

## Zeit und Zeitlichkeit im ägyptischen Flachbild Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten\*

Frederik Rogner

*In studies undertaken up to now, a variety of assumptions has been used to reject what appears at first glance to be the strongly narrative character of many Egyptian images. This article presents an approach that looks for the foundation of pictorial narratives not in the content supposedly behind the images, but in the various means of presentation used by those who produced the images. This approach will then be demonstrated using the mechanism of introducing time and temporality to the image.*

### I Einleitung

Betrachtet man die Forschung zur Narrativität ägyptischer Bilder, so tritt eine erstaunliche Dichotomie zu Tage: In Werken zur ägyptischen Kunstgeschichte ist oftmals selbstverständlich von Darstellungen mit größerem erzählerischem Potential und solchen eher statischerer Natur die Rede.<sup>1</sup> Dagegen wird in Arbeiten, die sich gezielt mit dem Phänomen bildlicher Narrativität im Alten Ägypten auseinandersetzen, die Ansicht vertreten, von solcher könne nur in wenigen Fällen, welche somit die Ausnahme von der Regel darstellten, die Rede sein.<sup>2</sup> Auch wenn die betreffenden Autoren in den Bildbeschreibungen den dynamischen und narrativen Eindruck der Bilder teils ausdrücklich betonen, so wird er nachträglich negiert.<sup>3</sup> Dieses Vorgehen beruht auf problematischen Vorannahmen, darunter v. a. die Forderung des Vorhandenseins eines unabhängig vom Bild existenten Inhaltes hinter der Darstellung. Des-

\* Der Vortrag entstand aus der Arbeit an meiner Dissertation an der Universität Basel sowie der École Pratique des Hautes Études – Université Paris Sciences et Lettres mit dem Titel „Raum und Narrativität im Flachbild des ägyptischen Neuen Reiches“/„Espace et narrativité dans l’image bi-dimensionnelle du Nouvel Empire égyptien“. Ich danke den Veranstaltern und Teilnehmern des BAJA 2017 für die Möglichkeit zur Präsentation meiner Thesen und die rege Diskussion sowie Susanne Bickel, Sandy Gubler, Markus Klammer und Andréas Stauder für weitere Kommentare und Anregungen.

1 Exemplarisch sei auf Dorothea Arnolds Unterscheidung von „Erzählbildern“ und „Emblembildern“ verwiesen: D. Arnold, *Die ägyptische Kunst*, München 2012.

2 So v. a. H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London 1951; H. J. Kantor, *Narration in Egyptian Art*, in: *AJA* 61 (1957), 44–54; G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art*, Mainz 1976; N. S. Braun, *Narrative*, in: M. K. Hartwig (Hg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden/Oxford/Chichester 2015, 344–359; Nadja Braun wählt hier zwar einen anderen Einstieg, in der Besprechung des Materials wird die Bestimmung narrativer Bilder jedoch erneut auf die Bedingung beschränkt, dass durch diese „specific events“ historischer oder literarischer Natur vermittelt werden sollten; einen anderen Ansatz verfolgt bislang lediglich W. Davis, *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992.

3 Besonders deutlich z. B. G. A. Gaballa, *Narrative*, 77f. und 89f. sowie N. S. Braun, *Narrative*, 351f.

sen Notwendigkeit wird auch in anderen kunst- bzw. bildwissenschaftlichen Feldern postuliert,<sup>4</sup> in der ägyptologischen Forschung kommt aber vielfach die Forderung hinzu, dass ein Bild, um narrativ sein zu können, ein einmaliges, sog. historisches Ereignis zeigen müsse. Eine solche Definition führt dazu, dass bereits ein – aus geschichtswissenschaftlicher Sicht unabdingbarer – kritischer Blick auf die vermeintliche Historizität sog. historischer Inschriften und Darstellungen zur Folge hat, dass dieselben Bilder per definitionem nicht mehr narrativ sein können.<sup>5</sup> Es erfolgt also keine Erklärung der bildlichen Narrativität bzw. des bei den Rezipienten hervorgerufenen Eindrucks. Stattdessen wird dieser Effekt mit Verweis auf vorgefasste Definitionen bildlicher Narrativität negiert.

Im Gegensatz hierzu beleuchte ich in einem phänomenologisch ausgerichteten Vorgehen primär den Eindruck und versuche sekundär diesen zu erklären. Folgt man einer solchen Herangehensweise, muss man sich der emischen ägyptischen Betrachtungsweise – die uns prinzipiell unzugänglich ist – so weit wie möglich annähern. Als Korrektiv kann die Beobachtung interikonischer Bezüge dienen:<sup>6</sup> Sie offenbaren das bewusste Ausnutzen – oder auch die Ablehnung – von Mitteln und Wirkungen und bringen uns somit der ägyptischen Wahrnehmung der Bilder ein gutes Stück näher als die Betrachtung isolierter Einzelstücke.<sup>7</sup> Dabei erfährt das Material, an dem die Fragestellung in meinen Forschungen untersucht wird,

4 Z. B. L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

5 Dies gilt z. B. für die Reliefs des Qadesh-Programms Ramses' II. Sie finden sich zwar in den meisten Diskussionen unter den „narrativen Ausnahmen“, dies wird aber damit begründet, dass sie „historische“ Ereignisse zeigten, eine Feststellung, welche allein auf den Texten und Bildern des Qadesh-Programms selbst beruht und nicht in dieser Weise aufrecht zu halten ist; vgl. F. Rogner, *Ramses II. und die mediale Bewahrung der Weltordnung. Ein neuer Blick auf die ägyptischen Quellen zur Schlacht von Qadesh*, unpublizierte Masterarbeit, Basel 2015.

6 Einen Überblick über die Theorie der Interikonizität bzw. Interpiktorialität bieten D. Laboury, *Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art*, in: T. Gillen (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017, 229–258 und G. Pieke, *Lost in Transformation. Artistic Creation between Permanence and Change*, in: T. Gillen (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017, 259–304.

7 Wenn in meiner Betrachtung der Reliefs und Wandmalereien u. a. Fragen der Komposition und der variierten Ausführung derselben Motive – d. h. im weitesten Sinne oft als „künstlerisch“ bezeichnete Kriterien – gewichtet werden, so geschieht dies im Bewusstsein, dass solche Herangehensweisen an ägyptische Bilder jüngst in Teilen abgelehnt wurden; s. K. Widmaier, *Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie*, PdÄ 35, Leiden/Boston, 2017. Auch wenn die große Mehrzahl der altägyptischen Bildwerke einen funktionalen Kontext besaß, dürfen qualitative Unterschiede jedoch keineswegs als irrelevant angesehen werden. Vernachlässigt man diese gerade beim Blick auf Zeugnisse der *high culture*, welche unter Aufwendung enormer finanzieller und personeller Ressourcen entstanden, verzerrt dies das Ergebnis der Betrachtung ebenso wie ein rein neuzeitlich-ästhetischer Blick; s. etwa J. Baines, *High Culture and Experience in Ancient Egypt*, Sheffield/Bristol, 2013, v. a. 7f. und D. Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, 58–60. Gerade in Bezug auf die Privatgräber haben Untersuchungen jüngerer Zeit die Bedeutung von Konkurrenz und Wettstreit zwischen den Auftraggebern (Grabherr) und auch den Produzenten (Handwerker, Künstler) im Material aufgezeigt, z. B. R. van Walsem, *Diversification and Variation in Old Kingdom Funerary Iconography as the Expression of a Need for 'Individuality'*, in: JEOL 44 (2013), 117–139; D. Laboury, *Tradition and Creativity*, 251–254; A. Den Doncker, *Identifying-copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception Under the Influence of Self-Fashioning Processes*, in: T. Gillen (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017, 333–370.

eine dreifache Einschränkung: namentlich hinsichtlich der untersuchten Kultur (Altes Ägypten), der betrachteten Gattung(en) (Flachbild im Kontext des monumentalen Raumes)<sup>8</sup> und des berücksichtigten Zeitraumes (Neues Reich; ca. 1550–1050 v. Chr.)<sup>9</sup>. Entsprechend dem Stand meiner Arbeit erfolgt die Darlegung der Mechanismen mit wenigen Ausnahmen anhand von Darstellungen aus thebanischen Privatgräbern bzw. genauer Grabkapellen.

## 2 Wege zum Verständnis bildlicher Narrativität

Es geht also primär um die Narrativität im Sinne des Empfindens narrativen Potentials, das beim Betrachter hervorgerufen wird – „Warum nimmt man wahr, dass da etwas passiert?“ – nicht um die Frage nach spezifischen Narrationen (besser: Erzählungen), sei es historischer oder fiktiver Natur. *Narrativität besitzen* oder *narrativ sein* bedeutet also, *narratives Potential aufweisen*, das man in der Betrachtung wahrnimmt, nicht eine Narration/eine Erzählung *sein*; es kann nur um eine graduelle Bestimmung gehen, nicht um eine Klassifizierung. Das Kriterium des Bildinhaltes<sup>10</sup> – ganz zu schweigen von dessen angenommener Historizität – kann nicht als Kriterium für die Bestimmung der durch Bilder generierten Narrativität im genannten Sinne dienen und tritt erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder in die Untersuchung ein (s. Abschnitt 4.). Um auf die aufgeworfenen Fragen eingehen zu können, muss man sich von einem Großteil der bisherigen narratologischen Forschung lösen, und mit der Frage beginnen, was uns Handlung und Narrativität empfinden lässt, wenn wir ein Bild betrachten (bzw. einen Text lesen) – ohne die Perspektive bereits auf das Funktionieren eines spezifischen Mediums einzuschränken.

Die Theorie bildlicher Narrativität, welche an dieser Stelle nur skizziert werden kann, erfährt in meiner Dissertation eine ausführlichere Behandlung. Hier sei primär auf die Ideen verwiesen, die Paul Ricœur in *Temps et récit*<sup>11</sup> entwickelt hat. Folgt man Ricœur, so stellt die Komposition eines Textes die syntagmatische Verknüpfung unzähliger möglicher Geschehnisse dar, die wir aus unserem alltäglichen Leben kennen. Und es ist diese syntagmatische Verknüpfung, die – im Unterschied zur Wahrnehmung eines rein paradigmatischen Nebeneinanders – einen Effekt von Narrativität bewirkt. Danach kann man in Übertragung auf das

8 Zeugnisse wie etwa Bildostraka werden lediglich als Vergleichsmaterial herangezogen.

9 Während eine Ausweitung der Frage auf andere kulturelle Traditionen oder Darstellungsweisen als die altägyptische in meiner Dissertation nicht geleistet werden kann, erfolgen immer wieder punktuelle Hinweise auf Beispiele aus dem Alten bzw. Mittleren Reich. Dadurch soll der Eindruck einer grundsätzlichen Andersartigkeit des Materials aus dem Neuen Reich vermieden werden; zudem zeigen sich erst im Vergleich evtl. tatsächlich auftretende Neuerungen bzw. das gezielte Ausnutzen von Mechanismen zur Vermittlung bestimmter Eindrücke.

