

Reden – Zeigen – Lesen

Multimodale Formen der Ansprache in altägyptischen Bild-Text-Kompositionen

Frederik Rogner¹

Abstract

“Speaking – pointing – reading: multimodal forms of address in ancient Egyptian image-text-compositions” – Starting from a scene in Ti’s mastaba (1), this article discusses the manifold synergies of textual and pictorial elements in representing the *act of addressing / speaking* in two-dimensional ancient Egyptian image-text-compositions. Following some remarks on the “address / speaking gesture” as it appears in pictorial sources (2) as well as its possible origins in actual historical practices (3) its appearance(s) and function(s) in wall paintings and reliefs are presented. Besides the frequent spatial correlation of speakers and their speech via this gesture (4) these include in particular the visual highlighting of certain parts of longer texts by a figure’s arm or hand reaching into them in cases of so-called “text-image-interferences” (5). The article is concluded by further observations on the multimodal nature of the act of speaking in real life as well as in pictorial representations (6) and some comparative observations on the occurrence of “address / speaking gestures” and their communicative use(s) in sources from Ancient Greece and the European Middle Ages (7).

1 Ein Relief im Grab des Ti

Auf der östlichen Laibung des Durchganges von der Vorhalle zum Pfeilerhof in der Mastaba des Ti aus der 5. Dynastie in Saqqara befindet sich ein Relief, das den Grabherrn zeigt, der einen *Anruf an die Lebenden* richtet² (Abb. 1). Das linke und das mittlere Drittel der Gesamtdarstellung werden vollends von den ersten acht Kolumnen des Anrufs eingenommen. Das rechte Drittel vereint die vier letzten Kolumnen des Anrufs (oben) mit der Figur des Grabherrn sowie seiner Titulatur (unten). Ti ist mit schulterlanger gesträhnter Perücke, Halskragen und kurzem Schurz dargestellt. In seiner rechten Hand hält er einen langen

-
- 1 Universität de Genève (frederik.rogner[at]unige.ch). Die Forschungen, in deren Rahmen dieser Artikel entstand, wurden finanziert vom Schweizerischen Nationalfonds (Postdoc.Mobility-Stipendium; Rückkehrbeitrag). Für Kommentare und Anregungen danke ich Jan Gerrit Dercksen und Wolfram Pichler sowie dem/der anonymen Gutachter/in; Romane Betbeze hat mir liebenswerterweise einige Fotos der besprochenen Szene im Grab des Ti zur Verfügung gestellt.
 - 2 Épron, Dumas & Goyon (1939: Taf. 11); Steindorff (1913: Taf. 8); Porter & Moss (1981: 469, I. (1 e)); für den *Anruf an die Lebenden* s. Wild (1959).



Abb. 1 | In dieser Darstellung in seinem Grabbau wird Ti von seiner Titulatur und dem von ihm gesprochenen *Anruf an die Lebenden* gerahmt.

Stab, dessen Länge beinahe der Größe des Grabherrn selbst entspricht; wie es im Alten Reich nicht unüblich ist, scheint man bei der den Stab umfassenden Hand den Handrücken zu erblicken, obwohl es sich um die rechte, weiter vom Betrachter entfernt liegende Hand der Figur handelt³. Seine linke Hand erhebt er im Gestus der (An-) Rede. Über der Figur sind in Glyphen, die in ihrer Größe der des *Anrufs an die Lebenden* entsprechen, Titulatur und Name des Ti wiedergegeben. Dabei steht der Name selbst (𓂏𓂏) direkt über der Figur, die somit – wie gerade im Alten Reich häufig – auch als (hochgradig ikonischer) Klassifikator des Namens verstanden werden kann⁴. Die Einleitung des in direkter Rede gehaltenen Anrufs erfolgt durch die Phrase *dd=f* („er spricht“), die in einem von der Titulatur des Ti sowie seinem Kopf und seiner erhobenen Linken gerahmten Bereich des

3 Vgl. Schäfer (2002: 301); s. auch Bonnet (1924); von Recklinghausen (1928).

4 Schenkel (2011: 130); Rogner (2012: 81).

Bildfeldes platziert wurde. Die drei Zeichen, die zusammen diese Aussage bilden (𓆎), sind dabei merklich größer gehalten als die für Anruf und Titulatur verwendeten.

Auf gleich mehrfache Weise wird hier also derselbe Sachverhalt ausgedrückt, nämlich, dass *er* (d. h. der Grabherr) *spricht*. Anders gesagt beschreibt die Phrase *dd=f* gleichsam die (Tätigkeit der) Figur und die Figur stellt die Phrase bildlich dar. Und das *von ihm Gesprochene* – nämlich der *Anruf an die Lebenden* – findet sich auch selbst in der Darstellung, es umgibt den Grabherrn im Relief und richtet sich hier am Zugang zu seinem Grab an alle, die sich anschicken, das Monument zu betreten. In dieser mehrfachen Verquickung der schriftlichen und figürlichen Elemente – inhaltlich, räumlich und ikonisch bzw. diagrammatisch (s. Teil 3) – regt diese Komposition einige Überlegungen zu deren Zusammenwirken und zur gegenseitigen Prägung von realweltlichem Sprechakt und dessen Wiedergabe im altägyptischen Flachbild an, wobei Flachbild im Folgenden – wie meist im alten Ägypten – stets Bild-Text-Komposition meint.

2 Der (An-) Redegestus im altägyptischen Flachbild

Als Grundlage für die weiteren Überlegungen bedarf der Gestus der Rede bzw. der Anrede, den Ti mit seinem linken Arm und seiner linken Hand ausführt, einer genaueren Beschreibung. Er zeichnet sich dadurch aus, dass *eine* Hand vor dem Körper der sprechenden Figur ausgestreckt ist, wobei der Arm mehr oder weniger stark angewinkelt sein kann⁵. Dabei blickt man im Bild – je nachdem ob der Gestus mit der den Betrachtern näheren oder ferneren Hand ausgeführt wird – auf den Handrücken oder die Handfläche. Die Finger sind stets gerade ausgestreckt und der *Daumen liegt oben*. Im direkten Vergleich mit dem Gestus der Verehrung, bei dem die Stellung der Daumen die Ausrichtung der Handfläche nach *unten* anzeigt (s. u.), könnte dieses Charakteristikum im Rahmen der altägyptischen Darstellungsweise neben einer vertikalen Ausrichtung der Hand auch ausdrücken, dass die Hand mit der Handfläche nach *oben* vor das adressierte Gegenüber gehalten wird.

Der Gestus der (An-) Rede ist eindeutig zu unterscheiden von demjenigen der Verehrung, bei dem *beide* Arme vor den Körper gehalten werden. Auch wenn man aufgrund der Charakteristika der altägyptischen Darstellungsweise in der Regel die leicht gebogenen Finger gleichsam gestaffelt „nebeneinander“ sieht, macht die Stellung der im Bild *unten befindlichen Daumen an beiden* Händen doch deutlich, wie der Gestus zu verstehen ist: Beide Hände befinden sich in horizontaler Stellung vor dem Körper. Im Fall von erhobenen Armen sind die Handflächen dabei vom Körper weg, d. h. auf die verehrten Protagonisten hin ausgerichtet; werden die Arme vor dem Körper nach unten geführt, weisen die Handflächen entsprechend nach unten oder in Richtung des Verehrenden⁶. Der erste Fall findet sich in prototypischer Weise auch in der Form des als Klassifikator und Logogramm

5 Dominicus (1994: 77–80, 89–90, 95); wichtige Ergänzungen zur analytischen Methodik und Systematik dieses Werkes finden sich in der Rezension durch Van Walsem (1998). Zum Gestus s. auch Eaton (2013: 152) und David (2021: 425–428).

6 Dominicus (1994: 21–36).

in Schreibungen des Wortes *dwj* („verehren, preisen, anbeten“) auftretenden Zeichens  (Gardiner A30) wieder. Angesichts der identischen Position der Hände im Verhältnis zu den Armen handelt es sich bei diesen „zwei“ Verehrungsgesten in bildlichen Darstellungen – mit erhobenen und mit gesenkten Armen – wohl tatsächlich um zwei Phasen *eines* historischen Gestus, der in einem Bewegungsablauf bestand, bei dem man die Arme in Richtung der verehrten Entität(en) – evtl. wiederholt – erhob und senkte⁷. Im thebanischen Grab des Ramose (TT 55) aus dem Neuen Reich wurde dieser Bewegungsablauf in einer kinematographischen Darstellung festgehalten, die hier aber zusätzlich eine völlige Proskynese einschließt⁸.

3 Ein Gestus in Bild und Schrift und sein realweltlicher Ursprung

Betrachtet man einen solchen bildlich auftretenden Gestus hinsichtlich seiner formalen Eigenschaften und seiner Bedeutung(en), ist zuerst einmal deutlich auf die unüberbrückbare ontologische Differenz zwischen Realwelt und Darstellungswelt hinzuweisen: Bei der Darstellungswelt handelt es sich um eine gezielte (Re-) Präsentation der Realwelt, die zwar auf dem Wissen um letztere beruht, die dortigen Gegebenheiten und Umstände jedoch in keiner Weise 1:1 widerspiegeln muss⁹. Im Hinblick auf die betrachteten Fragen führt dies zur Möglichkeit, dass der Gestus der (An-) Rede eine nur im Flachbild existente Formel darstellt, die eben der Hervorhebung des Umstandes dient, *dass* jemand *spricht* und gegebenenfalls auch dazu dienen kann, sprechende Akteure mit ihrer schriftlich fixierten Rede zu verbinden.

Gleichzeitig ist es jedoch so, dass die allermeisten bildlichen Formen und Formeln doch ihren Ursprung in realweltlichen Gegebenheiten haben. Im konkreten Fall führt dies zur Frage, welcher Art die gestische Realität gewesen sein könnte, die hinter dem Gestus der (An-) Rede im altägyptischen Flachbild steht. Nun besteht für altägyptische Zeugnisse offensichtlich nicht die Möglichkeit eines ethnologischen Vergleiches von Darstellungs- und Handlungsform – vielmehr sind uns die Handlungsformen der innerhalb dieser nicht mehr lebendigen Kultur handelnden Akteure eben nur in Form ihres bildlichen und sprachlichen Ausdrucks überliefert. Es scheinen jedoch einige Konstanten im Verhältnis von kulturspezifischer Gestik und ihrem bildlichen Ausdruck zu bestehen, die auch auf den vorliegenden Fall anzuwenden sind: Dazu gehört die in antiken Diskursen rund um die sog. *Schemata* (σχήματα) thematisierte Tatsache, dass eben nicht nur die bildliche Darstellung von Gesten und Körperhaltungen von gewissen realweltlichen Handlungsformen beeinflusst werden kann, sondern dass zugleich den Darstellungen im Gegenzug auch das Potential innewohnt, selbst zur Stilisierung tatsächlich vollzogener Handlungen beizutragen¹⁰. In Anlehnung an Whitney Davis ist hier auf den Faktor der „Kulturalität“ (gesellschaftlicher wie bildlicher Formen) als treibende Kraft zu verweisen: Gestische

7 So auch das Verständnis der „zwei“ Gesten bei Eaton (2013: 151).

8 de Garis Davis (1941: Taf. 34); Rogner (2022a: 118 mit Abb. 103).

