendelssohns Medientheorie hier verlassen, zuvor aber noch einmal kurz zusammenfassen. Zwei Wenden kennzeichnen die Mediengeschichte, die aber nicht revolutionär, sondern evolutionär verlaufen: Die erste ist die Wende von den Dingen selbst zu den Bildern der Dinge, den Hieroglyphen. Das wäre der erste *iconic turn*. Die zweite ist die Wende von der Bilderschrift der Hieroglyphen zur abstrakten phonetischen Alphabetschrift. Das wäre der *aniconic turn*. Und davon ausgehend würde sich nun die Frage stellen, ob das Pendel jetzt in der Gegenrichtung, also weg von der Alphabetschrift und dem damit verbundenen Buchstabenmenschentum, wieder zurück zu den Bildern schwingt.

Diese Fragestellung Mendelssohns erscheint mir alles andere als an den Haaren herbeigezogen. Ich würde so weit gehen zu behaupten, dass diese von Mendelssohn angestellten Überlegungen noch heute so aktuell wie damals sind, und dass sie die gegenwärtige Grammatologie ebenso bestimmen wie den medientheoretischen Diskurs. Hierin sind wir, wenn man so will, Mendelssohns Erben. Ich würde sogar noch einen Schritt weitergehen und die Behauptung wagen, dass wir hierin die Erben des Alten Ägypten sind. Dieser ganze grammatologische und medientheoretische Diskurs, im Rahmen dessen Mendelssohn bereits vor über 200 Jahren seine Überlegungen anstellte und der heute weitergeführt wird, wäre ohne die alten Ägypter und ihr Schriftsystem nicht denkbar. Mendelssohn selbst, den wir hier zum Ausgangspunkt nehmen, steht in einer Tradition, die auf die Renaissance zurückgeht, über die Renaissance auf die alten Griechen und über die Griechen auf die alten Ägypter.

Ich nenne das den Hieroglyphendiskurs. Bisher hat man darin nicht viel mehr als die Geschichte eines produktiven Missverständnisses gesehen, das sich mit der Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen durch Jean François Champollion im Jahre 1822 angeblich erledigt hat. In meinen Augen handelt es

sich hier um ein Nachdenken des Abendlandes über die tiefsten Fragen von Bild und Schrift, Zeichen und Symbol. Das Kernproblem dieses Diskurses lässt sich vielleicht als die Frage nach dem Verhältnis von Denken, Sprache und Wirklichkeit zusammenfassen. Der Mensch lebt in einer Wirklichkeit, die ihm durch die Zeichenwelt symbolischer Formen erschlossen wird. Daran knüpfen sich vor allem zwei Fragen. Die erste ist die, welche Mendelssohns Problem beschreibt: Ist diese Zeichenwelt mit der Sprache identisch oder gibt es Zeichen, die jenseits der Sprache unmittelbar sowohl auf das Denken als auch auf die Wirklichkeit, die »Dinge«, zugreifen können? Für Mendelssohn sind Hieroglyphen solche Zeichen, die jenseits der Sprache operieren. Die andere Frage betrifft das Problem, das Platon im *Kratylos* aufwirft: Stellt die Zeichenwelt – im *Kratylos* ist es die Sprache – eine rein willkürliche, konventionelle Konstruktion dar oder hängt sie mit der Natur auf eine notwendige, sinnvolle, nicht-willkürliche, das heißt auf eine »motivierte« Weise zusammen? Offenbart sich in den Zeichen, mit deren Hilfe der Mensch sich über die Welt verständigt und in denen sich ihm die Welt erschließt, das Wesen der Dinge? Oder bewegt er sich in ihnen nur im Rahmen gesellschaftlicher Vereinbarungen und Konstruktionen, also in einem selbst gebauten Haus? Für Mendelssohn ist klar, dass die nicht sprachbezogenen Hieroglyphen natürliche, die sprachbezogenen Buchstaben konventionelle Zeichen sind. Das Buchstabenmenschentum impliziert daher eine Entfremdung, nicht nur vom Mitmenschen, sondern auch von der Natur.

Mendelssohn ging davon aus, dass es eine Zeit gab, in der sich dem Menschen die Wirklichkeit nicht nur durch Sprache, sondern vor allem durch Bilder erschloss, an denen sich seine Sprache und sein Denken fest machte. Denken und Bezeichnen war unmittelbar aufeinander bezogen. Erst mit der Einschaltung des Sprechens zwischen das Denken und das Bezeichnen ereignet sich ein *linguistic turn*. Sowohl das Denken als auch das Bezeichnen wird sprachbezogen und gewinnt eine andere Zeitform oder Dimension. Das sind jetzt übrigens nicht mehr Mendelssohns Überlegungen, aber er hätte solchen Überlegungen sicher zugestimmt. Die Schrift muss sich nun an die Abfolge der Laute, Silben, Wörter halten. Die Schriftzeichen ordnen sich zu einer Linie, die die Abfolge der Sprachlaute abbildet. Schreiben, Lesen, Denken werden lineare, sukzessive, diskursive Prozesse. Der *aniconic turn*, den die Schrift und mit ihr zusammen Denken, Sprechen, ja Weltbild, Menschenbild und Religion nehmen, ist der Weg vom bildlichen, räumlichen, simultanen, intuit-

tiven Erfassen zum linearen, sukzessiven und diskursiven Durcharbeiten. So sind wir Buchstabenmenschen geworden und unterscheiden strikt zwischen Schriftlichkeit und Bildlichkeit, indem wir mit der Schrift Sprache, Diskursivität, Linearität, Abstraktionsvermögen und linke Gehirnhälfte assoziieren, mit dem Bild dagegen Intuition, simultanes Erfassen, Räumlichkeit, Affektivität und rechte Gehirnhälfte. Aber wir können auch ganz anders. Wir können uns in eine Schrift hineindenken, die auf die Seite der rechten Gehirnhälfte gehört, die nicht die Sklavin der Sprache, sondern ihr Gegenteil ist. Wir können in Gedanken, wie Mendelssohn uns das vormacht, einen *iconic turn* vollziehen, indem wir den Weg zum Buchstaben und zum Buchstabenmenschentum in Gedanken zurückgehen. Dass wir tatsächlich in der Lage sind, das zu tun, verdanken wir in erster Linie den alten Ägyptern. Aber nicht den Ägyptern, wie sie die Ägyptologie erschlossen hat, nachdem Champollion die Hieroglyphen entziffern konnte, sondern den Ägyptern, wie sie dank der Griechen im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes lebendig geblieben sind.