10 Dasselbe gilt für das Kriterium der sog. *tellability* (etwa: *Erzählwürdigkeit*), das in den Diskussionen während des BAJA 2017 immer wieder aufkam, vgl. R. Baroni, *Tellability*, in: *The Living Handbook of Narratology*; <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability> (21.3.2018). Ebenso wie andere Aspekte der dargestellten Inhalte kann diese in einem zweiten Schritt relevant werden, wenn aufbauend auf der Untersuchung bildlicher Narrativität betrachtet wird, wie und warum welche Inhalte wo repräsentiert wurden. So könnte man etwa die Frage stellen, in welchem Verhältnis die Narrativität der Gesamtkomposition, womit im Falle der meisten monumentalen ägyptischen Kompositionen die zusammengehörige Einheit von Text und Bild gemeint ist, zum Inhalt und damit u. a. dessen *tellability* steht.

11 Zusammenfassend v. a. im Kapitel zur „triple mimésis“ im ersten Band P. Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris 1991, 105–162.

Medium des Bildes den narrativen Effekt eines Bildes als Ergebnis der durch das Bild bewirkten Referenz auf das Wissen des Betrachters verstehen. Für die Generierung dieser Referenz sind, wie meine bisherigen Untersuchungen gezeigt haben, v. a. zwei unabhängige, übergreifende Parameter von Bedeutung, nämlich die *Spezifität*<sup>12</sup> und die *Dynamik*,<sup>13</sup> welche auf das Wissen des Rezipienten rekurrieren und dadurch das Empfinden von Narrativität im Akt der Rezeption generieren.<sup>14</sup>

Bisher konnten in den Darstellungen der bereits analysierten Privatgräber fünf Hauptkategorien von Mechanismen beobachtet werden, die es erlauben, die Spezifität sowie die Dynamik des Bildes – und damit die in der Betrachtung bewirkte Narrativität – zu beeinflussen. Dabei handelt es sich um 1) die Spezifizierung und die Korrelation der einzelnen Bildelemente,<sup>15</sup> 2) die Platzierung der Bildelemente im Bildfeld und damit ihre Verortung im (virtuellen) Bildraum, 3) die Einbringung von Zeit und Zeitlichkeit, 4) die wechselseitigen Beziehungen der Bilder innerhalb des monumentalen Raumes bzw. ihr Verhältnis zum umgebenden, lebensweltlichen Raum sowie 5) die besondere Ansprache und Involvierung des Betrachters. Im Folgenden werden die Beobachtungen zu Zeit und Zeitlichkeit im untersuchten Bildmaterial zusammengefasst. Die jeweils angeführten Beispiele illustrieren die besprochenen Darstellungsmittel besonders deutlich. Die Mechanismen sind aber nicht in allen Fällen scharf zu trennen und gleichzeitig prinzipiell voneinander unabhängig, da sie sich auf verschiedenen analytischen Ebenen der Darstellungen bewegen.<sup>16</sup> Inwiefern Überschneidungen vorliegen, muss am Einzelfall untersucht werden.

12 Diese bezeichnet die Art der Übereinstimmung des Gesehenen mit dem Wissen um verschiedenste Elemente (Wesen, Dinge, Orte) der Realwelt des Rezipienten, welche sich aus der Lebenswelt, der Götterwelt, der jenseitigen Welt usw. zusammensetzt. Damit entsteht auch die Möglichkeit einer Differenzierung verschiedener Grade (unbestimmt, generisch, singulär) der Spezifizierung.

13 Dabei meint „Dynamik“ weit mehr als „Bewegtheit“. Der Begriff wird unter Übernahme des breiten ursprünglichen Bedeutungsfeldes des griechischen δύναμις – „power, might“ (LSJ, 452) verwendet und bezieht sich nicht nur auf „Bewegtes“, sondern auch auf eine kontinuierlichere, räumliche Bezüge ermöglichende und verstärkende Gestaltung des virtuellen Bildraumes u. v. m. Dagegen wird für die bewusst „bewegte“ Weise der Wiedergabe von Bildelementen der Begriff „kinetisch“ verwendet (κίνησις – „motion, movement“: LSJ, 952). Die unten erläuterte Verwendung des Begriffes „kinematographisch“ leitet sich schließlich aus dem cineastischen Gebrauch ab, vgl. E. Unger, Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik, in: E. F. Weidner (Hg.), Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur. Festschrift für Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstag gewidmet von Freunden und Mitarbeitern, BAOF 1, Berlin 1933, 127–133.

14 Sowohl Dynamik als auch Spezifität sind notwendige Bedingungen für bildliche Narrativität, beide sind jedoch für sich genommen nicht hinreichend. Da die Narrativität im Akt der Rezeption durch die Referenz auf das Wissen des Betrachters generiert wird, bewirkt z. B. die dynamischere Gestaltung der Darstellung durch vermehrte Einbringung von Zeitlichkeit in lebensweltliche Darstellungen eine größere Übereinstimmung mit dem Wissen des Rezipienten um Abläufe und Gesetzmäßigkeiten in seiner lebensweltlichen Umwelt und somit einen narrativeren Eindruck der entsprechenden Darstellung. Neben dem Wissen um alltägliche Realitäten besitzt ein altägyptischer Rezipient auch Wissen um jenseitige, rituelle u. a. Realität(en).

15 Der Begriff des „Bildelementes“ wird als übergreifender Terminus für alle im Bildfeld dargestellten Entitäten (Lebewesen, Gegenstände usw.) verwendet. Dagegen bezeichnet der Begriff „Bildobjekt“ im spezifischen bildwissenschaftlichen Sinne das, was die Betrachter des (materiellen) „Bildträgers“ im Akt der Rezeption erkennen; s. W. Pichler/R. Ubl, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014, 18–35.

16 Ein solches Sprechen von (analytischen o. ä.) Ebenen ist natürlich immer metaphorischer Natur. Ein Bild-

### 3 Zeit und Zeitlichkeit im ägyptischen Flachbild

Zeit und Zeitlichkeit können in verschiedener Form in Bilder eingebracht werden. Im ägyptischen Flachbild des Neuen Reiches, insbesondere den Malereien und Reliefs der Privatgräber,<sup>17</sup> lassen sich folgende Mechanismen feststellen:

#### 3.1 Die kontingente Gestalt

Eine offensichtliche Möglichkeit der Einbringung von Zeitlichkeit, die jedoch oft vernachlässigt wird, stellt die Gestaltung von Bildelementen unter Betonung kontingenter bzw. akzidenteller Eigenschaften dar.<sup>18</sup> Dazu gehört etwa die Darstellung beschmutzter Körperglieder und Gewänder;<sup>19</sup> ähnliches gilt zuweilen für die Kleidung von Festteilnehmern, die Verfärbungen durch Öle und Salben aufweisen.<sup>20</sup> Ebenso betonen unfertig dargestellte Gegenstände, die von Handwerkern bearbeitet werden,<sup>21</sup> den kontingenten, vorübergehenden Charakter der Darstellung. Auch das Vorkommen von Menschen verschiedenen Alters<sup>22</sup> oder

werk stellt ein untrennbares Ganzes dar und die Ebenen finden auch keine Entsprechung in seiner konzeptuellen und materiellen Genese.

- 17 Um das Auffinden der Darstellungen und ihr Verständnis im Kontext des gesamten Monumentes zu erleichtern, enthält die verwendete Nomenklatur jeweils die entsprechende Szenenbezeichnung [PM (xx)] nach B. Porter/R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings I. The Theban Necropolis I. Private Tombs*, Oxford 1960.
- 18 Es geht dabei um die rein oberflächliche Erscheinung des Elementes und nicht um das Verhältnis zu anderen Bildelementen oder zum Bildraum, wie es etwa die Pose oder Positionierung von Figuren ausdrückt, die in einem weiteren Sinne auch als Mittel der Einbringung von Kontingenz bezeichnet werden könnten, hier aber in Gestalt des *kinetischen Modus* als separater Faktor behandelt werden (s. u.). Zu unterscheiden ist die Betonung kontingenter Eigenschaften von der permanenten Stofflichkeit, wie sie etwa im vermehrten Durscheinen des Körpers durch Gewänder ab dem Neuen Reich ausgedrückt wird.
- 19 TT 69 (*Menna*)-PM (2 [oben rechts]): M. Hartwig, *Scenes and Texts in the Tomb Chapel of Menna*, in: M. Hartwig (Hg.), *The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb*, ARCE Conservation Series 5, Kairo 2013, 21–90, Abb. 2, 3; TT 100 (*Rehmir*)-PM (13): N. de Garis Davies, *The Tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*, MMAEE 11, New York 1943, Taf. 48; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (5): N. de Garis Davies, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, RPTMS 4, New York 1925, Taf. 21. Zur Wiedergabe des Staubes auf Kopf und Gewand von Klagenden durch eine bläuliche Färbung: C. Desroches-Noblecourt, *Une coutume égyptienne méconnue*, in: BIFAO 45 (1947), 185–232, v. a. 213f.
- 20 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): N. de Garis Davies, *Scenes from Some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81)*, PTT 4, Oxford 1963, Taf. 6; TT 78 (*Haremhab*)-PM (2. 6): A. Brack/A. Brack, *Das Grab des Haremhab. Theben Nr. 78*, AV 35, Mainz 1980, Taf. 2 und 30 a sowie 3, 4a, 10, 35–37; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (3): N. de Garis Davies, *Two Sculptors*, Taf. 1, 5, 7. Die Bedeutung dieser gelben oder rötlichen Färbung der Gewänder ist in der Forschung umstritten, vgl. E. Hofmann, *Das Grab des Neferrenpet gen. Kenro (TT 178)*, Theben 9, Mainz 1995, 15; N. de Garis Davies, *Two Rameside Tombs at Thebes*, RPTMS 5, New York 1927, 44–46. Hier wird an der herkömmlichen Interpretation festgehalten.
- 21 TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (6): N. de Garis Davies, *Two Sculptors*, Taf. 11–14. Beide Grabherren waren Bildhauer: D. Polz, *Bemerkungen zur Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole*, in: MDAIK 46 (1990), 301–336, v. a. 320. Offensichtlich war es ihnen wichtig, das schöpferische Wesen ihrer Tätigkeit zu betonen.
- 22 TT 40 (*Huy*)-PM (2): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *The Tomb of Huy. Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'anhamūn (No. 40)*, TTS 4, London 1926, Taf. 16; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): N. de Garis Davies, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes II*, MMAEE 9, New York 1933, Taf. 4, 5; TT 55 (*Ramose*)-PM (5): N. de Garis Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose*, MET 1, London 1941, Taf. 49; Z. Hawass,

