

# **Gottheiten, die den König führen und auf Wände schreiben: Akteure und Inschriften in Tempeln des Neuen Reiches zwischen Bildraum und Realraum**

Frederik Rogner

*In diesem Beitrag wird das Zusammenwirken von Bild und Text in der Tempeldekoration sowie die durch beide Medien gemeinsam bewirkte Verzahnung des Bildraumes, in dem die dargestellten Akteure agieren, mit dem architektonischen Realraum des Tempelbaus auf zweifache Weise betrachtet. In Teil 1 wird eine Methode zur Analyse von Darstellungen der Interaktion des Königs mit den Göttern in den Text-Bild-Kompositionen der Tempel des Neuen Reiches und der durch sie vermittelten Inhalte vorgestellt. Sie berücksichtigt auf der Mikroebene kompositorische Details, die in der bisherigen Forschung oftmals hinter der Analyse übergeordneter Themenkomplexe zurückstehen mussten; auf der Makroebene bezieht sie die Kombination von Motiven und Themen sowie deren Verteilung im funktionalen Raum des Tempels ein. Diese Herangehensweise wird in Teil 2 anhand von Szenen der „Einführung“ des Königs durch die Götter veranschaulicht. Der Fokus von Teil 3 liegt auf dem oszillierenden Ort und Status von Schrift in Darstellungen. Schreibt eine Figur im Bild einen Text nieder, dann scheinen die dabei erzeugten Schriftzeichen sowohl dem Raum der Akteure im Bild als auch dem realweltlichen Raum der Betrachter anzugehören. In der Tempeldekoration wurde diese Wirkung genutzt, um bestimmte Aussagen mit besonderer Autorität zu versehen.*

## **1. Ontologische Grenzen und ihre Überschreitung im Bild**

Die Bilder und Texte vereinenden Dekorationsprogramme der Tempel des Neuen Reiches bilden eine reiche Quelle für die Erforschung der Gedankenwelt der für ihre Konzeption zuständigen Personen. Ganz besonders gilt dies für deren Vorstellungen von der sozio-religiösen Bedeutung der Interaktion des Königs mit den Göttern, die in diesen Bild-Text-Kompositionen auf diverse Weise ihren Ausdruck finden. Dabei ermöglichen es gerade Bilder, Ideen verschiedener Arten der Kontaktnahme und Interaktion auf sehr viel prägnantere und zugänglichere Weise auszudrücken als Texte allein. Zeigt eine Darstellung etwa zwei Akteure in einer engen Umarmung, so ist ihre Wirkung eine andere als wenn dieselben Protagonisten in großer Distanz gezeigt werden, getrennt durch Opfergaben und architektonische Elemente. Diese Beobachtungen eröffnen den Weg zu verschiedenen Forschungsfragen: Wie nutzte man im Neuen Reich die einzelnen Szenen, die zusammen das Dekorationsprogramm eines Tempels bilden, um Vorstellungen von der Interaktion des Herrschers mit den Göttern auszudrücken? Wie vermitteln sie die Unterscheidung verschiedener ontologischer Sphären, namentlich derjenigen der Götter und derjenigen des Königs als Vertreter der Menschen?

Und wie zeigen sie gleichzeitig die Überschreitung dieser ontologischen Grenze zwischen göttlicher und königlicher Sphäre, die für die dargestellten Kontaktnahmen essenziell ist? Wie greifen die beiden Medien Bild und Text in der Vermittlung dieser Ideen ineinander? Und wie beeinflusst schließlich die Verteilung der Szenen im Tempel die an verschiedene Rezipienten gerichtete(n) Botschaft(en) und trägt gleichzeitig zum Dekorationsprogramm als Einheit bei?<sup>1</sup>

### 1.1. Interaktionen im liminalen Raum

Um zu verstehen warum – und auf welche Weise – Darstellungen, die Unterschiede der oben erwähnten Art aufweisen, auf ihre Rezipienten unterschiedliche Wirkungen hinsichtlich der wahrgenommenen Nähe, Distanz, Hierarchie usw. erzeugen, müssen die verwendeten Kompositionsstrategien näher betrachtet werden. Bislang wurden die Mittel, die ägyptische Bildproduzenten verwendeten, um räumliche Beziehungen darzustellen, nur selten genauer in den Blick genommen. Einer der Hauptgründe dafür ist das hartnäckige Klischee, dass ägyptische Darstellungen keine Information über den Raum und räumliche Beziehungen enthielten, sondern dass die Fläche zwischen den Bildelementen stets als reiner „Hintergrund“ ohne eigene Bedeutung verstanden worden sei.<sup>2</sup> Als im Raum operierendes Medium enthalten aber Bilder jeder künstlerischen und kulturellen Tradition notwendigerweise gewisse Informationen über gewisse Arten von Raum und Räumlichkeit. Natürlich unterscheidet sich die räumliche Wirkung eines zweidimensionalen ägyptischen Bildes beträchtlich von Darstellungen in der Tradition der Linearperspektive, die heutigen Betrachtern oft allzu „natürlich“ und „richtig“ erscheint, die aber selbst hochgradig artifizieller Natur ist und Ursprünge in spezifischen historischen Umständen hat.<sup>3</sup> Gleichzeitig zeigen aber gerade Kompositionen aus dem Neuen Reich oftmals eine klare Intention zur Vermittlung räumlicher Beziehungen ebenso wie zur Steigerung der virtuellen Räumlichkeit der Kompositionen.<sup>4</sup>

Diverse Möglichkeiten des Ausdrucks räumlicher Bezüge wurden von Künstlern, die in verschiedensten religiösen und künstlerischen Traditionen standen, immer auch genutzt, um ontologische Grenzen und deren Überschreitung zu konzipieren und darzustellen.<sup>5</sup> Eine bekannte Gruppe von Bildzeugnissen, in denen dies besonders deutlich wird, sind Verkün-

1 Diese Fragestellungen standen im Mittelpunkt meiner Forschungen während eines Aufenthaltes als Visiting Research Fellow am Netherlands Institute for the Near East, der mir durch ein Early Postdoc.Mobility-Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds ermöglicht wurde.

2 Prägend für diese Vorstellung war u. a. J. ASSMANN, *Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur*, in: J. OSING / G. DREYER (Hrsg.), *Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987*, ÄUAT 12, Wiesbaden 1987, 18–42.

3 N. GOODMAN, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, 10–19; D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris 2004, 45–71.

4 F. A. ROGNER, *Raum und Narrativität im Flachbild des ägyptischen Neuen Reiches / Espace et narrativité dans l'image bi-dimensionnelle du Nouvel Empire égyptien*, unpublizierte Doktorarbeit, Basel / Paris 2019.

5 Siehe etwa für das europäische Mittelalter: T. BAWDEN, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort, Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4*, Köln / Weimar / Wien 2014.

digungsszenen. Sie zeigen den Erzengel Gabriel, der gemäß der christlichen Überlieferung Maria verkündet, dass sie Gottes Sohn empfangen werde. V. a. im Spätmittelalter und der frühen Renaissance war diese Thematik ein wichtiger Impuls für die Entwicklung einer Vielzahl künstlerischer Gestaltungsmittel, denen die Steigerung bildlicher Räumlichkeit gemeinsam ist. Die ontologische Grenze zwischen Maria und dem himmlischen Wesen konnte dabei durch architektonische Elemente aber auch durch die linearperspektivische Konstruktion des Bildraumes Ausdruck finden. Gleichzeitig vermochten die Künstler durch die Positionierung der Akteure ebenso wie durch gewisse „Inkonsistenzen“ im perspektivischen Aufbau die eigentliche Essenz der Verkündigungsszenen – nämlich die Überschreitung dieser Grenze und die dadurch bewirkte Inkarnation Christi – mit kompositorischen Mitteln ins Bild zu bringen.<sup>6</sup>

Ganz ähnlich betonen auch Darstellungen der Interaktion des ägyptischen Königs mit den Göttern durch kompositorische Mittel gezielt den Status der Akteure und die Natur ihrer Beziehung. Im Gegensatz zu den oben erwähnten künstlerischen Entwicklungen des Neuen Reiches, die v. a. Darstellungen von Ereignisfolgen wie der Karriere eines Mitgliedes der Elite oder königlicher Feldzüge betreffen, beruht der Gebrauch des Bildraumes in Szenen, die den König in Interaktion mit Gottheiten zeigen, weniger auf der Einbringung absoluter Standpunkte der Akteure, sondern primär auf deren relativer Positionierung. Sie können in direktem physischem Kontakt gezeigt werden, etwa einander an der Hand haltend oder in einer Umarmung. Es kann aber auch ein größerer freier Raum zwischen ihnen liegen, der wiederum Texte unterschiedlicher Länge, diverse Objekte oder sogar architektonische Elemente enthalten mag. Es ist anzunehmen, dass solche kompositionellen Unterschiede ihren Ursprung nicht ausschließlich im Willen zur ästhetischen Varianz finden, auch wenn dieser eine zusätzliche Ursache darstellt, die in der Analyse nicht zu vernachlässigen ist. Oftmals liegen sie wohl in der Intention begründet, verschiedene Arten von Beziehungen zwischen den Akteuren, d. h. dem König und den Göttern, festzuhalten und zu vermitteln. Manche Szenen zeigen eine deutlich „hierarchische“ Beziehung, ganz ähnlich den Darstellungen eines Mitgliedes der Elite vor dem König. Dies wird v. a. durch die architektonische Rahmung der göttlichen Akteure (durch einen sog. „Kiosk“ u. ä.) erreicht. Andere, wie etwa die häufigen Opferszenen, scheinen eher die Botschaft einer „ausgeglichener“ Beziehung zu enthalten und drücken so das kosmische Gleichgewicht aus, das durch die Interaktion des Herrschers mit den Göttern aufrechterhalten wird. Schließlich kommen Szenen vor, die deutlich die Aufnahme des Königs in die Gemeinschaft der Götter betonen.

## 1.2. Interaktionen im sakralen Raum

Bei der Untersuchung der verschiedenen Arten der Wiedergabe der Interaktion des Königs mit den Göttern ist zu berücksichtigen, dass ein Tempel zuallererst ein architektonisches Ensemble war, das ganz bestimmten – wenn auch unterschiedlichsten – Zwecken diente und das von verschiedenen Personengruppen zu unterschiedlichen Graden betreten werden konnte. Die verschiedenen Möglichkeiten zur Darstellung der Interaktion des Königs mit den Göt-

6 ARASSE, *Histoires de peintures*, 73–98; L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florenz 1989.

tern dürfen darum nicht nur als Reihe potentieller Optionen betrachtet werden. Stattdessen ist ihre tatsächliche Verwendung im architektonischen, sakralen Raum der Tempel einzu-beziehen, will man ihrer ursprünglich intendierten Bedeutung näherkommen. Die Basis für eine solche Herangehensweise bildet die Methode der sog. „Diskursanalyse“. Sie beruht auf der Beobachtung, dass in unterschiedlichen sozialen Gruppen (z. B. in einer Familie, in einer religiösen Gemeinschaft, an einer wissenschaftlichen Tagung usw.) nur ein kleiner Teil der theoretisch (d. h. grammatisch) möglichen Aussagen von der Gruppe als „gültige Aussagen“ in bestimmten Situationen akzeptiert wird. So würde etwa an einem astronomischen Kongress die Aussage „Der Gott Amun schuf dieses Gestirn“ nicht als gültige Aussage akzeptiert werden. Man würde sie also nicht einmal in den Kategorien „richtig oder falsch“ diskutieren, sondern als „irrelevant“ oder „Nonsens“ aus der Debatte ausschließen, da sie nicht Teil des Diskussionsgegenstandes der Gruppe ist. Die Gesamtheit der in einer bestimmten sozialen Gruppe zu einem bestimmten Thema gültigen Aussagen bildet einen „Diskurs“.<sup>7</sup>

Die Methode zur Identifizierung der Ideen, die einen bestimmten Diskurs formen – die eigentliche Diskursanalyse – beruht auf der Herausarbeitung von Unterschieden und Übereinstimmungen in einer gegebenen Menge von Aussagen. Im Fall der Tempeldekoration können die einzelnen „Szenen“ als solche „Aussagen“ betrachtet werden. Eine „Szene“ wird dabei definiert als Darstellungsabschnitt, der eine Gruppe von Akteuren zeigt, die durch bestimmte Formen der Interaktion verbunden sind und in der die Figur des Königs den „Nukleus“ bildet.<sup>8</sup> Als Aussagekomplexe, die von einer vergleichsweise kleinen und einheitlichen Gruppe von Autoren konzipiert wurden, bilden die Dekorationsprogramme ägyptischer Tempel die besten Voraussetzungen für eine solche Analyse. Gleichzeitig bieten sie die Gelegenheit, die herkömmliche diskursanalytische Methode um die Dimension der räumlichen Verteilung von Aussagen als wesentlichem Faktor von in architektonischen Räumen fixierten Diskursen zu erweitern. Der Diskurs, der auf diese Weise herausgearbeitet wird, umfasst die Gedanken der priesterlichen und herrschaftlichen Elite über die sozio-religiöse Bedeutung der Interaktion des Königs mit den Göttern. Schließlich kann man den so herausgearbeiteten Diskurs in seiner Gesamtheit von denjenigen Teilen unterscheiden, die von einem größeren Publikum wahrgenommen werden konnten, d. h. von Botschaften, die durch Szenen an den Außenwänden und wohl auch in den Tempelhöfen vermittelt werden.<sup>9</sup> Denn selbst wenn die Hauptin-

7 M. FOUCAULT, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris 1971; A. LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse, Historische Einführungen 4*, Frankfurt am Main 2018.