Hätte das Abendland nur die Alphabetschrift gekannt, dann wäre die Schrift die sichtbar gemachte Sprache, »visible language«, geblieben, als die sie ja schon Aristoteles gesehen hatte, der die Sprache auf Bewusstsein und Schrift auf Sprache bezog. Die Sprache, sagt Aristoteles, kodiert *ta en psyche*, »was in der Seele ist«, im Bewusstsein ist, die Schrift dagegen kodiert *ta en phone*, »was in der Stimme ist«. Die Schrift kodiert also Sprachlaute, die Sprachlaute kodieren Begriffe und Gedanken. Das ist das Prinzip der mittelbaren Bezeichnung¹¹, bei dem die Sprache vermittelnd zwischen Denken und Bezeichnen tritt. In dieser aristotelischen Semiotik herrscht die Konvention. Die Beziehungen zwischen Schriftzeichen und Sprachlauten sind ebenso willkürlich oder konventionell wie die Beziehungen zwischen Sprachlauten und Gedanken. Man kann denselben Sprachlaut in vielen verschiedenen Schriften und denselben Begriff in vielen verschiedenen Sprachen ausdrücken. Diese aristotelische Semiotik hätte im abendländischen Denken eine absolute, unangefochtene Monopolstellung innegehabt, wäre da nicht die immer wachgehaltene Erinnerung an die ägyptischen Hieroglyphen als eine Schrift gewesen, die sich nicht auf Sprache bezieht und die jenseits der Unterscheidung von Sprachlichkeit und Bildlichkeit, Diskursivität und Intuitivität, Linearität und Räumlichkeit, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, Begriff und Anschauung, Abstraktion und Einfühlung liegt.

Auch wenn mit dem Begriff *iconic turn* ein Phänomen der Postmoderne im Blick steht, geht doch der ganze Diskurs, in dessen Rahmen wir über diese Fragen nachdenken, auf das alte Ägypten zurück. Was wir bei Mendelssohn beobachten konnten, gilt für die ganze Tradition: Das Nachdenken über Bildlichkeit hat eine grammatologische Basis, und im Zentrum dieser Grammatologie stehen die ägyptischen Hieroglyphen. Man könnte einwenden, dass es nicht unbedingt der Erinnerung an die Hieroglyphen bedurfte hätte, um dem Abendland den Begriff einer Schrift zu vermitteln, die auf Bildlichkeit anstatt auf Lautlichkeit basiert. Denn schließlich war seit dem 16. Jahrhundert die chinesische Schrift bekannt. Aber das ist insofern ein Trugschluss, als die chinesischen Schriftzeichen sofort im Licht der Hieroglyphen-Erinnerung als eine sprachunabhängige Bilder- und Begriffsschrift, eben als Hieroglyphen, gedeutet wurden.¹²

Der Ägyptologe muss an dieser Stelle klarstellen, dass die Verwendung des Begriffs der Hieroglyphe als ein ikonisches Zeichen, das sich unabhängig von Sprachlauten auf Begriffe bezieht, dass dieser Begriff dem Wesen der ägyptischen Hieroglyphe überhaupt nicht entspricht. Weder die ägyptischen Hieroglyphen noch die chinesischen Schriftzeichen waren ikonische Schriftzeichen. Die Hieroglyphen bezeichnen vielmehr, wie andere Schriften auch, Sprachlaute. Sie sind eine Lautschrift und nicht eine Sinnschrift! Allerdings beziehen sie sich darüber hinaus auch noch auf die Sinnenebene der Sprache. Vor allem aber – und das war ja eine der zentralen Fragen der abendländischen Grammatologie – sind sie aus sich selbst heraus verständlich, während es zwischen dem Schriftzeichen B und dem Laut [b] keine Beziehung gibt, die die Form des Schriftzeichens erklären könnte. Natürlich kann das ursprünglich einmal anders gewesen sein, und in der Tat kann man in unserem B, wie Mendelssohn meinte, eine hieroglyphische Erinnerung sehen. Unser B, sagte er, geht auf das hebräische *Beth* zurück, und *Beth* heißt Haus, so dass dem hebräischen Schriftzeichen das Bild eines Hauses zu Grunde liegen könnte. In der Tat entspricht das hebräische Schriftzeichen, was Mendelssohn nicht wissen konnte, der um 90° gedrehten ägyptischen Haus-Hieroglyphe (Abb. 2). Aber das muss man nicht wissen, wenn man die hebräische Schrift lesen will. Das ist ein Wissen, das die Schrift längst vergessen hat, weil es zu ihrem Funktionieren nicht das Geringste beiträgt. Durch dieses Vergessen ist das Schriftzeichen *Beth* ebenso wie das griechische *beta* und das lateinische B zu einem beliebigen Zeichen geworden.