unterschiedlich gepflegter Erscheinung<sup>23</sup> (Abb. 2) verdeutlicht, dass die ägyptischen Male-reien und Reliefs nicht lediglich den (idealen)<sup>24</sup> Menschen an sich zeigen sollten, wonach die äußere Gestaltung des Körpers zu vernachlässigen wäre. In einer derartigen, häufig zu beobachtenden Betrachtungsweise wird die Ausarbeitung der Bildelemente, welche stets von der Spannung zwischen bildlicher *épure* und *apoggiature* (hier etwa: Reduktion und Variation) geprägt ist,<sup>25</sup> einer weiteren Reduktion innerhalb des Interpretationsvorganges unterzogen.<sup>26</sup> Die genannten Möglichkeiten zeigen nur einige Varianten der kontingenten Wiedergabe von Bildelementen, welche bereits verdeutlichen, dass die dem Betrachter in den Bildern entgegentretenden Welten<sup>27</sup> Zeitlichkeit – und auch Räumlichkeit<sup>28</sup> – in sich tragen.

Die verbotenen Gräber in Theben, Mainz 2009, 176f.; TT 290 (*Irinefer*)-PM (7): B. Bruyère/C. Kuentz, Tombes thébaines. La nécropole de Deir el-Médineh. La tombe de Nakht-Min. La tombe d'Ari-Nefer [Nos 291 et 290], MIFAO 131, Kairo 2015, Taf. 50; Z. Hawass, Gräber, 195–197. Eine Schwierigkeit bildet die Deutung grauer Haare, werden doch Haare v. a. in Darstellungen der Oberschicht üblicherweise als Perücken gedeutet.

- 23 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): N. de Garis Davies, The Tomb of Nakht at Thebes, RPTMS I, New York 1917, Taf. 18; A. G. Shedid/M. Seidel, Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West, Mainz 1991, 34f.
- 24 Zur Problematik des Begriffes vgl. O. Jaeggi, Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion, Berlin 2008, v. a. 46–52 und D. Laboury, Portrait versus Ideal Image, in: W. Wendrich (Hg.), UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles 2010.
- 25 P. Vernus, Stratégie d'épure et stratégie d'appoggiature dans les productions dites « artistiques » à l'usage des dominants. Le papyrus dit « érotique » de Turin et la mise à distance des dominés, in: K. A. Kóthay, Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010, Budapest 2012, 109–121.
- 26 Hinter dieser Vorgehensweise, welche die Faktoren der oberflächlichen Ausgestaltung für irrelevant erklärt und die vermeintlich relevanten Aspekte hinter der äußeren Gestalt sucht, stehen problematische Konzeptionen eines „hieroglyphischen“ Charakters der ägyptischen Bilder, z. B. J. Assmann, Flachbildkunst des Neuen Reiches, in: C. Vandersleyen, Das Alte Ägypten, Propyläen Kunstgeschichte 15, Frankfurt/Berlin/Wien 1975, 304–325; R. S. Bianchi, An Elite Image, in: E. Goring/N. Reeves/J. Ruffe (Hgg.), Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred, London/New York 1997, 34–48; vgl. auch die Arbeit von Daniel Werning mit einer expliziten graphischen Umsetzung seiner Idee der „hieroglyphischen“ Natur ägyptischer Bilder: T. Bawden/D. Bonatz/N. Dietrich/J. Fabricius/K. Gludovatz/S. Muth/T. Poiss/D. A. Werning, Early Visual Cultures and Panofsky's *Perspektive als 'symbolische Form'*, in: eTopoi Journal for Ancient Studies. Special Volume 6 (2016), 525–570. Es soll nicht bestritten werden, dass in Kulturen, welche sich hieroglyphischer Schriften bedienen, offenkundig stärkere Bezüge zwischen Schrift- und Bildzeichen auftreten. Diese gezielten Einflussnahmen und spielerischen Anwendungen erreichen ihr Ziel jedoch gerade, da prinzipiell eine deutliche Trennung der beiden Systeme vorliegt. Für einen außerägyptischen Vergleichsfall s. A. Stone/M. Zender, Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture, London 2011. Dass die Annahme einer *ausschließlich* symbolischen (und folglich „lesbaren“) Bedeutung der Bildelemente nicht aufrechtzuerhalten ist, zeigt bereits der Umstand, dass dieselben Elemente (Menschen, Bäume, usw.) im Bild eine viel stärkere Variation aufweisen, als etwa dasselbe hieroglyphische Zeichen innerhalb eines Textes, und diese Unterschiede erst in den Argumentationen nivelliert werden. Zudem unterliegen Bildelemente auch nicht den für Zeichen innerhalb hieroglyphischer Texte typischen Mechanismen wie z. B. der „Kalibration“; s. P. Vernus, Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique, in: A.-M. Christin (Hg.), Écritures II, Paris 1985, 45–66, v. a. 46f.; L. D. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie, OBO 264, Freiburg (Schw.)/Göttingen 2014, 31.
- 27 Vgl. A. Den Doncker, Identifying-copies, 333 zur „world in representation/monde en représentation“.
- 28 Dies zeigen meine Untersuchungen zum Verhältnis der Bildelemente untereinander sowie zum Bildfeld und dem generierten (virtuellen) Bildraum.

### 3.2 Der kinetische Darstellungsmodus

Beim kinetischen Darstellungsmodus handelt es sich um ein Phänomen der repräsentierten Bewegung und damit Zeitgebundenheit, das in anderen Bereichen der Kunstwissenschaft bereits eine ausführlichere Erforschung erfahren hat.<sup>29</sup> Durch die Positionierung eines Bildelementes im Bildfeld oder auch durch eine bestimmte Haltung – in letzterem Fall handelt es sich in der Regel um einen lebendigen Körper – wird verdeutlicht, dass der Betrachter einen Moment eines ablaufenden Vorganges sieht. Als geradezu prototypisches Beispiel der Markierung der Momentgebundenheit mittels Positionierung im Bildraum kann die Darstellung eines Bildelementes als fallend oder – wiederum in der Regel auf Lebewesen beschränkt – springend gelten. Da der Rezipient, der fallende Getreidekörner,<sup>30</sup> einen umstürzenden Baum<sup>31</sup> oder einen springenden Mann<sup>32</sup> sieht (Abb. 2) – auf der Straße ebenso wie in einem Bild – weiß, dass im Kontext der alltäglichen Lebenswelt weder Gegenstände noch Lebewesen plötzlich inmitten einer Fallbewegung innehalten und in der Luft schweben werden, erschließt sich ihm im Akt der Rezeption<sup>33</sup> der zeitliche Charakter der Darstellung. Indem er sich dieses Wissens und der dadurch hervorgerufenen Wirkung bedient, kann ein Künstler einen starken Eindruck von Kausalität und Zeitlichkeit herstellen, indem er Entitäten in (besonders deutlicher) Bewegung zeigt. Ähnliches gilt für Darstellungen von Tieren oder Lebewesen, die eine Handlung bzw. Bewegung vollführen. Kämpfende,<sup>34</sup> Ruderer<sup>35</sup> oder der Stier, der seinen Konkurrenten zu Boden wirft,<sup>36</sup> werden realiter ebenso wenig plötzlich inmitten des Vorganges innehalten bzw. stillgestellt werden wie Tänzerinnen und Musikerinnen,<sup>37</sup> Klagefrauen<sup>38</sup> oder rennende und springende Tiere<sup>39</sup> (Abb. 1 und 3). Diese Fälle zeigen bereits, warum die Schaffung von Zeitlichkeit durch die Positionierung im Bildraum und

29 Z. B. G. Boehm, Bild und Zeit, in: H. Pafflik (Hrsg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, 1–23; vgl. L. D. Morenz, Bild-Anthropologie, 197–201: „peak structure“ und L. J. Kinney, Dancing on a Time Line. Visually Communicating the Passage of Time in Ancient Egyptian Wall Art, in: BACE 18 (2007), 145–159, v. a. 145: „suspended animation“.

30 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (3): N. de Garis Davies, Some Theban Tombs, Taf. 2; TT 52 (*Nacht*)-PM (1): N. de Garis Davies, *Nakht*, Taf. 18; A. G. Shedid/M. Seidel, *Nacht*, 34f.; TT 69 (*Menna*)-PM (2): M. Hartwig, *Menna*, Abb. 2, 3.

31 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): N. de Garis Davies, *Nakht*, Taf. 18; A. G. Shedid/M. Seidel, *Nacht*, 34f.

32 TT 52 (*Nacht*)-PM (1): N. de Garis Davies, *Nakht*, Taf. 18; A. G. Shedid/M. Seidel, *Nacht*, 34f.; TT 78 (*Haremhab*)-PM (8): A. Brack/A. Brack, *Haremhab*, Taf. 51 a; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, The Tomb of Amenemhät (No. 82), TTS 1, London 1915, Taf. 20.

33 So auch F. Cazzola, Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit, München 2013, 114f. mit Verweisen auf weitere Literatur.

34 TT 31 (*Chons*)-PM (4 [auf dem Schiff]): N. de Garis Davies, Seven Private Tombs at Kurnah, MET 2, London 1948, Taf. 11.

35 TT 31 (*Chons*)-PM (4. 5. 8): N. de Garis Davies, Seven Private Tombs, Taf. 11, 12, 15; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 22–24.

36 TT 82 (*Amenemhat*)-PM (5): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *Amenemhät*, Taf. 6.

37 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): N. de Garis Davies, Some Theban Tombs, Taf. 6; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 17, 18; TT 78 (*Haremhab*)-PM (6): A. Brack/A. Brack, *Haremhab*, Taf. 32; TT 52 (*Nacht*)-PM (3): N. de Garis Davies, *Nakht*, Frontispiz.