8 Die Aufteilung wandfüllender Kompositionen in einzelne „Szenen“ geschieht im Bewusstsein, dass es sich dabei um ein Mittel zur Analyse handelt, das im Material selbst nur begrenzt angelegt ist. Anders gesagt, handelt es sich um eine „etische“ (kulturexterne) Gliederung einer „emisch“ (kulturintern) wahrscheinlich eher als Einheit gesehenen Gesamtkomposition (vgl. R. VAN WALSEM, *Iconography of Old Kingdom Elite Tombs. Analysis & Interpretation, Theoretical and Methodological Aspects*, MVEOL 35, Leiden 2005, 49). Die genannte Definition einer „Szene“ wird verwendet, da der Fokus auf der Interaktion des Königs mit den Gottheiten liegt. Betrachtet man etwa die Interaktion der Hauptgottheit eines Tempels mit anderen Akteuren wie dem König und anderen Gottheiten, könnte sich eine Aufteilung in andere Szenen oder Bildeinheiten ergeben.

9 K. GRIFFIN, *All the *Rh̥yt*-people Adore: The Role of the *Rekhyt*-people in Egyptian Religion*, GHP Egyptology 29, London 2018, 115–134.

tention hinter der Darstellung der Interaktion des Königs mit Göttern und Göttinnen auch an diesen Stellen schlicht die Fixierung und dadurch die Perpetuierung bestimmter Gedanken war und nicht deren tatsächliche Vermittlung, gilt: Sobald sie sich an zugänglich(er)en Stellen der Tempelbauten befinden, konnten sie automatisch von größeren Teilen der Bevölkerung gesehen werden. Bei einer solchen Analyse der tatsächlichen Rezeption der Darstellungen muss der Fokus auf deren bildlichen Anteilen liegen, da viele Betrachter wohl nicht oder nur begrenzt lese- und schreibkundig waren und es oft ohnehin nicht möglich ist, sehr hoch angebrachte hieroglyphische Inschriften zu lesen.

## 2. Gottheiten, die den König führen

Die oben vorgestellte Herangehensweise wird im Folgenden anhand einer spezifischen Gruppe von Darstellungen vorgeführt. Grundlage dieser Betrachtung bilden die Dekorationsprogramme dreier gut erhaltener und publizierter Tempel des Neuen Reiches, namentlich des Tempels der Hatschepsut in Deir el-Bahari, des Tempels Sethos' I. in Abydos und des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu.<sup>10</sup> Den berücksichtigten Szenen ist gemeinsam, dass sie *den König und eine (oder mehrere) Gottheit(en) in gleicher Orientierung und einander an den Händen haltend* zeigen (Abb. 1, 3–5). Sie stechen aus der Masse der Darstellungen heraus, die den König<sup>11</sup> *gegenüber* einer Gottheit zeigen, wie es etwa üblicherweise in Opfer- und Ritualszenen der Fall ist, was das entsprechende Schema für eine solche Analyse interessant macht.

Der Fokus der Untersuchung liegt auf ganzen sog. Schemata und nicht nur auf einzelnen Gesten, wie dies oftmals der Fall ist, denn wie auch die folgende Analyse zeigt, sind nur manche Gesten und Posen für ein bestimmtes Schema (und die damit vermittelten Aussagen) konstitutiv, während andere aus situativen, kompositorischen Erwägungen heraus verwendet werden. Zudem eröffnet die Verwendung des (antiken) Schema-Begriffes (σχῆμα) zur Bezeichnung einer Kombination bestimmter Gesten und Posen verschiedene Möglichkeiten für die Erforschung der visuellen Kommunikation durch Körper in Darstellungen ebenso wie in der Realwelt. So sind Gesten und Posen über ihren offenkundigen Wert hinaus kultur immanent oftmals mit bestimmten Eigenschaften und Qualitäten verbunden, die durch eine Analyse wie die hier vorgenommene zu erschließen sind. Zudem können in Darstellungen bestimmte Schemata verwendet werden, die auch im tatsächlichen Kult vorkommen und dadurch wiederum die Posen und Gesten prägen, die von den tatsächlichen Kultvollziehern ein-

10 Auf der Grundlage der Dekorationsprogramme dieser drei gut erhaltenen und publizierten sowie den gesamten Zeitraum des Neuen Reiches abdeckenden Tempel wurde auch das insgesamt 1553 Szenen umfassende Korpus des oben erwähnten Forschungsprojektes des Verfassers erstellt. Um die Lokalisierung genannter Darstellungen im architektonischen Kontext zu erleichtern, enthält die verwendete Nomenklatur im Fall thebanischer Tempel die Szenenbezeichnung nach NKP (= H. H. NELSON, *Key Plans Showing Locations of Theban Temple Decorations*, OIP 56, Chicago 1941) bzw. im Fall von Abydos nach PM (= B. PORTER / R. L. B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings VI. Upper Egypt: Chief Temples*, Oxford 1991) nach dem Schema: „[Tempelname]-NKP / PM ([Szenennummer]): [Literaturverweis]“.

11 Auch im Fall von Szenen aus Deir el-Bahari ist dabei immer vom „König“ – und nicht etwa der „Königin“ – die Rede, nicht nur aufgrund der späteren Änderungen an den Szenen, sondern auch, da dies die Rolle war, die Hatschepsut während ihrer Regierungszeit einnahm.

genommen werden, und so fort.<sup>12</sup> Nicht betrachtet werden andere Schemata, die sich ebenfalls vom häufigen Gegenüberstehen, aber ebenso auch vom genannten Schema unterscheiden. Dazu gehören Szenen, die eine Gottheit hinter dem König zeigen, die diesen nicht an der Hand hält, sondern eine Geste mit erhobenem Arm ausführt, deren Schutzcharakter zuweilen in einer Rede der Gottheit betont wird, die etwa lautet: *m=k wj hr h3=k hr swd3 h<sup>c</sup>.w=k* („Siehe, ich bin hinter dir und behüte deinen Leib.“).<sup>13</sup> Auch Szenen, die den König und eine Gottheit einander gegenüberstehend und bei der Hand haltend zeigen, werden hier nicht betrachtet.<sup>14</sup>

## 2.1. Ausformungen des Schemas und auftretende Texte

Das oben definierte Schema kann in seiner Ausformung variiert werden. In manchen Fällen hat die vordere Gottheit den Oberkörper zum König hin umgewandt und hält ihm ein Anzeichen (selten in Kombination mit anderen Symbolen) an die Nase (Abb. 1).<sup>15</sup> Die hintere Gottheit hält zuweilen ihre freie Hand in oben beschriebener Weise schützend hinter / über das Haupt des Königs (Abb. 3).<sup>16</sup> Nur in einem der betrachteten Fälle hält auch der Gott hinter dem König ein Anch in seiner erhobenen Hand.<sup>17</sup> In einem anderen Fall werden die

12 M. L. CATONI, *Schemata*. Comunicazione non verbale nella Grecia antica, Studi Scuola Normale Superiore 2, Pisa 2005; M. L. CATONI, Mimesis and Motion in Classical Antiquity, in: S. LEYSSEN / P. RATHGEBER (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement*, München 2013, 199–219; M. L. CATONI, Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, *Schema*, and Image, in: S. MARIENBERG (Hrsg.), *Symbolic Articulation. Image, Word, and the Body between Action and Schema*, Image Word Action 4, Berlin / Boston 2017, 131–152; s. auch H. BREDEKAMP, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, Image Word Action 2, Berlin / Boston 2018, 22–23.

13 Medinet Habu-NKP (438): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI. The Temple Proper II. The Re Chapel, The Royal Mortuary Complex, and Adjacent Rooms with Miscellaneous Material from the Pylons, the Forecourts, and the First Hypostyle Hall, OIP 84, Chicago 1963, Taf. 458. Dieselbe Geste wird oft auch von einer Göttin hinter einem Gott ausgeführt und auch dort wird die schützende Bedeutung zuweilen durch eine direkte Rede unterstrichen: Abydos-PM (177–178): A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos III. The Osiris Complex*, London / Chicago 1938, Taf. 16.

14 Hierzu F. ROGNER, *Decorative Programmes of New Kingdom Temples and their Role in Socio-Religious Discourses: Conceiving and Communicating the Transgression of Ontological Boundaries by Kings and Gods*, in: *Proceedings of the Twelfth International Congress of Egyptologists* (in Vorbereitung).

15 z. B. Medinet Habu-NKP (267): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V. The Temple Proper I. The Portico, the Treasury, and Chapels Adjoining the First Hypostyle Hall with Marginal Material from the Forecourts, OIP 83, Chicago 1957, Taf. 290B; Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A; Abydos-PM (176a+b): A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos I. The Chapels of Osiris, Isis and Horus*, London / Chicago 1933, Taf. 9.

16 z. B. Medinet Habu-NKP (71): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV. Festival Scenes of Ramses III, OIP 51, Chicago 1940, Taf. 246; Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A; Medinet Habu-NKP (377): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 409.

17 Abydos-PM (57): J. CAPART, *Abydos. Le temple de Sêti Ier*, Brüssel 1912, Taf. 5.

beiden Göttinnen Wadjet und Nechet, die den König an den Händen führen, wiederum von den „Seelen von Pe und Nechen“ geführt (Abb. 5).<sup>18</sup> So entsteht eine Verkettung, die zeigt, wie die grundlegenden Schemata eine *Erweiterung* erfahren können. Umgekehrt kann auch eine *Reduktion* des Schemas stattfinden, wenn nämlich nur *eine* Gottheit den König an der Hand führt. Abgesehen von einem Fall geht die Gottheit dabei *vor* dem König und hält ihm in den meisten Fällen ein Anch an die Nase (Abb. 4).<sup>19</sup> Dies ist nicht so in den drei Fällen in Deir el-Bahari, die sich jedoch gleich auf mehrfache Weise von den anderen abheben (s. u.).<sup>20</sup> Dass man in Fällen, in denen aus räumlichen oder kompositorischen Gründen nur eine Gottheit dargestellt wurde, *die hintere* der beiden wegließ, erscheint nur logisch, wenn die zentrale Aussage des Schemas ein (*Ein-*) *Führen* ist, wie die Texte bestätigen (s. u.): Ebenso wie das Stehen hinter dem König deutlich den schützenden Aspekt ins Bild bringt, drückt umgekehrt das Gehen vor dem König das Führen aus.<sup>21</sup> Der eine Fall, in dem der König von nur einer gleich orientierten Gottheit an der Hand gehalten wird, die *hinter* ihm geht (und zudem die andere Hand schützend über sein Haupt hält), findet sich an der Rückwand des Sethos-Schreins in Abydos.<sup>22</sup> Dass in diesem Fall der *führende* Gott – diese Bedeutung wird auch hier durch die Rede des Horus bestätigt (*my r=k* – „Komm doch!“) – hinter dem König geht, ist wohl kompositorisch bedingt: Osiris, der das Ziel des Einführens bildet, sollte den König auch berühren / umarmen – für einen führenden Gott vor dem König blieb damit kein Raum.

Bei den Beispielen aus Medinet Habu fällt auf, dass in allen eher großfigurigen Darstellungen beim hinteren Fuß des Königs, auf dessen Außenseite die Betrachter blicken, die Kontur der Zehen angegeben ist, während bei den Göttern mit einer einzigen Ausnahme (Abb. 3)<sup>23</sup> beide Füße nur in der Kontur wiedergegeben werden (Abb. 1).<sup>24</sup> Bei den viel kleineren Darstellungen über den Türen fehlt dieses Detail.<sup>25</sup> In Abydos konnte es nicht beobachtet werden und im Fall von Deir el-Bahari sind die Königsfiguren zu stark zerstört, um ein Urteil fällen zu

18 Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235.

19 z. B. Medinet Habu-NKP (273+274): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 283A+285B; Abydos-PM (141): A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, The Temple of King Sethos I at Abydos IV. The Second Hypostyle Hall, London / Chicago 1958, Taf. 18.

20 Deir el-Bahari-NKP (448 und 450): E. NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari III. End of Northern Half and Southern Half of the Middle Platform, London 1898, Taf. 63; Deir el-Bahari-NKP (485): E. NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari II. The Ebony Shrine. Northern Half of the Middle Platform, London 1896, Taf. 33. Im letztgenannten Fall führt der Gott Hatschepsut tatsächlich nicht an der Hand, sondern geht vor ihr. Trotzdem wird die Szene aufgrund der Nähe zum Schema und der ähnlichen Verwendungsweise hier behandelt.

21 Hinter dem König steht bei dieser Ausformung des Schemas (im untersuchten Korpus) nie eine andere, etwa beschützende, Gottheit.

22 Abydos-PM (193): CALVERLEY / BROOME, Abydos III, Taf. 38.

23 Isis in: Medinet Habu-NKP (377): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 409.

24 z. B. Medinet Habu-NKP (267): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B; Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A; Medinet Habu-NKP (437): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 457.

25 z. B. Medinet Habu-NKP (281): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 257A+C.

können, es wäre hier aber auch aus chronologischen Gründen nicht zu erwarten.<sup>26</sup> Generell kommt die Angabe der Zehen am von außen gesehenen Fuß des Königs (bzw. selten auch einer Gottheit)<sup>27</sup> gerade bei großfigurigen und damit detailreicheren knienden (Abb. 2)<sup>28</sup> wie stehenden<sup>29</sup> Figuren in Abydos und Medinet Habu vor. Sie wurde aber nie systematisch verwendet, wie etwa der Vergleich von ansonsten in ihrer Anlage identischen Szenen zeigt.<sup>30</sup> Innerhalb der Ausführungen des hier untersuchten Schemas wird deutlich, dass damit in Medinet Habu eine weitere Unterscheidung der Götter vom König vorgenommen wird. Evtl. ist sie im Sinne der allgemein „traditionelleren“ Darstellung von Gottheiten zu verstehen, die sich auch in der Ausarbeitung etwa ihrer Kleidung und Perücken findet. Ein Überlappen der Füße verschiedener Protagonisten innerhalb der Dreier- bzw. Zweiergruppe kommt mit ganz wenigen Ausnahmen nicht vor. In vier dieser Fälle ist die Überlappung minim;<sup>31</sup> in den zwei Fällen, in denen sie deutlicher ausfällt wird sie wohl u. a. durch ein eher schmales Bildfeld bewirkt.<sup>32</sup>

Während gerade im Fall des hier betrachteten Schemas die vermittelte Botschaft schon allein aus der figürlichen Darstellung sehr deutlich zu werden scheint, erlaubt erst der Einbezug der textuellen Komponenten, die intendierte Aussage zu präzisieren – und auch den „ersten Eindruck“ heutiger Betrachter gegebenenfalls zu korrigieren. Das bedeutet aber nicht, dass das Vorhandensein sprachlicher Erläuterungen immer notwendig ist, um die entsprechende Aussage zu vermitteln. Wie die folgende Betrachtung selbst verdeutlicht, zeigt das insgesamt einheitliche Bedeutungsfeld der auftretenden Beischriften, dass das untersuchte Schema wohl immer dem Ausdruck sehr ähnlicher Aussagen diene. Dies ermöglichte auch die Variation der Beischriften innerhalb dieses Bedeutungsfeldes, da nämlich für emische ägyptische Betrachter eine präzise Erläuterung nicht notwendig war.