9 Rogner (2022a: 12).

10 Zu dieser Wechselwirkung und dem antiken Diskurs s. Catoni (2005); Catoni (2013); Catoni (2017).

Handlungsformen und deren bildliche Wiedergabe – beide (!) sind *visuelle Formen* – stehen eben nicht in einem schlichten Einweg-Verhältnis („Abbildung“), sondern sind von komplexen Wechselwirkungen geprägt¹¹. Es ist also zumindest nicht auszuschließen, dass der im Flachbild anzutreffende Gestus der (An-) Rede, der vielleicht auf tatsächlichen gesellschaftlichen (Handlungs-) Formen beruhte, am Ende selbst bestimmte Verhaltensformen (v. a. in Kontexten der *high culture*) prägte. Unabhängig davon wohnt einem Gestus der beschriebenen Art – in Bildern und realweltlichen (Sprech-) Handlungen – jedenfalls eine deutlich interaktive sowie kommunikative Wirkung inne, und zwar als Folge dessen, dass der ausgestreckte Arm bereits auf visueller Ebene eine klare räumliche ebenso wie soziale Verbindung zwischen Sprecher und Adressat erzeugt¹².

Schließlich muss auf eine Nähe des *bildlichen* Ausdrucks der Rede – namentlich durch den besprochenen Gestus – zum *schriftlichen* Ausdruck der Rede hingewiesen werden. Letzterer erfolgt in der Regel wie auch im einleitend beschriebenen Fall im Grabmonument des Ti durch das Verb $\text{𓂏} / dd$ („sagen, sprechen“). Auch nicht in der Hieroglyphenschrift bewanderten Betrachtern (oder vielleicht gerade diesen!)¹³ wird auffallen, dass das zweite der beiden Lautzeichen eine stilisierte Hand mit oben liegendem Daumen darstellt. Dies sorgt für eine große ikonische Nähe von Schriftzeichen und Bildelement, die gerade im eingangs besprochenen Fall noch dadurch unterstrichen wird, dass die Schriftzeichen der Phrase $dd=f$ (𓂏) deutlich größer ausgeführt wurden als alle anderen Glyphen in der Komposition. In der Folge weist das Lautzeichen d (𓂏) praktisch dieselbe Größe auf wie die Hand des bildlich dargestellten Grabherrn, in derer direkter Nähe es zudem steht, was eine gleichsam *diagrammatische* Referenz¹⁴ zwischen Schrift und Bild erzeugt (Abb. 1). (Der Fall Ti wird hier lediglich zur Illustration des Phänomens herangezogen, er ist keineswegs einzigartig: Ganz ähnliches findet sich am Eingang des Grabes des Ka-aper¹⁵ bzw. des Anchmahor¹⁶, beide aus der 6. Dynastie; auch hier wurde das einleitende $dd=f$ in größeren Glyphen und direkt neben der im Redegestus erhobenen Hand des Grabherrn ausgearbeitet. Auch eine Darstellung am Eingang des Grabes des Inumin ist zu erwähnen, hier ist die Phrase $dd=f$ jedoch nicht durch die Größe der Glyphen hervorgehoben¹⁷.) Damit soll freilich nicht postuliert werden, dass der

11 Davis (2011: *passim*, in diesem Sinn v. a. 11–42).

12 David (2021: 425–428).

13 Oftmals scheint es Rezipienten, die der Hieroglyphenschrift nicht mächtig sind, leichter zu fallen, den ikonischen Gehalt der Schriftzeichen wahrzunehmen – wenn auch nicht immer in einer Weise, die dem tatsächlichen bildlichen Ursprung der Zeichen entspricht. Im Gegensatz dazu neigt das ägyptologische Publikum, das den phonetischen und semantischen Gehalt der Hieroglyphen kennt, eher dazu, durch die bildliche Ebene der Zeichen gleichsam „hindurchzuschauen“: Rogner (2020: 172–173).

14 D. h. eine Referenz, die auf der visuellen Hervorhebung bestimmter Beziehungen zwischen den beiden Zeichensystemen jenseits der jeweiligen primären Verständnisebene beruht; in diesem Fall auf der beinahe identischen Form und Größe der beiden *Hände*: Bauer & Ernst (2010: 9); Rogner (2022a, 223).

15 Kanawati & Hassan (1996: Taf. 16 und 49).

16 Kanawati & Hassan (1997: Taf. 2 und 35).

17 Kanawati (2006: Taf. 2b und 40).

Redegestus in Darstellungen eine direkte Folge der Schreibung  / *dd* sei und noch weniger, dass diese Schreibung eine Konsequenz einer bildlichen Formel darstelle. Die Ursprünge beider sind primär in ihrer jeweiligen Domäne zu suchen, d. h. der Sprach-/Schriftgeschichte einerseits und gesellschaftlichen Handlungsformen und deren bildlicher Wiedergabe andererseits. Allerdings ist es angesichts des im Folgenden besprochenen, in vielen Bild-Text-Kompositionen zu beobachtenden bedeutungsvollen Spiels mit der kompositorischen und semantischen Korrelation von (schriftlich wiedergegebener) Sprache, Sprechakt und Sprecher (im Redegestus) mehr als wahrscheinlich, dass deren Schöpfer die ikonische Nähe des Redegestus und der Schreibung des Lexems „sagen, reden“ doch gezielt ausnutzten. Ein solches situatives Aufgreifen des ikonischen Gehalts hieroglyphischer Zeichen mit dem Ziel der Evokation bestimmter Konnotationen dürfte häufiger stattgefunden haben und verdient eine nähere Betrachtung¹⁸.

4 Die räumliche Verbindung von Sprechenden und Gesprochenem

Im Relief in der Mastaba des Ti deutet der Grabherr durch den Redegestus auf seine direkte Rede. Der Gestus bewirkt dadurch mehr als nur die Markierung des Protagonisten als „sprechend“. Innerhalb des durch die Schöpfer der Darstellung entworfenen und vermittelten Kommunikationsaktes wirkt er zugleich als deiktisches Element: Der Gestus deutet auf eben das hin – und hebt dadurch eben das hervor – *was gesagt wird*¹⁹. Eine solche kompositorische Verquickung von Redegestus und (schriftlich wiedergegebener) Rede ist sehr häufig und bedarf einer genaueren Betrachtung. Denn die Tatsache, dass der Gestus auf die Rede hindeutet beruht u. a. zwar schlicht darauf, dass gesprochener Text im altägyptischen Flachbild in der Regel vor dem Sprecher – bzw., falls beide dargestellt sind, zwischen Sprecher und Angesprochenem – platziert wird. Gleichzeitig lässt sich aber eindeutig beobachten, dass bereits die altägyptischen Bildproduzenten bemerkten, dass die räumliche Korrelation von Redegestus und Rede sich zur Hervorhebung der Verbindung von Sprechenden und Gesprochenem eignet und sie in der Folge zur gezielten *Adressierung* auf verschiedenen Ebenen verwendeten. („Sprechende“ und „Gesprochenes“ sind in der Folge in einem weiten Sinne zu verstehen: Unter „Sprechende“ fallen etwa auch Sängerinnen und opfernde Priester und „Gesprochenes“ schließt demzufolge u. a. auch Gesang und Opferformeln ein.) Gerne setzte man Sprechende und Gesprochenes nämlich in eine enge kompositorische Verbindung, die zur Folge hat, dass etwa der König oder eine Sängerin nicht mehr nur auf die eigene Äußerung *hinweisen*, sondern dass figürliche und textliche Elemente in einem so direkten räumlichen Kontakt stehen, dass sie im Bild gleichsam in einer kommunikativen Einheit zusammenfallen, wie die folgenden Beispiele

18 Rashwan (2019) erörtert die visuellen Aspekte altägyptischer Schrift(en) zwischen Kognition und Konvention und bespricht dabei u. a. mögliche Fälle solcher situativen, auf der Gestalt eines Schriftzeichens beruhenden Assoziationen (144). Bei manchen seiner Deutungen ist jedoch Vorsicht geboten: So entspricht etwa das Wort *ḥ.t* („Eselin“) der üblichen Femininbildung mit t-Endung; eine Beeinflussung durch das Wort *ḥm.t* („Frau, Gemahlin“) ist nicht anzunehmen (s. Rashwan 2019: 147).

19 Vgl. Harpur (1987: 129–130).

aus unterschiedlichen funktional-architektonischen Kontexten und diversen Themenfeldern zeigen²⁰.

So ist gerade in Darstellungen singender, zuweilen von Instrumenten begleiteter Figuren der gesungene Text oftmals im Bildfeld sehr eng um die musizierenden Akteure herumgelegt; anders gesagt erscheinen die Figuren in ein Textfeld „hineingesetzt“, wodurch auf prägnante Weise die gesungenen Worte mit den sie erzeugenden Akteuren im Bildraum „vereint“ werden²¹. Zuweilen ist die räumliche Verbindung von Sängerinnen und Sängern mit ihrem schriftlich fixierten Gesang weniger weitreichend, wenn sie nämlich „nur“ durch ein in den (gesungenen) Text hineinragendes Körperteil mit ihrem Gesang in Verbindung gesetzt werden. Dieses Motiv findet sich besonders oft bei klatschenden Figuren und man kann sich des Verdachts nicht erwehren,

dass diese gestalterische Lösung bei diesen darum gewählt wurde, da ihre Haltung in der altägyptischen Darstellungsweise der hier besprochenen Gestik des Sprechens stark ähnelt²² (Abb. 2). Aber auch das Sistrum, mit dem Frauen oftmals ihren Gesang begleiten, bzw. der Arm, der dieses hält, können in das niedergeschriebene Lied hineinreichen und so Rede und Rednerin verbinden²³. Ähnliches gilt für die Darstellung opfernder Akteure, in denen etwa der erhobene Arm des sprechenden Priesters oder auch ein Kultinstrument wie z. B. ein Räucherarm manchmal in den Text – d. h. in die gesprochenen Opferformeln – hineinragen²⁴. Auf der linken Eingangswand der Grabkapelle des Mencheperraseneb (TT 112) findet sich diese Darstellungstechnik zweimal direkt übereinander sowohl in der Darstellung eines Priesters beim Ausführen eines *ḥtp-dj-nswt* als auch von vier Sänge-



Abb. 2 | Die Hände dreier klatschender Sänger in der Grabkapelle des Ramose (TT 55) reichen in eine Kolumne des von ihnen gesungenen Liedes hinein.