38 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 22–24; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): N. de Garis Davies, *Two Sculptors*, Taf. 24–26.

39 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 16; TT 56 (*Userhat*)-PM (3. 14): C. Beinlich-Seeber/A. G. Shedid, Das Grab des Userhat (TT 56), AV 50, Mainz 1987, Taf. 7, 12; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (7): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *Amenemhät*, Taf. 9.

durch die Darstellung ausgeführter Bewegungen in der analytischen Kategorie des kinetischen Modus zusammenzufassen sind: Die Übergänge sind fließend und eine Trennung würde eine unzulässige Aufspaltung eines auf ähnliche Elemente der Wahrnehmung und des Wissens rekurrierenden Gestaltungsmittels bedeuten. Zudem existieren Fälle, die sich an der Grenze von Positionierung und Bewegung befinden. So kann etwa die Bewegung wabernden Rauchs<sup>40</sup> oder flackernder Flammen<sup>41</sup> (Abb. 3) kaum als von einem Akteur ausgeführte Handlung bezeichnet werden. Auf ähnliche Weise zwischen Positionierung und Handlung steht die Darstellung der Interaktion von Figuren, welche sowohl in direkter oder indirekter – z. B. beim Überreichen eines Gefäßes – physischer Berührung als auch in bloßem Blickkontakt bestehen kann und die sich gehäuft z. B. in Bankettszenen findet.<sup>42</sup>

Oftmals wird auch durch die Darstellung von Anstrengung verdeutlicht, dass Personen in Aktion gezeigt sind. Die unterschiedliche Wirkung je nach äußerlicher Ausarbeitung zeigt sich deutlich im Nebeneinander verschiedener Ausführungen desselben Motivs, wie etwa des Ziehens, sei es von Schiffen,<sup>43</sup> Kultbarken<sup>44</sup> oder Bestattungsobjekten<sup>45</sup>. Wenn gerade die Ziehenden im Bestattungszug vielfach weniger bewegt gestaltet sind, sollen sie damit natürlich nicht als wenig engagierte Schwächlinge dargestellt werden; es ist keine Unterscheidung auf der Ebene des Bildinhaltes intendiert. Vielmehr handelt es sich um einen normhierarchischen Unterschied in der Darstellbarkeit körperlicher Anstrengung zwischen einfachen Matrosen und Angehörigen der Elite. Auf der Ebene der Ausarbeitung des Motivs ist aber ein offensichtlicher Unterschied vorhanden, der bei der Untersuchung der Wirkung der Bilder auf ihre Rezipienten berücksichtigt werden muss. Dies umso mehr, wenn es sich um Unterschiede zwischen ansonsten sehr ähnlichen Fassungen handelt, wie etwa des Ziehens des Kanopenschlittens in TT 178 und TT 296<sup>46</sup> oder der Götterbarke in mehreren Darstellungen in TT 31<sup>47</sup>. Zuweilen führte die Tatsache, dass Anstrengung im ägyptischen Flachbild immer

40 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (3. 9): E. Hofmann, *Neferenpet*, Farbtaf. 4 a, 12 a.

41 TT 31 (*Chons*)-PM (4 [in Schreinen und unten vor den Verstorbenen]): N. de Garis Davies, *Seven Private Tombs*, Taf. 11; TT 51 (*Userhat*)-PM (8): N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs*, Taf. 5 [rechts]; TT 69 (*Menna*)-PM (3): M. Hartwig, *Menna*, Abb. 2, 6; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): N. de Garis Davies, *Two Sculptors*, Taf. 24–26.

42 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (6): N. de Garis Davies, *Some Theban Tombs*, Taf. 6; TT 56 (*Userhat*)-PM (5): C. Beinlich-Seeber/A. G. Shedid, *Userhat*, Taf. 1.

43 TT 40 (*Huy*)-PM (3): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *Huy*, Taf. 18.

44 TT 51 (*Userhat*)-PM (5 [mittleres Register]): N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs*, Taf. 16.

45 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): D. Polz, *Das Grab des Hui und des Kel*. Theben Nr. 54, AV 74, Mainz 1997, Farbtaf. 2; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (10): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *Amenemhät*, Taf. 11, 12.

46 TT 178 (*Neferenpet gen. Kenro*)-PM (6): E. Hofmann, *Neferenpet*, Farbtaf. 7 b [„angestregtes Ziehen“]; TT 296 (*Nefersecheru*)-PM (5): E. Feucht, *Das Grab des Nefersecheru* (TT 296), Theben 2, Mainz 1985, Taf. 19 [„lockeres Ziehen“]. Die außerordentliche Nähe der Dekoration der beiden Grabkapellen macht umso deutlicher, dass es sich um einen Unterschied der äußerlichen Gestaltung und nicht des Bildinhaltes handelt.

47 TT 31 (*Chons*)-PM (4. 5. 8): N. de Garis Davies, *Seven Private Tombs*, Taf. 11, 12, 15. Obwohl die Darstellungen inhaltlich offensichtlich ähnliche Szenen zeigen, sieht man deutliche Unterschiede zwischen der Art, in der die Männer auf den Schiffen in PM (4) und (5) das Seil, an dem die Barke des Gottes befestigt ist, in Händen halten und demselben Element in PM (8).

nur durch die (teils äußerlich übersteigerte) Pose<sup>48</sup> und nicht etwa durch Muskelanspannung<sup>49</sup> gezeigt werden kann (Abb. 1 [links oben] und 3), zu Darstellungen, bei deren Deutung in der Forschung teils körperliche Deformationen postuliert wurden, die jedoch lediglich dem Wunsch nach möglichst deutlicher Repräsentation von Anstrengung geschuldet sind.<sup>50</sup>

Für all diese Möglichkeiten der Darstellung der Bewegung bzw. Bewegtheit einzelner Bildelemente durch ein Vorgehen, welches auf den ersten Blick als Stillstellung erscheinen könnte, gilt, dass diese vermeintliche Momentaufnahme in der Regel von hoher Artifizialität ist. Es handelt sich eben nicht um ein Filmstill, sondern ein Konstrukt, das die Haltung verschiedener Gliedmaßen und beteiligter Objekte zu – wenn auch minimal – verschiedenen Zeitpunkten vereint.<sup>51</sup> In dieser Kombination mehrerer, tatsächlich niemals absolut gleichzeitig möglicher Abläufe liegt das entscheidende Potential des vor-filmischen Bildes, dessen Bedeutung nicht genug zu betonen ist.<sup>52</sup> Das ändert nichts daran, dass der hervorgerufene Eindruck derjenige der Beobachtung eines Momentes eines ablaufenden Vorganges ist. Vielmehr entsteht dieser Eindruck gerade durch die Charakteristika dieses Bildmechanismus, welche erst in der Analyse ihren artifiziellen Charakter offenbaren.<sup>53</sup> In der Sehpraxis kann natürlich von einer derartigen analytischen Trennung von Gesehenem und davon Abgeableitem nicht die Rede sein; vielmehr sieht man Bewegung im Bild. Diese Wahrnehmung entsprechender (stillstehender) Bilder scheint in grundlegenden Wahrnehmungsmustern begründet und wurde in dieser Hinsicht auch in der Kunst- bzw. Bildwissenschaft erst ansatzweise behandelt.<sup>54</sup>

### 3.3 Die kinematographische Reihung

Im Unterschied zur gezielten kinetischen Ausarbeitung eines einzelnen Bildelementes bezeichnet der kinematographische Modus<sup>55</sup> die Darstellung eines Ablaufes durch eine Reihung

48 TT 38 (*Djeserkaraseneb*)-PM (2 [rechts]. 3 [unten, Männer mit Getreidekorb]): N. de Garis Davies, *Some Theban Tombs*, Taf. 1, 2; TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 15; TT 69 (*Menna*)-PM (3): M. Hartwig, *Menna*, Abb. 2, 6; TT 178 (*Neferrenpet gen. Kenro*)-PM (12): E. Hofmann, *Neferrenpet*, Farbtaf. 11 b; TT 181 (*Nebamun und Ipuky*)-PM (4): N. de Garis Davies, *Two Sculptors*, Taf. 24, 25; TT 296-PM (5): E. Feucht, *Nefersecheru*, Taf. 19. Zuweilen scheinen diese Posen aufgrund der Haltung der Beine auf den ersten Blick auch eine Art Eilen auszudrücken. Dass dies nicht gemeint ist, zeigt sich aber daran, dass in einer Reihe von Trägern gerade diejenigen Personen auf diese Weise dargestellt sind, welche die schwersten Objekte tragen (z. B. in den genannten Fällen in TT 38 und TT 181).

49 M. Baud, *Le caractère du dessin en Égypte ancienne*, Paris 1978, 35–43, 81f.

50 K. R. Weeks, *The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, Dissertation, Yale University 1970, 146–151.

51 In dieser Weise kann Gotthold Ephraim Lessings (freilich stark normativ geprägte) Idee des *fruchtbaren Augenblicks* als optimal gewählte Situation, welche die Ergänzung des zuvor Geschehenen und des darauf Folgenden ermöglicht, präzisiert werden, vgl. Cazzola, Akt, 113–115 und Boehm, Bild und Zeit, 15–17.

52 G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, 12–17.

53 Hierher gehört auch die Frage nach der Bedeutung der sog. *Stand-Schreit-Pose*, die in meiner Dissertation eine ausführlichere Behandlung erfährt.

54 Vgl. etwa die Beiträge in S. Leyssen/P. Rathgeber (Hgg.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement*, München 2013.

55 Zum Begriff's. o. bei der Einführung der Parameter *Dynamik* und *Spezifität*; vgl. auch E. Panofskys Sprechen vom „Bildrhythmus“ und R. Arnheims Kategorie der „stroboskopischen Bewegung“; s. D. Martens, *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque*

mehrerer Bildelemente – in der Regel handelt es sich hier um Menschen –, die eine großteilige morphologische Konstanz der Figuren mit einer kontinuierlichen Verschiebung bestimmter Teile derselben vereint.<sup>56</sup> Ein Nebeneinander von Figuren verschiedener Haltung ohne diese spezifische Kombination von Konstanz und Verschiebung bewirkt dagegen – seien die Einzelfiguren auch noch so kinetisch ausgearbeitet – keine Kinematographie, sondern stellt dem Betrachter eher eine Gruppe gleichzeitig handelnder Personen vor Augen (Abb. 3).<sup>57</sup> Dass die kinematographische Reihung auf diese Weise zu verstehen ist, zeigt sich darin, dass die einzelnen Phasen nicht auf distinkte Handlungseinheiten verweisen (s. u.) und die Figuren so angeordnet sind, dass sich innerhalb der Reihe eine kontinuierliche Verschiebung ergibt.<sup>58</sup> Der narratologisch relevante Schritt vom paradigmatischen Nebeneinander zur syntagmatischen Verknüpfung (s. o.) lässt sich somit im Bild direkt erkennen.