Formal lassen sich bei den Szenen, die auf dem hier besprochenen Schema beruhen, auf die Gesamtszene bezogene Beischriften im Infinitiv von den direkten Reden der Götter an den König unterscheiden – letzterer spricht hier selbst nie (!). Inhaltlich beziehen sich die sprachlichen Spezifizierungen jedoch sowohl auf die Handlung der Götter als auch des Königs. Die grundlegende Bedeutung des Schemas wird schon aus den häufigsten infinitivischen

26 E. R. RUSSMANN, *The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom*, in: BES 2, 1980, 57–81.

27 Medinet Habu-NKP (438): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 458.

28 z. B. Medinet Habu-NKP (268): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 291; Abydos-PM (146): A. CALVERLEY / BROOME, Abydos I, Taf. 16.

29 z. B. Medinet Habu-NKP (595): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VII. The Temple Proper III. The Third Hypostyle Hall and All Rooms Accessible from It with Friezes of Scenes from the Roof Terraces and Exterior Walls of the Temple, OIP 93, Chicago 1964, Taf. 529; Abydos-PM (91): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 30.

30 Medinet Habu-NKP (392b, 393b, 394b, 395b): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu III. The Calendar, the “Slaughterhouse,” and Minor Records of Ramses III, OIP 23, Chicago 1934, Taf. 177 und Medinet Habu-NKP (496–499): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 425.

31 So etwa in Abydos-PM (176b): CALVERLEY / BROOME, Abydos I, Taf. 9.

32 Medinet Habu-NKP (541): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VII, Taf. 489; und Abydos-PM (193): CALVERLEY / BROOME, Abydos III, Taf. 38. Letztere Szene ist in ihrer Anlage unter der hier untersuchten Darstellungen generell einzigartig (s. o.).



Beischriften deutlich, die allesamt die von den Göttern vollzogene Handlung bestimmen: *bs nswt* („Einführen des Königs“),<sup>33</sup> zuweilen auch ausführlicher: *ꜥq prj bs nswt* („Hinein- und Hinausgehen, Einführen des Königs“).<sup>34</sup> Einmalig ist die Bezeichnung als *ḥꜥ nswt* („Erscheinen des Königs“) in einer Szene in der ersten Hypostylhalle in Abydos, die damit eine mögliche weiterreichende Bedeutung dieses „Einführens“ verdeutlicht.<sup>35</sup> Die nur in zwei Fällen in Deir el-Bahari vorkommende Spezifizierung als *sšm.t ꜥq r pr wr* („Führen und Eintreten in das Per-Wer“) ergibt sich aus dem spezifischen Kotext (s. u.).<sup>36</sup>

Auch in ihren Reden an den König erläutern die Gottheiten ihr Tun. Am häufigsten ist dabei ebenfalls vom „Einführen“ die Rede: *bs=j tw / bs.n(=j) tw*.<sup>37</sup> Entsprechend der Funktion dieses Gottes als „Wegeöffner“ spricht eine vor dem vorderen der beiden führenden Götter befindliche Upuaut-Standarte in zwei Szenen zum König: *wpj=j n=k wš.t nb.t nfr.t* („Ich öffne alle guten Wege für dich.“); in einem der beiden Fälle fährt er fort: *stš=j tw r mšš jt=k* („Ich führe dich ein, zum Sehen deines Vaters“ (d. h.: „sodass du deinen Vater siehst“)) (Abb. 1).<sup>38</sup> In derselben Szene bezeichnen die beiden den König führenden Götter ihr Tun als *sꜥr* („aufsteigen lassen“) des Königs.<sup>39</sup> Ähnlich wie durch das oben erwähnte infinitivische *ḥꜥ nswt* wird also auch hier das (bildlich wiedergegebene) „(Ein-) Führen“ um eine tiefergehende Bedeutungsebene erweitert. Die Reden der Gottheiten an den König nennen aber auch dessen Handlung, indem sie ihn nämlich zum „Voranschreiten“ (*wḏš*),<sup>40</sup> „Eintreten“ (*ꜥq*)<sup>41</sup> und „Kommen“ (*my*)<sup>42</sup> auffordern. Alle drei Aufforderungen kommen am häufigsten im

33 z. B. Medinet Habu-NKP (71): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 246; Abydos-PM (129): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 21. Einmalig ist im untersuchten Korpus die Beischrift: *bs ntf* („einführen durch ihn, (d. h. durch den Gott)“): Abydos-PM (108): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 27.

34 z. B. Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235; Medinet Habu-NKP (281): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 257A+C. Bei „ꜥq prj“ handelt es sich um eine feste Wendung, in der die Bewegungsfreiheit der Akteure, oftmals über bedeutungsgeladene Schwellen hinweg, wie etwa des Totenreiches oder des Tempels, Ausdruck findet: A. ERMAN / H. GRAPOW (Hrsg.), Wörterbuch der ägyptischen Sprache I, Berlin 1971, 231–232.

35 Abydos-PM (57): CAPART, Sėti Ier, Taf. 5.

36 Deir el-Bahari-NKP (448 und 450): NAVILLE, Deir el Bahari III, Taf. 63.

37 Dabei ist das Sprechen vom „häufigsten“ Ausdruck mit Zurückhaltung zu genießen; auch dieser kommt nur in vier Szenen vor, darunter Medinet Habu-NKP (273+274): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 283A+285B.

38 Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A. Die ausführlichere Fassung findet sich in Medinet Habu-NKP (267+268): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B+291.

39 Medinet Habu-NKP (267): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B.

40 z. B. Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235; Medinet Habu-NKP (71): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 246; Abydos-PM (57): CAPART, Sėti Ier, Taf. 5.

41 z. B. Abydos-PM (99): A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, The Temple of King Sethos I at Abydos II. The Chapels of Amen-Rē, Rē-Ḥarakhti, Ptaḥ, and King Sethos, London / Chicago 1935, Taf. 30; Abydos-PM (97): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 32.

42 z. B. Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235; Medinet Habu-NKP (71): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 246; Abydos-PM (164): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 12.

Imperativ vor,  $w\bar{d}3$  und  ${}^c q$  (selten) auch im Subjunktiv. Zudem können sie eine Erweiterung erfahren, wie etwa etwa in:  ${}^c q jr=k hn^c=nj$  („Tritt doch ein mit uns beiden!“).<sup>43</sup> In wenigen Fällen kommt eine Verteilung dieser Aufforderungen im Bildraum vor, die dem Sinn genauer zu entsprechen scheint, wenn die Gottheit *vor* dem König ihn auffordert zu „kommen“ ( $my$ ) und die Gottheit *hinter* dem König ihn auffordert „voranzuschreiten“ ( $w\bar{d}3$ );<sup>44</sup> eine generelle Regel lässt sich diesbezüglich aber nicht feststellen. In Szenen, in denen der König auf eine Gottheit zugeführt wird, begrüßt diese ihn zuweilen durch  $jjj.tj / jjj.tw$  („Sei willkommen!“).<sup>45</sup> Zudem kommt in einigen wenigen der Fälle, in denen die vor dem König gehende Gottheit ein Lebenszeichen an dessen Nase führt, eine entsprechende Erläuterung vor:  $dj=j {}^c nh$  (...)  $r fnd=k$  („Ich gebe Leben (...) an deine Nase.“).<sup>46</sup> Eine ebensolche sprachliche Unterstreichung des manchmal von der *hinteren* Gottheit ausgeführten Schutzgestus – etwa durch eine Aussage wie  $*m=k wj h^3=k...$  („Siehe, ich bin hinter dir...“) – findet nicht statt.

An diesem Punkt der Analyse ergibt sich aus den Beischriften ein deutliches Bild: Die Beschreibung vollzogener Handlungen als  $bs$  („einführen“) ebenso wie die Aufforderung  $my$  („Komm!“) tritt im untersuchten Korpus nur in Szenen des hier behandelten Schemas auf.<sup>47</sup> Dasselbe gilt auch für  $st^3$  („einführen“) und  $s^c r$  („aufsteigen lassen“); diese Termini sind jedoch innerhalb des Korpus völlig einmalig, sie kommen nur in der unten genauer behandelten Szene aus Medinet Habu vor. Die Beischriften ergeben damit ein einheitliches Bedeutungsfeld, das wohl auch auf Szenen im selben Schema übertragen werden kann, die diese verbale Explikation nicht enthalten. Umgekehrt lässt sich diese Bedeutung für andere Schemata ausschließen. Zugleich scheint der Verwendung verbaler Beschreibungen der durch dieses Schema ausgedrückten Vorgänge – bzw. dem Verzicht auf solche – keine Systematik zu unterliegen. Ob man eine Beischrift einfügte, war wohl eher durch kompositorische Überlegungen und den verfügbaren Platz bedingt als durch den Willen zur Vermittlung einer bestimmten Nachricht – was gerade dadurch möglich wurde, dass bereits das (figürliche) Schema für sich genommen so eng mit dem Bedeutungsfeld des „(bedeutungsvollen) Einführens“ verbunden war. Die herausgearbeitete Bedeutung erklärt schließlich auch das durchgehende Schweigen des Königs in diesen Darstellungen. Er ist dadurch umso deutlicher „Patiens“ der wiedergegebenen Handlung, die Götter handeln „an ihm“.

43 Abydos-PM (99): CALVERLEY / BROOME, Abydos II, Taf. 30.

44 So in Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235 und Medinet Habu-NKP (71): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 246.

45 z. B. Medinet Habu-NKP (377): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 409; Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235. In letzterer Szene kündigt zudem Thot dem thronenden Amun-Re an, dass der König „gekommen ist“ ( $s^3=k [..] jwj.w$ ).

46 z. B. Medinet Habu-NKP (267): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B. Insgesamt kommt eine solche Aussage nur in 5 der 24 Fälle vor, in denen die Gottheit im Bild dem König ein Anch (z. T. kombiniert mit anderen Zeichen) an die Nase hält.

47 Eine mögliche Ausnahme ist die Szene Abydos-PM (44): R. DAVID, Temple Ritual at Abydos, London 2016, 59, die dem Verfasser jedoch nicht zur Anschauung vorlag. Für  $w\bar{d}3$  („voranschreiten“) und  ${}^c q$  („eintreten“) ergibt sich ein weniger eindeutiges Bild; letzterer Terminus wird auch etwa für das Eintreten in das Sanktuar in Ritualdarstellungen verwendet: z. B. Abydos-PM (118): CALVERLEY / BROOME, Abydos II, Taf. 13.

In zwei Szenen wird die tiefere Bedeutung der Einführung weiter expliziert, die in beiden Fällen im Kontext einer „Vereinigung“ steht. So spricht Sokar über dem Eingang zur Pthakapelle in Abydos zum vom ihm geführten König: *snsn.n(=j) tw r htp jb=k* (Hiermit verbrüdere / vereinige ich mich mit dir, sodass dein Herz zufrieden ist.<sup>48</sup>) Und Hathor begrüßt den König in einer Szene in der ersten Hypostylhalle desselben Tempels mit den Worten: *jjj.tj m htp [...] c.wj=j m njnj n hr=k nfr hnm(=j) tw m Cnh dd w3s* („Sei willkommen [...]! Meine Arme vollziehen Nini für dein vollkommenes Antlitz. Ich vereinige / verseehe<sup>49</sup> dich mit Leben, Dauer und Wohlergehen.“)<sup>50</sup> Selten bekräftigt eine Gottheit dem König gegenüber auch, dass sie ihn begleitet: *m=k wj hn<sup>c</sup>=k hr s3m w3.t* („Siehe, ich bin bei dir und weise dir den Weg.“)<sup>51</sup> bzw. *m=k wj r h3.t=k* („Siehe, ich bin vor dir.“)<sup>52</sup>

Die letztgenannte Aussage führt zur Frage, welches räumliche Verhältnis durch das besprochene figürliche Schema eigentlich wiedergegeben werden soll, befindet sich doch der Gott Atum, der dies zum König sagt, im Bild links vom nach rechts orientierten König und damit zumindest auf den ersten Blick *hinter* und nicht *vor* diesem (Abb. 1).<sup>53</sup> Das Relief auf der Westwand des zweiten Hofes von Medinet Habu zeigt den nach rechts schreitenden König, der von Month und Atum gerahmt und an den Händen geführt wird; Month hält zudem eine Kombination von Anch- und Was-Zeichen an die Nase des Königs. Das Handeln beider Götter erfährt durch ihre jeweilige direkte Rede eine genauere Erläuterung. Atum (im Bild links, d. h. „hinter“ dem König) spricht: *m=k wj r h3.t=k r k3r šps s<sup>c</sup>r=j tw r hwt C3.t m33=k jt=k [...]* („Siehe, ich bin vor dir (auf dem Weg) zur edlen Kapelle. Ich führe dich empor zum großen Tempel, sodass du deinen Vater sehen wirst [...].“). Month sagt: *bs=j tw whm=j tw r 3h.t m33=k nb ntr.w [...]* („Ich führe dich ein und tue dasselbe (*whm*) für dich [d. h. führe dich empor] (aber / nämlich) zum Horizont, sodass du den Herrn der Götter sehen wirst [...].“). Von beiden Göttern wird also das (von Month auch explizit genannte) *bs* („einführen“) in verklärender Form als *s<sup>c</sup>r* bezeichnet – bei Month wieder aufgegriffen durch die Hilfskonstruktion mit *whm=j*, die noch stärker, als es bei einer bloßen Wiederholung desselben Lexems der Fall wäre, die Reden der beiden Götter verknüpft.<sup>54</sup> Und während Atum als Ziel den Schrein (*k3r*) bzw. den Tempel (*hwt C3.t*) nennt, spricht Month hier vom Horizont (*3h.t*). Bei seinem Vater, dem Herrn der Götter, der den König dort erwartet, und wie Month sagt „dir die Doppelkrone auf dein Haupt setzen und dich als Herrn der Beiden Länder erscheinen lassen wird“ (*smn=f n=k shm.tj hr tp=k sh<sup>c</sup>=f tw m nb t3.wj*) handelt es sich hier im Tempel auf dem thebanischen Westufer um Amun-Re. In der rechts anschließenden Szene ist ebendieser Vorgang auch tatsächlich abgebildet (Abb. 2): Der König kniet hier vor Amun-Re und wird gekrönt.