20 Für Darstellungen des sprechenden Grabherrn wurde dies auch von Stauder-Porchet (2021a: 444) beobachtet. Für ein weiteres, hier nicht besprochenes Beispiel s. Rogner (2022b: v. a. 37–38).

21 Hartwig (2013: Abb. 2,8); de Garis Davies (1943: Taf. 66 [unteres und oberes Register]).

22 de Garis Davies (1943: Taf. 66 [mittleres Register]); de Garis Davies (1941: Taf. 13 und 47).

23 Kanawati & Evans (2017: Taf. 88 und 53b).

24 de Garis Davies (1941: Taf. 21); de Garis Davies & Gardiner (1915: Taf. 35); Ockinga (2004: Taf. 13 und 61).

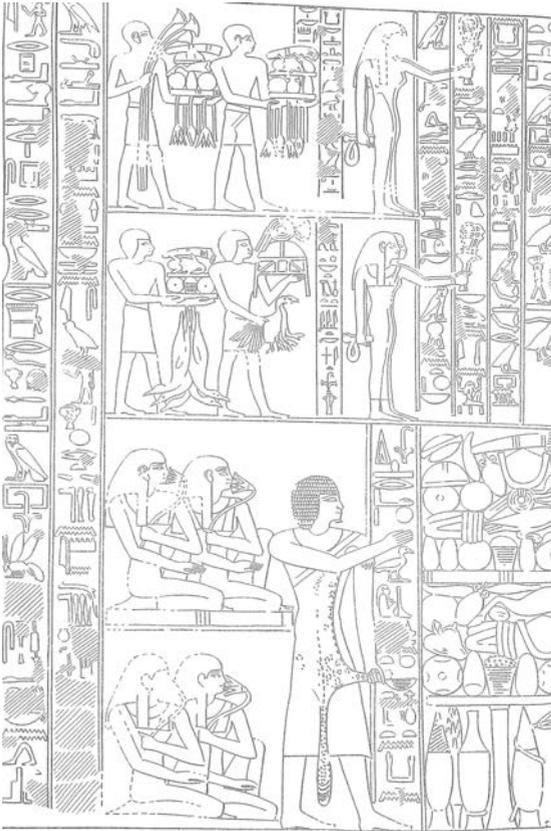


Abb. 3 | Auf der linken Eingangswand der Grabkapelle des Mencheperreseneb (TT 112) sind sowohl die Figuren der Sängerrinnen (oben) als auch des Priesters (unten) durch ihre ausgestreckten Arme mit den von ihnen gesungenen / gesprochenen Texten verbunden.

rinnen, deren ausgestreckte linke Arme mit Sistran in den von ihnen gesungenen Text hineinreichen²⁵ (Abb. 3).

Neben diesen spezifischeren Thematiken findet sich die räumliche Verbindung von Sprechenden mit ihrer (schriftlich fixierten) direkten Rede aber auch in allgemeineren Darstellungen des „Sprechens“ bzw. der „Anrede“ durch verschiedenste Akteure, darunter auch Gottheiten und der König: So ragt die im Redegestus erhobene Rechte Haremhab in einer Szene in seinem memphitischen Grab, in der er zum Herrscher spricht, durch drei zwischen ihm und dem Kiosk mit dem Königspaar befindliche Kolumnen hindurch, die den Anfang seiner Rede wiedergeben²⁶. In einer Szene im Tempel Sethos' I. in Abydos reicht die erhobene Rechte des zum König sprechenden Gottes Thot in die ersten drei Kolumnen seiner die Opfer- und Ritualhandlungen des Königs für Osiris beschreibenden Rede hinein²⁷. Im zweiten Hof des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu er-

blickt man denselben Gott, der sich hier an Amun-Re wendet, um ihm die Ankunft seines Sohnes – d. h. des Königs – zu verkünden, wobei er durch seine in die drei zwischen ihm und dem Kiosk mit der thebanischen Triade liegenden Kolumnen ragende Hand einmal mehr räumlich mit dem Anfang seiner über der Figur des Gottes fortgesetzten Rede verbunden ist²⁸. Und in einem Relief auf der nördlichen Außenmauer desselben Tempels, das den König zeigt, der Gefangene vor die thebanische Triade führt, reicht der gesamte Arm des Herrschers, von der Hand bis zur Schulter, in die fünf Kolumnen hinein, die seine Rede an Amun-Re wiedergeben²⁹ (Abb. 4).

25 de Garis Davies & de Garis Davies (1933: Taf. 24).

26 Martin (2016: Taf. 44).

27 Calverley & Broome (1935: Taf. 35); vgl. David (2016: 202–203).

28 Epigraphic Survey (1940: Taf. 235).

29 Epigraphic Survey (1930: Taf. 43).

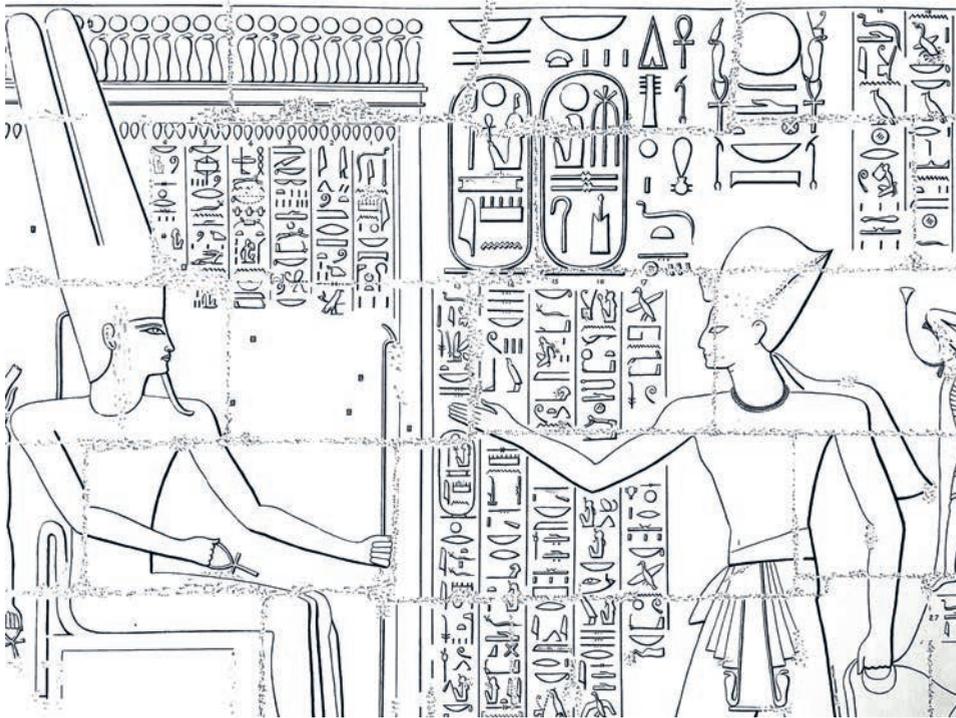


Abb. 4 | Der im Gestus der (An-) Rede erhobene Arm des Königs reicht durch die seine direkte Rede an die thebanische Triade wiedergebenden Kolumnen hindurch; seine Hand ragt in die Wortfolge hinein, die seine Titulatur und seinen Namen wiedergibt.

Diese kurze Übersicht – die Nennung weiterer Beispiele würde lediglich den gestalterischen Reichtum der Ausformungen dieses Darstellungsmittels vor Augen führen, nicht aber zur weiteren Erhellung seines kommunikativen Wertes beitragen – macht deutlich, dass die räumlich-kompositorische Verbindung von Sprechenden und Gesprochenem in altägyptischen Darstellungen eine häufig gewählte Möglichkeit darstellt. Diese Lösung, die eine starke und unmittelbare Verbindung von Sprechenden und Gesprochenem in der Wahrnehmung der Darstellung bewirkt und sich damit innerhalb der altägyptischen Darstellungsweise wohl maximal einer Wiedergabe der tatsächlichen Gegebenheiten einer Kommunikationssituation zwischen Gesprächspartnern annähert, bildet dabei nur eine der kommunikativ-ästhetischen Facetten, die in vielen altägyptischen Bild-Text-Kompositionen, die eine solche wiedergeben, zu Tage treten. So wurde die Ausrichtung der einzelnen Schriftzeichen im Zusammenspiel mit der Leserichtung des Gesamttextes – „normal“ vs. „retrograd“ – auch genutzt, um die „Bewegung“ gesprochener Rede *vom Sprecher zum Angesprochenen* in Zeit und Raum der Gesprächssituation anzudeuten bzw. zu perpetuieren³⁰. Man muss hieroglyphische Inschriften also gerade innerhalb multimodaler Bild-Text-Kompositionen (s. Teil 6) als mehr begreifen, denn nur als ein Mittel zur „Fixierung“ von Rede oder Sprache. Ganz im Sinne einer *grammatologischen* Blickweise nach Derri-

30 Hierzu Rogner (2022b: 37–38).

da ist ihre formal-ästhetische Ausgestaltung vom Einzelzeichen bis hin zum Gesamttext – d. h. Fragen des *Layouts* – zu beachten, will man das volle Potential erfassen, mit dem ihre Schöpfer sie versehen haben³¹.

Darunter fällt auch ein weiteres kommunikatives Phänomen, das sich im letzten der bereits genannten Fälle zeigt (Abb. 4). Betrachtet man diese Darstellung genauer, fällt nämlich über die räumliche Verquickung des sprechenden Königs mit seiner inschriftlich fixierten Rede hinaus auf, dass seine Hand in der ersten Kolonne in genau die Wortfolge hineinragt, die seine Titulatur und seinen Namen wiedergibt: „Worte zu sprechen durch den König von Ober- und Unterägypten, den Herrn der Beiden Länder [HAND] Usermaatre Meriamun [...]“. Die Korrelation von Schrift und Figur scheint in diesem Fall über die bislang besprochene Schaffung einer engen Verbindung von Gesprochenem und Sprecher hinaus eine weitere Funktion zu haben: Indem der König in die Abfolge Titel-Name hineingreift, betont er diese und bekräftigt dadurch auch seine Präsenz im Bild. Dies gilt unabhängig davon, dass es für altägyptische ebenso wie für heutige mit der altägyptischen visuellen Kultur vertraute Betrachter außer Frage stand/steht, dass es sich bei dieser Figur im Bild nur um den König handeln kann. Ziel dieser Korrelation einer inschriftlichen Einheit mit der von ihr bezeichneten Figur mittels einer durch ebendiese Figur vollzogenen *deiktischen* Geste ist nicht die Einfügung von „zusätzlicher Information“ zwecks besseren Verständnisses; vielmehr handelt es sich um eine Möglichkeit zur Hervorhebung – und damit *Verstärkung* – einer Aussage unter Ausnutzung der multimodalen Qualitäten der Darstellung.