In vielen Fällen ist nicht zu unterscheiden, ob man tatsächlich die Darstellung ein und derselben Person in mehreren Phasen einer Handlung oder Bewegung sieht oder eine Reihung gewissermaßen generischer Figuren; letztere Möglichkeit scheint auch in früheren Belegen dieses künstlerischen Mechanismus vorzuliegen.<sup>59</sup> Oft handelt es sich um die Wiedergabe von Tätigkeiten, welche kaum von einer Person allein durchgeführt wurden, wie etwa

classique, Académie Royale de Belgique. Mémoire de la Classe des Beaux-Arts (Serie 3) 2, Brüssel 1992, 235–251. Schon frühere Arbeiten erwähnen diesen Mechanismus implizit oder explizit, so E. Unger, Kinematographische Erzählungsform; H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage, Wiesbaden 1963, 231–234; V. Angenot, Pour une herméneutique de l'image égyptienne, in: CdE 80 (2005), 11–35, v. a. 17f.; L. J. Kinney, in: BACE 18 (2007), 145–159; M. Lashien, Narrative in Old Kingdom Wall Scenes: The Progress through Space and Time, in: BACE 22 (2011), 101–114; L. Morenz, Bild-Anthropologie, 182–202. Manche der in diesen Arbeiten angeführten Beispiele werden nach der hier angewandten, spezifischeren Bestimmung kinematographischer Reihen entweder als polychrone Bilder oder aber als bloßes Nebeneinander mehrerer Figuren bestimmt.

- 56 Diese ist nicht zu verwechseln mit dem Mittel der dichten Staffelung, das der Wiedergabe einer Menge dient: H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, 184–191; TT 56 (*Userhat*)-PM (10–11): C. Beinlich-Seeber/A. G. Shedid, *Userhat*, Taf. 5. Ebenso zu unterscheiden ist die Reihung mehrerer bis auf Unterschiede in den Attributen völlig isomorpher Gestalten, die von D. Summers, *Real Spaces*, 364–366 unter dem Schlagwort der „translation“ verhandelt wird. Durch die Verbindung von morphologischer Identität mit Unterschieden in äußerlichen Details wird einem kinematographischen Verständnis gerade entgegengewirkt; s. TT 55 (*Ramose*)-PM (7): N. de Garis Davies, *Ramose*, Taf. 50; TT 188 (*Parennefer*)-PM (12): A. F. Redford, *Theban Tomb No. 188 (The Tomb of Parennefer): A Case Study of Tomb Reuse in the Theban Necropolis*, PhD Dissertation, Pennsylvania State University, 2006, Taf. 40, 41. In meiner Arbeit fallen die letzteren Reihen unter die Mechanismen der Erweiterung durch Vervielfachung, welche auf einzelne Figuren oder ganze Szenen angewandt werden können.
- 57 In der ähnlichen Szene aus TT 49 hat Lesley Kinney die Klagefrauen in unzulässiger Weise aus dem Bildzusammenhang gelöst und in eine kinematographische Abfolge gebracht: L. J. Kinney, in: BACE 18 (2007), 152 und Abb. 8 mit TT 49 (*Neferhotep*)-PM (8): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep I*, Taf. 22.
- 58 Auch darf die Bezeichnung als „kinematographisch“ nicht darüber hinwegtäuschen, dass die kinetische Ausarbeitung der Einzelfiguren den in Abschnitt 3.2. ausgeführten Feststellungen entspricht und es sich nicht um eine tatsächliche Momentaufnahme handelt, wie dies beim Einzelframe der Filmrolle der Fall wäre.
- 59 Dederer vom Pyramidenaufweg des *Sahure*: T. El Awady, *Sahure – The Pyramid Causeway. History and Decoration Program in the Old Kingdom*, Abusir 16, Prag 2009, Taf. 12. Fragmente einer ganz ähnlichen Szene fanden sich im Tempel des *Userkaf* in Saqqara: W. S. Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1958, Abb. 32. Diese Fälle stellen eine besonders komplexe Verknüpfung dar, da die kinematographisch gestalteten Einzelfiguren durch das sie physisch vereinigende Objekt des Schiffes umklammert werden, was die kinematographische Diachronie mit einem Moment der

die Getreideernte,<sup>60</sup> den Empfang einer Kultstatue<sup>61</sup> oder den Tanz der Muu<sup>62</sup>. Unter Ausnutzung der Möglichkeiten der ägyptischen Darstellungsweise<sup>63</sup> konnte man also die an der Handlung beteiligte Personenmenge und die von den einzelnen Mitgliedern ebenjener Menge ausgeführte Handlung oder Bewegung durch ein und dieselbe Personengruppe ins Bild bringen.<sup>64</sup> Offensichtlich war man sich der Wirkung dieser Darstellungsform genau bewusst und konnte darum die charakteristische Oszillation zwischen generischer und bestimmter Figur in der kinematographischen Reihung – falls gewünscht – durch besondere Markierungen zugunsten bestimmter Personen aufheben.<sup>65</sup> Dabei ist freilich das, was hier als Oszillation bezeichnet wird,<sup>66</sup> nicht als Mangel zu verstehen und auch nicht zwanghaft in eine richtige Leseweise – entweder die mehrfache Darstellung einer einzigen Person in verschiedenen Phasen einer Handlung oder die Darstellung mehrerer gleichaussehender Figuren in verschiedenen Phasen einer Handlung – aufzulösen. Vielmehr handelt es sich bei dieser nicht markierten Leerstelle des Systems um eine inhärente Eigenschaft dieses Darstellungsmittels. Sie offenbart einmal mehr die nicht zu unterschätzende Bedeutung der *multiplicity of approaches* und des Changierens mit möglichen interpretatorischen Facetten in den unterschiedlichsten Bereichen der ägyptischen Kultur.<sup>67</sup> Unter den Beispielen, welche eine gezielte Markierung nicht der Unterschiedlichkeit, sondern der Identität der Bildfiguren aufweisen, finden sich v. a. in der späten 18. Dynastie mehrere Fälle, in denen statt der beschriebenen kontinuierlichen Verschiebung einzelner Teile bei großflächiger morphologischer Konstanz die beiden

Gleichzeitigkeit hinterlegt. Papyrusernte im Grab des *Uchhotep* in Meir: H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement*, 70 und Abb. 10.

60 TT 69 (*Menna*)-PM (2 [Männer mit Sichel]): M. Hartwig Menna, Abb. 2, 3.

61 TT 51 (*Userhat*)-PM (5 [Frauen im mittleren Register]): N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs*, Taf. 16.

62 TT 81 (*Ineni*)-PM (17): E. Dziobek, *Das Grab des Ineni*. Theben Nr. 81, AV 68, Mainz 1992, Taf. 25 b. Aufgrund der Zerstörung ist die kontinuierliche Hebung von Füßen und Fersen nicht gut zu erkennen; vgl. aber TT 60 (*Senet und Antefiker*)-PM (6): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *The Tomb of Antefiker, Vizier of Sesostri I, and of his Wife, Senet* (No. 60), TTS 2, London 1920, Taf. 22.

63 Vgl. H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 99–101. Es soll hier wohlgermerkt nicht die Idee einer vermeintlich vorstelligen Wahrnehmung der Alten Ägypter perpetuiert werden; es handelt sich schlicht um ein Charakteristikum der ägyptischen Darstellungsweise; s. W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1989, 50–58.

64 Dies wird besonders deutlich in Fällen, welche das Darstellungsmittel der Menge anzeigenden Staffellung an einem der Enden ebendieser Staffellung mit dem kinematographischen Effekt vereinen, z. B. TT 78 (*Haremhab*)-PM (4): A. Brack/A. Brack, *Haremhab*, Taf. 38, 42.

65 TT 54 (*Huy und Kel*)-PM (2): D. Polz, *Hui und Kel*, Farbtaf. 2; TT 82 (*Amenemhat*)-PM (16): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, *Amenemhät*, Taf. 20. Die zweimalige Beischrift „sein Sohn“ (TT 54) bzw. die unterschiedliche Kleidung des abspringenden und des im Sprung befindlichen Mannes (TT 82) zeigen, dass es sich auf der Ebene des Bildinhaltes um zwei klar unterschiedene Personen handelt. Gleichwohl bleibt äußerlich ein starker Eindruck von Bewegung (klagende Verbeugung, Sprung), die evtl. von beiden vollzogen wird.

66 Diese Oszillation kann als das aufgefasst werden, was zwischen zwei „Aspekten“ im Wittgenstein’schen Sinne herrscht: L. Wittgenstein, *Werkausgabe I. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt 2014, 518–553.

67 M. Fitzenreiter, *Sense and Serendipity: Zur Ambiguität pharaonischer Bildschriftlichkeit*, in: V. Verschoor/A. J. Stuart/C. Demarée (Hgg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber Amicorum René van Walsem*, EgUit 30, Leuven 2017, 177–199.

Endpunkte einer Bewegung dargestellt sind. Dies trifft auf die Darstellungen vermittelnder Personen<sup>68</sup> ebenso zu wie auf solche der Verbeugung vor dem König<sup>69</sup>.

### 3.4 Das polychrone Bild

Die in vielen kunstwissenschaftlichen Disziplinen seit langem etablierte Unterscheidung von monochronen und polychronen Bildern wird hier über das Kriterium des mehrfachen Auftretens desselben Charakters in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines Bildfeldes vorgenommen. Diese Bedingung ist für die kinematographische Reihe, in der ebenfalls dieselbe Figur innerhalb eines Bildfeldes mehrfach auftritt, nicht gegeben, denn hierbei handelt es sich per definitionem um die Darstellung eines einzigen Bewegungsablaufes und nicht um mehrere Handlungen. Da man sich auf verschiedenen Ebenen der Bildbetrachtung bewegt, ist der jeweilige Grad der äußerlichen kinetischen oder u. U. kinematographischen Ausarbeitung der Figur, die in den einzelnen, in sich geschlossenen Handlungseinheiten eines polychronen Bildes auftritt, unabhängig von der Bestimmung der Gesamtdarstellung zu beurteilen.