48 Abydos-PM (108): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 27.

49 A. GULYÁS, Die Bedeutung des Verbs *hnm* in Ritualinschriften, in: SAK 32, 2004, 159–169; ROGNER, in: Proceedings of the Twelfth ICE (in Vorbereitung).

50 Abydos-PM (57): CAPART, Séti Ier, Taf. 5.

51 Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A.

52 Medinet Habu-NKP (267): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B.

53 Medinet Habu-NKP (267+268): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 290B+291.

54 Für den Hinweis auf diese Bezugnahme auf die Rede des Atum durch *whm* danke ich Julianna Paksi.

Dass Atum sagt, er sei *vor* dem König (auf dem Weg zur Kapelle), liefert einen entscheidenden Hinweis darauf, wie das Schema der beiden den König rahmenden und führenden Götter zu verstehen ist. Stellt man sich den dargestellten Vorgang (d. h. das Führen eines Person durch zwei diese an den Händen haltenden weitere Akteure) praktisch vor, so liegt es nahe, dass die beiden führenden Personen neben oder leicht vor der dritten gehen – und nicht etwa eine vorne und eine hinten, was ein teilweise seitliches Gehen der geführten Person bewirken würde. Ein solches räumliches Verhältnis findet sich dann auch in einer Gruppenstatue in Medinet Habu (Abb. 6), bei der es sich um eine dreidimensionale Ausarbeitung genau desselben Schemas handelt: Der König (in der Mitte) wird von zwei Göttern geführt, von denen der eine Gott dem Herrscher ein Lebenszeichen an die Nase hält.<sup>55</sup> Das hier beobachtete Darstellungsmittel des Auseinanderziehens eines „Nebeneinanders“ im dreidimensionalen Raum zum „Hintereinander“ in der zweidimensionalen Wiedergabe ist für ägyptische Bildwerke keineswegs eine Besonderheit.<sup>56</sup> Es lässt sich gehäuft in der zweidimensionalen Darstellung von Ehepaaren beobachten: Auch hier stehen Mann und Frau im zweidimensionalen Bild zwar „hintereinander“; dass auf diese Weise aber in der Regel deren „Nebeneinanderstehen“ dargestellt wird, ergibt sich nicht nur wiederum durch den Vergleich mit Statuen von Ehepaaren. Auch dass die Ehefrau den Arm oftmals um ihren Gemahl legt ist in dieser Weise nur möglich, wenn beide nebeneinanderstehen.<sup>57</sup> Umso deutlicher wird dies, wenn auch eine entsprechende Gruppenstatue eines Ehepaares in ihrer zweidimensionalen Wiedergabe die Ehepartner „hintereinander“ zeigt.<sup>58</sup> In den Privatgräbern von Tell el-Amarna wird das Nebeneinander von König und Königin manchmal in der herkömmlichen Form und manchmal tatsächlich durch eine weitgehende Überschneidung der beiden Körper wiedergegeben, was das entsprechende Verständnis des „Hintereinanders“ im Bild als „Nebeneinander“ im Raum erneut unterstreicht.<sup>59</sup>

55 D. LABOURY, *De la relation spatiale entre les personnages de groupes statuaire royaux dans l'art pharaonique*, in: RdE 51, 2000, 83–95 (v. a. 84) scheint umgekehrt davon auszugehen, dass man für diese dreidimensionale Wiedergabe des *bs nswt* die tatsächlichen Verhältnisse, die sich in den zweidimensionalen Darstellungen fänden, entsprechend adaptiert habe. Diese Annahme, die dreidimensionale Wiedergabe einer räumlichen Konstellation beruhe auf der Abwandlung von deren zweidimensionaler Wiedergabe – anstatt auf der ursprünglich vorgestellten Konstellation selbst – stellt jedoch einen unnötigen Umweg dar. Zudem erklärt die hier vorgebrachte Deutung auch, warum eine sprachliche Bekräftigung des manchmal vorhandenen Schutzgestus der Gottheit hinter dem König (durch eine Aussage wie etwa *\*m=k wj hš=k*) nie stattfindet: Es hätte der zu vermittelnden Aussage widersprochen.

56 In genau derselben Form wie bei den hier untersuchten Szenen findet es sich in der Darstellung der Einführung der schwangeren Königin durch Heqet und Chnum in Deir el-Bahari-NKP (467): NAVILLE, *Deir el Bahari II*, Taf. 49.

57 Zu diesen Überlegungen auch H. SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art*. Edited by Emma Brunner-Traut. Translated and Edited by John Baines with a Foreword by E. H. Gombrich, Oxford 2002, 172–177 und 218–224. Davon zu unterscheiden ist die sog. „Staffelung“, die in der Regel genutzt wurde um eine „Menge“ von Personen o. ä. wiederzugeben und nicht mehrere spezifische, distinkte Akteure wie in diesem Fall: SCHÄFER, *Principles*, 177–189.

58 M. J. RAVEN / R. VAN WALSEM, *The Tomb of Meryneith at Saqqara*, PALMA-Eg 10, Turnhout 2014, 122; vgl. SCHÄFER, *Principles*, Abb. 163.

59 Vgl. z. B. N. DE GARIS DAVIES, *The Rock Tombs of El Amarna II. The Tombs of Panehesy and Meryra II*, ASE 14, London 1905, Taf. 18 mit Taf. 8 oder 20. Auch eine auf den ersten Blick schwer

Mit alldem soll nicht etwa ein „Widerspruch“ zwischen zweidimensionaler Wiedergabe und dreidimensionaler Bedeutung postuliert werden und noch weniger handelt es sich um eine Aufforderung zur durchgehenden dreidimensionalen Visualisierung ägyptischer Flachbilder. Vielmehr geht es um die Beleuchtung von Strategien zur Wiedergabe räumlicher Beziehungen in verschiedenen Darstellungsweisen. In diesem Sinne lässt die ägyptische Bildtradition sogar mehr Freiheiten als etwa die westlich-neuzeitliche Linearperspektive. Während es dort genau eine „richtige“ Lösung zur zweidimensionalen Wiedergabe dreier nebeneinander gehender Akteure gibt, können in der ägyptischen Tradition durch Variationen in der Wiedergabe je nach intendiertem Fokus zusätzliche Aussagen eingebracht werden, etwa der Schutz des Königs durch die beiden ihn links und rechts einfassenden Götter oder die Hierarchie der Ehepartner.

## 2.2. Nutzung im Raum: (figürlicher) Kotext und (räumlicher) Kontext

Nachdem oben die figürlichen und sprachlichen Bestandteile und ihr Zusammenwirken in Szenen des Einführungsschemas besprochen wurden, geht es nun um deren weiteren *Kotext*, d. h. ihr weiteres figürliches und thematisches Umfeld, sowie den räumlichen *Kontext* der Darstellungen im Gesamtraum der Tempelbauten.

Unter den besprochenen Szenen sind einmal solche, in denen der König vor eine Gottheit geführt wird, die nicht immer, aber in vielen Fällen, in einem Kiosk sitzt (Abb. 3 und 4). Es fällt auf, dass diese Form im untersuchten Material nur in Medinet Habu vorkommt. Sieht man von Deir el-Bahari ab, wo das Schema ohnehin extrem selten ist, so ist das Fehlen dieser Variante in Abydos folgendermaßen zu erklären: In Medinet Habu kommen Einführungsszenen mit einer den König empfangenden, in einem Kiosk thronenden Gottheit v. a. am Zugang zu Raumkomplexen vor, die mit der entsprechenden Gottheit verbunden sind. So wird etwa der König im zum Sonnenhof führenden Korridor nicht von Amun-Re sondern von Re-Harachte begrüßt.<sup>60</sup> Die zentrale Botschaft dieser Darstellung, nämlich das Eintreten des Königs in den (architektonischen wie religiösen) Bereich einer Gottheit, wurde aber in den sechs Götterkapellen von Abydos<sup>61</sup> in Form der Ritualdarstellungen eingebracht, die umgekehrt in Medinet Habu in dieser Form nicht vorkommen.

Es existieren aber auch Szenen im Einführungsschema, in denen allein die führenden Gottheiten vorkommen und eine empfangende Instanz fehlt. Dies gilt v. a. für alle hier behandelten Szenen, die sich auf einem Türsturz finden.<sup>62</sup> (In einem weiteren Sinne geht der König

---

verständliche Szene in der Sethos-Kapelle in Abydos lässt sich besser verstehen, wenn man sich die drei Akteure in entsprechender Weise nebeneinander thronend vorstellt, wobei die beiden Göttinnen den König von der Seite an den Armen halten: Abydos-PM (99): CALVERLEY / BROOME, Abydos II, Taf. 30.

60 Medinet Habu-NKP (469): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 413.

61 Die siebte Kapelle ist dem König gewidmet und weist eine Dekoration gänzlich anderer Art auf, DAVID, Temple Ritual, 188–207.

62 Zuweilen kommt hier auch ein Schema vor, das den König und eine Gottheit gegenüber und einander bei der Hand haltend zeigt (z. B. Medinet Habu-NKP (112): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY,

hier zwar auf die in der Türmitte thronende Gottheit zu; diese gehört aber primär den dort befindlichen Laufszene an.) Damit wird an diesem Ort die Einführung des Königs in den architektonischen Raum des Tempels selbst in den Vordergrund gestellt.<sup>63</sup> Weitere Fälle, in denen eine empfangende Gottheit in der Szene fehlt, sind auf verschiedene Weise durch die intendierte Aussage bzw. den weiteren Kontext zu erklären. Wie bereits erwähnt, schließt an die oben ausführlich behandelte Szene auf der Westwand des zweiten Hofes von Medinet Habu eine Szene an, die den König zeigt, der im Kiosk vor der thebanischen Triade kniet und von Amun-Re gekrönt wird (Abb. 1 und 2). Wie einleitend festgehalten wurde, ist die Unterteilung der Dekorationsprogramme in einzelne „Szenen“ allein ein Hilfsmittel der Analyse; in ihrer ursprünglichen Anlage bilden diese beiden „Szenen“ deutlich eine Einheit. Die Komposition weist damit an dieser Stelle einen polychronen Aufbau auf, der sich durch das mehrfache Auftreten desselben Akteurs (hier: des Königs) in distinkten Handlungseinheiten innerhalb eines Bildraumes sowie innerhalb eines übergeordneten Handlungszusammenhangs auszeichnet.<sup>64</sup> Wir sehen, wie der König *zuerst* durch Atum und Month eingeführt und *anschließend* durch Amun-Re gekrönt wird. Die enge Zusammengehörigkeit der beiden Szenen wird auch durch die räumliche Verschachtelung der primär zur Krönung gehörenden Figur des schreibenden Thot und der stärker mit der Einführung in Verbindung stehenden Upuaut-Standarte betont. Versteht man die Szenenfolge auf diese Weise, kann man also sagen, dass auch hier die empfangende Instanz der Einführungsszene dargestellt ist. Hier stehen das Schema und seine Botschaft also weniger im Zusammenhang mit der stärker im Tempelraum verorteten Einführung in den Bereich eines Gottes oder in das Tempelgebäude, sondern mit der Krönung. Dasselbe gilt für mehrere inhaltlich und kompositorisch ähnlich funktionierende Darstellungen in Abydos, die alle in ein übergeordnetes System zusammenhängender Darstellungen eingebunden sind.<sup>65</sup>

Dass auch in allen drei Beispielen aus Deir el-Bahari eine empfangende Gottheit fehlt, ist im Fall der Darstellung im Anubis-Schrein dadurch zu erklären, dass der König vom Inhaber des Schreins selbst eingeführt wird.<sup>66</sup> Die beiden anderen Szenen sind Teil der polychronen Gesamtkomposition des Krönungszyklus.<sup>67</sup> Hatschepsut wird hier auf die Nordwand der Ko-

---

Medinet Habu V, Taf. 252; s. ROGNER, in: Proceedings of the Twelfth ICE (in Vorbereitung)). In welchem Verhältnis die Verwendung dieser beiden Schemata hier steht, bedarf einer weiteren Untersuchung.

63 Im untersuchten Korpus fand sich dieser Szenentyp über Türen nur in Abydos und Medinet Habu.

64 ROGNER, Raum und Narrativität; vgl. die vorläufige Diskussion in F. ROGNER, Zeit und Zeitlichkeit im ägyptischen Flachbild. Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten, in: D. SEROVA / B. BACKES / M. W. GÖTZ / A. VERBOVSEK (Hrsg.), Narrative: Geschichte – Mythos – Repräsentation. Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (BAJA 8) 1.12.–3.12.2017, GOF IV 65, Wiesbaden 2019, 73–92.