5 Text-Bild-Interferenzen: räumliche Korrelationen und ihre Bedeutungen

Solche „Text-Bild-Interferenzen“, d. h. die sinnstiftende räumliche Korrelation einer Figur mit Teilen von Texten oder sogar einzelnen Schriftzeichen, finden sich in einer Vielzahl altägyptischer multimodaler Darstellungen, die verschiedenen Zeiten und Kontexten entstammen. Dies zeigt, dass es sich dabei nicht nur um ein intellektuelles Spiel einzelner Künstler, sondern um ein festes Element ihres kommunikativ-ästhetischen Repertoires handelt. Text-Bild-Interferenzen wurden sowohl zur Hervorhebung von bereits durch den Text selbst geschaffenen Aussagen verwendet – wie im Fall des auf seinen Namen hindeutenden Königs – als auch zur Aktivierung zusätzlichen semantischen Gehalts³². Während die folgenden Beispiele weitere Fälle von Text-Bild-Interferenzen in Verbindung mit schriftlich fixierten direkten Reden zeigen, ist ihre Verwendung keineswegs auf diesen Kontext beschränkt und findet sich z. B. auch in der Korrelation von Figuren mit kürzeren oder längeren Beischriften, die eine Szene näher erläutern³³.

31 Vgl. Galgano (2003).

32 Dieses Phänomen steht im Mittelpunkt der vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungen des Verfassers. Die Publikation weiterer Ergebnisse ist in Vorbereitung, darunter auch Erkenntnisse zur diachronen Entwicklung der hier weitestgehend an Beispielen aus dem Neuen Reich vorgeführten Kommunikationsmittel.

33 Beispiele dafür finden sich in Rogner (im Druck); Delpeut & Rogner (im Druck).

Eine häufige Funktion von Text-Bild-Interferenzen ist die Hervorhebung bzw. Bekräftigung ebenjener *Person*, deren Figur durch ihre Ausarbeitung die Deixis auf den entsprechenden Textteil erzeugt. (Der Begriff der „Person“ wird hier im soziologischen Sinne verwendet, was stärker als etwa ein Sprechen von „Identität“ die Einnahme und Zuschreibung bestimmter *Rollen* (vgl. lat. *persona*) in den Mittelpunkt stellt, deren Darstellung u. a. die Explikation familiärer oder gesellschaftlicher Funktionen und Beziehungen ebenso einschließt wie die Nennung des Namens, dessen Präsenz gerade im alten Ägypten die *Person* von der *Unperson* unterscheiden kann.³⁴) Neben dem schon genannten Fall auf der Außenmauer des Tempels Ramses' III. in Medinet Habu lässt sich dafür ein weiterer solcher Fall in demselben Bau anführen: In Raum 12 nennt der König dem Gott Amun-Re die Reichtümer, die er für das Schatzhaus seines Tempels beschafft³⁵. Die direkte Rede beginnt in drei kurzen Kolumnen über dem Kopf des Herrschers und wird in zwei weiteren hinter seinem Rücken fortgeführt. Eingeleitet wird sie von der Phrase „Worte zu sprechen durch den Herrn der Beiden Länder Usermaatre Meriamun“. Diese findet sich aber nicht etwa wie üblich in einer ersten Kolumne oben, an welche die weiteren anschließen. Stattdessen ist sie als separate Kolumne vor dem Herrscher eingefügt, sodass er mit seiner Hand im (An-) Redegestus wiederum mit seinem Titel/Namen – und auch der Aussage, dass es sich um seine Rede handelt (*dd mdw*: „Worte zu sprechen“) – in Verbindung gesetzt wird. Auch das Mittel der sinnstiftenden Interferenz ist, ebenso wie es oben schon für die räumliche Verbindung von Rede und Sprecher gezeigt wurde, nicht auf den königlichen bzw. göttlichen Bereich beschränkt. So werden etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, am Ende eines Lobpreises des Osiris und anderer Götter in der Grabkapelle des Neferrenpet, gen. Kenro (TT 178), markiert durch das übliche *n k3 n* („für den Ka des“), Titel und Name des Grabherrn genannt³⁶. Und tatsächlich greift dieser mit seiner Hand, die in die letzte Kolumne des längeren Textes hineinragt, genau zwischen Titel und Name und ist so ganz deutlich nicht nur mit dem von ihm gesprochenen Lobpreis, sondern auch mit dem sprachlichen Ausdruck seiner *Person* verbunden.

Eine ähnlich enge Verbindung von Sprecher und Gesprochenem durch eine Text-Bild-Interferenz findet sich in Fällen, in denen eine sprechende Figur zwar nicht auf ihren Titel/Namen im Text hindeutet, aber stattdessen gleichsam *selbst* die Stelle des „Ich“ im Text einnimmt. In diesem Sinne deutet der König in einer weiteren Szene im Schatzhaus von Medinet Habu mit seiner im Redegestus erhobenen Linken genau dort auf die vor ihm befindliche Kolumne, wo nach der Einleitung („Worte zu sprechen durch den König, den Herrn der Beiden Länder, Usermaatre Meriamun, zu seinem Vater Amun-Re, dem König der Götter“) die eigentliche direkte Rede einsetzt: *jj.n(=j) hr=k* [...] („Ich bin zu Dir gekommen [...]“)³⁷. Dabei ist das Subjekt (=j) nicht geschrieben, was an sich nicht auffällig wäre. In Verbindung mit der tatsächlich genau neben dem Verb *jj.n* () gelegenen Hand des Königs (Abb. 5) ist es aber durchaus vorstellbar, dass seine Figur durch die-

34 Moers (2005: 271–274).

35 Epigraphic Survey (1957: Taf. 328).

36 Hofmann (1995: Taf. 36); Rogner (2022a: Abb. 63).

37 Epigraphic Survey (1957: Taf. 322).



Abb. 5 | In dieser Darstellung im Schatzhaus von Medinet Habu kommt die Hand des Königs, dessen Arm im Gestus der (An-) Rede wiedergegeben ist, so neben dem Anfang seiner direkten Rede zu liegen, dass seine Figur dadurch die Funktion des Subjekts in der Inschrift einzunehmen scheint.

nein phonetischem Wert, sondern auf der durch sie erfolgenden logographischen Einbringung des „Ich“ in den Text beruht⁴⁰.

Während in den bislang genannten Fällen die *Person* des (in die Rede greifenden) Sprechers bestärkt bzw. hervorgehoben wurde, verwendete man das Mittel der Interferenz

sen kompositorischen Kunstzugriff zumindest spielerisch-aspektivhaft³⁸ diese Rolle in der Inschrift einnimmt. Noch deutlicher wird dies in einem Relief im Tempel Ramses' II. in Abydos, in dem Thot den König anspricht³⁹. Der Arm des Gottes ragt dabei auf solche Weise in die beiden vor ihm befindlichen Kolumnen hinein, dass seine Hand genau *in* der Aussage *jj.n* (=j) [HAND] *r hwt=k* („Ich bin zu Deinem Tempel gekommen [...]“) zu liegen kommt. Noch deutlicher als in der vorigen Szene scheint es in diesem Fall so zu sein, dass Thots Hand – und damit der Gott selbst – tatsächlich die grammatische Rolle des „Ich“ im Satz einnimmt: D. h. die *primär* dem Modus „Bild“ zugehörige Figur ist zugleich als grammatisches Morphem *≡j* („ich“) zu verstehen – bzw. zu *lesen* – womit sie im Hinblick auf das Verständnis des Textes gleichsam eine maximal gesteigerte Reikonisierung der Glyphen  /  /  / etc. darstellt, deren Lesung als *≡j* ja ebenfalls nicht auf deren ge-

38 Zum Umgang mit aspekthaft aufleuchtenden und wahrnehmbaren Bedeutungen in der Forschung ebenso wie durch die Schöpfer entsprechender Werke, s. Rogner (2020); Rogner (2022a: 45–49). Der bildwissenschaftliche Terminus der „aspekthaften Wahrnehmung“ bzw. der „Aspektwahrnehmung“ (also der Wahrnehmung bestimmter Aspekte) ist selbstverständlich nicht zu verwechseln mit dem abzulehnenden aber noch immer anzutreffenden ägyptologischen Sprechen von „aspektivischer Darstellung“: Rogner (2020: 167); Rogner (2022a: 39).

39 Iskander & Goelet (2015: Taf. 4.2.17 und 4.2.18).

40 Allen (2014: 60); Malaise & Winand (1999: § 131). Zur engen, zuweilen sogar grammatischen Verbindung von Figuren und Texten s. auch Borghouts (2010: § 60.d.2 und § 66.f.1); Malaise & Winand (1999: § 829).

auch dazu, den zentralen Gehalt einer Rede – und damit oftmals der Szene, in der sie sich befindet – in den Vordergrund zu rücken. Ein Beispiel dafür findet sich in einer Szene in Medinet Habu, die den König bei der Vorführung gefangener *Meshwesh* vor Amun-Re und Mut zeigt⁴¹. Die Hand des Herrschers im Redegestus deutet dabei genau auf die Phrase *pʿ mšwš* hin, die sich in der Mitte der drei vor ihm befindlichen Kolumnen findet. In ähnlicher Weise wird der inhaltliche Fokus einer Szene durch die Text-Bild-Interferenz hervorgehoben, wenn ein Opfernder genau dort in seine Rede hineingreift, wo mit *n kʿ n* die zentrale Aussage der Formel – nämlich *für wen* das Ritual vollzogen wird – beginnt⁴².

Die in all diesen Fällen vorliegende Funktion der Interferenzen – nämlich die (im wahrsten Sinne) *deiktische* Hervorhebung einer bestimmten Textaussage – legt auch bestimmte Schlüsse über die Art der Rezeption monumentaler Bild-Text-Kompositionen im alten Ägypten und damit über deren redaktionelle Vorbereitung in der Textformatierung nahe: Auch lesekundige Betrachter einer Inschrift lasen diese in den meisten Fällen wohl eben nicht „von Anfang bis Ende“, was schon aufgrund der Rezeptionsbedingungen, welche die Sichtbarkeit von Inschriften ebenso einschließen wie durch den Grund ihres Besuches (Opfer, Festtag, etc.) vorgegebene Verhaltensweisen, gar nicht möglich gewesen wäre. (Sie unterscheiden sich damit von heutigen ägyptologisch geschulten Rezipienten, die zuweilen ihr eigenes Leseverhalten auf das antike Publikum zu projizieren scheinen – wobei auch sie selbst aufgrund der erwähnten Einschränkungen eine Lektüre „von A bis Z“ in den meisten Fällen wohl eher an einer Wiedergabe von Inschriften im Buchformat vollziehen als am monumentalen Original.) Stattdessen lässt sich für die antiken Leser monumentaler altägyptischer Inschriften annehmen, dass sie sich anhand visuell (d. h. durch das Layout) hervorgehobener Teile von Texten einen zwar nicht „vollständigen“ aber doch die wichtigsten Aussagen umfassenden Überblick über deren Inhalt verschafften. Diese These wird durch die hier vorgestellten Beobachtungen zur kommunikativen Verwendung der Text-Bild-Interferenzen ebenso gestützt wie durch die kürzlich veröffentlichten Beobachtungen Julie Stauder-Porchets zur Formatierung von Inschriften in Grabbauten des Alten Reiches: So konnte sie aufzeigen, dass zentrale Inhalte wie z. B. wichtige Stationen in der Karriere eines Mitgliedes der Elite dadurch hervorgehoben bzw. dem *mit einer solchen Leseweise vertrauten* Publikum „auf den ersten Blick“ vor Augen gestellt wurden, dass sie etwa in einer Abfolge mehrerer Kolumnen jeweils *an deren Anfang* oder auch in der Mitte eines Architravs platziert wurden⁴³.

