

Grenzen eines travelling term : warum die Ägypter keinen "Bilderstreit" kannten

Autor(en): **Verbovsek, Alexandra**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Theologische Zeitschrift**

Band (Jahr): **67 (2011)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-877792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Grenzen eines travelling term

Warum die Ägypter keinen «Bilderstreit» kannten

Den «Bilder-Streiten» ist anders als den «Bilder-Stürmen» innerhalb des ägyptologischen Diskurses bislang keine grössere Relevanz beigemessen worden. So findet sich das entsprechende Schlagwort weder in der Literaturlatenbank Agyptos¹ noch in einem der zahlreichen ägyptologischen Lexika, Handbücher oder Kunstgeschichten – eine konventionelle Vorgehensweise bei der Bearbeitung des Themas ist folglich unmöglich. Auch ein diachroner Überblick über diejenigen Quellen und Befunde, die üblicherweise zur Dokumentation von Bildzerstörungen im Alten Ägypten herangezogen werden,² erscheint mir für die Behandlung des Themas ungeeignet. Ebenso wenig bietet es sich an, einzelne Fälle der für verschiedene ägyptische Persönlichkeiten belegten *Damnatio Memoriae* vorzustellen und diese den historischen Befunden anderer Kulturen gegenüberzustellen. Daher habe ich mich für ein deduktives Konzept entschieden. Von diesem ausgehend möchte ich zeigen, dass die ägyptische Kultur der pharaonischen Zeit, in der es unter bestimmten Voraussetzungen durchaus zur «Manipulation» von Bildern kommen konnte, an ein strenges Regelsystem gebunden war, das kein Forum für eine explizite Auseinandersetzung über Stellung, Funktion oder Macht des Bildes bot.

Das ägyptische Bild soll zunächst allgemein definiert werden. Ausserdem wird seine Intention behandelt. In diesem Zusammenhang wird unter anderem die kontrovers diskutierte Überlegung aufgegriffen, welche Kräfte hinter dem Entwurf der ägyptischen Bilder standen und wer diesen beeinflussen konnte. Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit der ägyptischen Bild-Ideologie. Sein Schwerpunkt liegt auf der Bedeutung und Funktion, welche die Bilder für den Einzelnen und die Gemeinschaft einnahmen. Darüber hinaus sollen die Verwendungsmodalitäten ägyptischer Bilder dargelegt werden. Der letzte Teil soll den unterschiedlichen in Ägypten nachzuweisenden Formen von «Bildmanipulationen» gewidmet werden. Im Zuge dessen werden die signifikantesten

¹ <http://www.aigyptos.uni-muenchen.de/> (27.3.2011).

² So zum Beispiel zusammengestellt von D. Metzler: *Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike*, in: M. Warnke (Hg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Frankfurt a.M. 1988, 14-29.

Beispiele ägyptischer «Bilderstürme» zusammengetragen. Schliesslich soll die Argumentation noch einmal vor dem Hintergrund der im Titel formulierten These «Warum die Ägypter keinen Bilderstreit kannten» resümiert und zur Diskussion gestellt werden.

I. Die Definition des ägyptischen Bildes

Im Vergleich zu anderen kunsthistorisch oder archäologisch arbeitenden Fächern hielt die Bildwissenschaft verhältnismässig spät und sehr verhalten Einzug in die Ägyptologie. Erst in den 1980er Jahren wurde die Auseinandersetzung über «das ägyptische Bild» durch einige wenige, vor allem zeichentheoretisch ausgerichtete Beiträge Roland Tefnins und Jan Assmanns initiiert.³ In einem 1992 erschienenen Aufsatz betont Assmann nachdrücklich die aus heutiger Sicht zumeist unterschätzte Bedeutung der Bilder als konstituierende Träger der altägyptischen Kultur. Bezug nehmend auf die Korrelation von Bild und Schrift stellt er fest,

« ... dass in Ägypten Bilder, nicht Texte, das zentrale Medium kultureller Sinnbildung darstellen, dass also die «Wahrheit» nicht in Worten, sondern in Bildern kodifiziert wurde und daher den Bildern jene normative und formative Kraft zukommt, die man sonst mit kanonischen Texten verbindet.»⁴

Mit dieser Aussage wurde die bis dato weniger von funktionalen als von ästhetischen Voraussetzungen ausgehende Bewertung ägyptischer Darstellungen um einen wesentlichen Aspekt erweitert: Die ägyptischen Bilder wurden nun als Triebkräfte komplexer semiotischer und kulturimmanenter Zusammenhänge erklärt.