In der Betrachtung von Zeugnissen, die in der Tradition der ägyptischen Darstellungsweise stehen, ergibt sich die Schwierigkeit, dass allein das mehrfache Auftreten derselben Person(en) innerhalb ein und desselben Bildfeldes noch kein Kriterium für die polychrone Natur der Darstellung ist. So ist zwar die Wiedergabe verschiedener Phasen der Belohnung Neferhoteps sowie seiner Gemahlin in TT 49 innerhalb eines nicht unterteilten, wandfüllenden Bildfeldes als polychron aufzufassen (Abb. 1).<sup>70</sup> Im Fall einer oft besprochenen Darstellung im gleichen Grab kann man dagegen nur oben rechts von Polychronie sprechen, wo der Verstorbene im Tempel den Strauß empfängt und ihn *danach* vor dem Tempel an seine Gemahlin weiterreicht.<sup>71</sup> Die weiteren Figuren, die ebenfalls Neferhotep darstellen, sind nicht als Mittel der Erzeugung von Polychronie anzusprechen; sie zeigen den Verstorbenen

68 Grab des *Haremhab* in Saqqara [Drehung Haremhab's sowie des zweiten Mannes, bei dem die Identität des Referenten der beiden Figuren durch die teilweise Überschneidung noch deutlicher ausgedrückt wird]: G. T. Martin, *Tutankhamun's Regent. Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb for Students of Egyptian Art, Iconography, Architecture, and History*, EES ExcMem 111, London 2016, Taf. 44; TT 55 (*Ramose*)-PM (12–13): N. de Garis Davies, *Ramose*, Taf. 36. Wie so oft spielt natürlich auch in den Darstellungen der vermittelnden Figuren ein konzeptionelles Element hinein. Ein Dolmetscher wendet sich zwar an die beiden Seiten, er wird sich dabei aber selten um 180° umwenden.

69 In seiner Beschreibung dieser Szene spricht N. de Garis Davies von einer „cinematograph-like procedure“; TT 55 (*Ramose*)-PM (13): N. de Garis Davies, *Ramose*, 34 und Taf. 34.

70 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (6–7): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep II*, Taf. 1. Die vielen Türen und Tore verstärken die Kontinuität des virtuellen Bildraumes. Vgl. TT 55 (*Ramose*)-PM (12–13): N. de Garis Davies, *Ramose*, Taf. 33–35. Eine der Handlungseinheiten dieser polychronen Darstellung (Taf. 34) ist kinematographisch ausgearbeitet (s. o.).

71 TT 49 (*Neferhotep*)-PM (15–16): N. de Garis Davies, *Nefer-hotep II*, Taf. 3. Dass der Strauß aus dem Tempel kommt und nicht etwa als Opfer in den Tempel gegeben wird, zeigt sowohl die Gestik der dargestellten Personen, welche eine deutliche Unterscheidung von Geben und Empfangen erlaubt, als auch die Tatsache, dass Sträube aus verschiedenen thebanischen Tempeln als Gaben des Gottes *an* Privatpersonen erwähnt werden: S. Schott, *Das schöne Fest vom Wüstenale. Festbräuche einer Totenstadt*, in: *AAWMainz 11* (1952), 767–902, v. a. 812–827.

schlicht in verschiedenen Kontexten.<sup>72</sup> Die Möglichkeit der Polychronie erlaubt durch die Darstellung distinkter Handlungseinheiten, eine Entwicklung deutlicher herauszuarbeiten, als wenn dem Betrachter lediglich der Anfang oder das Ergebnis eines Vorganges vor Augen gestellt würde. Ein eindruckliches Beispiel bietet etwa die immer wieder auftretende zweifache Darstellung des Verstorbenen, ein erstes Mal vor dem Grab in Gestalt der Mumie, an welcher die Mundöffnung vollzogen wird, und ein weiteres Mal beim Eingang in das Jenseits in wiedererlangter lebensweltlicher Gestalt.<sup>73</sup>

### 3.5 Die Bildreihe

Eine weitere Form der Darstellung von Zeitlichkeit ist die Bildreihe, welche in der ägyptologischen und bildwissenschaftlichen Forschung immer wieder angesprochen wird, die jedoch in ihrem Verhältnis zu den anderen Darstellungsmitteln genauer zu beleuchten ist. Entscheidend für die Qualifizierung eines Darstellungskomplexes als Bildreihe und die entsprechende Analyse ist die Definition des einzelnen Bildfeldes bzw. seiner internen Untergliederung. Für diese Analyse genügt eine erste Bestimmung des Bildfeldes als Einheit, deren äußere Demarkation durch ornamentale Rahmungen (Farbleitern, Friese) erfolgt.<sup>74</sup> Im untersuchten Material lassen sich zwei Formen der Bildreihe unterscheiden. Dabei handelt es sich einerseits um Bildreihen, welche innerhalb eines übergeordneten Bildfeldes stehen und deren einzelne Teile durch neutrale, senkrechte Linien voneinander abgetrennt sind.<sup>75</sup> Andererseits existieren Bildreihen, bei denen es sich eigentlich um Bildfeld-Reihen handelt, die sich oft auch über mehrere Wände erstrecken.<sup>76</sup> Von Beziehungen im Raum des Monuments, welche sich etwa ausschließlich über einen ähnlichen Gehalt der Bilder konstituieren, unterscheiden sie

72 Würde man auch diese Wiederholungen der Figur als polychron bedingt auffassen, läge eine so weit gefasste Definition von Polychronie vor, dass daraus kein Gewinn mehr für die Analyse der Bildwerke zu ziehen wäre.

73 TT 41 (*Amenemopet*)-PM (14): J. Assmann, Das Grab des Amenemope TT 41, Theben 3, Mainz 1991, Taf. XLVI; in TT 51 (*Userhat*)-PM (3): N. de Garis Davies, Two Ramesside Tombs, Taf. 13, sind zwar die Mumien beider Ehepartner beim Vollzug der Mundöffnung dargestellt, von der Westgöttin wird aber nur der Mann empfangen. Auch der umgekehrte Fall kommt vor, so in TT 341 (*Nachtamun*)-PM (4): N. de Garis Davies, Seven Private Tombs, Taf. 26, 27.

74 Dass diese Rahmung immer wieder auf verschiedene Weise durchbrochen und überschritten werden kann, läuft dieser Definition nicht entgegen. Vielmehr werden metaleptische Phänomene gerade dann wahrscheinlich, wenn prinzipiell feste Demarkationsschemata existieren.

75 TT 100 (*Rechmire*)-PM (19): N. de Garis Davies, Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Rē', MMAEE 10, New York 1935, Taf. 25; N. de Garis Davies, Rekh-mi-Rē', Taf. 97–107. Dabei sollten als einzelne Bilder nur diejenigen Einheiten gerechnet werden, welche durch eine schwarze senkrechte Linie voneinander abgetrennt sind. Die vereinzelte Zusammenfassung mehrerer Handlungsschritte in einem Feld ist dagegen in einer genaueren Analyse zu gewichten.

76 TT 40 (*Huy*)-PM (8–1–2–3–5–6–7): N. de Garis Davies/A. H. Gardiner, Huy, Taf. 4–5–10–31–32–23–22. Dabei sind die Darstellungen der drei einbezogenen Wände in sich wiederum polychron. Sie zeigen kein Nebeneinander unbestimmter Momente in Huys Leben, sondern bestimmte Phasen seiner Amtsausübung. So in PM (1–3) das Herauskommen aus dem Tempel, die Fahrt nach Nubien, die Ankunft und die Administration von Gütern und in PM (5–7) die Rückkehr, das Vorführen von Nubiern und verschiedenen Gütern, das vor den König Treten und schließlich den Empfang durch seine Angehörigen. Eine weitere Bildreihe über mehrere Wände findet sich in TT 31 (*Chons*)-PM (4–6): N. de Garis Davies, Seven Private Tombs, Taf. 11–13.

sich dadurch, dass die einzelnen Bildfelder direkt aufeinander folgen.<sup>77</sup> Auf einer übergeordneten Betrachtungsebene wird die Bildreihe zu einem komplexen Ganzen, das auch als Bildsystem<sup>78</sup> angesprochen werden kann.

#### 4 Ausblick

Wie oben dargelegt wurde, bilden die Möglichkeiten zur Einbringung von Zeit und Zeitlichkeit ins ägyptische Flachbild nur eine der fünf Hauptkategorien von Mechanismen, die es erlauben, die im Akt der Rezeption hervorgerufene Narrativität durch Erhöhung der Spezifität und Dynamik zu steigern. Die Beschränkung der vorgestellten Darstellungsmittel auf die Kategorie von Zeit und Zeitlichkeit soll nicht den Eindruck erwecken, dass diese eine privilegierte Rolle bei der Erzeugung bildlicher Narrativität spielte.<sup>79</sup> Weitere Untersuchungen werden u. a. zeigen, in welchen Kombinationen die verschiedenen Mechanismen tatsächlich verwendet wurden. Damit wird der Umstand hervorgehoben, dass die untersuchten Reliefs und Wandmalereien die Resultate bewusster Entscheidungsfindungen darstellen.<sup>80</sup> Gerade die große Varianz der gewählten Lösungen, welche teils in späteren Werken aufgegriffen, teils offenkundig als nicht zufriedenstellend empfunden wurden, ermöglicht den Blick auf die Probleme, die sich den Auftraggebern und Bildproduzenten stellten. In einem weiteren Schritt kann der Fokus zurück auf die repräsentierten Inhalte gelenkt werden, welche unter dem dann möglich gewordenen interpretatorischen Einbezug der angewandten Darstellungsmittel in neuem Licht erscheinen können. Der Fokus auf die Produzenten bewirkt mit der Hinwendung zur hinter den Werken stehenden Lebenswelt die Möglichkeit, die Ergebnisse meiner Arbeit – über eine näher am ursprünglich intendierten Verständnis liegende Bewertung der Bilder hinaus – auf andere Facetten der altägyptischen Kultur auszuweiten. So kann ein revidiertes Verständnis der ägyptischen Bildwerke auch zur Voraussetzung einer Revision der oft geäußerten Idee eines statischen und unveränderlichen Charakters der

77 Erstreckt sich eine Bildreihe über mehrere Wände, so ist das direkte Nebeneinander zwangsläufig an einigen Stellen unterbrochen, wird danach jedoch wiederaufgenommen. Es handelt sich dabei entweder um architektonische Notwendigkeiten wie den Grabeingang oder um traditionell anderweitig besetzte Stellen innerhalb des Dekorationsschemas der thebanischen Privatgräber wie die Schmalseiten der Querhalle: F. Kampp, *Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Theben 13, Mainz 1996, 51–57.