Wenn es tatsächlich so war, dass die „Betrachtungsweise“ bzw. „Leseweise“ multimodaler Kompositionen im alten Ägypten von solchen Mechanismen geprägt war, dann spiegelte sich dies natürlich auch in entsprechenden Erwartungshaltungen des emischen Publikums wider. In der Folge wäre davon auszugehen, dass auch eine weitere Funktion von Text-Bild-Interferenzen, nämlich die Schaffung bzw. Aktivierung weiterer Aussagen, die sicherlich nur von einem kleinen Teil der Betrachter entdeckt – oder geradezu entschlüsselt – wurden, wohl häufiger vorkommt. Ein möglicher Fall eines solchen „Hintersinns“ findet

41 Epigraphic Survey (1932: Taf. 78).

42 Dziobek & Abdel Raziq (1990: Taf. 9).

43 Stauder-Porchet (2021a); Stauder-Porchet (2021b).

sich in der Grabkapelle des Haremhab (TT 78) in der Darstellung des Totengerichts⁴⁴. Diese ist hinterlegt von einem Text, in dem der Grabherr beteuert, ein gutes Leben geführt zu haben und der u. a. die Aussage enthält, dass er „unversehrten Herzens, unversehrten Mundes und unversehrter Hände“ (*wḏʿ jb wḏʿ rʿ wḏʿ dr.wt*) gehandelt habe, wobei „unversehrt“ hier wohl in der Bedeutung von „schuldlos“ zu verstehen ist⁴⁵. In genau diese bereits durch die dreimalige Wiederholung des Wortes *wḏʿ* (auch visuell) auffallende Passage reicht nun die Hand des Thot im Redegestus hinein, was nicht nur ihre Hervorhebung bewirkt, sondern auch im Sinne einer Beglaubigung der Aussage durch den Gott verstanden werden kann. Darüber hinaus kann man sich jedoch fragen, ob dieser Abschnitt damit nicht auch als Rede des Gottes markiert wurde. (Dies würde auch erklären, dass er im Redegestus dargestellt wird, obwohl die Szene ja – zumindest vordergründig – nur die Beteuerung des Grabherrn enthält; der Gestus selbst könnte dem „eingeweihten Betrachter“ bedeuten, nach einer Rede des Gottes erst Ausschau zu halten!) Dabei würde das, was innerhalb der Rede des Verstorbenen eine Abfolge von Possessivkomposita bildet, durch die figurliche Deixis zu einer Aussage des Gottes im Subjunktiv: Dass nämlich Herz, Mund und Hände des Verstorbenen *unversehrt sein mögen*. Die Einbringung einer solchen gewissermaßen verborgenen aber zumindest einem literarisch und ästhetisch gebildeten Publikum doch potentiell zugänglichen Botschaft könnte auch eine (durchaus typisch altägyptische) Möglichkeit gewesen sein, den guten Ausgang des Vorgangs bereits in der Szene festzuschreiben: Wenn der Gott Thot es wünscht, muss es schließlich in Erfüllung gehen⁴⁶.

6 Die Multimodalität des Sprechaktes und seiner text-bildlichen Wiedergabe

Nach diesen durch das anfänglich besprochene Relief in der Grabanlage des Ti angeregten Überlegungen ist es nun an der Zeit, auf diese Darstellung zurückzukommen. Insbesondere soll dabei der Faktor der *Multimodalität* verschiedener Arten von Kommunikation angesprochen werden, der bislang primär in der Betrachtung der sinnstiftenden Korrelation von Text(en) und Figur(en) in altägyptischen Darstellungen aufgegriffen wurde (s. Teile 4 und 5). Ausgehend von verschiedenen Forschungsbereichen, darunter etwa Medienwissenschaften und Linguistik, befasst sich das noch junge Feld der Multimodalitätsforschung mit dem Umstand, dass in den allermeisten kommunikativen Situationen Aussagen tatsächlich durch die Kombination und Synergie mehrerer kommunikativer bzw. semiotischer *Modi* vermittelt werden. Dies gilt für die alltägliche mündliche Kommunikation ebenso wie für das Schauen eines Films oder auch das Lesen eines wissenschaftlichen Artikels⁴⁷. Diese sog. *Modi* liegen auf einer feingliedrigeren Analyseebene als

44 Brack & Brack (1980: 51–52 und Taf. 65a).

45 Brack & Brack (1980: 52 mit Anm. 238).

46 Ganz ähnlich wurde durch die Darstellung der Einschreibung des Namens durch die „Schreiber-Gottheiten“ Thot und Seschat die Tatsache festgehalten (und damit proklamiert), dass der König und seine Herrschaft die Gunst der Götter genießen: Rogner (2021: 236–245).

47 Bateman, Wildfeuer & Hiippala (2017); Unsworth & Cléirigh (2014). Für einen kurzen Überblick über das Forschungsfeld und eine auf ganz andere als die hier im Mittelpunkt stehenden

der häufiger anzutreffende Begriff der *Medien*, bei denen es sich aus der Perspektive der Multimodalitätsforschung tatsächlich um *historisch entwickelte und stabilisierte Kombinationen mehrerer Modi* handelt, wie etwa „Filme“ – oder auch altägyptische „Bild-Text-Kompositionen“. Das kommunikative Potential der Modi, die in einem Medium vorliegen und in ihm Bedeutung(en) realisieren, hat dabei einen zweifachen Ursprung: Es liegt einerseits in den bedeutungsvollen Unterschieden ermöglichenden *Affordanzen* begründet, über die der zugrundeliegende *Träger*⁴⁸ als Resultat seiner Materialität ebenso wie seiner funktionalen Einbettung verfügt. Andererseits beruht es auf der tatsächlichen Verwendung der so ermöglichten Unterscheidungen innerhalb bestimmter Diskurse, sodass von einer materiellen Prädetermination der Aussagemöglichkeiten bestimmter Modi – und damit der Medien, an denen sie teilhaben – keine Rede sein kann⁴⁹.

Mit Blick auf altägyptische Wandmalereien und Reliefs, die sowohl figürliche Elemente als auch Schriftzeichen enthalten, bedeutet dies, dass sie nicht etwa als „multimediale“ Zeugnisse anzusprechen sind. Eine solche Sichtweise suggeriert, dass sich die Schöpfer solcher Kompositionen immer wieder zweier völlig distinkter „Medien“ bedienen – nämlich rein textlicher Inschriften und rein figürlicher Bilder – und diese in einer gleichsam sekundären Kombination zusammenführten. Tatsächlich existierten Bild-Text-Kompositionen mit ihrer typischen Ko-Präsenz und Synergie der beiden Modi (*figürliche Elemente* und *Schriftzeichen*⁵⁰) jedoch als *distinktes Medium* bereits seit den frühesten Zeiten der altägyptischen Geschichte – und zwar *neben* den Medien der (nur aus Schriftzeichen bestehenden) *Inschrift* und – in weitaus geringerem Maße – der (nur aus figürlichen Elementen bestehenden) *Bildkomposition*. Und als solches distinktes Medium mit eigenen kommunikativen Potentialen und Verwendungsweisen wurden die multimodalen Bild-Text-Kompositionen auch von ihren Schöpfern (und ihren Auftraggebern) genutzt: Gerade da sie in einem System arbeiteten, das die Möglichkeiten zweier auf ihren je eigenen, ganz unterschiedlichen semiotischen Funktionsweisen beruhenden Modi vereinte, war es ihnen möglich, durch deren Korrelation im Bildraum neue Synergien und Bedeutungen zu schaffen.

In Bezug auf das hier vorgestellte Material sind diese Feststellungen von zweifacher Bedeutung: So existieren im altägyptischen Material einerseits Szenen, welche die Multi-

Fragestellungen abzielende Anwendung auf altägyptisches Material s. Kutscher (2020).

48 Der ein bestimmtes, historisch geprägtes Medium ermöglichende Faktor des „Trägers“ ist im weitesten Sinne zu verstehen und keinesfalls auf „materielle“ Träger beschränkt, wie etwa „Textträger“ oder „Bildträger“ in einem engen, archäologischen Verständnis. Es handelt sich um den Versuch einer Übersetzung dessen, was Bateman, Wildfeuer & Hiippala (2017) als „Canvas“ bezeichnen und folgendermaßen umreißen: „[...] the canvas in which, or on which, the sign makers are working [...] can be absolutely anything extending in space and time and where material distinctions can be drawn, including the bodies of the sign makers and their environment.“ (ebd. 111).

49 Bateman, Wildfeuer & Hiippala (2017: 101–128); vgl. Kress (2014).

50 Die Benennung der beiden Modi als „figürliche Elemente“ und „Schriftzeichen“ ist einem unpräzisen Sprechen von „Bild“ und „Text“ vorzuziehen, da in einem erweiterten Sinne sowohl „Bild“ als auch – gerade im Kontext der Multimodalitätsforschung – „Text“ (bzw. „TEXT“) auch zur Bezeichnung der multimodalen Gesamtkomposition verwendet werden können.

modalität der mündlichen kommunikativen Interaktion bzw. des Sprechaktes⁵¹ im Medium der (ebenfalls multimodalen) Bild-Text-Komposition perpetuieren, ein Beispiel dafür bietet etwa das Relief am Eingang des Grabmonuments des Ti. Die vom Ausgangsmedium (mündliche Kommunikation) zum Zielmedium (Bild-Text-Komposition) übernommenen Faktoren sind dabei primär die Kombination von gesprochenem Wort und Gestik. Die Beteiligung der Mimik an der Informationsvermittlung in der direkten kommunikativen Interaktion wird in der altägyptischen Darstellungstradition in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nicht ins Bild übernommen; eine der wenigen Ausnahmen bildet die Darstellung Trauernder bzw. Klagender⁵².