³ Zu nennen sind R. Tefnin: *Image, écriture, récit. A propos des représentations de la bataille de Qadesh*, Göttinger Miscellen 47 (1981) 55-76; ders.: *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, Göttinger Miscellen 79 (1984) 55-71; ders.: *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*, *Chronique d'Égypte* 66 (1991) 60-88; J. Assmann: *Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten*, *Visible Religion* 7 (1989) 1-20.

⁴ J. Assmann: *Ein Gespräch im Goldhaus über Kunst und andere Gegenstände*, in: I. Gamer-Wallert, W. Helck (Hg.): *Gegengabe. FS E. Brunner-Traut*, Tübingen 1992, 57.

Im Vergleich zu anderen Zeichenarten besitzen Bilder ein besonders grosses Komprimierungspotential. In ihrer Eigenschaft als Speichermedien sind sie in der Lage, eine enorme Menge an Daten aufzunehmen, zu verarbeiten und zu vermitteln. Auch für die Ägypter war das Bild neben der Sprache eines der wichtigsten Mittel der menschlichen Kommunikation. In Ägypten spiegelt sich die Bedeutung dieses Potentials vor allem in der starken Wechselwirkung von Bild und Schrift,⁵ die auf der denotativen wie auf der konnotativen Ebene zu fassen ist. Man denke hier zum Beispiel an die nahezu ausschliessliche Verwendung von Bildzeichen in der Hieroglyphenschrift.

Im Rahmen der visuellen Kommunikation ist das ägyptische Bild eine zwei- oder dreidimensional konstruierte Umsetzung eines Objektes oder Lebewesens, eines Ausschnitts aus der Lebenswelt, einer Sinneserfahrung oder eines Vorstellungsmodells.⁶ In historischen Medien und Techniken besitzt es eine Zeitform, zumeist geht es jedoch aus überzeitlichen und kulturell übergreifenden Themen wie *«Welterfahrung»* und *«Weltrepräsentation»* hervor. Es kann als Grundeigenschaft eines jeden, so auch des ägyptischen Bildes gelten, dass dieses etwas vergegenwärtigt, was nicht gegenwärtig ist. In Form von Statuen, Reliefs oder Malereien transformiert es Ferne in Nähe und lässt Abwesendes anwesend sein.⁷

Die repräsentative Funktion des ägyptischen Bildes resultierte aus der Verwendung eines spezifischen ikonischen Zeichenrepertoires. Das ägyptische Bild war an individuelle oder kollektive Codierungen gebunden, die sich im Rahmen der kulturellen Konventionen bewegten und auf einen gesellschaftlichen Konsens abhoben. Die innerhalb des Kommunikationsraumes zu treffende *«Absprache»* über die Bedeutung der ikonischen Zeichen bildete die Voraussetzung dafür, dass ein Abbild auf das Abzubildende referieren konnte. Dazu musste das Signifikans dem Signifikat nicht notwendigerweise ähnlich

⁵ Dazu aktuell J. Baines: *On Functions of Writing in Ancient Egyptian Pictorial Representation*, in: P. Taylor (Hg.): *Iconography without texts* (Warburg Institute Colloquia 12), London/Turin 2008, 95-126.

⁶ A. Verbovsek: *«Imago Aegyptia»*. Wirkungsstrukturen der altägyptischen Bildsprache und ihre Rezeption. Ein programmatischer Ausblick, *Imago Aegypti* 1 (2005) 145-155.

⁷ B. Waldenfels: *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in: G. Boehm (Hg.): *Homo pictor* (Colloquium Rauricum 7), München/Leipzig 2000, 23.

sein,⁸ der Bezug konnte ebenso kausal oder konventionell⁹ zustande kommen.¹⁰ Die mediale Vermittlung und Inszenierung¹¹ ermöglichte die korrekte Interpretation der Bildaussage.

Die ägyptischen Bilder bedurften nicht unbedingt einer ästhetischen Gestaltung, um als Instrumente der Sinnvermittlung wirksam zu werden. Ein essentielles Kriterium war dagegen ihre Funktionalität, die – auch ohne gefällige Ausführung – im Rahmen einer speziellen Perzeptionssituation bzw. eines bestimmten Kontextes, beispielsweise in einem Tempel oder Grab, zum Einsatz gebracht wurde. Eine besondere Relevanz besass in diesem Zusammenhang die Interpretationskompetenz der Adressaten oder Rezipienten, bei denen es sich nicht nur um lebende Menschen, sondern auch um Tote, Götter oder andere Wesen wie etwa Dämonen handeln konnte. Zumindest bei einem Teil der ägyptischen Bildkonsumenten konnte diese kulturelle Fähigkeit und notwendige Bilderfahrung, die zum adäquaten Lesen der Zeichen erforderlich war, vorausgesetzt werden. Je nach sozialer Zugehörigkeit waren sie mit den Funktionsabläufen des Bildgeschehens vertraut und existentiell mit den Bildern verbunden, die für sie eine «ganz diesseitige lebensweltliche Wirkkraft»¹² besaßen.