78 W. Kemp, *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 121–134.

79 Darauf ist hinzuweisen, da Martin Fitzenreiter jüngst (völlig zu Recht) geschrieben hat: „Mitunter wird als Narrative missverstanden, dass in Bildern Sequenzen eines Bewegungsablaufes gezeigt werden. Jedoch sind hier keine fortlaufenden Erzählungen im engeren Sinne gebildet [...]“, M. Fitzenreiter, *Sense and Serendipity*, 179. Hier kommt das Zusammenwirken der beiden Parameter Dynamik und Spezifität ins Spiel. Ich würde nämlich nicht behaupten, dass alleine die Einbringung von Zeitlichkeit Narrativität bewirkt. Sie ist aber einer der wesentlichen Faktoren der Erzeugung von Narrativität durch die Produzenten bzw. ihrer Wahrnehmung durch die Rezipienten der Bilder.

80 Diese sind freilich nicht als grundsätzliches Hinterfragen der tradierten Darstellungsweise, aber ebenso wenig als ein Befolgen präskriptiver Regeln zu verstehen. Stattdessen handelt es sich um das Arbeiten mit einem tradierten Formenschatz, wobei das Überlieferte nachgeahmt, übertragen, interpretiert und manchmal übertroffen wird, vgl. D. Laboury, *Tradition and Creativity*, 251–254.

ägyptischen Kultur in verschiedensten Ausprägungen werden,<sup>81</sup> deren Postulierung oft mit einem Verweis auf die vermeintlichen Qualitäten ägyptischer Bilder einhergeht.

### Abbildungsnachweis

Abb. 1: N. de Garis Davies, Nefer-hotep II, Taf. 1.

Abb. 2: N. de Garis Davies, Nakht, Taf. 18.

Abb. 3: N. de Garis Davies, Two Sculptors, Taf. 24.

### Literaturverzeichnis

Angenot, V., Pour une herméneutique de l'image égyptienne, in: *CdE* 80 (2005), 11–35.

Arnold, D., *Die ägyptische Kunst*, München 2012.

Assmann, J., Flachbildkunst des Neuen Reiches, in: C. Vandersleyen, *Das Alte Ägypten, Propyläen Kunstgeschichte* 15, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1975, 304–325.

Assmann, J., *Das Grab des Amenemope TT 41, Theben 3*, Mainz 1991.

Baines, J., *High Culture and Experience in Ancient Egypt*, Sheffield/Bristol, 2013.

Baroni, R., Tellability, in: P. Hühn/J. C. Meister/J. Pier/W. Schmid (Hgg.), *The Living Handbook of Narratology*; <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability> (21.3.2018).

Baud, M., *Le caractère du dessin en Égypte ancienne*, Paris 1978.

Bawden, T./D. Bonatz/N. Dietrich/J. Fabricius/K. Gludovatz/S. Muth/T. Poiss/D. A. Werning, Early Visual Cultures and Panofsky's „Perspektive als 'symbolische Form'“, in: *eTopoi Journal for Ancient Studies. Special Volume 6* (2016), 525–570.

Beinlich-Seeber, C./A. G. Shedid, *Das Grab des Userhat (TT 56), AV 50*, Mainz 1987.

Bianchi, R. S., An Elite Image, in: E. Goring/N. Reeves/J. Ruffle (Hgg.), *Chief of Seers. Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London/New York 1997, 34–48.

Boehm, G., Bild und Zeit, in: H. Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–23.

Brack, A./A. Brack, *Das Grab des Haremhab. Theben Nr. 78, AV 35*, Mainz 1980.

Braun, N. S., Narrative, in: M. K. Hartwig (Hg.), *A Companion to Ancient Egyptian Art*, Malden/Oxford/Chichester 2015, 344–359.

Bruyère, B./C. Kuentz, *Tombes thébaines. La nécropole de Deir el-Médineh. La tombe de Nakht-Min. La tombe d'Ari-Nefer [Nos 291 et 290]. Seconde édition complétée par le travail initialement prévu par B. Bruyère et présentée par Nadine Cherpion*, MIFAO 131, Kairo 2015.

Cazzola, F., *Im Akt des Malens. Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit*, München 2013.

Davies, N. de Garis, *The Tomb of Nakht at Thebes*, RPTMS 1, New York 1917.

Davies, N. de Garis, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, RPTMS 4, New York 1925.

Davies, N. de Garis, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, RPTMS 5, New York 1927.

Davies, N. de Garis, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes I–II*, MMAEE 9, New York 1933.

Davies, N. de Garis, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Rē'*, MMAEE 10, New York 1935.

Davies, N. de Garis, *The Tomb of the Vizier Ramose*, MET 1, London 1941.

Davies, N. de Garis, *The Tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*, MMAEE 11, New York 1943.

Davies, N. de Garis, *Seven Private Tombs at Qurnah*, MET 2, London 1948.

Davies, N. de Garis, *Scenes from Some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81)*, PTT 4, Oxford 1963.

81 Vgl. zu einer neuen Betrachtung der Spannungsfelder von Individualität und Konformität bzw. Innovation und Tradition u. a. R. van Walsem, in: *JEOL* 44 (2013), 117–139 sowie diverse Beiträge in T. Gillen, (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, *AegLeod* 10, Lüttich 2017.

- Davies, N. de Garis/A. H. Gardiner, *The Tomb of Antefoqer, Vizier of Sesostris I, and of his Wife, Senet* (No. 60), TTS 2, London 1920.
- Davies, N. de Garis/A. H. Gardiner, *The Tomb of Amenemhēt* (No. 82), TTS 1, London 1915.
- Davies, N. de Garis/A. H. Gardiner, *The Tomb of Huy. Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamūn* (No. 40), TTS 4, London 1926.
- Davis, W., *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1989.
- Davis, W., *Masking the Blow. The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992.
- Deleuze, G., *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris 1983.
- Den Doncker, A., *Identifying-copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception Under the Influence of Self-Fashioning Processes*, in: T. Gillen (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017, 333–370.
- Desroches-Noblecourt, C., *Une coutume égyptienne méconnue*, in: BIFAO 45 (1947), 185–232.
- Dziobek, E., *Das Grab des Ineni. Theben Nr. 81, AV 68*, Mainz 1992.
- El Awady, T., *Sahure – The Pyramid Causeway. History and Decoration Program in the Old Kingdom, Abusir 16*, Prag 2009.
- Feucht, E., *Das Grab des Nefersecheru* (TT 296), Theben 2, Mainz 1985.
- Fitzenreiter, M., *Sense and Serendipity: Zur Ambiguität pharaonischer Bildschriftlichkeit*, in: V. Verschoor/A. J. Stuart/C. Demarée (Hgg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber Amicorum René van Walsem*, EgUit 30, Leuven 2017, 177–199.
- Gaballa, G. A., *Narrative in Egyptian Art*, Mainz 1976.
- Gillen, T., (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017.
- Giuliani, L., *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Groenewegen-Frankfort, H. A., *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, London 1951.
- Hartwig, M., *Scenes and Texts in the Tomb Chapel of Menna*, in: M. Hartwig (Hg.), *The Tomb Chapel of Menna* (TT 69). *The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb*, ARCE Conservation Series 5, Kairo 2013, 21–90.
- Hawass, Z., *Die verbotenen Gräber in Theben*, Mainz 2009.
- Hofmann, E., *Das Grab des Neferrenpet gen. Kenro* (TT 178), Theben 9, Mainz 1995.
- Jaeggi, O., *Die griechischen Porträts: Antike Repräsentation – Moderne Projektion*, Berlin 2008.
- Kampp, F., *Die Thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Theben 13, Mainz 1996.
- Kantor, H. J., *Narration in Egyptian Art*, in: AJA 61 (1957), 44–54.
- Kemp, W., *Mittelalterliche Bildsysteme*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989), 121–134.
- Kinney, L. J., *Dancing on a Time Line. Visually Communicating the Passage of Time in Ancient Egyptian Wall Art*, in: BACE 18 (2007), 145–159.
- Laboury, D., *Portrait versus Ideal Image*, in: W. Wendrich (Hg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles 2010; <https://escholarship.org/uc/item/9370v0rz> (18.2.2019).
- Laboury, D., *Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art*, in: T. Gillen (Hg.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt*, AegLeod 10, Lüttich 2017, 229–258.
- Lashien, M., *Narrative in Old Kingdom Wall Scenes: The Progress through Space and Time*, in: BACE 22 (2011), 101–114.
- Leyssen, S./P. Rathgeber (Hg.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement*, München 2013.
- Martens, D., *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Académie Royale de Belgique. *Mémoire de la Classe des Beaux-Arts* (Serie 3) 2, Brüssel 1992.

- Martin, G. T., Tutankhamun's Regent. Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb for Students of Egyptian Art, Iconography, Architecture, and History, EES ExcMem 111, London 2016.
- Morenz, L. D., Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie, OBO 264, Freiburg (Schw.)/Göttingen 2014.
- Pieke, G., Lost in Transformation. Artistic Creation between Permanence and Change, in: T. Gillen (Hg.), (Re)productive Traditions in Ancient Egypt, AegLeod 10, Lüttich 2017, 259–304.
- Pichler, W./R. Ubl, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014.
- Polz, D., Bemerkungen zur Grabbenutzung in der thebanischen Nekropole, in: MDAIK 46 (1990), 301–336.
- Polz, D., Das Grab des Hui und des Kel. Theben Nr. 54, AV 74, Mainz 1997.
- Porter, B./R. L. B. Moss, Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings I. The Theban Necropolis I. Private Tombs, Oxford 1960.
- Redford, A. F., Theban Tomb No. 188 (The Tomb of Parennefer): A Case Study of Tomb Reuse in the Theban Necropolis, PhD Dissertation, Pennsylvania State University, 2006.
- Ricœur, P., Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique, Paris 1991.
- Rogner, F., Ramses II. und die mediale Bewahrung der Weltordnung. Ein neuer Blick auf die ägyptischen Quellen zur Schlacht von Qadesh, unpublizierte Masterarbeit, Basel 2015.
- Schäfer, H., Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage, Wiesbaden 1963.
- Schott, S., Das schöne Fest vom Wüstantale. Festbräuche einer Totenstadt, in: AAWMainz 11 (1952), 767–902.
- Shedid, A. G./M. Seidel, Das Grab des Nacht. Kunst und Geschichte eines Beamtengrabes der 18. Dynastie in Theben-West, Mainz 1991.
- Smith, W. S., The Art and Architecture of Ancient Egypt, Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1958.
- Stone, A./M. Zender, Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture, London 2011.
- Summers, D., Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003.
- Unger, E., Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik, in: E. F. Weidner (Hg.), Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur. Festschrift für Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstag gewidmet von Freunden und Mitarbeitern, BAOF 1, Berlin 1933, 127–133.
- Vernus, P., Des relations entre textes et représentations dans l'Égypte pharaonique, in: A.-M. Christin (Hg.), Écritures II, Paris 1985, 45–66.
- Vernus, P., Stratégie d'épure et stratégie d'appogiature dans les productions dites « artistiques » à l'usage des dominants. Le papyrus dit « érotique » de Turin et la mise à distance des dominés, in: K. A. Kóthay, Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference Held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010, Budapest 2012, 109–121.
- Walsem, R. van, Diversification and Variation in Old Kingdom Funerary Iconography as the Expression of a Need for 'Individuality', in: JEOL 44 (2013), 117–139.
- Weeks, K. R., The Anatomical Knowledge of the Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art, Dissertation, Yale University 1970.
- Widmaier, K., Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie, PdÄ 35, Leiden/Boston, 2017.
- Wittgenstein, L., Werkausgabe I. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt 2014.