65 Abydos-PM (99): CALVERLEY / BROOME, Abydos II, Taf. 30, s. auch DAVID, Temple Ritual, 199–200 (Einführung und anschließendes Thronen des Königs); Abydos-PM (39): DAVID, Temple Ritual, 43 (Teil einer Gruppe von Szenen zur Krönungs- bzw. Herrschaftsthematik). In einem weiteren Fall wird der König zwar in der Szene im engeren Sinne von Hathor empfangen; das eigentliche Ziel dieser als *h<sup>c</sup> nswt* bezeichneten Einführung bildet aber evtl. eher Osiris, dem der König weiter links ein Opfer darbringt: Abydos-PM (57): CAPART, Sêti Ier, Taf. 5.

66 Deir el-Bahari-NKP (485): NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari II, Taf. 33.

67 Deir el-Bahari-NKP (448 und 450): NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari III, Taf. 63.

lonnade zugeführt, wo sie in zwei Szenen jeweils von Seth und Horus mit der unter- und der oberägyptischen Krone gekrönt wird. Die beiden Einführungsszenen bilden also Teil der Erzählung, was auch die sonst im Korpus nicht belegte Beischrift (*sšm.t c̣q r pr wr*) erklärt, die nicht auf das Einführen des Herrschers in den Bereich einer Gottheit Bezug nimmt, sondern eine Funktion innerhalb der wiedergegebenen Erzählung hat.

Ein Blick auf die Orientierung von König und Göttern – ein *locus classicus* der Erforschung der Tempeldekoration – darf an dieser Stelle nicht fehlen, wobei die Ausrichtung „nach innen“ und „nach außen“ unterschieden wird. Ob eine Figur *nach innen* oder *nach außen* orientiert ist, zeigt sich auf Wänden, die parallel zur Mittelachse der Tempels verlaufen, eindeutig. Im Fall der übrigen, in der Regel im rechten Winkel zur Achse verlaufenden Wände, verläuft die außen-innen-Orientierung entlang der Wände. Geht also etwa der König in einer Szene, die auf der Rückwand eines Hofes südlich der Mittelachse liegt nach Norden (Abb. 1) – also auf die zentrale Achse zu – so bewegt er sich in den Tempel *hinein*.<sup>68</sup> Die große Mehrzahl der untersuchten Szenen weist die zu erwartende, übliche Orientierung der Akteure auf: Der König (und die ihn führenden Götter) gehen in den Tempel hinein, während die empfangenden Götter ihm aus dem Tempel heraus entgegengehen bzw. -blicken, wobei sogar die Grenzen architektonischer Elemente überschritten werden können (Abb. 4).<sup>69</sup> Besonders deutlich wird dies in den vielen Szenen der hinteren Räume von Medinet Habu, wo der König zwar absolut gesehen in verschiedene Himmelsrichtungen blickt, in Bezug auf die entsprechenden Raumkomplexe aber immer nach innen, auf den jeweiligen „Inhaber“ zugeht. Und auf der Rückwand des Sethos-Schreines in der nordwestlichen Ecke des Tempels des Königs in Abydos, wo im Unterschied zu den Seitenwänden kein weiteres „hinein“ möglich ist, sind der König und sein göttliches Gegenüber Osiris an den (idealen) Himmelsrichtungen orientiert: Osiris befindet sich im Westen (innen) und der König schreitet auf ihn zu.<sup>70</sup>

Ausnahmen bilden diesbezüglich je zwei Szenen in Deir el-Bahari<sup>71</sup> und in Medinet Habu<sup>72</sup>. Im Fall der ersten beiden Szenen ist dies damit zu erklären, dass sie Teil einer übergeordneten erzählenden Komposition sind (s. o.). Eine der Szenen in Medinet Habu (Abb. 5) steht im Kontext diverser Prozessionsgeschehnisse und stellt damit evtl. eher das Verlassen und Betreten des Tempels durch König und Herrscher bei dieser Gelegenheit in den Mittelpunkt, wofür auch die Beischrift *c̣q prj bs nswt* („Hinein- und Hinausgehen, Einführen des Königs“) spricht.<sup>73</sup> Auf den Türstürzen dagegen, wo sich das (Ein-) Führen des Königs weniger auf eine Gottheit als auf den Tempelbau bezieht, gelten generell andere Regeln. Hier bewegt sich der König auf die Mitte der Tür zu, auch wenn die Szenen auf deren Innenseite liegen,

68 Vgl. D. ARNOLD, Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Baudenkmäler, Kultstätten, Zürich 1992, 49.

69 Medinet Habu-NKP (273+274): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 283A+285B.

70 Abydos-PM (193): CALVERLEY / BROOME, Abydos III, Taf. 38.

71 Deir el-Bahari-NKP (448 und 450): NAVILLE, The Temple of Deir el Bahari III, Taf. 63.

72 Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235; Medinet Habu-NKP (317): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 313A.

73 Medinet Habu-NKP (148): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV, Taf. 235.

was nach dem oben Gesagten bedeuten würde, dass er „nach außen“ geht.<sup>74</sup> Evtl. betont das Schema in diesem Kontext damit die allgemeine Ermächtigung des Königs zum Betreten und Verlassen des Tempelbaus, finden sich doch gerade hier zwei weitere der vier Beispiele für die Beischrift *c<sub>q</sub> prj bs nswt*.<sup>75</sup>

### 3. Gottheiten, die auf Wände schreiben

Während der Fokus der bisherigen Ausführungen auf der Art und Weise lag, in der die Interaktion des Königs mit den Göttern dargestellt wurde und damit gleichsam auf dem Zentrum der besprochenen Szenen, stehen im Folgenden die schreibenden Gottheiten im Mittelpunkt, die zuweilen in diesen und anderen Szenen auftreten. In dieser Rolle kommen sowohl Thot (so in der Mehrheit der beobachteten Fälle) als auch Seschat bzw. Sefchet-Abui vor.<sup>76</sup> In ihren spezifischen Ausarbeitungen führen diese schreibenden Akteure und ihr kompositorisches Umfeld zu Fragen, die wiederum das Zusammenwirken von Bild, Text und Raum (bzw. Räumen) betreffen, wenn auch auf gänzlich andere Weise als in der obigen Diskussion. Im bereits ausführlich besprochenen Szenenkomplex auf der Westwand des zweiten Hofes von Medinet Habu (Abb. 1 und 2) nimmt Thot in der Darstellung der Krönung des Königs durch Amun-Re diese Rolle des göttlichen Schreibers ein. Sein linker Arm stützt drei Palmrispen, die zwei Inschriftenkolumnen rahmen, die zweimal in genau identischer Weise den Horusnamen, Thronnamen und Eigennamen Ramses' III. nennen. In seiner rechten Hand hält er eine Binse, mit der er auf die vor ihm befindliche Palmrispe schreibt. Seine direkte Rede lautet: *sš=j n=k c<sub>h</sub> w=k mj r<sup>c</sup> nsy.t hr m nswt dj=j hw.t=k mj hr.t hr jtn rn=k rwd hr=s* [...] („Ich schreibe für dich deine Lebenszeit (nieder), (die ist) wie (diejenige des) Ra und das Königtum des Horus (für dich) als König. Ich lasse deinen Tempel sein wie den Himmel unter der Sonne, indem dein Name beständig auf ihm [d. h. dem Tempel] ist. [...]“).<sup>77</sup>

Nun sind zwar im materiellen Sinne die Hieroglyphen, welche die direkte Rede des Gottes abbilden, genauso „real“ wie diejenigen, mit denen die Namen des Königs geschrieben sind. Gleichzeitig besteht aber insofern ein Unterschied in ihrem darstellerischen Status, als die ersteren lediglich ein Mittel sind, um die prinzipiell immaterielle Rede zu fixieren, während die letzteren die Schriftzeichen darstellen, die der Gott selbst gerade schreibt / geschrieben hat. In diesem Sinne sind sie – im Gegensatz zur Rede der Akteure – tatsächlich als materielle Artefakte im Bildraum zwischen diesen vorhanden, genauso wie etwa die Palmrispe oder der Thron des Gottes. Die Besonderheit der Szene in Medinet Habu liegt darin, dass dieser oszillierende Status der „vom Gott geschriebenen“ Hieroglyphen explizit thematisiert wird, wenn Thot sagt, er lasse den Namen des Königs „beständig auf ihm (d. h. dem Tempelbau)“ (*rwd hr=s*) sein. Dies Aussage hebt hervor, was in Darstellungen dieses Typs immer der Fall

74 Medinet Habu-NKP (90): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 251; Medinet Habu-NKP (281): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 257.

75 Medinet Habu-NKP (281): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 257.

76 Bei Sefchet-Abui („die Siebenhörnige“) handelt es sich wohl weniger um eine „eigenständige“, dritte Gottheit, sondern einen mit der Zeit verselbstständigten Beinamen der Seschat. Er bezieht sich auf das Emblem, das ihr als Attribut dient; G. HART, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London / New York 2005, 141.

77 Medinet Habu-NKP (268): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 291.



ist: Das (Ein-) Schreiben von Schrift durch einen Akteur im Bild bewirkt (vermeintlich) dass sie tatsächlich auf dem realen Tempelgebäude (ein-) geschrieben ist. Der Gott erzeugt eine *In-Schrift* im emphatischen Sinne. Dieser Effekt ist die Folge einer Überschreitung ontologischer bzw. diegetischer Grenzen, je nachdem ob die Analyse des Phänomens aus primär bildwissenschaftlicher oder narratologischer Warte erfolgt. Die Handlung eines lediglich im Bild (-raum) existenten Akteurs bewirkt (vermeintlich) das Erscheinen einer Inschrift, die tatsächlich als solche im (architektonischen) Realraum existiert.

### 3.1. Die Überschreitung ontologischer und diegetischer Grenzen in verschiedenen Bildkulturen

Um das beschriebene Phänomen besser einordnen zu können, seien zunächst einige ähnliche Phänomene in anderen (Bild-) Kulturen erwähnt. In der bildnerischen Tradition der westlichen Neuzeit seit der Renaissance wurde die Oberfläche des Bildträgers (z. B. einer Leinwand oder im Falle von Fresken eine Wand) als „transparent“ und durchlässig konzipiert. Schrift, die losgelöst „auf der Oberfläche des Bildträgers“ steht und nicht etwa als dargestellte Schrift auf einem im Bild wiedergegebenen Objekt, hat innerhalb dieses theoretischen Systems keinen „Ort“. Trotzdem kam sie in der bildnerischen Praxis immer wieder vor, etwa im „Ex-Voto“ des Philippe de Champaigne von 1662.<sup>78</sup> Anhand dieses Gemäldes hat sich Louis Marin der Frage nach dem schwer zu greifenden „Ort“ der Schrift im Bild angenommen. Er nähert sich ihm durch die Unterscheidung von „Bildgrund“ (*fond*) und „Darstellungsebene“ (*plan*) an. Dabei bezeichnet der „Bildgrund“ den Bildträger im weiten, bildwissenschaftlichen Sinne, d. h. den Untergrund mitsamt den aufgetragenen Pigmenten.<sup>79</sup> Mit dem Terminus der „Darstellungsebene“ wird dieselbe (materielle) Oberfläche in ihrem Verhältnis zum virtuellen Bildraum bestimmt. Dabei bildet die Darstellungsebene die nur in der analytischen Betrachtung vorhandene Ebene, die den virtuellen Bildraum zum lebensweltlichen Raum der Betrachter hin abschließt und durch die „hindurch“ man in den Bildraum hineinblickt, in dem sich die dargestellten Ereignisse abspielen und in dem durch die linearperspektivische Konstruktion jedem Element eine eindeutige Koordinate innerhalb des virtuellen Bildraumes zugewiesen ist.<sup>80</sup> Das Vorhandensein von Schrift „als Schrift“ quasi „auf der Darstellungsebene“ – und nicht als Teil eines Objektes im Bildraum – rückt nach Marin das Vorhandensein ebenso wie die Transparenz der Darstellungsebene ins Bewusstsein. Gleichzeitig verliert dieselbe Schrift damit (innerhalb der westlich-neuzeitlichen Darstellungs- und Sehweise) aber auch ihren „Ort“: Sie befindet sich in einer liminalen Zone, die sie gleichzeitig hervorhebt.<sup>81</sup> Neben dem nur schwer zu bestimmenden „Ort“ von Schrift im Bild wird ihr oszillierender Status auch dadurch geprägt, dass „dargestellte Schrift“, d. h. Schrift, die sich auf einem

78 L. MARIN, Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures, in: Les cahiers du Musée national d'art moderne 24, 1988, 63–81, dort 66.

79 W. PICHLER / R. UBL, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014, 20–35 sprechen vom „Bildvehikel“.

80 MARIN, Les cahiers du Musée national d'art moderne 24, 1988, v. a. 65–67. D. SUMMERS, Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003, 454 spricht von der „optical plane“ durch die man in den „stage space“ hineinblickt.

81 L. MARIN, The Order of Words and the Order of Things in Painting, in: Visible Language 23 No. 2/3, 1989, 188–203, v. a. 198.

im Bild dargestellten Objekt befindet, solange sie formal korrekt und nicht nur summarisch durch „Wellenlinien“ o. ä. wiedergegeben wird, genau dieselbe *Funktionalität* besitzt, wie „Schrift an sich“ – wie etwa im „Ex-Voto“ des Philippe de Champagne. Darin unterscheidet sie sich von allen anderen Bildelementen, wie etwa einem Thron im Relief, auf den sich ein bildexterner Betrachter nicht tatsächlich setzen kann.<sup>82</sup> Trotzdem bleibt die Unterscheidung von „dargestellter Schrift“ und „Schrift an sich“ sinnvoll, möchte man die Wirkung erklären, die durch die Darstellung schreibender Akteure im Bild erzeugt wird.