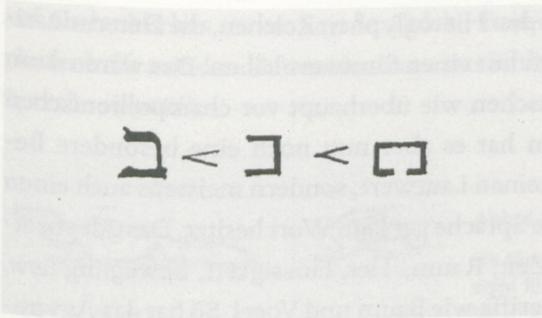


Abb. 2

Von *p-r* zu *beth*: Die ägyptische Hieroglyphe *p-r* bezeichnet in wieder erkennbarer Weise den Gegenstand Haus. Im Hebräischen hat *beth*, das Zeichen für Haus, immer noch Ähnlichkeiten mit dem Hausgrundriss der Hieroglyphe, bezeichnet jedoch keinen Sinngehalt mehr.

Anders in Ägypten: Hier stellen alle Schriftzeichen in wieder erkennbarer Weise einen Gegenstand dar. Bleiben wir bei dem Zeichen Haus mit dem Lautwert *p-r*.¹³ Das Zeichen gibt einen schlichten Hausgrundriss wieder, zusammen mit dem Ideogrammstrich bezeichnet das Bild des Hauses also sowohl den Lautbestand *p-r* als auch den Sinngehalt Haus. Wir sprechen dann von einem *Ideogramm*. Dasselbe Zeichen kann aber auch zusammen mit einem Beinpaar anstelle des Strichs auftreten. Dann wird es zwar ebenfalls *p-r* gelesen, bedeutet aber nicht Haus, sondern herauskommen oder aufsteigen, weil dieses Verbum denselben Lautwert wie das Wort Haus hat. Zusammen mit dem Beinpaar bezeichnet also das Bild des Hauses nur noch den Lautbestand *p-r*, aber nicht mehr den Sinngehalt Haus. Zeichen, die nur mit ihrem Lautwert, aber nicht mit ihrem Sinnwert funktionieren, nennen wir *Phonogramme*. Aber auch als Phonogramm ist das Zeichen Haus motiviert, denn es funktioniert ja nur, wenn ich das Bild des Hauses erkenne, das mir den Lautwert des ägyptischen Wortes für Haus, nämlich *p-r* liefert.

Das Zeichen Haus tritt also sowohl als *Ideogramm* als auch als *Phonogramm* auf. Bei seiner Funktion als Phonogramm stellt das Beinpaar klar, dass es sich um ein Verbum der Bewegung handelt. Dieses Zeichen hat überhaupt keinen Lautwert, sondern nur noch einen Sinnwert. Solche Zeichen nennen wir *Determinative*. Auch diese Zeichen sind natürlich aus sich heraus verständlich.¹⁴ So können wir als erstes festhalten: In der Hieroglyphenschrift gibt es *nur* Zeichen, die aus sich selbst heraus verständlich sind. Sie sind so geformt, dass sie wieder erkennbar auf Dinge verweisen. Das Zeichen Haus tritt übrigens auch als Determinativ, also als reines Sinnzeichen ohne Lautwert, auf. Dann bezieht es sich auf die Sinnklasse Räumlichkeit und determiniert Wörter wie Sitz, Stätte, Kammer, Halle, Tempel, Horizont, Unterwelt usw.

In der Tat gibt es also unter den Hieroglyphen Zeichen, die Determinative, die keinen Lautwert, sondern nur einen Sinnwert haben. Das wären dann Hieroglyphen im Mendelssohnschen wie überhaupt vor-champollionischen Sinne. Mit den Determinativen hat es aber nun noch eine besondere Bewandnis. Sie haben nicht nur keinen Lautwert, sondern meistens auch einen Sinnwert, für den die ägyptische Sprache gar kein Wort besitzt. Das gilt vor allem für abstrakte Begriffe wie Zeit, Raum, Tier, Flüssigkeit, Bewegung usw. und galt anfänglich sogar für Begriffe wie Baum und Vogel. So hat das Ägyptische zwar ein Determinativ für die Klasse Baum, mit der Wörter wie Sykomore, Isched-Feige, Persea-Feige, Dumpalme, ima-Palme, Tamariske, Pinie, Zeder usw. determiniert werden, aber kein Wort für Baum im Allgemeinen. Das Determinativ für Baum stellt eine Sykomore dar, da man ja den Baum an sich nicht abbilden kann. Die Sykomore gilt daher als der typische Vertreter der Sinnklasse Baum (Abb. 3). Auch für den Begriff Vogel scheint das Ägyptische ursprünglich kein Wort zu haben. Das Determinativ für die Sinnklasse fliegender Lebewesen zeigt eine Ente. Das ägyptische Wort für Ente nimmt jedoch im Laufe der Zeit die Bedeutung von Vogel an. Hier folgt die Sprachentwicklung der Schrift. Für manche dieser durch Determinative bezeichneten Sinnklassen kennt auch unsere Sprache kein Wort wie zum Beispiel für die Sinnklasse der Wörter, die durch das Bild des Mannes bezeichnet ist, der eine Hand am Mund hält¹⁵.

Mit den Determinativen stößt die Schrift in einen Raum der semantischen Artikulation vor, dessen Begriffswelt nicht erschlossen ist. Hier emanzipiert sich die Schrift am entschiedensten von der Sprache. Ich möchte das am Sonderfall eines Zeichens illustrieren, das als Determinativ einer Klasse von Wörtern wie Bosheit, Aggressivität, Angriff, Raubgier auftritt: dem Zeichen des Krokodils. Damit ist eine Eigenschaft bezeichnet, die im Verhalten des Krokodils exemplarisch hervortritt und die man vielleicht als »Krokodilität« umschreiben kann (Abb. 4). Das Zeichen bezieht sich also unmittelbar

Abb. 3

Determinative sind bildhafte Zeichen, die außer dem Lautwert auch einen Sinnwert besitzen und Klassen von Gegenständen bezeichnen. So steht das Zeichen des Baumes für die Klasse Baum, das des Vogels für die Klasse der fliegenden Tiere, das der sitzenden Figur für Tätigkeiten des Kopfes.



auf Gedankliches, *ta en psyche*. Solche Beispiele zeigen, dass die Hieroglyphenschrift mit den Determinativen tatsächlich in einen Bereich jenseits der Sprache vorstößt.