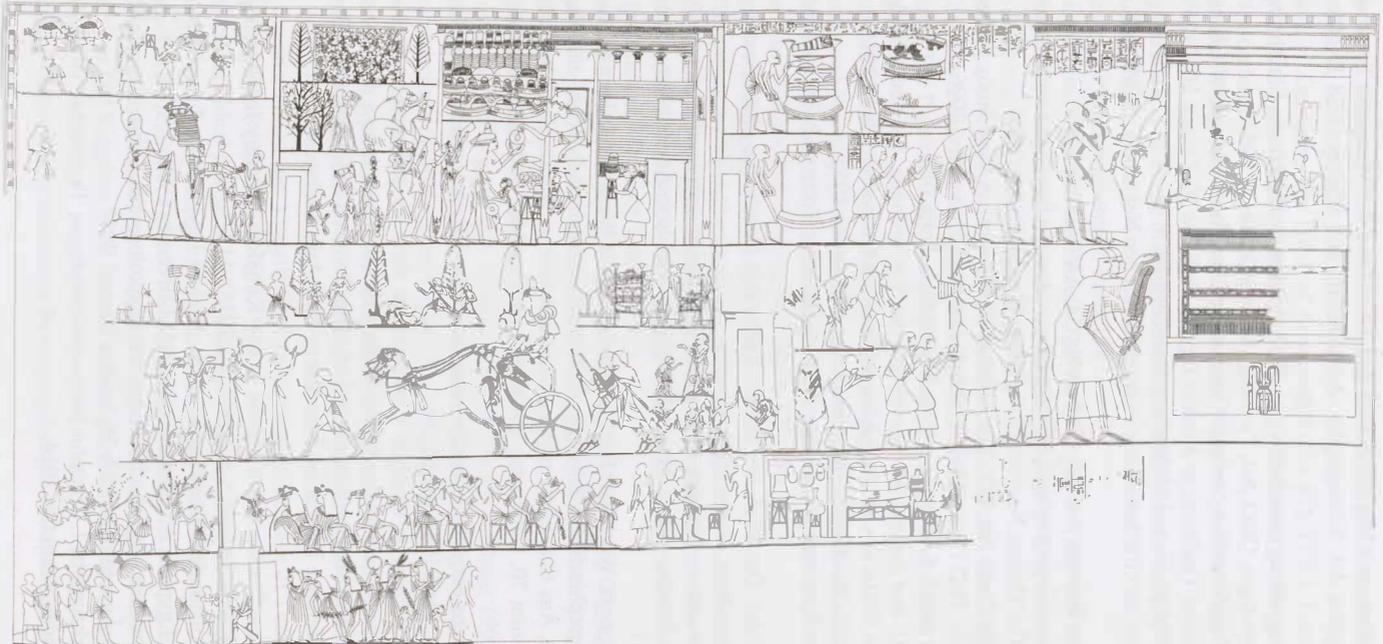


Abb. 1: TT 49 (*Nefertiti*)-PM (6–7): Nefertiti und seine Gemahlin Merytiti empfangen Belohnungen aus den Händen des Königs und der Königin.

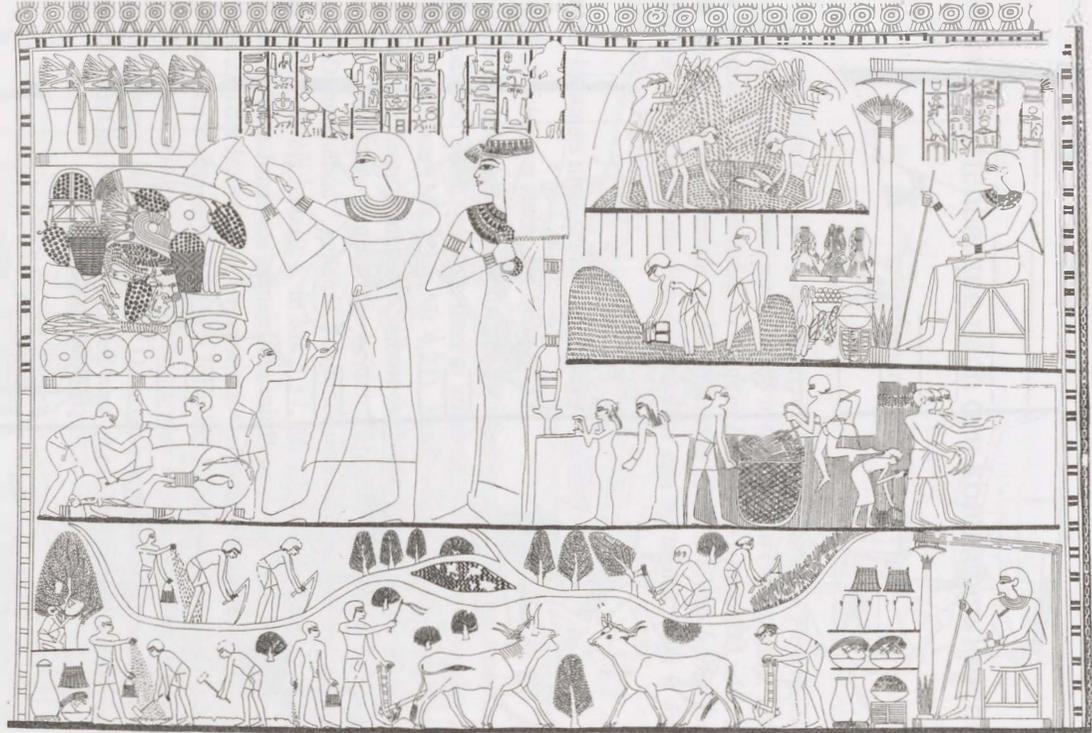


Abb. 2: TT 52 (Nacht)-PM (1): Nacht und seine Gemahlin Taui bringen ein Opfer für verschiedene Götter dar; Nacht betrachtet landwirtschaftliche Arbeitsvorgänge.

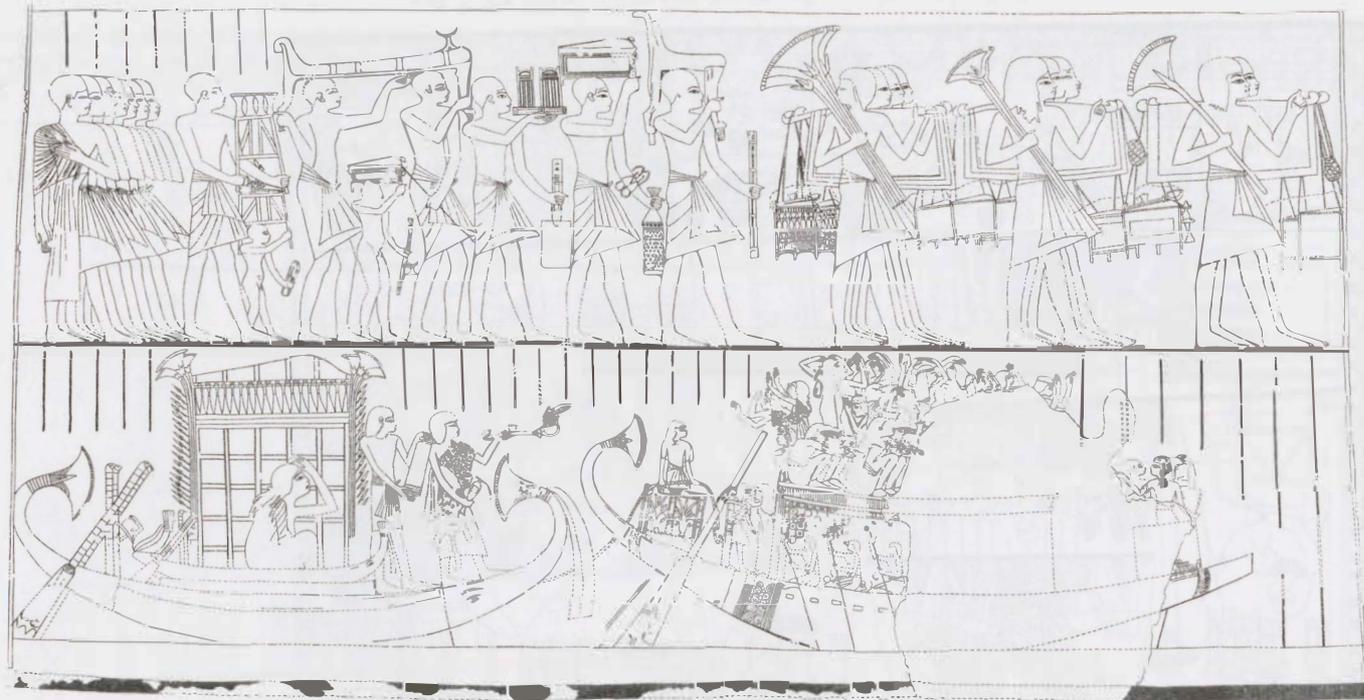


Abb. 3: TT 181 (*Nebamun* und *Ipuky*)-PM (4): Gabenträger und zwei der Schiffe aus dem nur in Teilen verdoppelten Bestattungszug der beiden Grabherren.