Die latent immer vorhandene Frage nach dem Status von Schrift im Bild wird dann explizit thematisiert, wenn ein Akteur im Bild Schriftzeichen schreibt, die auch tatsächlich lesbar sind. Hier wird eine ontologische Grenze insofern überschritten, als es „eigentlich“ nicht möglich ist, dass eine allein im Bild existente Figur etwas schafft. Und tatsächlich war es natürlich der realweltliche Schöpfer des Bildwerkes, der sowohl die entsprechende Figur, als auch die vermeintlich „durch sie“ geschriebenen Schriftzeichen geschaffen hat. Nun wird aber die Figur im Bild im Akt der Erschaffung dessen gezeigt, was (bereits) vom Künstler geschaffen wurde, wodurch die Grenze zwischen Bild- und Realwelt überschritten und die komplexe Verschränkung ontologischer Verhältnisse geschaffen wird. Da die entsprechende Inschrift als Ergebnis der Handlung einer dargestellten Person gezeigt wird, kann man aus anderer theoretischer Warte auch von der Überschreitung einer diegetischen Grenze sprechen. Gérard Genette unterscheidet in seiner Erzähltheorie die „extradiegetische Ebene“ (d. h. die Welt des Erzählers *als zum Publikum sprechender Erzähler* – unabhängig davon, ob er gleichzeitig auch als Person in seiner Erzählung vorkommt) von der „intradiegetischen Ebene“ (d. h. der Welt der Erzählung und der darin existenten Figuren). Diese Grenzziehungen sind niemals absolut. Findet etwa innerhalb der Erzählung eine andere Erzählung statt, so wird die ursprüngliche intradiegetische Ebene selbst zur extradiegetischen Ebene. V. a. können in einer gezielten Brechung durch sog. „Metalepsen“ diese Strukturen hervorgehoben und die Gesetzmäßigkeiten des Mediums thematisiert werden, wenn sich etwa eine Figur in einem Roman direkt an die Leser wendet oder wenn eine Person im Film plötzlich direkt in die Kamera schaut und die Ereignisse auf einer Metaebene kommentiert.<sup>83</sup>

Ein Beispiel für die beschriebenen Verflechtungen findet sich auf der Bronzetür der Sophienkathedrale in Nowgorod, die im 12 Jh. in Magdeburg geschaffen wurde. Auf ihr erblickt man eine Figur, die Riquinus, den Schöpfer der Tür, darstellt die gerade die Inschrift *Riquin(us) me fecit* („Riquinus hat mich gemacht“) vollendet. Dabei ist vom Wort „fecit“ alleine der erste Teil (FEC) vorhanden; die Zange, mit der die Figur die Inschrift einzuritzen scheint, befindet sich gerade am unteren Ende des C.<sup>84</sup> Hier finden sich gleich mehrere, in komplexem Wechselspiel stehende (ontologische bzw. diegetische) Metalepsen. Erstens ist der Schöpfer der Tür selbst im Bild dargestellt. Zweitens scheint die ihn darstellende Figur gerade eine Inschrift zu vollenden – wobei tatsächlich natürlich dieselbe (reale) Person (Qui-

82 K. GLUDOVATZ, *Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsordnungen gemalter Schrift in Maerten van Heemskercks Venus und Amor (1545)*, in: S. STRÄTLING / G. WITTE (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006, 59–72.

83 G. GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004 ; G. GENETTE, *Discours du récit*, Paris 2007, 236–264, 356–368.

84 BREDEKAMP, *Image Acts*, 51–53.

rinus) das Abbild seiner selbst wie auch die (unvollendete) Inschrift schuf. Drittens spricht durch die Inschrift die Tür selbst zu den Betrachtern über ihren Schöpfer („Riquinus hat mich gemacht“).<sup>85</sup> Eine ähnliche Thematisierung ontologischer und diegetischer Ebenen in diesem Sinne, aber im Verhältnis verschiedener figürlicher Elemente, findet sich in René Magrittes Gemälde „La tentative de l'impossible“. Es zeigt einen Maler, der eine Figur malt, die sich nicht etwa auf einer Leinwand befindet, sondern mit ihm im selben (Bild-) Raum steht. Die Überschreitung der oben genannten Grenzen und das dadurch kreierte Paradoxon sind deutlich.<sup>86</sup> Eine Fassadenmalerei in der Stadt Bern vereint die beiden beschriebenen Phänomene (Abb. 7). Sie zeigt zwei Maler, die sich im plaudernden Gespräch mit einer Frau befinden, die sich aus einem Fenster hinauslehnt. Dabei wird die Frau selbst gerade erst durch den Maler rechts mit den letzten Details versehen, während der Maler links damit beschäftigt scheint, den Rahmen fertigzustellen und dabei gleichzeitig eine Inschrift auf diesen setzt.<sup>87</sup>

In einer Verkündigungsszene von Benedetto Bonfigli sehen wir schließlich den Apostel Lukas, der sich gerade anschickt, das Evangelium zu schreiben. Dabei befindet er sich selbst zwischen dem Erzengel Gabriel und Maria inmitten der Geschehnisse wieder, die er in seiner Schrift erzählt. Dieser Umstand erklärt auch, warum die über seinem Knie liegende Schriftrolle noch leer ist: Am Anfang des Lukasevangeliums findet sich die Beschreibung der Verkündigung – und diese ist noch nicht geschehen. In diesem Fall thematisiert die dargestellte Metalepse, die hier v. a. diegetischer Art ist, den Status des Mediums der Malerei selbst, indem sie den Apostel, der u. a. Schutzpatron der Maler war, inmitten der Ereignisse zeigt, die überhaupt nur zum Thema von Bildern werden konnten, da er sie gemäß der christlichen Tradition niederschrieb.<sup>88</sup> Eine abschließende Bestimmung der komplexen Verwicklungen ontologischer und diegetischer Ebenen ist in all diesen Fällen nicht nur nicht möglich; sie läuft auch der Intention der Schöpfer dieser Werke entgegen, durch das gezielte Spiel mit diesen Paradoxa das Verhältnis von Darstellungswelt und Realwelt durch ihre Werke selbst zu thematisieren.

Neben den hier im Mittelpunkt stehenden schreibenden Göttern sind auch aus Ägypten weitere Beispiele überliefert, die ähnliche Verhältnisse zeigen. So zieht Thot im Totenbuch der Tauherit im Rijksmuseum van Oudheden in Leiden (T 3) die Umrisslinie einer in der Darstellung vor ihm stehenden Feder zu Ende.<sup>89</sup> Und das Ostrakon CG 25138 in Kairo zeigt einen Zeichner, der eine (ihm wiederum sehr ähnlich sehende) Figur vollendet.<sup>90</sup> Diese ist nicht etwa als Teil eines Bildes (im Bild) gekennzeichnet, sondern liegt mit der zeichnenden

85 Für derlei „Selbstaussagen“ von Objekten, v. a. über ihre Schöpfer und Besitzer, vgl. BREDEKAMP, *Image Acts*, 37–63; s. auch CATONI, in: MARIENBERG (Hrsg.), *Symbolic Articulation*, 147–152.

86 BREDEKAMP, *Image Acts*, 121.

87 Dabei hat die Inschrift dieselbe Farbe wie der Rahmen selbst und verschwände folglich, könnte der Maler den Rahmen tatsächlich fertigstellen.

88 MARIN, *Opacité de la peinture*, 11–12.

89 Totenbuch der Tauherit (Leiden T 3), RIJKSMUSEUM\_VAN\_OUDHEDEN, *Kunst voor de eeuwigheid. Egyptische schilderijen en tekeningen uit de nationale verzamelingen van België en Nederland*, Leiden 1966, Kat. 8 c, Abb. 13.

90 L. D. MORENZ, *Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie*, OBO 264, Fribourg 2014, 98.

Figur auf einer Ebene, wodurch ein ähnlicher Effekt wie in Magrittes Gemälde einsetzt. Dass in den ägyptischen Beispielen das Zeichnen einer Figur oder das Schreiben eines Textes in der Regel alleine dadurch angedeutet wird, dass eine (bereits vollendete) Figur oder Inschrift etwa mit einer Binse berührt wird, überrascht nicht. Ebenso wurden auch in Darstellungen arbeitender Handwerker die von ihnen gefertigten Gegenstände „vollständig“ gezeigt, wohl mit dem Ziel, sie klar erkennbar zu machen.<sup>91</sup> Im Fall der hier besprochenen Inschriften lag die primäre Intention wohl auch nicht darin, die Unabgeschlossenheit des Schreibvorganges als solche hervorzuheben, sondern vielmehr den Umstand, dass die Inschrift von einer Gottheit selbst (ein-) geschrieben wurde.

### 3.2. Die Überschreitung ontologischer und diegetischer Grenzen durch schreibende Gottheiten in ägyptischen Tempeln

Will man sich dem Verhältnis von Schrift, Figuren, Bildraum und Realraum in der einleitend erwähnten Szene (Abb. 2) annähern, hilft ein Gang durch die Varianten der Darstellung schreibender Gottheiten in Tempeln des untersuchten Zeitraumes. Die folgenden Beschreibungen vereinen die drei Aspekte der formalen Anlage, der Funktion der schreibenden Figuren im Kontext der jeweiligen Gesamtkompositionen und des verbalen Ausdrucks der Handlung der Gottheit. Der erste auf diese Weise zu unterscheidende Darstellungstyp zeigt weder einen Schriftträger (Palmrispe, Schriftrolle o. ä.), noch einen Text, der als von der Gottheit geschrieben hervorgehoben wird, sondern nur die Gottheit selbst, die ihre Binse auf der Schreiberpalette oder in einem Gefäß benetzt. Alle beobachteten Fälle sind Teil eines größeren szenischen und teilweise sogar erzählenden Zusammenhanges. In drei Fällen, nämlich im „Schatzhaus“ von Medinet Habu<sup>92</sup> und bei der Rückkehr der Punt-Expedition in Deir el-Bahari<sup>93</sup> werden dabei Güter gemessen bzw. gezählt und dann „festgehalten“ (*smn*) oder „niedergeschrieben“ (*sš*). In den anderen Fällen<sup>94</sup> schreiben die Gottheiten entweder den Königsnamen oder halten die Sedfeste, Lebensjahre usw. des Königs fest, wofür wiederum variierend die Termini *smn* und *sš* verwendet werden.<sup>95</sup>

91 Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Handwerkerszene in TT 181, die eine außergewöhnliche Häufung tatsächlich unfertig dargestellter Objekte aufweist, N. DE GARIS DAVIES, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes*, RPTMS 4, New York 1925, Taf. 11–14.

92 Medinet Habu-NKP (349): THE EPIGRAPHIC SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 328.

93 Deir el-Bahari-NKP (62): NAVILLE, *Deir el Bahari III*, Taf. 79, 81.

94 Medinet Habu-NKP (348): THE EPIGRAPHIC SURVEY, Medinet Habu V, Taf. 329; Deir el-Bahari-NKP (475): NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari II*, Taf. 55; Deir el-Bahari-NKP (443–445): NAVILLE, *Deir el Bahari III*, Taf. 59, 60.

95 Man könnte bei diesem Gebrauch von *sš* davon sprechen, dass Sedfeste, Lebensjahre usw. dem König „zu-geschrieben“ werden. Auch wenn dies im Ägyptischen nicht der tatsächlichen Bedeutung von *sš* entspricht, trifft es doch genau die Intention dieser Szenen: Indem der Name

Der zweite auftretende Typ zeigt eine Gottheit, die auf eine Palmrispe schreibt und dabei in der Regel auch sagt, was sie in Schrift festhält; der Text ist auch hier nicht sichtbar. Beispiele dafür finden sich in zwei Reliefs in Karnak, die im Kontext der Krönungs- bzw. Herrschaftsthematik stehen.<sup>96</sup> Der Gebrauch der Palmrispe als Schriftträger hier und auch in den folgenden Fällen versieht den Vorgang in der ägyptischen Sehkultur mit einer Aura des Altherwürdigen und evoziert den Kontext der Herrschaftsfixierung und damit -bekräftigung. In den frühesten Perioden der ägyptischen Geschichte waren die Rispen wohl ein Medium der „Annalenschreibung“ bzw. der Notation der (Lebens-) Jahre von Herrschern durch Einkerbung<sup>97</sup>. Zugleich wird durch die visuelle Nähe zum hieroglyphischen Zeichen zur Schreibung

des Wortes „Jahr“ (𓆎) auch der Aspekt der Zuschreibung von Lebens- und Herrschaftsjahren durch die Gottheit selbst dann ins Bild gebracht, wenn die Inschriften dies nicht erwähnen. Der dritte Typ ist dem zweiten sehr ähnlich, an der Spitze der Palmrispe hängen hier aber

zusätzlich hieroglyphische Zeichen, v. a. dasjenige des Sedfestes (𓆎), aber auch etwa eine

Gruppe mit der Bedeutung „Dauer – Leben – Herrschaft“ (𓆎𓆎𓆎) (Abb. 8).<sup>98</sup> In manchen Fällen hält die Gottheit zwei Rispen nebeneinander; die „herabhängenden“ Zeichen befinden sich dann zwischen diesen.<sup>99</sup> Einige Szenen in Abydos (s. u.) zeigen die variierte Darstellung von Schriftzeichen „an der Rispe hängend“ und „auf die Rispe geschrieben“. Es scheint somit zumindest möglich, dass das „Herabhängen“ von Schriftzeichen von der Spitze der Rispe eine Möglichkeit war, die Schriftzeichen im Bild harmonisch mit ihrem Träger zu verbinden, die sich durch den ikonischen Charakter der ägyptischen Schriftzeichen anbot. Gleichwohl besteht in formaler Hinsicht ein deutlicher Unterschied zu den im Weiteren beschriebenen Varianten. Im untersuchten Material fand sich dieser Typ nur im Tempel Ramses' III. in Medinet Habu, v. a. als Teil von Opferszenen aber auch in Verbindung mit der Krönungs- und

---

des Königs und die Tatsache, dass er „eine Million von Sedfesten“ feiert u. ä. festgehalten (*smn*) bzw. auf- oder eingeschrieben (*ss*) wird, soll dieser Umstand zumindest idealiter realisiert werden.