Die Bedeutung der Bilder wurde vornehmlich durch ihre jeweilige Kontextualisierung mitbestimmt. Diese wiederum musste über verschiedene Massnahmen umgesetzt werden. Dazu gehörten 1.) Architektonische Abgrenzungen, so etwa in Räumlichkeiten, die eine besondere Bedeutung besaßen; 2.) die mediale Exposition, wie die Aufstellung in Nischen, Schreinen oder auf Sockeln; 3.) die funktionale Einbindung, zum Beispiel in religiöse, soziale oder politische (performative) Handlungen oder 4.) die epigraphische

⁸ N. Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1995, 15ff.

⁹ Zu Konsens und Konvention im Sinne der Form vgl. A. Schelske: *Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*, Wiesbaden 1997, 172-182.

¹⁰ Waldenfels: *Spiegel, Spur und Blick* (Anm. 7), 24f.

¹¹ Vgl. dazu M.M. Luiselli: *Inszenierung von Individualität. Zur Selbst-Thematisierung in der altägyptischen Porträtkunst*, *Imago Aegypti* 3 (2011), 72-81.

¹² M. Leicht: *Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu mißtrauen*, in: M. Heinz, D. Bonatz (Hg.): *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin 2002, 28.

Ausstattung und formale Konventionalisierung.¹³ Integriert in einen solchen exakt determinierten und mit komplexer Information versehenen Kontext erhielt das Bild einen neuen, zumeist zur Anschauung geeigneten Wirkungsbereich, in dem es in der Funktion eines Referens konkreter Inhalte bestimmte Aufgaben übernahm.

Die Inszenierung des Darzustellenden begründete dabei den Prozess einer «Sinnaufladung durch Isolation»¹⁴ und somit einen Akt kulturspezifischer Wahrnehmung. Auf diese Weise wurde das Dargestellte in einen abstrakten Aktionsraum integriert, der unerwünschte lebensweltliche Qualitäten, wie Vergänglichkeit und Tod, Schwäche oder Abnormität ausgrenzte oder umdefinierte. Durch ihre mediale Präsenz konnten die Bilder interaktiv agieren, am Kultgeschehen teilhaben oder Rituale empfangen.¹⁵ Sie wurden zumeist durch erläuternde Inschriften ergänzt, die eine Identifizierung des Bildes ermöglichten und seine kultisch-rituelle Wirksamkeit initiierten.

II. Die Intention des ägyptischen Bildes

Die primäre Absicht des ägyptischen Bildschaffens galt der kultischen bzw. rituellen Versorgung von Königen, Privatpersonen oder Göttern. Einige Denkmäler und bestimmte Motive hatten darüber hinaus eine politische Intention. Der König, seine Familie sowie die Angehörigen der höheren gesellschaftlichen Schichten besaßen die Möglichkeit, Bilder für sich oder Andere anfertigen zu lassen. Im Gegensatz zur einfachen Bevölkerung, also den Bauern oder Arbeitern, hatten sie Zugang zu den handwerklichen und materiellen Ressourcen, die für die Herstellung von Statuen, Reliefs oder Malereien gebraucht wurden. Dennoch konnten sie nicht frei darüber bestimmen, wie das in Auftrag gegebene Bild auszusehen hatte. Gestaltung und Ausführung der Bilder waren eng an eine Reihe von Konventionen und Normen gebunden, die in der Ägyptologie als *Kanon und Decorum*¹⁶ bezeichnet werden. Diese reglementierten nicht nur

¹³ U. Eco: Einführung in die Semiotik, München 1991, 208f.

¹⁴ Siehe die in Anm. 3 genannte Literatur.

¹⁵ Assmann: Gespräch im Goldhaus (Anm. 4), 57.

¹⁶ Zu den Verwendungsmöglichkeiten des Begriffes *Decorum* in der Ägyptologie siehe J. Baines: *Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum: Modern Percep-*

die Ikonographie, sondern auch die Auswahl und Umsetzung von Themen und Motiven, die Struktur der Kompositionen, das Spektrum der Farben sowie die Massverhältnisse und Proportionen.