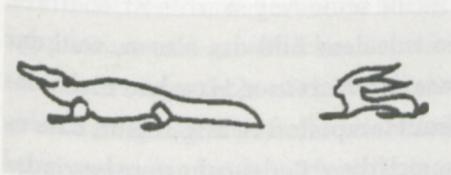


Abb. 4

Mit Hieroglyphen Gedankliches ausdrücken: das Bild des Hasen steht für öffnen, das Bild des Krokodils für Bosheit, Aggressivität und Angriff.

Damit sind wir schon ganz nah bei Mendelssohns Begriff der Hieroglyphen als einer moralisch-allegorischen Zoografie, der seinerseits auf die Antike zurückgeht. So schreibt zum Beispiel Diodor¹⁶, dass die Hieroglyphenschrift Bilder von Tieren verwende wie zum Beispiel Falke, Krokodil und Schlange. Der Falke bedeute Schnelligkeit, das Krokodil Bosheit. Diodor bestreitet explizit, dass sich die Zeichen auf Laute beziehen, sondern geht davon aus, dass sie metaphorisch auf die Bedeutung der dargestellten Dinge verweisen. Das Gedächtnis speichert also die Bedeutung der Dinge, auf die die Schrift metaphorisch zurückgreift: Man muss die Bosheit des Krokodils kennen, um das Zeichen zu verstehen. »Indem sie nun sich anstrengen, die in diesen Formen verborgenen Bedeutungen zu entdecken, gelangen sie durch jahrelange Übung und Gedächtnistraining dahin, alles Geschriebene zu lesen.«¹⁷ Vor allem aber ist hier Horapollon zu nennen, dessen im Jahre 1419 wieder entdecktes Hieroglyphenbuch die Hieroglyphenbegeisterung der Renaissance auslöste.¹⁸ Horapollon war ein Ägypter, der zu Anfang des fünften Jahrhunderts lebte, als die Kenntnis der Hieroglyphenschrift in Ägypten bereits ausgestorben war. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass er auf ältere, uns heute verlorene Werke zurückgreifen konnte, die noch auf der lebendigen Kenntnis der Hieroglyphen beruhten. »Hieroglyphica« war ein beliebtes Thema der ägyptisch-griechischen Literatur. Horapollon entstammte einer gebildeten Familie aus Akhmim in Oberägypten, zu der unter anderem auch der Dichter Nonnos gehörte. Er präsentiert sein Werk als Übersetzung aus dem Ägyptischen, was gewiss eine Fiktion ist, auch wenn Ägyptisch beziehungsweise Koptisch tatsächlich seine Muttersprache war. Horapollon nun behandelt in seinem ersten Buch ungefähr 70 Hieroglyphen, die größtenteils richtig gelesen, aber falsch erklärt werden. Da es sich bei Hieroglyphen um Zeichen handelt, die aus sich selbst heraus verständlich sind, haben sie ja nicht nur eine Lesung, sondern

auch eine Deutung, die erklärt, warum sie so und nicht anders aussehen. So schreibt Horapollon zum Beispiel völlig richtig, dass die Ägypter das Bild des Hasen zeichnen, wenn sie den Begriff öffnen schreiben wollen. Wenn er aber als Erklärung dafür angibt, dass dieses Tier nie seine Augen schließt, so irrt er. Die Ägypter schreiben das Wort öffnen mit dem Bild des Hasen, weil das Wort *w-n*, öffnen, denselben Lautwert wie das Wort *w-n*, Hase hat. Ein anderes Beispiel ist das Bild der Ente, von dem Horapollon richtig angibt, dass es das Wort Sohn schreibt, aber meint, dass sich diese Bedeutung vom besonderen Familiensinn der Ente herleitet, was natürlich Unsinn ist. Auch hier gilt wieder, dass das *ägyptische* Wort für Sohn denselben Konsonantenbestand wie das Wort für Ente hat. Das Prinzip ist klar: Horapollon sieht vom Lautwert der Schriftzeichen völlig ab, von dem er vermutlich auch keine Ahnung mehr hat. Diesen verloren gegangenen Wissenskomplex ersetzt er durch einen anderen Wissensbestand, der eigentlich im klassisch-ägyptischen Schriftsystem keine Rolle spielte, und zwar jene volkstümliche Zoologie, die den Tieren alle möglichen Eigenschaften und Verhaltensformen unterstellt und die wir aus vielen naturkundlichen Werken der Antike kennen wie etwa Aelian, Plinius und Physiologus: dass der Hase nie die Augen schließt, dass die Ente einen besonderen Familiensinn hat, dass der Pelikan seine Jungen mit Herzblut füttert, dass der Löwe ein königliches Tier ist, dass die Schlange unsterblich ist, weil sie sich immer wieder verjüngt usw. Man muss, meint Horapollon, in diese Art Wissen eingeweiht sein, um die Hieroglyphen verstehen zu können. Wer die Hieroglyphen beherrscht, kennt die Eigenschaften der Dinge, die sie darstellen: das Wesen der Tiere, das Wirken der Natur, den Zusammenhang der Welt. Phonologie wird durch Physiologie ersetzt, Sprachkenntnis durch Weltwissen. Dasselbe hat Diodor im Sinn, wenn er von »jahrelanger Übung und Gedächtnistraining« schreibt.