Andererseits wird diese Multimodalität des Sprechaktes zuweilen nicht nur „abgebildet“, sondern durch die Überführung in die Multimodalität der Bild-Text-Komposition in einer durch die spezifischen kommunikativen Mittel dieses Mediums geprägten Form „adaptiert“: So wird etwa (s. Teil 4) die Gleichzeitigkeit des Sprechens von Worten und der Untermalung mit Gesten durch die Darstellung Sprechender unterstrichen, die räumlich mit ihrer Rede verbunden sind. Im Medium der Bild-Text-Komposition bildete dies eine der ausdrucksstärksten Möglichkeiten, der essentiellen ursprünglichen Verbindung von Sprechendem und Gesprochenem Ausdruck zu verleihen. Umso unmittelbarer ist die Umsetzung der Temporalität des Sprechaktes, wenn durch Mittel der Textorientierung und des Layouts das „Wandern“ der gesprochenen Worte durch Zeit und Raum, vom Sprecher zum Adressaten, ins Bild gesetzt wird⁵³. Und wenn darüber hinaus der Redegestus der Sprechenden Figur ein wesentliches Element der (schriftlich fixierten) Rede hervorhebt (s. Teil 5) wird sogar die markierende Rolle der Gestik in der kommunikativen Interaktion in das Medium der Bild-Text-Komposition überführt.

Schließlich geht mit dieser Transformation auch eine Umorientierung der primären kommunikativen Achse der (An-) Rede einher: Im Rahmen des dargestellten Sprechaktes erstreckt sie sich zwischen dem (dargestellten) Sprecher und dem (dargestellten) Adressaten; sie verläuft also gleichsam parallel zur Bildfläche und verbleibt innerhalb des virtuellen Raumes⁵⁴ der Darstellung. Die Achse des durch die Darstellung des kommunikativen Aktes „1. Ordnung“ (d. h. des Sprechaktes im Bild) bewirkten kommunikativen Aktes „2. Ordnung“ verläuft hingegen im rechten Winkel zur Bildfläche, nämlich zwischen der Darstellung selbst und den davorstehenden Rezipienten: Durch die Ausnutzung der von den Schöpfern altägyptischer Bild-Text-Kompositionen entwickelten Möglichkeiten – und weiter begünstigt durch die (zumindest anzunehmende) visuelle Nähe von Gesten der (An-) Rede in Darstellungen und in der historischen kommunikativen Praxis (s. Teil 3) – wurde eine Ansprache des Publikums erreicht, die von ebenso starker, wenn auch anders gearteter, Unmittelbarkeit ist wie die (dargestellte) direkte mündliche Kommunikation. (Insofern –

51 Bateman, Wildfeuer & Hiipala (2017: 239–248). Der Begriff des „Sprechaktes“ bezeichnet hier die mündliche, zwischenmenschliche Kommunikation im weiten Sinne, im Gegensatz zu John L. Austins einschränkender Verwendung für performative Formeln: Bredekamp (2015: 57).

52 de Garis Davies (1933: Vol. I, Taf. 22 und 23, Vol. II, Taf. 4 und 5).

53 Rogner (2022b: 37–38).

54 Zu einer Besprechung des Bild-(Text-)Raumes insbesondere im Hinblick auf altägyptische Darstellungen vgl. Rogner (2022a: 85–89).

und nicht etwa, da es sich um die *Darstellung eines Sprechaktes* handelt – wird hier übrigens auch ein besonders starker „Bildakt“ geschaffen, d. h. das Potential der Darstellung, eine Wirkung auf ihre Betrachter auszuüben, „die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“⁵⁵.)

7 Gesten der (An-) Rede und ihre Darstellung in anderen (visuellen) Kulturen

Anschließend an diese Beobachtungen seien in vergleichender Weise Gesten der (An-) Rede in zwei anderen (visuellen) Kulturen besprochen. Dies geschieht insbesondere mit Blick auf die oben (s. Teil 3) angesprochene Wechselwirkung historischer Praktiken und ihrer Darstellung sowie auf die Überführung von Gesten, die zur Untermalung von Sprechakten verwendet wurden, in die *Darstellung* solcher Akte und damit zugleich – im Rahmen des neu geschaffenen kommunikativen Aktes „2. Ordnung“ – ihre Verwendung zur Ansprache der *Betrachter*. Während sich diese Lösungen in ihren formalen Qualitäten von den besprochenen altägyptischen Fällen unterscheiden, stimmen sie mit diesen doch im klar ersichtlichen Streben ihrer Schöpfer überein, unter Ausnutzung der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel das Potential und die Lebendigkeit des gesprochenen Wortes in das von ihnen genutzte Medium zu übertragen. In diesem Sinne verspricht die verstärkte gegenseitige Befruchtung verschiedener Kulturen und Forschungsfelder großes Potential für die Erforschung der medialen Vermittlung kommunikativer Akte, wie die folgenden Beispiele vor Augen führen sollen.

In seiner Diskussion der textlichen und bildlichen Überlieferung zum Ideal des die Tugend der Selbstbeherrschung nicht nur zur Schau stellenden, sondern tatsächlich verkörpernden attischen Redners schreibt Paul Zanker:

“Bei der Diskussion um das richtige Auftreten vor der Volksversammlung ging es natürlich nicht um zweckfreie Ästhetik. Das Auftreten und Verhalten aller Bürger in der Öffentlichkeit unterlag im klassischen Athen strengen Regeln. Sie galten für das richtige Gehen, Stehen und Sitzen ebenso wie für die korrekte Drapierung des Mantels, die Haltung und Bewegung von Armen und Kopf, für Haar- und Bartschnitt ebenso wie für die Bewegung der Augen und die Lautstärke und Modulation der Stimme, kurz für jede Form von Verhalten und Selbstdarstellung eines Individuums, und zwar differenziert nach Geschlecht, Alter und Rolle. Wir können uns das Ausmaß dieser Reglementierungen kaum vorstellen. Die Sorge um das korrekte Verhalten muß viel Zeit gekostet und die Menschen geradezu tyrannisiert haben. Denn fast immer, wenn von diesen Regeln die Rede ist, geschieht dies in Verbindung mit sehr dezidierten, positiven oder negativen Moralurteilen.“⁵⁶

Bei genauerem Hinschauen offenbaren jedoch dieselben Zeugnisse, dass die historische Realität komplexer war. Dass die dort vorgenommenen Wertungen nicht einfach Verhal-

55 Bredekamp (2015: 60 und *passim*).

56 Zanker (1995: 53–54).

ten „widerspiegeln“ zeigt sich nicht nur in ihrer emotionalen Auseinandersetzung mit entgegengesetzten Positionen; schon die bloße Tatsache, dass das „korrekte“ Verhalten in verschiedenen Situationen immer wieder neu bewertet wurde, verdeutlicht, dass diese Besprechungen oftmals von eher präskriptiver Art sind und bestimmtes Verhalten – im Sinne und zum Nutzen des jeweiligen Autors – erst einfordern. Hätte ein so starker Konsens über die richtigen Verhaltensweisen bestanden, wie die obige Beschreibung vermuten lässt, würden die Quellen wohl einzelne „Abweichler“ tadeln, die sich eben nicht an die Regeln des gesellschaftlichen Dekorums hielten. Tatsächlich zeigen sie aber gegensätzliche Positionen von viel grundsätzlicherer Art, wie sich besonders anhand des durch eine Reihe von gegeneinander gerichteten Reden hindurch zu verfolgenden Streits zwischen den Rednern Aischines und Demosthenes (4. Jh. v. Chr.) aufzeigen lässt⁵⁷. Dabei berufen sich beide auf eine Statue des frühen attischen Gesetzgebers Solon in Salamis, die eine korrekte, Besonnenheit und Selbstbeherrschung verdeutlichende Rednergestik zeige, die v. a. dadurch gekennzeichnet sei, dass die Arme des Redners nicht gestikulierend die Rede begleiten, sondern unter dem Mantel gehalten werden. So stellt Aischines fest, dass die emotionale, ausschweifende Gestik seines Kontrahenten die Würde und Selbstkontrolle der „großen Redner der Vergangenheit“ vermissen lasse, wie sie exemplarisch in dieser Statue Solons verewigt sei. Demosthenes hält gleich zweifach dagegen: Nicht nur sei diese Statue erst 50 Jahre alt und niemand könne folglich wissen, ob sie überhaupt Solons tatsächliche Gestik wiedergebe. V. a. sei es aber viel wichtiger, nicht nur eine würdevolle *Pose* nachzuahmen, worin Aischines – gemäß seinen früheren schauspielerischen Versuchen – gut sei; vielmehr zähle die *innere Haltung* und gerade hier lasse jener es an Würde vermissen.

Ganz unabhängig von den dahinterstehenden politischen Motiven offenbaren dieser Schlagabtausch und der Rückgriff auf das Motiv der klassischen Rednerpose – ihr Einnehmen oder ihre Vernachlässigung bzw. gezielte Ablehnung – zweierlei: Zum einen war es eben keinesfalls so, dass einhelliges Einverständnis darüber herrschte, wie man sich in bestimmten Situationen zu gebärden hatte. Zweitens – und dies ist noch viel wichtiger – wurde vermehrt die Möglichkeit eines Gegensatzes zwischen dem Ethos einer Person und der (kodifizierten) Verwendung von Gesten (oder zwischen *innerer* und *äußerer* „Haltung“) erkannt. Demnach bestehe ein entscheidender Unterschied zwischen dem oftmals unzuverlässigen Schluss von der äußeren auf die innere, charakterliche „Haltung“ im Fall eines Gegenübers aus Fleisch und Blut – die entsprechende zunehmende Skepsis tritt auch in anderen zeitgleichen und jüngeren griechischen Quellen zutage – und der gleichzeitigen effizienten Verwendung sinnstiftender Gestik in Darstellungen⁵⁸. In zwei- und dreidimensionalen Bildnissen – darunter die (nur in Form ihrer Beschreibungen überlieferte) Statue Solons aber auch eine Statue des Aischines selbst⁵⁹ – wurden der oben genannte Gestus ebenso wie viele andere nämlich tatsächlich oft verwendet, um eine bestimmte Charakterisierung der so Dargestellten zu bewirken⁶⁰. Diese Einschränkung ist zweifellos auf

57 Catoni (2005: 271–277).

58 Catoni (2005: 267–278).

59 Catoni (2005: Abb. 48); Zanker (1995: Abb. 26).

60 Zanker (1995: 49–55 und *passim*).

das oben besprochene Material und die in Teil 3 erwähnte Möglichkeit der gegenseitigen Prägung von realweltlichen Handlungsformen und ihrer Darstellung zu übertragen: Der altägyptische Gestus der (An-) Rede war primär ein Mittel zur deutlichen *Darstellung* des Aktes der Rede – und ermöglichte darüber hinaus die besprochenen Möglichkeiten der räumlichen Verbindungen der Sprechenden mit ihrer (schriftlich eingebrachten) Rede. Inwiefern und in welcher Häufigkeit er jedoch, sicherlich in Abhängigkeit vom situativen Kontext, tatsächlich von historischen Sprechern und Sprecherinnen verwendet wurde bzw. welche Redehaltung(en) im alten Ägypten als angemessen galt(en), kann auf der Grundlage der Darstellungen nicht erörtert werden⁶¹.