Die Einhaltung dieser Konventionen galt als Voraussetzung für das Funktionieren der ägyptischen Bilder, die nicht zur reinen Anschauung vorgesehen waren, sondern stets einen bestimmten Zweck verfolgten. An dieses Reglement hatten sich vor allem die Bildproduzenten zu halten, die in kooperativen Handwerksbetrieben arbeitsteilig beschäftigt waren.¹⁷ Eigeninitiative oder Künstlerschaft im Sinne individueller Kreativität wurde lediglich im Rahmen einer «eigenen Handschrift» zugelassen. Die unterschiedlichen an einem Bild tätigen Personen führten die Arbeiten gemäss ihres Auftrages mit den ihnen zugewiesenen Werkstoffen am vorgegebenen Ort aus. Zumeist wurden die jeweils ansässigen regionalen Bildproduzenten beschäftigt, königliche Bildnisse wurden in den Werkstätten der Residenz hergestellt.

Die Residenz, in der auch der Hof mit dem Sitz des Herrschers angesiedelt war, muss als Keimzelle der intellektuellen Diskurse der jeweiligen Epoche aufgefasst werden. Es ist davon auszugehen, dass in der Residenz damit auch die Voraussetzungen für das Entstehen und die Entwicklung des ägyptischen Kunstsystems geschaffen wurden. Schon die frühesten Darstellungen des ägyptischen Königs lassen erkennen, dass das Kunstsystem zu dieser Zeit bereits fest im kulturellen Denken internalisiert war. Die spätestens seit der Zeit der so genannten Reichseinigung nachzuweisenden Parameter, wie sie beispielsweise auf der Narmer-Palette aus der Zeit um 2900 v.Chr.¹⁸ zu sehen sind (Abb. 1), wurden die gesamte ägyptische Geschichte hindurch aufrecht erhalten. Die Konventionen der ägyptischen Kunst wurden nur dann verändert oder erweitert, wenn

tions and Ancient Institutions, *The Journal of the American Research Centre in Egypt* 27 (1990) 1-23; definiert für die ägyptologische Kunstbetrachtung in: A. Verbovsek: *Zwischen «Theorie und Praxis». Heuristische und ontologische Modellierungen der ägyptologischen Kunstbetrachtung*, Habil.-Schr. München 2005, (in Druckvorbereitung für PÄ), 130ff.

¹⁷ Siehe dazu ausführlicher A. Verbovsek: *Pygmalion in Ägypten? oder «Einer, der sein Handwerk versteht ...»*. Diskursive Überlegungen zum Berufsstand des «Künstlers», in: H. Behlmer, K. Demuss, G. Moers, K. Widmaier (Hg.): *jn.t dr.w. FS F. Junge*, Bd. 2, Göttingen 2006, 659-692.

¹⁸ Die chronologischen Angaben in diesem Beitrag bezeichnen die Regierungsdaten der jeweiligen Herrscher und richten sich nach der Zusammenstellung in:

aus religiösen, sozialen, politischen oder sonstigen Gründen ein Anlass dazu gegeben war.

Der König selbst wurde als kreative Instanz und Schöpfer dieser Vorgänge verstanden. Realiter war es aber eine Gruppe Kundiger oder Eingeweihter, die hinter solchen kulturellen Entwürfen stand.¹⁹ Da uns jedoch keiner dieser Entwürfe in schriftlicher Form überliefert ist, bleiben wir zur Beantwortung der meisten Fragen weiterhin auf die archäologischen Quellen angewiesen. Dies gilt gleichfalls für diejenige nach dem Auftreten von «Bilderstreiten», die in keinem der historischen oder literarischen Texte Ägyptens erwähnt werden. Auch ein Wort, das «Bilderstreit» assoziieren würde, lässt sich in der ägyptischen Sprache nicht belegen.

Die aus dem Vorangegangenen gewonnenen Argumente sollen die Grundlage für die weitere Diskussion bilden. Sie lassen sich unter drei Prämissen zusammenzufassen:

1. Die ägyptischen Bilder unterlagen einem strengen Regelsystem. Um ihre Funktion erfüllen zu können, hatten sie den Konventionen zu folgen.
2. Die ägyptischen Darstellungskonventionen galten als Schöpfung des Königs. Zur Realisierung und Präsentation seines, wenn auch in erster Linie fiktiven, Einflusses trat die eigentliche intellektuelle Instanz hinter seinem Namen zurück. Die Bildproduzenten führten die Arbeiten gemäss ihres Auftrags und nach den Vorgaben von Kanon und Decorum aus. Kreativität und Eigeninitiative waren weitgehend ausgesetzt.



Abb. 1, Narmer-Palette, Regierungszeit des Narmer, 1. Dynastie (um 2900 v.Chr.), Ägyptisches Museum, Kairo.