Diese Texte und viele andere bilden die Quellen, auf denen Mendelssohns Begriff von Hieroglyphen und die ganze grammatologische Debatte basiert. Wir haben gesehen, dass dieser Begriff nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, sondern sich auf die Determinative bezieht. Der Fehler liegt nur in der Annahme, die Hieroglyphenschrift bestehe ausschließlich aus Determinativen. Der eigentlich zentrale Punkt der abendländischen Grammatologie besteht aber nicht in der Konzeption einer sprachunabhängigen Begriffsschrift, sondern in der Unterscheidung verschiedener Schriftsysteme, mit denen, wie wir bei Mendelssohn gesehen haben, verschiedene Denkstile und Religionssysteme

me verbunden sind. Mendelssohn setzt nämlich Hieroglyphik und Polytheismus oder Idolatrie sowie Alphabetschrift und Monotheismus miteinander in Beziehung. Auch diese Unterscheidungen sind ägyptisches Erbe. Sie ergeben sich nicht, wie man vermuten könnte, aus der Gegenüberstellung zwischen ägyptischer und griechischer Schrift, sondern aus dem Nebeneinander verschiedener ägyptischer Schriftsysteme: den Hieroglyphen, der aus ihnen abgeleiteten Kursivschrift des Hieratischen und dem Demotischen, einer noch kursiveren, das heißt noch anikonischeren, abstrakteren Schrift, in der die Umgangssprache geschrieben wird (Abb. 5). Das war es, was die Griechen an

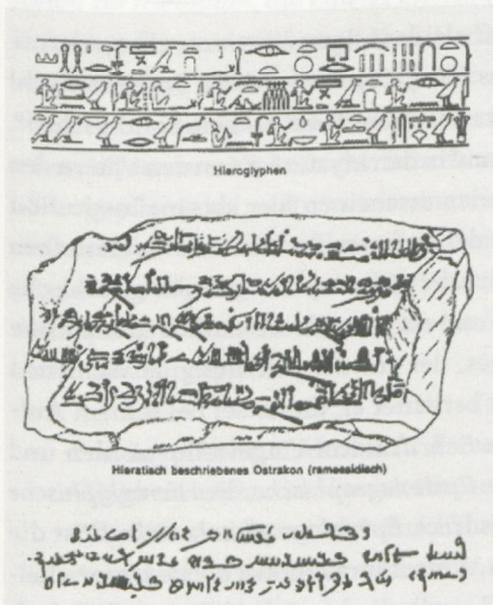


Abb. 5

Die ägyptische Vielschriftigkeit faszinierte die Griechen. Von oben nach unten: Hieroglyphenschrift, Hieratische Schrift, Demotische Schrift.

der ägyptischen Schriftkultur vor allem faszinierte: nicht, dass die Ägypter in Bildern schrieben, sondern dass sie zwei oder drei ganz verschiedene Schriften verwendeten. Aus dieser Faszination erwuchs die Frage nach der Bildlichkeit und Nichtbildlichkeit von Schriftzeichen, ihrer vorhandenen oder nicht vorhandenen Sinnbezogenheit, ihrer Sprachbezogenheit oder sprachunabhängigen Begriffsbezogenheit. Aus dieser ägyptischen Vielschriftigkeit ergab sich schließlich auch, nicht bei den Griechen, aber im 18. Jahrhundert, die kulturevolutionistische Theorie des *aniconic turn*, der Entwicklung vom Bilde zum Buchstaben, von der Poesie zur Prosa, vom Poly- zum Monotheismus.

Diodors Darstellung der ägyptischen Schriftkultur ist noch verhältnismäßig schlicht und beruht auf einer Zweiteilung:

Die Figuren der Standbilder nun und die Formen der Schriftzeichen haben die Ägypter von den Äthiopiern übernommen. Die Ägypter besitzen nämlich zwei Schriften: die eine, »demotisch« genannt, lernen alle; die andere wird die »heilige« genannt. Bei den Ägyptern verstehen sie allein die Priester, die sie von den Vätern in den Mysterien lernen.¹⁹

Diodor deutet die demotische Schrift als das allgemeine, von allen erlernte Schriftsystem und versteht die *heilige Schrift*, unter welchem Begriff er wohl Hieroglyphen und hieratische Schrift zusammenfasst, als eine Sonderschrift, die nur von den Priestern verwendet und in den Mysterien von den Vätern den Söhnen beigebracht wird. Die Mysterien erscheinen hier als eine Institution des Lernens, und zwar des Erlernens der heiligen, das heißt der hieratischen und der Hieroglyphenschrift. Zweihundert Jahre später gibt der griechische Philosoph Porphyrios eine präzisere und daher auch wesentlich komplexere Darstellung dieses Einweihungsweges, der auf der Erlernung der Schriften beruht. In seiner *Vita des Pythagoras* berichtet er, dieser sei bei seinem Aufenthalt in Ägypten in die ägyptische Schriftkultur eingeweiht worden und unterscheidet dabei drei Schriften: die *Epistolographische*, die *Hieroglyphische* und die *Symbolische Schrift*. Der Ausdruck *Epistolographische Schrift* ist die genaue Übersetzung des ägyptischen Wortes für demotisch. Die Unterscheidung zwischen hieroglyphischer und symbolischer Schrift lässt sich jedoch nicht auf Kursivschrift und hieroglyphische Schrift beziehen. Hier geht es vielmehr um die Unterscheidung zweier Funktionen innerhalb des Hieroglyphischen. Die hieroglyphische Schrift, schreibt Porphyrios, bezeichne das Gemeinte durch Abbildung, die symbolische durch gewisse allegorische Rätsel. Der Begriff »allegorische Rätsel« bezieht sich auf die Einführung immer neuer Schriftzeichen und die explosive Ausbeutung der hieroglyphischen Systemoffenheit, wie sie für die Hieroglyphenschrift der Spätzeit charakteristisch ist.