Auch in illuminierten Handschriften des europäischen Mittelalters nehmen Gesten der (An-) Rede wichtige Rollen ein, die in formaler wie kommunikativer Weise so vielfältig sind, dass sie hier nur anhand einiger ganz bestimmter Ausprägungen angesprochen werden sollen⁶². So kommen entsprechende Gesten neben der allgemeinen Darstellung sprechender Protagonisten als solcher – also in Darstellungen von Sprechakten – auch zur Kommunikation an die Rezipienten vor. Ganz explizit ist dies der Fall in der nur fragmentarisch erhaltenen sog. „Großen Bilderhandschrift“ von Wolfram von Eschenbachs *Willehalm* in der Bayerischen Staatsbibliothek (Cgm 193,III) aus dem 13. Jh. n. Chr. Die Seiten der Handschrift enthalten jeweils eine Text- und eine Bildspalte, wobei letztere in diesem Fall eben nicht (nur) bestimmte, bedeutungstragende Momente der Erzählung mit den darin vorkommenden Akteuren wiedergibt, sondern *den Akt des Erzählens selbst* in den Modus des Bildes überführt, wie das Auftreten der Ich-Figur des „Erzählers“ in der Bildspalte deutlich macht. Diese männliche Figur steht dort zwischen in der Geschichte vorkommenden Akteuren und Gegenständen und verbindet diese durch die Gesten seiner Arme und Hände⁶³. Der aktiv „erzählende“ vielmehr als nur „abbildende“ Charakter der Bildspalte wird dadurch unterstrichen, dass die dargestellten Objekte z. T. gar nicht als solche in den geschilderten Ereignissen vorkommen, sondern sich bloß auf Sprachbilder im Text beziehen und sogar im Bildfeld „schwebende“, farbige Buchstaben auftreten, die in diagrammatischer Weise auf ein Wort in der Textspalte verweisen, das durch Schreibung in derselben Farbe hervorgehoben ist. Gleichwohl bleiben die beiden Modi in diesem Fall räumlich klar voneinander getrennt („Textspalte“ und „Bildspalte“) und das Sprechen des Erzählers ist im Bild allein durch seine die anderen Elemente verbindende Gestik ersichtlich. Neben der klaren Trennung der beiden Modi – Reden sind im

61 Zu Fragen der „Rhetorik“ und der „Angemessenheit“ im alten Ägypten s. auch Moers (im Druck).

62 Die häufigste und charakteristischste dieser Gesten ist der bereits seit der Antike in dieser Funktion auftretende „Fingerzeig“, bei dem nur der Zeigefinger (seltener auch der Daumen) ausgestreckt ist, während die restlichen Finger eingebogen sind. Dass ein Gestus, welcher der Darstellung der (An-) Rede gilt, diesen stark deiktischen Charakter hat, ist natürlich kein Zufall; von den frühesten Belegen an lässt sich beobachten, dass oftmals die Deixis oder auch Befehlskraft der Rede umgesetzt wurde in die *visuelle Form* (s. Teil 3) der (dargestellten oder tatsächlich vollzogenen) Geste; s. Walliser-Wurster (2001: 45–54). Ein formal ähnlicher Gestus tritt in altägyptischen Darstellungen des beschwörenden wie auch des tatsächlich von einem hinweisenden Akt begleiteten Sprechens auf. Die entsprechenden Situationen unterscheiden sich deutlich von Szenen der bloßen (An-) Rede, für die der in Teil 2 beschriebene Gestus verwendet wurde; Dominicus (1994: 131–155).

63 Manuwald (2021: 210–213).

(Fließ-) Text wiedergegeben, die zugehörigen Bilder zeigen durch Gesten der (An-) Rede, *dass* Akteure sprechen, aber nicht, was der Inhalt der Rede ist – existierte zeitgleich auch die Möglichkeit der Einbringung direkter Reden ins Bild in Form von sog. *Spruchbändern*⁶⁴. Sie wurden aus *Schriftbändern* entwickelt, in den Darstellungen von Evangelisten oder Propheten vorkommenden Schriftrollen (oder Codices), die oft die Anfangsworte des dem jeweiligen Autor zugeschriebenen Textes zeigen. Diesen Ursprung tragen die Spruchbänder auch weiterhin in ihrer *Materialität* mit sich: Die gesprochenen Worte erscheinen auf einer (zumindest teilweise entrollten) Rolle, die vom Sprecher in einer Hand gehalten wird, während die andere oft gleichzeitig den Akt des Sprechens durch den entsprechenden Gestus betont. Die gesprochenen und schriftlich fixierten Worte sind also *auf einem Objekt im Bild verortet*⁶⁵, was die Möglichkeit eröffnete, durch die Ausrichtung der Schriftbänder auch Objekte und Adressaten der Rede visuell anzugeben⁶⁶.

Schließlich bietet die mittelalterliche Manuskriptkultur ein weiteres Beispiel für in diesem Fall zwar tatsächlich primär *zeigende* aber gerade dadurch der *Ansprache* der Leser dienende Hände: An den Seitenrändern von Manuskripten findet man zuweilen sog. *maniculae* („Händchen“; Sg. *manicula*), von einem Leser oder zuweilen bereits dem Schreiber bzw. einer mit der Verzierung des Werkes beauftragten Person gezeichnete Hände, die eine für den Leser oder Auftraggeber besonders bedeutsame Stelle markieren. Zuweilen sind sie erweitert durch einen Arm, eine ganze Figur oder gar diverse phantastische Wesen; das wesentliche bleibt jedoch die Hand selbst, die mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf die hervorzuhebende Stelle hinweist⁶⁷. Dasselbe Mittel wurde vereinzelt auch von Schreibern verwendet, die beim Kopieren übersehene Textteile am oberen oder unteren Seitenrand einfügten und die Stelle, an der die ausgelassenen Passagen im Text zu lesen wären, durch eine *manicula* markierten. Auch dabei konnte eine überraschend aufwändige figürliche Erweiterung stattfinden; so wird eine nachträglich ergänzte Textstelle in einem um 1300 n. Chr. entstandenen englischen Stundenbuch durch zwei Männer an die richtige Stelle im Text „gezogen“, wobei einer der beiden zugleich mit der freien Hand auf die Zeile deutet, in welcher der vergessene Satz zu stehen kommen soll⁶⁸ – man könnte beinahe annehmen, das der ohnehin nicht rückgängig zu machende Fehler hier durch „multimodalen Witz“ wiedergutmacht werden sollte.

64 Dazu Wittekind (1996) mit ausführlichen Literaturhinweisen. Ähnlich existierten auch im präkolumbianischen Mexiko nebeneinander die Alternativen, entweder nur darzustellen, *dass* ein Akteur spricht – in diesem Fall neben Gesten v. a. durch sog. *speech scrolls* vor dem Mund – oder aber die gesprochenen Äußerungen tatsächlich durch Schriftzeichen im Bild-(Text-)Feld wiederzugeben, oftmals angeschlossen an eine oder mehrere einleitende *speech scroll(s)*; s. Boone (2016).

65 Dies im Gegensatz zur Schrift in den oben genannten Fällen aus dem alten Ägypten, die über keinen Ort verfügt und gleichsam am / im „Un-Ort“ der Grenze zwischen dem Realraum und dem virtuellen Bildraum situiert ist; Rogner (2021: 236–245); Rogner (in Vorbereitung).

66 Wittekind (1996: 346–348).

67 Kwakkel (2015); Wimmer (2021: 828–831).

68 Baltimore, Walters Art Museum, Walters MS W.102, fol. 39v; Wimmer (2021: 830–831 und Abb. 3).

Abbildungen

Abb. 1: Foto Romane Betbeze.

Abb. 2: de Garis Davies (1941: Taf. 47).

Abb. 3: de Garis Davies & de Garis Davies (1933: Taf. 24).

Abb. 4: Epigraphic Survey (1930: Taf. 43 [Detail]). Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago.

Abb. 5: Epigraphic Survey (1957: Taf. 322 [Detail]). Courtesy of the Oriental Institute of the University of Chicago.

Bibliographie

- Allen, James P. 2014. *Middle Egyptian. An Introduction to the Language and Culture of Hieroglyphs. Third Edition*, Cambridge.
- Bateman, John, Janina Wildfeuer & Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality. Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*, Berlin & Boston.
- Bauer, Matthias & Christoph Ernst. 2010. *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld.
- Bonnet, Hans. 1924. Die Rechts- und die Linksansicht im ägyptischen Reliefstil, in: *Orientalistische Literaturzeitung* 27, 554–558.
- Boone, Elizabeth H. 2016. Pictorial Talking. The Figural Rendering of Speech Acts and Texts in Aztec Mexico, in: Brigitte M. Bedos-Rezak & Jeffrey F. Hamburger (Hrsg.), *Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington, 31–50.
- Borghouts, Joris F. 2010. *Egyptian. An Introduction to the Writing and Language of the Middle Kingdom*, Egyptologische Uitgaven 24, Leiden & Leuven.
- Brack, Annelies & Artur Brack. 1980. *Das Grab des Haremheb. Theben Nr. 78*, Archäologische Veröffentlichungen 35, Mainz.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Der Bildakt. Neufassung 2015*, Berlin.
- Calverley, Amice M. & Myrtle F. Broome. 1935. *The Temple of King Sethos I at Abydos II. The Chapels of Amen-Rē, Rē'-Harakhti, Ptah, and King Sethos*. London & Chicago.
- Catoni, Maria L. 2005. *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Studi Scuola Normale Superiore 2, Pisa.
- Catoni, Maria L. 2013. Mimesis and Motion in Classical Antiquity, in: Sigrid Leyssen & Pirkko Rathgeber (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung / Images of Animate Movement*, München, 199–219.
- Catoni, Maria L. 2017. Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, Schema, and Image, in: Sabine Marienberg (Hrsg.), *Symbolic Articulation. Image, Word, and the Body between Action and Schema*, Image Word Action 4, Berlin & Boston, 131–152.
- David, Rosalie. 2016. *Temple Ritual at Abydos*, London.
- David, Arlette. 2021. *Renewing Royal Imagery. Akhenaten and Family in the Amarna Tombs*, Harvard Egyptological Studies 11, Leiden & Boston.
- Davis, Whitney. 2011. *A General Theory of Visual Culture*, Princeton & Oxford.
- Delpout, Lonke & Frederik Rogner. Im Druck. The King Himself Training His Horses: Two New Perspectives on an Unusual Scene in Ramesses III's Temple at Medinet Habu, *Göttinger Miszellen*.
- Dominicus, Brigitte. 1994. *Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches*, Studien zur Archäologie und Geschichte Ägyptens 10, Heidelberg.
- Dziobek, Eberhard & Mahmud Abdel Raziq. 1990. *Das Grab des Sobekhotep. Theben Nr. 63*, Archäologische Veröffentlichungen 71, Mainz.
- Eaton, Katherine. 2013. *Ancient Egyptian Temple Ritual. Performance, Pattern, and Practice*, Routledge Studies in Egyptology 1, New York.