96 Karnak-NKP (Hypostyle Hall 93): H. H. NELSON, *The Great Hypostyle Hall at Karnak I. Part 1: The Wall Reliefs*, OIP 106, Chicago 1981, Taf. 49 = P. J. BRAND / R. E. FELEG / W. J. MURNANE, *The Great Hypostyle Hall in the Temple of Amun at Karnak I. Part 3: Figures and Plates*, OIP 142, Chicago 2018, Taf. 49; Karnak (am 8. Pylon): C. R. LEPSIUS, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien III. Réduction photographique de l'édition originale*, Genf 1972, Taf. 15. Im letzteren Fall wird der Akt des Schreibens dadurch weiter betont, dass die Binse des Gottes die Palmrispe genau dort berührt, wo im benachbarten Text steht: *ss.n n=k nb hmnw* („hiermit schreibt für dich der Herr von Heliopolis“).



97 I. GAMER-WALLERT, *Palme, Palmblätter, Palmrispe, Palmfiber*, in: W. HELCK / W. WESTENDORF (Hrsg.), *LÄ IV*, Wiesbaden 1982, 658–659; s. auch die Untersuchung des Worfeldes *gn / gnw / gn.t* durch D. REDFORD, *Pharaonic King-Lists, Annals and Day-Books. A Contribution to the Study of the Egyptian Sense of History*, SSEA Publication 4, Mississauga 1986, 67.



98 z. B. Medinet Habu-NKP (197): *THE EPIGRAPHIC SURVEY*, Medinet Habu VI, Taf. 365; Medinet Habu-NKP (324): *THE EPIGRAPHIC SURVEY*, Medinet Habu V, Taf. 316.

99 Medinet Habu-NKP (190): *THE EPIGRAPHIC SURVEY*, Medinet Habu VI, pl. 371; Medinet Habu-NKP (459): *THE EPIGRAPHIC SURVEY*, Medinet Habu VI, pl. 468.

Herrschaftsthematik und ohne weitere figürliche Einbindung zu beiden Seiten von Türen.<sup>100</sup>

Der vierte Typ wird im untersuchten Material nur durch ein Beispiel vertreten (Abb. 9).<sup>101</sup> Die Göttin Seschat schreibt in dieser Szene, welche die Überreichung von Szeptern durch Atum an den König zeigt, ebenfalls auf eine Rispe, von deren Spitze Schriftzeichen herabhängen; darunter folgt aber weiterer Text. Sowohl durch die Komposition als auch durch die zugehörige Rede der Göttin wird klar, dass die hängenden ebenso wie die darunter folgenden Zeichen gemeinsam den Text bilden, den Seschat auf die Binse schreibt / geschrieben

hat. So beginnt die Rede mit den Worten  $sš=j n=k hb-sd.w$  ()  $m hfn.w rnp.wt$  ()  $mj š'j n.w wdb$  [...] („Ich schreibe für dich (nieder) Sedfeste für hunderttausende Jahre, (zahlreich) wie der Sand der Uferbank [...]“) und der Text der Rispe enthält die Zeichen-

gruppe  (hängend) sowie darunter . Der fünfte Typ, dem neben zwei Fällen in der Hypostylhalle von Karnak<sup>102</sup> auch die oben beschriebene Szene in Medinet Habu (Abb. 2) zuzurechnen ist, unterscheidet sich hiervon dadurch, dass keine Zeichen an der Rispe hängen. Außerdem erzeugt die Rahmung des Textes zu beiden Seiten – entweder durch Palmrispen oder durch eine Palmrispe und eine senkrechte Linie – deutlicher den Eindruck, dass dieser Text, bei dem es sich in allen Fällen ausschließlich um Namen des Königs handelt, tatsächlich *auf den Rispen* steht. In der linearperspektivischen Bildtradition der westlichen Neuzeit, wäre ein Text „auf der Rispe“ freilich sehr klein darzustellen und damit kaum lesbar. In der ägyptischen Darstellungsweise war es dagegen möglich, das „auf der Rispe Stehende“ gleichsam aufgeklappt und vergrößert neben seinem eigentlichen Träger ins Bild zu setzen. In den beiden Fällen in Karnak, die einmal mehr Teil von Szenen der Krönung und Herrschaftsübertragung sind, beschreibt die zugehörige Rede des Gottes das Festhalten (*smn*) des Namens des Königs ( $rn=k m nswt$ ) bzw. seiner Annalen (*gn.wt*). In beiden Fällen wird diese direkte Rede von den Kolumnen mit dem Königsnamen zusätzlich dadurch unterschieden, dass alle ihre Kolumnen durch  $dd-mdw$  eingeleitet werden. So wird noch expliziter gemacht, dass es sich bei den Kolumnen mit den Namen eben *im Gegensatz hierzu* nicht um direkte Rede handelt, sondern um die Darstellung geschriebener Schrift. In der Szene in Medinet Habu findet diese Unterscheidung der Rede des Gottes durch  $dd-mdw$  zwar nicht statt; dafür findet sich die oben besprochene Meta-Aussage, gemäß welcher Thot den Namen des Königs „auf dem Tempel“ verewigt.<sup>103</sup>


100 Medinet Habu-NKP (459): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, pl. 468; Medinet Habu-NKP (449): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI, Taf. 479.

101 Medinet Habu-NKP (269): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, pl. 295.

102 Karnak-NKP (Hypostyle Hall 97): NELSON, Hypostyle Hall, Taf. 52 = BRAND / FELEG / MURNANE, Hypostyle Hall, Taf. 52; Karnak-NKP (Hypostyle Hall 232): NELSON, Hypostyle Hall, Taf. 150 = BRAND / FELEG / MURNANE, Hypostyle Hall, Taf. 150.

103 Auch Seschat sagt in Medinet Habu-NKP (269): THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V, pl. 295, dass sie die Annalen „auf dem Tempel“ verewige ( $smn=j gn.wt=k hr hw.t=k$ ). Da zwischen dieser Aussage und dem auf der Rispe zu lesenden Text aber nicht dieselbe Übereinstimmung herrscht wie in der Szene mit Thot, wo der Gott von der Fixierung des Namens spricht und man gleichzeitig tatsächlich die Titulatur in der Inschrift erkennt, ist die Wirkung nicht dieselbe.

Als sechster Typ können Szenen bestimmt werden, denen gemeinsam ist, dass die Schreibbinse der Gottheit ein Schriftzeichen im Text berührt, die aber ansonsten sehr heterogener Art sind. Näher konnte man in der ägyptischen Darstellungsweise der Darstellung des tatsächlichen Schreibvorganges wohl nicht kommen. Alle beobachteten Beispiele dieses Typs stammen aus dem Tempel Sethos' I. in Abydos. So schreibt die Göttin Seschat in der Sethos-Kapelle im Kontext der „Vereinigung der Beiden Länder“ und der Herrschaftsbekräftigung den Namen des Königs in einer Inschriftenkolumne.<sup>104</sup> Mit ihrer Binsse berührt sie dabei nicht

irgendein Zeichen, sondern die Biene () im Titel „König von Ober- und Unterägypten“, was die Aussage betont, dass die Göttin den Namen des Königs verewigt (Abb. 10). Zudem wird die fixierende und realisierende Wirkung des Schreibens in der Rede der Göttin reflektiert, in der sie die Instrumente der Schreiber, namentlich Binsse (*crw*), Tinte (*ry.t*) und Wasserbehälter (*pws*), als Faktoren der Erhaltung des (Namens des) Königs nennt.<sup>105</sup> In einem weiteren Relief in der ersten Hypostylhalle des Tempels berührt Ptah mit der Binsse ein Zeichen im Namen des Königs; die Rispen, die den Namen rahmen, werden in diesem Fall vom König selbst gehalten.<sup>106</sup> Anschließend an den Namen enthält die Inschrift, die wohl einmal mehr als auf den Rispen angebracht zu verstehen ist, die Aussage: *dj=j mn rn[=k] m ḥw.t=k m sš db<sup>c</sup>.w=j ds=j* („Ich lasse [deinen] Namen in deinem Tempel beständig sein in der (oder: durch die) Schrift meiner eigenen Finger.“). Bild wie Text betonen also auch hier, dass die Handlung des Gottes selbst den Namen des Königs im Tempelbau verewigt.<sup>107</sup> Schließlich sei auf eine weitere Szene in der zweiten Hypostylhalle hingewiesen, die zwar keine schreibende Gottheit, aber gleichwohl eine ebenso enge Verzahnung von Bild und Text (bzw. deren Aussagen) sowie den Schriftzeichen im materiellen Sinne enthält.<sup>108</sup> Hier rahmt die Palmrispe auf dem Kopf der Göttin Renpet, die ja auch hieroglyphisches Zeichen des „Jahres“ ist, die Kartusche Sethos' I. im Text der direkten Rede der Göttin und verwirklicht damit auf raffinierte Weise in der Komposition selbst, was sie auch (zu Osiris) sagt: *ḥnm=j s<sup>3</sup>=k mn-m<sup>3</sup>c.t-r<sup>c</sup> n ḥḥ.w n ḥḥ.w d.t sp 2* („Ich vereinige / versehe<sup>109</sup> deinen Sohn Menmaatere mit Millionen von Millionen (von Jahren) für alle Ewigkeit.“).

104 Abydos-PM (99): CALVERLEY / BROOME, Abydos II, Taf. 30. Sehr ähnlich ist auch Karnak-NKP (Hypostyle Hall 103): NELSON, Hypostyle Hall, Taf. 63 = BRAND / FELEG / MURNANE, Hypostyle Hall, Taf. 63.

105 DAVID, *Temple Ritual*, 197.

106 Abydos-PM (59): CAPART, *Séti Ier*, Taf. 4.

107 Oftmals wird von einer weiteren Szene in der ersten Hypostylhalle von Abydos, die Ramses II. zwischen Osiris (hinter ihm, sitzend) und Thot (vor ihm, stehend, mit erhobener Binsse) zeigt, angenommen, man sehe hier Thot, wie er den Namen des Königs auf dessen Schulter schreibe. Wenn dem so wäre, würde die Szene ebenfalls zu den hier besprochenen Darstellungen gehören. Allerdings sind auf der Schulter des Königs keine Hieroglyphen zu sehen und Benoît Lurson hat jüngst überzeugend dargelegt, dass diese Szene tatsächlich die Schaffung des „roi-statue“ durch den Gott zeigt. Die nur im Palimpsest erhaltene Szene, die sich vor der Überarbeitung dieses Wandabschnittes unter Ramses II. an dieser Stelle befand, zeigte dagegen wohl in der Tat den Gott beim Schreiben des Namens des Königs (Sethos I.); B. LURSON, *Le « roi-statue »*. Une image d'idéologie royale au temple de Séthi I<sup>er</sup> à Abydos, in: M. BROSE / P. DILS / F. NAETHER / L. POPKO / D. RAUE (Hrsg.), *En détail – Philologie und Archäologie im Diskurs*. Festschrift für Hans-Werner Fischer-Elfert Band 2, ZÄS Beihefte 7/2, Berlin 2019, 675–701, insbesondere Abb. 5.

108 Abydos-PM (86–87): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 7.

109 GULYÁS, SAK 32, 2004, 159–169; ROGNER, in: *Proceedings of the Twelfth ICE* (in Vorbereitung).

Die teilweise geringen Unterschiede zwischen den hier vorgeschlagenen Typen ebenso wie die als sechster Typ zusammengefassten Fälle verdeutlichen, dass es nicht darum gehen kann, eine feste Typologie der Kombination von Schriftzeichen und Bildelementen bzw. ihrer Stellung in Bild- und Realraum zu erstellen. Gerade die Vielfalt individueller Lösungen in ansonsten in ihrer Anlage weitgehend identischen Szenen macht dies umso deutlicher. So erblickt man zu beiden Seiten der Zugänge der sieben Kapellen sowie des Ptah-Sokar-Komplexes in Abydos in kleinen, der Hauptszene untergeordneten Darstellungen jeweils Thot oder Seschat in Schreiberpose. Vor der Gottheit stehen zwei Palmrispen zwischen denen sich in den meisten Fällen eine aus an den Rispen „hängenden“ ebenso wie darunter folgenden Schriftzeichen bestehende Inschrift findet, die dem König Sedfeste zuschreibt, etwa: *hb-sd.w n.w r<sup>c</sup>-hr-3htj n s3-r<sup>c</sup> [...] („die Sedfeste des Re-Harachte für den Sohn des Re [...])“.*<sup>110</sup> Es ist deutlich, dass diesen Randszenen zwar in allen Fällen dieselbe übergeordnete Idee zugrunde liegt, nämlich die Fixierung bestimmter „Gaben“ für den König ebenso wie seines Namens durch die Götter. Deren kompositorische Ausarbeitung weist aber von Fall zu Fall gewisse Unterschiede auf, die wohl u. a. durch individuelle Überlegungen des ausführenden Künstlers bedingt sind. So sprechen die Beischriften in den meisten Fällen davon, dass die Gottheit dem König übliche „Gaben“ wie Jahre, Sedfeste u. ä. verleiht (*dj.n(=j) n=k [...]*). Auf beiden Seiten der Tür der Osiris-Kapelle ist dagegen auch in der Beischrift vom Schreiben (*sš*) und Festhalten (*smn*) des Königsnamens die Rede.<sup>111</sup> Auch hinsichtlich der hier behandelten Verhältnisse von Schreiberwerkzeug, Rispe und Schrift lässt sich eine gewisse Spannweite möglicher Lösungen beobachten. So gibt es Fälle, in denen die Gottheit mit der Binse die Rispe berührt.<sup>112</sup> In anderen Fällen berührt / schreibt sie Schriftzeichen, die unter den „an der Rispe hängenden“ Sedfest-Zeichen folgen.<sup>113</sup> Und schließlich kommen Fälle vor, in denen mit der Binse die „hängenden“ Sedfest-Zeichen selbst berührt werden<sup>114</sup> – was erneut zeigt, dass dieses „Hängen“ an der Rispe, wohl eine Möglichkeit darstellte, um „Schrift auf der Rispe“ harmonisch ins Bild zu setzen.