Eine noch präzisere Darstellung der dreigestuften ägyptischen Schreiber- ausbildung finden wir schließlich bei Clemens von Alexandrien, einem christlichen Zeitgenossen des Porphyrios. Clemens beschreibt den Studiengang beziehungsweise Einweihungsweg eines ägyptischen Schülers vom einfachen

Schreiber bis zum eingeweihten Schriftgelehrten (*Hierogrammateus*). Als Erstes erlerne dieser die epistolische Schrift, sodann die priesterliche oder hieratische Schrift und zuletzt die hieroglyphische. Clemens unterscheidet nicht nur drei verschiedene Schriften – die *demotisch*, *hieratisch*, *hieroglyphische* –, sondern drei verschiedene Modi innerhalb des Hieroglyphischen: den kyriologischen, tropischen und allegorischen Modus.²⁰ Das kann uns schon einmal vor Augen führen, bis zu welchem Grad theoretischer Differenzierung und Verfeinerung sich der griechische Diskurs über die ägyptische Schriftkultur entwickelt hatte. Clemens nennt die Hieroglyphenschrift *hystaten kai teleutaian*, die zuletzt erlernte und vollendete Schrift. Sie bildet die Krönung der zu einer hohen Kunst erhobenen und zu äußerster Virtuosität ausgestalteten priesterlichen Schriftkultur. Die Griechen sahen in dieser Schriftkultur und den Traditionen ihrer Vermittlung den Inbegriff der ägyptischen Mysterien. Nicht in der Schriftentwicklung, aber in der Schreiberausbildung gab es also so etwas wie einen *iconic turn*, eine Wende zum Bild, das die höchste, vollendetste Form der Schrift darstellte und zugleich einen Übergang vom diskursiven Lesen zum intuitiven Erfassen. Was dies betrifft, steht die klassische Stelle bei Plotin, einem Zeitgenossen von Clemens und dem Lehrer des Porphyrios:

Die ägyptischen Weisen (...) verwendeten zur Darlegung ihrer Weisheit nicht die Buchstabenschrift, welche die Wörter und Prämissen nacheinander durchläuft und darin die Laute und das Aussprechen der Sätze nachahmt, vielmehr bedienten sie sich der Bilderschrift, sie gruben in ihren Tempeln Bilder ein, deren jedes für ein bestimmtes Ding das Zeichen ist: und damit, meine ich, haben sie sichtbar gemacht, daß es dort oben [bei den Göttern] kein diskursives Erfassen gibt, daß vielmehr jenes Bild dort oben Weisheit und Wissenschaft ist und zugleich deren Voraussetzung, daß es in einem einzigen Akt verstanden wird und nicht diskursives Denken und Planen ist.²¹

Plotin gibt keine Beispiele solcher Lese-Bilder, aber zur Illustration dessen, was Plotin gemeint haben mag, verweist Marsilio Ficino²², der dieser Stelle eine lange Abhandlung gewidmet hat, auf den Begriff der Zeit, den die Ägypter im Bilde einer sich in den Schwanz beißenden Schlange dargestellt haben sollen:

Ihr habt ein diskursives Wissen über die Zeit, das vielfältig und flexibel ist, indem ihr zum Beispiel sagt, daß die Zeit vergeht und nach einem bestimmten Umlauf das Ende wieder an den Anfang knüpft. (...) Die Ägypter aber fassen einen ganzen Diskurs dieser Art in das einzige Bild einer geflügelten Schlange, die sich in den Schwanz beißt.²³

Hier wird das Prinzip einer Schrift, die sich nicht nur von der Lautebene der Sprache, sondern von sprachlicher Diskursivität, dem »Nacheinander der Wörter« überhaupt emanzipiert, in aller Deutlichkeit herausgearbeitet. Diesem Schriftsystem entspricht ein intuitives Erfassen, das den Sinn aus der komplexen Bildbedeutung des einzelnen Zeichens erschließt. Plotin beschreibt das wie folgt:

Und erst als ein Späteres entspringt von dieser Weisheit, welche nur mit einem einzigen Akt erfaßt wird, ein Abbild in einem anderen Ding, und dies ist nun entfaltet und legt sein Wesen selber im einzelnen dar und macht die Ursachen ausfindig, warum ein Ding so beschaffen ist; wenn nun jemand dies Abbild sieht, darf er wohl, da das Ergebnis sich so gegen die Logik verhält, sagen, daß er sich über die Weisheit verwundert, wieso sie, ohne selber die Ursachen in sich zu tragen, weshalb das Ding so beschaffen ist, doch dem nach ihrer Richtschnur geschaffenen die Ursachen dargibt.

Diese griechischen Theorien über die ägyptische Schriftkultur waren keine bloßen Missverständnisse und Gedankenspiele. Die ägyptische Schriftkultur hat in der Tat in der Zeit, zu der die Griechen ihr begegneten, einen *iconic turn* vollzogen, der in einen Bereich jenseits der Sprache vorstößt. Sie entwickelt sich von einem relativ geschlossenen zu einem offenen System.