- Epigraphic Survey. 1930. *Medinet Habu I. Earlier Historical Records of Ramses III*, Oriental Institute Publications 8, Chicago.
- Epigraphic Survey. 1932. *Medinet Habu II. Later Historical Records of Ramses III*, Oriental Institute Publications 9, Chicago.
- Epigraphic Survey. 1940. *Medinet Habu IV. Festival Scenes of Ramses III*, Oriental Institute Publications 51, Chicago.
- Epigraphic Survey. 1957. *Medinet Habu V. The Temple Proper I. The Portico, the Treasury, and Chapels Adjoining the First Hypostyle Hall with Marginal Material from the Forecourts*, Oriental Institute Publications 83, Chicago.
- Épron, Lucienne, François Daumas & Georges Goyon. 1939. *Le tombeau de Ti I. Les approches de la chapelle*, Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale 65, Kairo.
- Galgano, Maria B. 2003. Derrida's *De la Grammatologie* and Hieroglyphic Writing, in: Lucia Morra & Carla Bazzanella (Hrsg.), *Philosophers and Hieroglyphs*, Turin, 140–158.
- de Garis Davies, Norman. 1933. *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition 9, New York.
- de Garis Davies, Norman. 1941. *The Tomb of the Vizier Ramose*, Mond Excavations at Thebes 1, London.
- de Garis Davies, Norman. 1943. *The Tomb of Rekh-mi-Rē' at Thebes*, The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition 11, New York.
- de Garis Davies, Nina & Alan H. Gardiner. 1915. The Tomb of Amenemhēt (No. 82), The Theban Tombs Series 1, London.
- de Garis Davies, Nina & Norman de Garis Davies. 1933. *The Tombs of Menkheperasonb, Amenmosē, and Another (Nos. 86, 112, 42, 226)*, The Theban Tombs Series 5, London.
- Harpur, Yvonne. 1987. *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom*, London & New York.
- Hartwig, Melinda. 2013. Scenes and Texts in the Tomb Chapel of Menna, in: Melinda Hartwig (Hrsg.), *The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting in an Egyptian Tomb*, American Research Center in Egypt Conservation Series 5, Kairo, 21–90.
- Hofmann, Eva. 1995. *Das Grab des Neferrenpet gen. Kenro (TT 178)*, Theben 9, Mainz.
- Iskander, Sameh & Ogdan Goelet. 2015. *The Temple of Ramesses II in Abydos I. Wall Scenes 2: Chapels and First Pylon*, Atlanta.
- Kanawati, Naguib. 2006. *The Teti Cemetery at Saqqara VIII. The Tomb of Inumin*, Australian Centre for Egyptology Reports 24, Oxford.
- Kanawati, Naguib & Linda Evans. 2017. *The Cemetery of Meir IV. The Tombs of Senbi I and Wekh-hotep I*, Australian Centre for Egyptology Reports 41, Oxford.
- Kanawati, Naguib & Ali Hassan. 1996. *The Teti Cemetery at Saqqara I. The Tombs of Nedjet-em-pet, Ka-aper and Others*, Australian Centre for Egyptology Reports 8, Sydney.
- Kanawati, Naguib & Ali Hassan. 1997. *The Teti Cemetery at Saqqara II. The Tomb of Ankhmahor*, Australian Centre for Egyptology Reports 9, Sydney.
- Kress, Gunther. 2014. What is Mode?, in: Carey Jewitt (Hrsg.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, 60–75.
- Kutscher, Silvia. 2020. Multimodale graphische Kommunikation im pharaonischen Ägypten. Entwurf einer Analyseverfahren, in: *Lingua Aegyptia* 28, 81–116.
- Kwakkel, Erik. 2015. Helping Hands on the Medieval Page <<https://medievalbooks.nl/2015/03/13/helping-hands-on-the-medieval-page/>> (7. April 2023).
- Malaise, Michel & Jean Winand. 1999. *Grammaire raisonnée de l'égyptien classique*, Aegyptiaca Leodiensia 6, Liège.
- Manuwald, Henrike. 2021. Text-Bild-Beziehungen in der mittelalterlichen Manuskriptkultur (des deutschsprachigen Raumes), in: Joachim Hamm & Dorothea Klein (Hrsg.), *Text – Bild – Ton. Spielarten der Intermedialität in Mittelalter und früherer Neuzeit*, Publikationen aus dem Kolleg 'Mittelalter und frühe Neuzeit' 8, Würzburg, 189–232.

- Martin, Geoffrey T. 2016. *Tutankhamun's Regent. Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb for Students of Egyptian Art, Iconography, Architecture, and History*, Egypt Exploration Society, Excavation Memoir 111, London.
- Moers, Gerald. 2005. Auch der Feind war nur ein Mensch. Cursorisches zu einer Teilansicht pharaonischer Selbst- und Fremdwahrnehmungsoperationen, in: Heinz Felber (Hrsg.), *Feinde und Auführer. Konzepte von Gegnerschaft in ägyptischen Texten besonders des Mittleren Reiches*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 78.5, Stuttgart & Leipzig, 223–282
- Moers, Gerald. Im Druck. Strategic Discourse in the Ancient Near East and Egypt: Egypt, in: Henriette van der Blom & Harvey Yunis (Hrsg.), *The Cambridge History of Rhetoric I: Rhetoric of the Ancient World (to 250 CE)*, Cambridge.
- Ockinga, Boyo G. 2004. *Amenemone the Chief Goldsmith. A New Kingdom Tomb in the Teti Cemetery at Saqqara*, Australian Centre for Egyptology Reports 22, Oxford.
- Porter, Bertha & Rosalind L. B. Moss. 1981. *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings III. Saqqâra to Dahshûr. Second Edition Revised and Augmented by PhDr. Jaromír Málek*, Oxford.
- von Recklinghausen, Heinrich. 1928. Rechtsprofil und Linksprofil in der Zeichenkunst der alten Ägypter, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 63, 14–36.
- Rogner, Frederik. 2012. Die Schriften Ägyptens, in: Hans U. Steymans & Thomas Staubli (Hrsg.), *Von den Schriften zur (Heiligen) Schrift. Keilschrift, Hieroglyphen, Alphabete und Tora*, Fribourg, 77–86.
- Rogner, Frederik. 2020. Two cases of aspect-perception from Egypt, *Göttinger Miszellen* 261, 165–177.
- Rogner, Frederik. 2021. Gottheiten, die den König führen und auf Wände schreiben: Akteure und Inschriften in Tempeln des Neuen Reiches zwischen Bildraum und Realraum, in: Horst Beinlich (Hrsg.), *12. Ägyptologische Tempeltagung. Synergie und Divergenz: Zum Zusammenwirken von Bild und Text in ägyptischen Tempeln. Würzburg 2020*, Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen 3,7, Wiesbaden, 221–254.
- Rogner, Frederik. 2022a. *Bildliche Narrativität – Erzählen mit Bildern. Rezeption und Verwendung figürlicher Darstellungen im ägyptischen Neuen Reich*, Swiss Egyptological Studies 3, Basel & Frankfurt a. M.
- Rogner, Frederik. 2022b. La création de sens supplémentaire grâce à la *poésie visuelle* et la *mise en page* : Une liste d'offrandes dans le temple de Sêti I^{er} à Abydos, *Bulletin de la Société d'égyptologie, Genève* 33, 25–39.
- Rogner, Frederik. Im Druck. Inscripting the King's Deeds for all Eternity: a Close Look at the Multimodal Design of Ramesses III's Festival Reliefs at Medinet Habu, in: *10th Symposium on Egyptian Royal Ideology. Rites, Rituals and Festivals as Instruments of Stability of the Royal Power, Warsaw, 30 May–2 June 2021*.
- Rogner, Frederik. In Vorbereitung. Effects and Functions of Writing in Egyptian Image-(Text-)Spaces, in: Silvia Kutscher & Dina Serova (Hrsg.), *Spaces and Meaning. Multimodal Communication in Ancient Egypt*.
- Schäfer, Heinrich. 2002. *Principles of Egyptian Art. Edited by Emma Brunner-Traut. Translated and edited by John Baines with a foreword by E. H. Gombrich*, Oxford.
- Schenkel, Wolfgang. 2011. Wie ikonisch ist die altägyptische Schrift?, in: *Lingua Aegyptia* 19, 125–153.
- Stauder-Porchet, Julie. 2021a. Inscriptural Layout in Continuous Texts of the Old Kingdom, in: *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 121, 441–474.
- Stauder-Porchet, Julie. 2021b. L'inscription hiéroglyphique comme composition visuelle : la façade d'Hirkhouf à Qoubbet el-Haoua, in: *Bulletin de la Société française d'égyptologie* 205, 38–58.
- Steindorff, Georg. 1913. *Das Grab des Ti*, Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Ägypten 2, Leipzig.

- Unsworth, Len & Chris Clérigh. 2014. Multimodality and Reading. The Construction of Meaning through Image-Text-Interaction, in: Carey Jewitt (Hrsg.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, 176–188.
- Walliser-Wurster, Michaela. 2001. *Fingerzeige. Studien zu Bedeutung und Funktion einer Geste in der bildenden Kunst der italienischen Renaissance*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII. Kunstgeschichte 376, Frankfurt am Main.
- Van Walsem, René. 1998. Rezension zu Brigitte Dominicus, Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 10, Heidelberg 1994, in: *Bibliotheca Orientalis* 55, 125–129.
- Wild, Henri. 1959. L'«adresse aux visiteurs» du tombeau de Ti, in: *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 58, 101–113.
- Wimmer, Hanna. 2021. Peripatetic Readers and a Dancing Maiden: Marginal Multigraphic Discourse in a Medieval Latin Multiple-Text Manuscript, in: Jörg B. Quenzer (Hrsg.), *Exploring Written Artefacts. Objects, Methods, and Concepts II*, Studies in Manuscript Cultures 25, Berlin & Boston, 821–842.
- Wittekind, Susanne. 1996. Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30, 343–367.
- Zanker, Paul. 1995. *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München.