Das Ziel dieser Ausführungen ist unter anderem, den Blick der Forschung auf dieses raffinierte Spiel mit Bild- und Aussageebenen zu rücken, dessen sich die Schöpfer dieser Kompositionen im gezielten Umgang mit dem ontologischen und diegetischen Status von Figuren und Texten bedienen, um bestimmte Aussagen hervorzuheben. Dazu gehört v. a. die Implikation, dass die Götter selbst die Inschriften – darunter v. a. die Titulatur des Königs – auf die Tempelwand gesetzt haben. Auf den ersten Blick liegt hierin eine große Nähe zu Szenen der Einschreibung des Königsnamens durch eine Gottheit auf einem Blatt des Isched-Baumes.<sup>115</sup>

110 So in Abydos-PM (152): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 15 (rechts).

111 Abydos-PM (141): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 18.

112 z. B. Abydos-PM (117): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 24 und Abydos-PM (204): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 37.

113 z. B. Abydos-PM (164): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 12; Abydos-PM (152): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 15.

114 Abydos-PM (108): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 27 (rechts); Abydos-PM (97): CALVERLEY / BROOME, Abydos IV, Taf. 32 (rechts).

115 z. B. Karnak-NKP (Hypostyle Hall 285): NELSON, Hypostyle Hall, Taf. 192 = BRAND / FELEG / MURNANE, Hypostyle Hall, Taf. 192; Medinet Habu-NKP (33, 37): THE EPIGRAPHIC SURVEY, Medinet Habu II. Later Historical Records of Ramses III, OIP 9, Chicago 1932, Taf. 119 B, C.



Oft wird diese Tätigkeit auch in der Beischrift als niederschreiben (*sš*) oder festlegen (*wdn*) der Titulatur bezeichnet.<sup>116</sup> Auch hier kann man den (durch eine Figur im Bild geschriebenen) Namen tatsächlich lesen und auch hier befindet er sich – als Teil der Darstellung – auf der Tempelwand. Trotzdem besteht im Vergleich mit den oben besprochenen Szenen ein Unterschied im Status der Schrift bzw. der durch sie hervorgerufenen Wirkung. Denn im Fall des Isched-Baumes wird der Name des Königs auf einem Blatt des Baumes stehend gezeigt – in der Terminologie der Beischriften *hr išd šps* – auf das gewissermaßen eine kompositorische Zoombewegung erfolgt. Und da es sich um die *Darstellung* eines Baumes handelt, nimmt man auch die darauf befindliche Schrift im Sinne der oben gemachten Unterscheidung als „dargestellte Schrift“ wahr.

Darin liegt ein entscheidender Unterschied zu den hier besprochenen Szenen. Zwar wurde festgestellt, dass auch die „neben“ der Palmrispe stehenden oder „daran hängenden“ Schriftzeichen wohl als Inschrift „auf“ der Rispe zu verstehen sind. Gleichwohl bildet die Schrift auf formal-kompositorischer Ebene eben keinen Teil der (dargestellten) Palmrispe, sondern weist ganz im Gegenteil eine große Nähe zum Layout anderer Inschriftenkolumnen derselben Szenen auf, wodurch sie eher als „Schrift an sich“ wahrgenommen wird. Indem sie die Inschrift in diese schwer zu fassende Sphäre zwischen Bildwelt und Realwelt ebenso wie zwischen göttlichen und menschlichen Akteuren rückten, verliehen ihre Schöpfer ihr weiteren Sinn. Der Name des Königs wurde hier nicht nur (durch einen anonymen Bildhauer) in das Relief eingeschrieben; er wurde von den Göttern selbst festgehalten – der König musste also mit Sicherheit in ihrer Gunst stehen. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, dass die Ägypter tatsächlich geglaubt hätten, dass eine Gottheit diese Zeichen in die Tempelwand eingegraben hatte – sie haben es aber so dargestellt und im gezielten Spiel mit der Überschreitung der absoluten und gleichzeitig fragilen Grenze zwischen Bildwelt und Realwelt die Kompositionen nicht nur mit besonderer Autorität, sondern auch mit besonderem Reiz versehen.

## Abbildungen

Abb. 1–5 und 7–10: Fotos Frederik Rogner

Abb. 6: Foto Dimitri Laboury

---

116 Karnak-NKP (Hypostyle Hall 121): NELSON, Hypostyle Hall, Taf. 79 = BRAND / FELEG / MURNANE, Hypostyle Hall, Taf. 79.

**Bibliographie**

- D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris 2004
- D. ARNOLD, *Die Tempel Ägyptens. Götterwohnungen, Baudenkmäler, Kultstätten*, Zürich 1992
- J. ASSMANN, Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur, in: J. OSING / G. DREYER (Hrsg.), *Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987*, ÄUAT 12, Wiesbaden 1987, 18–42
- T. BAWDEN, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort, Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4*, Köln / Weimar / Wien 2014
- P. J. BRAND / R. E. FELEG / W. J. MURNANE, *The Great Hypostyle Hall in the Temple of Amun at Karnak I. Part 3: Figures and Plates*, OIP 142, Chicago 2018
- H. BREDEKAMP, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency, Image Word Action 2*, Berlin / Boston 2018
- A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos I. The Chapels of Osiris, Isis and Horus*, London / Chicago 1933
- A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos II. The Chapels of Amen-Rē', Rē'-Harakhti, Ptah, and King Sethos*, London / Chicago 1935
- A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos III. The Osiris Complex*, London / Chicago 1938
- A. M. CALVERLEY / M. F. BROOME, *The Temple of King Sethos I at Abydos IV. The Second Hypostyle Hall*, London / Chicago 1958
- J. CAPART, *Abydos. Le temple de Sēti I<sup>er</sup>*, Brüssel 1912
- M. L. CATONI, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Studi Scuola Normale Superiore 2, Pisa 2005
- M. L. CATONI, Mimesis and Motion in Classical Antiquity, in: S. LEYSSEN / P. RATHGEBER (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement*, München 2013, 199–219
- M. L. CATONI, Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, *Schema*, and Image, in: S. MARIENBERG (Hrsg.), *Symbolic Articulation. Image, Word, and the Body between Action and Schema*, Image Word Action 4, Berlin / Boston 2017, 131–152
- R. DAVID, *Temple Ritual at Abydos*, London 2016

- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu II. Later Historical Records of Ramses III, OIP 9, Chicago 1932
- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu III. The Calendar, the “Slaughterhouse,” and Minor Records of Ramses III, OIP 23, Chicago 1934
- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu IV. Festival Scenes of Ramses III, OIP 51, Chicago 1940
- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu V. The Temple Proper I. The Portico, the Treasury, and Chapels Adjoining the First Hypostyle Hall with Marginal Material from the Forecourts, OIP 83, Chicago 1957
- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VI. The Temple Proper II. The Re Chapel, The Royal Mortuary Complex, and Adjacent Rooms with Miscellaneous Material from the Pylons, the Forecourts, and the First Hypostyle Hall, OIP 84, Chicago 1963
- THE\_EPIGRAPHIC\_SURVEY, Medinet Habu VII. The Temple Proper III. The Third Hypostyle Hall and All Rooms Accessible from It with Friezes of Scenes from the Roof Terraces and Exterior Walls of the Temple, OIP 93, Chicago 1964
- A. ERMAN / H. GRAPOW (Hrsg.), Wörterbuch der aegyptischen Sprache I, Berlin 1971
- M. FOUCAULT, L’ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris 1971
- I. GAMER-WALLERT, Palme, Palmblätter, Palmrispe, Palmfiber, in: W. HELCK / W. WESTENDORF (Hrsg.), LÄ IV, Wiesbaden 1982, 658–659
- N. DE\_GARIS\_DAVIES, The Rock Tombs of El Amarna II. The Tombs of Panehesy and Meryra II, ASE 14, London 1905
- N. DE\_GARIS\_DAVIES, The Tomb of Two Sculptors at Thebes, RPTMS 4, New York 1925
- G. GENETTE, Métalepse. De la figure à la fiction, Paris 2004
- G. GENETTE, Discours du récit, Paris 2007
- K. GLUDOVATZ, Auf, in, vor und hinter dem Bild. Zu den Sichtbarkeitsordnungen gemalter Schrift in Maerten van Heemskercks *Venus und Amor* (1545), in: S. STRÄTLING / G. WITTE (Hrsg.), Die Sichtbarkeit der Schrift, München 2006, 59–72
- N. GOODMAN, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976
- K. GRIFFIN, All the *Rhyt*-people Adore: The Role of the *Rekhyt*-people in Egyptian Religion, GHP Egyptology 29, London 2018
- A. GULYÁS, Die Bedeutung des Verbs *hnm* in Ritualinschriften, in: SAK 32, 2004, 159–169

- G. HART, *The Routledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*, London / New York 2005
- D. LABOURY, De la relation spatiale entre les personnages de groupes statuaires royaux dans l'art pharaonique, in: *RdE* 51, 2000, 83–95
- A. LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse, Historische Einführungen* 4, Frankfurt am Main 2018
- C. R. LEPSIUS, *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien III. Réduction photographique de l'édition originale*, Genf 1972
- B. LURSON, Le « roi-statue ». Une image d'idéologie royale au temple de Séthi I<sup>er</sup> à Abydos, in: M. BROSE / P. DILS / F. NAETHER / L. POPKO / D. RAUE (Hrsg.), *En détail – Philologie und Archäologie im Diskurs. Festschrift für Hans-Werner Fischer-Elfert Band 2, ZÄS Beihefte 7/2*, Berlin 2019, 675–701
- L. MARIN, Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures, in: *Les cahiers du Musée national d'art moderne* 24, 1988, 63–81
- L. MARIN, The Order of Words and the Order of Things in Painting, in: *Visible Language* 23 No. 2/3, 1989, 188–203
- L. MARIN, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Florenz 1989
- L. D. MORENZ, *Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie*, OBO 264, Fribourg 2014
- E. NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari II. The Ebony Shrine. Northern Half of the Middle Platform*, London 1896
- E. NAVILLE, *The Temple of Deir el Bahari III. End of Northern Half and Southern Half of the Middle Platform*, London 1898
- H. H. NELSON, *Key Plans Showing Locations of Theban Temple Decorations*, OIP 56, Chicago 1941
- H. H. NELSON, *The Great Hypostyle Hall at Karnak I. Part 1: The Wall Reliefs*, OIP 106, Chicago 1981
- W. PICHLER / R. UBL, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014
- B. PORTER / R. L. B. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings VI. Upper Egypt: Chief Temples*, Oxford 1991
- M. J. RAVEN / R. VAN\_WALSEM, *The Tomb of Meryneith at Saqqara*, PALMA-Eg 10, Turnhout 2014

- D. REDFORD, Pharaonic King-Lists, Annals and Day-Books. A Contribution to the Study of the Egyptian Sense of History, SSEA Publication 4, Mississauga 1986
- RIJKSMUSEUM\_VAN\_OUDHEDEN, Kunst voor de eeuwigheid. Egyptische schilderijen en tekeningen uit de nationale verzamelingen van België en Nederland, Leiden 1966
- F. A. ROGNER, Raum und Narrativität im Flachbild des ägyptischen Neuen Reiches / Espace et narrativité dans l'image bi-dimensionnelle du Nouvel Empire égyptien, unpublizierte Doktorarbeit, Basel / Paris 2019
- F. ROGNER, Zeit und Zeitlichkeit im ägyptischen Flachbild. Wege zur Analyse bildlicher Narrativität im Alten Ägypten, in: D. SEROVA / B. BACKES / M. W. GÖTZ / A. VERBOVSEK (Hrsg.), Narrative: Geschichte – Mythos – Repräsentation. Beiträge des achten Berliner Arbeitskreises Junge Aegyptologie (BAJA 8) 1.12.–3.12.2017, GOF IV 65, Wiesbaden 2019, 73–92
- F. ROGNER, Decorative Programmes of New Kingdom Temples and their Role in Socio-Religious Discourses: Conceiving and Communicating the Transgression of Ontological Boundaries by Kings and Gods, in: Proceedings of the Twelfth International Congress of Egyptologists (in Vorbereitung)
- E. R. RUSSMANN, The Anatomy of an Artistic Convention: Representation of the Near Foot in Two Dimensions through the New Kingdom, in: BES 2, 1980, 57–81
- H. SCHÄFER, Principles of Egyptian Art. Edited by Emma Brunner-Traut. Translated and Edited by John Baines with a Foreword by E. H. Gombrich, Oxford 2002
- D. SUMMERS, Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003
- R. VAN\_WALSEM, Iconography of Old Kingdom Elite Tombs. Analysis & Interpretation, Theoretical and Methodological Aspects, MVEOL 35, Leiden 2005

Frederik Rogner  
Leiden University  
Netherlands Institute for the Near East  
P. O. Box 9515  
2300 RA Leiden  
Niederlande

f.a.rogner@hum.leidenuniv.nl



Abb. 1: Medinet Habu-NKP (267): Month und Atum führen den König. Rechts anschließend: Abb. 2



Abb. 2: Medinet Habu-NKP (268): Der König wird von Amun-Re gekrönt; Thot hält seine Titulatur auf Palmrispen fest. Links anschließend: Abb. 1



Abb. 3: Medinet Habu-NKP (377): Mut und Chons führen den König vor Amun-Re.



Abb. 4: Medinet Habu-NKP (273+274): Month führt den König vor Amun-Re.



Abb. 5: Medinet Habu-NKP (148): Wadjet, Nechetbet und die „Seelen von Pe und Nechen“ führen den König vor Amun-Re.



Abb. 6: Gruppenstatue in Medinet Habu: Zwei Götter führen den König (in der Mitte).





Abb. 7: Fassadenmalerei in der Stadt Bern



Abb. 8: Medinet Habu-NKP (197): Der König opfert vor Nefertem und Hathor; hinter ihm schreibt Seschat auf eine Palmrispe.



Abb. 9: Medinet Habu-NKP (269): Der König empfängt Szepter von Atum; hinter ihm schreibt Seschat auf eine Palmrispe.



Abb. 10: Abydos-PM (99): Seschat schreibt den Namen des Königs auf eine Palmrispe und berührt dabei mit ihrer Binse die Biene im Titel „König von Ober- und Unterägypten“.