Die traditionelle Hieroglyphenschrift basiert wie die aus ihr entwickelte Kursivschrift auf einem Grundbestand von zirka 700 Hieroglyphen. Im Gegensatz zur Kursivschrift aber ist die Hieroglyphenschrift grundsätzlich ein offenes System, das heißt es können ständig, wenn auch natürlich innerhalb vernünftiger Grenzen, neue Zeichen eingeführt werden. So kann man zum Beispiel ab dem Neuen Reich den Laut *n* statt mit der Wasserlinie (von *n.t.*, Flut) auch mit der unterägyptischen Krone (mit dem gleichen Lautwert

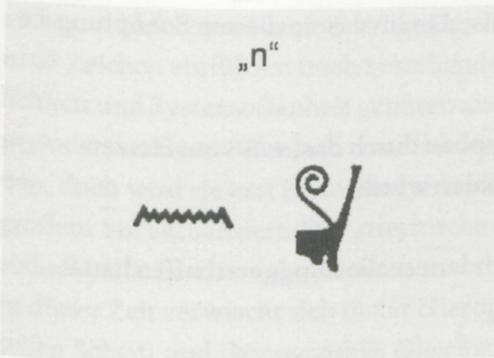


Abb. 6

Die Hieroglyphenschrift ist ein offenes System, in das ständig neue Zeichen eingeführt werden können. So kann man den Laut *n* sowohl mit einer Wasserlinie wie mit einer unterägyptischen Krone schreiben.

n.t) schreiben (Abb. 6), und es gibt sogar Rätselinschriften, die mit möglichst vielen ungewöhnlichen Zeichen operieren. Das funktioniert in der Kursivschrift nicht, denn die neuen Zeichen sind nur aufgrund ihrer Bildlichkeit, über die Dinge, die sie darstellen, lesbar. Diese in der Hieroglyphenschrift nur als Möglichkeit angelegte Offenheit des Systems wird nun in der Spätzeit systematisch genutzt. Jetzt treten das Zeichenrepertoire der Kursivschrift und das der Hieroglyphenschrift drastisch auseinander, in einem Verhältnis von 1:10. In dieser Zeit schrieb man demotisch, eine Kursive, die jede Bildlichkeit abgestreift hat, und umso intensiver kultiviert man die Bildlichkeit in der Hieroglyphenschrift.

Kraft ihrer Bildlichkeit bezieht sich die Hieroglyphenschrift nicht nur auf Gedanken und Begriffe, sondern auf konkrete Dinge dieser Welt. Sie bezieht sich also auf Laute, Begriffe und auf die Welt. Die Kursivschrift hat den Weltbezug dann abgestreift. Und die spätägyptische Hieroglyphenschrift hat ihn umso mehr wieder kultiviert. Bei letzterer kam es offenbar darauf an, den Zeichenbestand so weit zu vermehren, dass er praktisch mit dem Bestand der Dinge, der sichtbaren Formenwelt übereinstimmte. So wie die Gesamtheit der Schriftzeichen einen *orbis pictus*, ein Formenrepertoire der Dinge dieser Welt bildete, so bildete umgekehrt die Welt mit ihren Dingen ein Vorlagenrepertoire der Hieroglyphen. Genau diese Vorstellung von einer natürlichen Schrift oder Dingschrift war es, die man in der Renaissance mit der ägyptischen Hieroglyphenschrift verband.

Tatsächlich gibt es aus der ägyptischen Spätzeit Texte, die diese Einschätzung der Schrift zum Ausdruck bringen. Dazu gehört in erster Linie das Denkmal memphitischer Theologie.²⁴ In diesem Text geht es um die Konzeption einer Schöpfung durch das Wort, die sich aber bei genauerem Hinsehen

als Schöpfung durch die Schrift erweist. Dreimal ist in diesem Schöpfungsbericht von Hieroglyphen die Rede:

Es entstanden aber alle Hieroglyphen durch das, was vom Herzen erdacht und von der Zunge befohlen wurde.

(...)

Und so war Ptah zufrieden, nachdem er alle Dinge erschaffen hatte und alle Hieroglyphen.

(...)

Es entstanden aber alle Hieroglyphen durch das, was vom Herzen erdacht und von der Zunge befohlen wurde.

Alle Dinge und alle Hieroglyphen – das soll doch soviel heißen wie die Formen der Natur und ihre Wiedergabe als Schriftzeichen, also *res et signa*. Das Herz ersinnt die Formen (*signa*), die Zunge vokalisiert sie als *verba* und kraft der göttlichen Schöpferkraft realisieren sich die Worte in der entstehenden Erscheinungswelt als Dinge (*res*). Die *signa* der Hieroglyphenschrift stehen vermittelnd zwischen *res* und *verba*. Nach Lesart dieser Schöpfungslehre aber steht die *signa* am Anfang: *signa* im Herzen des Schöpfers, *verba* durch seine Zunge, *res* in der äußeren Welt.

Der Gott, um den es hier geht, ist der Gott der Künstler und Handwerker, also jenes Ressorts, zu dem zwar nicht die Schrift als solche, aber die Hieroglyphenschrift gehört. Zur Entstehung des Weltalls trägt er durch das Ersinnen der Formen bei. Diese Formen konstituieren sich als eine innere Schrift im Herzen, die dann durch die sprechende Zunge vokalisiert und in die sichtbare Erscheinungswelt überführt wird. Die Schöpfung ist ein Akt der Artikulation: gedanklich, ikonisch und phonetisch.

Die Hieroglyphen sind die Urbilder der Dinge, welche die Gesamtheit der Wirklichkeit ausmachen. Indem *Ptah* die Urbilder der Dinge konzipierte, erfand er zugleich mit ihnen auch die Schrift, die *Thot* nur aufzuzeichnen braucht, so wie er als Zunge die Gedanken des Herzens nur aussprechen muss. Ein Onomastikon, das heißt eine nach Sachgruppen geordnete Wortliste, ist daher überschrieben als Auflistung »aller Dinge, die Ptah geschaffen und Thoth niedergeschrieben hat«.

Die Kursivschrift dagegen, die auf die Ikonizität, die Wiedererkennbarkeit abgebildeter Gegenstände verzichtet und nur auf Grund der Verwendung

eines geschlossenen Bestandes abgegrenzter Zeichen funktioniert, kann weder neue Zeichen einführen noch bestehende Zeichen spielerisch variieren. Bildlichkeit und Systemoffenheit gehören zusammen. In den klassischen Schriftperioden ist diese Offenheit zwar immer noch latent als Möglichkeit vorhanden, doch wird sie erst in der Endphase der ägyptischen Schriftgeschichte in großem Stil aktualisiert. Der griechische und, darauf aufbauend, der gesamte abendländische Hieroglyphendiskurs knüpfen genau an diese Spätphase an. In dieser Zeit verwischt sich in der Hieroglyphenschrift der Unterschied zwischen Schrift und Ikonographie. Gleichzeitig verschärft sich der Unterschied zwischen Hieroglyphen und Kursiver, ikonischer und anikonischer Schrift.

In dieser Zeit, als sich Hieroglyphen und Kursivschrift weit auseinander entwickelten und zur hieratischen Kursive noch das Demotische hinzutrat, muss die Idee einer Symbolschrift und mit ihr der Hieroglyphendiskurs entstanden sein. Also nicht erst in Griechenland, in Ägypten selbst schlägt meines Erachtens die Geburtsstunde des abendländischen Hieroglyphendiskurses, der ja, wie wir sahen, auf genau diesem Unterschied zwischen Bilderschrift und abstrakter Schrift beruht. Gerade die Mehrschriftigkeit und der Unterschied zwischen den verschiedenen Schriftsystemen waren es, die die Griechen an der ägyptischen Schriftkultur besonders faszinierten. Daher sind wir, wenn wir über die Fragen der Bildlichkeit und der Schriftlichkeit, der aus sich selbst heraus verständlichen und der beliebigen Zeichen, der unmittelbaren und der mittelbaren Bezeichnung nachdenken, die Erben der Ägypter. Die Ägypter haben diese Unterschiede und Unterscheidungen in ihren erst zwei, dann drei verschiedenen Schriftsystemen praktiziert, die Griechen haben sie theoretisiert, und das Abendland hat sie diskutiert, bis heute, wo wir über die Wende oder Rückwende von der Sprachlichkeit zur Bildlichkeit nachdenken.

1 Moses Mendelssohn: Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum. in: Martina Thom (Hg.): *Schriften über Religion und Aufklärung*. Berlin 1989. S. 421 f.

2 Thom: 1989. S. 422.

3 Thom: 1989. S. 422.

4 Thom: 1989. S. 425 f.

5 Thom: 1989. S. 426.

6 Thom: 1989. S. 431.

7 Thom: 1989. S. 426.

8 Thom: 1989. S. 427.

9 Thom: 1989. S. 428.

10 Thom: 1989. S. 428

11 Zur Unterscheidung zwischen »mittelbarer« und »unmittelbarer Signifikation« s. Aleida Assmann: *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*. München 1980. S. 57–77.

- 12 S. dazu Michael Friedrich: Chiffren oder Hieroglyphen? Die chinesische Schrift im Abendland, in: A. u. J. Assmann (Hg.): *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München 2003. S. 89–116.
- 13 Die Vokale werden im Ägyptischen nicht geschrieben, ebenso wenig wie im heutigen Hebräischen und Arabischen.
- 14 Die Beziehung zwischen einem Beinpaar und dem Sinngehalt Bewegung ist evident. Das einzige Zeichen, das vielleicht als arbiträr eingestuft werden könnte, ist der senkrechte Strich, der mir sagt, dass ich ein Zeichen nicht als Phonogramm, sondern als Ideogramm aufzufassen habe. Aber der Strich ist auch das Zahlzeichen eins, assoziiert also zusammen mit einem Bild die Stückzahl eins: ein Haus und unterstützt dadurch die ideographische Lesung.
- 15 Aktivitäten des Kopfes wie Sprechen, Denken, Lieben, Essen usw.
- 16 Griechischer Geschichtsschreiber des ersten Jahrhunderts v. Chr. Die zitierten Stellen finden sich in *Bibliotheca Hist.* III, 3–4 s. A. u. J. Assmann: *Hieroglyphen*. S. 33 f.
- 17 Wichtig ist der zweimalige Hinweis auf die besondere Gedächtnisleistung, die mit der Hieroglyphenschrift verbunden ist. Darin könnte eine Widerlegung von Platons Schriftkritik liegen, die ja die These vertrat, die Schrift würde das Vergessen fördern.
- 18 H.-J. Thissen: *Des Niloten Horapollon Hieroglyphenbuch*. Bd. I. Leipzig/München 2001.
- 19 *Bibl. Historica* III, 3 siehe Assmann: 2003, S. 33.
- 20 Clemens Alexandrinus: *Strom.* Buch 5, Kap. 4 §20.3 = *Stromata* I–VI, hg. von Otto Stählin, neu hg. von Ludwig Früchtel, 4. Aufl. mit Nachträgen von Ursula Treu, Berlin 1985. S. 339.
- 21 Plotinus: *Von der geistigen Schönheit: Enneades* V, 8 = Richard Harder: *Plotins Schriften*, Hamburg 1964, S. 49–51. Marsilio Ficino schrieb über diese Plotinstelle eine Abhandlung: Marsilio Ficino: *In Plotinum V, viii*, = P. O. Kristeller: *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini Florentini philosophi Platonici Opuscula inedita et dispersa*, 2 Bde. (Florence: Olschki, 1937–45 Neudruck. 1973). Vgl. Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Frankfurt 1981, S. 237–239 und Moshe Barasch: *Icon. Studies in the History of an Idea*. New York und London, S. 75.
- 22 Italienischer Humanist des 15. Jahrhunderts und bedeutender Platon-Übersetzer.
- 23 Paul Oskar Kristeller: *Supplementum Ficinianum*, S. 1768, zitiert nach Liselotte Dieckmann: *Hieroglyphics. The History of a Literary Symbol*. St Louis 1970, S. 37.
- 24 Kurt Sethe: *Dramatische Texte zu altägyptischen Mysterienspielen*. Leipzig 1928; H. Junker: *Die Götterlehre von Memphis*. Sitzungsber. d. Preuss. Ak. d. Wiss. Jg. 1939 Nr. 23.