E. Hornung, R. Krauss, D.A. Warburton (Hg.): *Ancient Egyptian Chronology* (Handbook of Oriental Studies, Section One, The Near and Middle East 83), Leiden/Boston 2006.

¹⁹ Verbovsek: *Pygmalion* (Anm. 17), bes. 684ff.

3. Ägyptische Bilder wurden nicht als dekorative Elemente, zur blossen Anschauung oder Ästhetisierung der Lebenswelt verwendet, sondern übernahmen eine ebenso repräsentative wie existentielle Funktion im Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft. Als unverzichtbare Elemente der funerären, kultischen und rituellen Ausstattung hatten sie für alle Angehörigen der ägyptischen Gesellschaft eine unverzichtbare Bedeutung.

III. Die Ideologie des ägyptischen Bildes

Die ägyptische Kultur hat eine grosse Anzahl menschen-, tier- und mischgestaltiger Bilder hervorgebracht, die über ihre jeweilige Ikonographie eindeutig dem göttlichen, königlichen oder privaten Umfeld zugeordnet werden können. Darstellungen von Privatpersonen sind seltener im sakralen als im funerären Bereich, also in Gräbern, anzutreffen. In diesen sollten sie die jenseitige Versorgung des Verstorbenen sichern. Der zumeist männliche Grabinhaber liess mindestens eine Statue seiner Person anfertigen, die ihn auch in Begleitung seiner Frau oder Familie wiedergeben konnte. Sie wurde in seinem Grab aufgestellt und repräsentierte ihn dort als soziale und kultische Persönlichkeit. Darüber hinaus stand das Bild für den Fall der Zerstörung seiner Mumie als «Ersatzkörper» bereit, der die als frei beweglich gedachte «Seele» des Verstorbenen, den so genannten Ba, aufnehmen konnte. Die an den Grabwänden angebrachten Darstellungen verwiesen zudem auf das Leben, das der Verstorbene im Jenseits zu führen gedachte: ein Leben in Jugend, Gesundheit, Wohlstand und Prestige.

Die Ägypter verstanden ihre Bilder als mediale Instrumente, die bei Bedarf «aktiviert» werden konnten. Um ihren Zweck zu erfüllen, hatten sie nicht nur den Vorgaben von Kanon und Decorum zu folgen. Ihre «Belebung» musste zudem durch die Ausführung ritueller Handlungen, die so genannte Mundöffnung, initiiert werden.²⁰ Ebenso unerlässlich war die Anbringung von Inschriften, die ihren Inhaber über die Nennung von Namen, Verwandtschaftsverhältnissen und Titeln identifizierten. Die Möglichkeit, die Identität des Dargestellten über

²⁰ H.-W. Fischer-Elfert: Die Vision von der Statue im Stein: Studien zum altägyptischen Mundöffnungsritual (Schriften der Phil.-Hist. Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 5), Heidelberg 1998.



Abb. 2, Reliefplatte des Junu, 4. Dynastie, erste Regierungshälfte des Cheops (um 2500 v.Chr.), Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

eine mimetische Annäherung von Bild und Abgebildetem herzustellen, spielte dabei – wenn überhaupt – eine sekundäre Rolle;²¹ nur selten weisen Bilder von Privatleuten eindeutige individuelle Merkmale auf. In den meisten Fällen entsprechen sie einem genormten oder idealisierten Muster, das ihre Inhaber – gemäss den Bedürfnissen für die jenseitige Existenz – attraktiv, in der Blüte ihres Lebens und vor allem unversehrt erscheinen liess (Abb. 2).

Die Bilder des ägyptischen Königs folgen im Grossen und Ganzen den gleichen Prinzipien wie diejenigen der Beamtschaft. Sie zeichnen sich jedoch durch eine grössere Differenziertheit aus: Auch sie identifizieren den jeweiligen Herrscher über Namen und Titulatur. Anders als die meisten privaten Darstellungen sind die königlichen dagegen durch individuellere stilistische Merkmale charakterisiert, die sich vor allem in der Gestaltung der Gesichter niederschla-

²¹ Siehe zur visuellen Identität des Individuums auch P. Bochi: *Death by Drama: The Ritual of Damnatio Memoriae in Ancient Egypt*, Göttinger Miscellen 171 (1999) 75f.



Abb. 3, Detail einer Statue Sesotris' III., Regierungszeit Sesotris' III., 12. Dynastie (1837-1819 v.Chr.), Ägyptisches Museum, Kairo.

gen. Besonders markante Züge trägt beispielsweise Sesotris III., der in der 12. Dynastie von ca. 1837-1819 v.Chr. regierte (Abb. 3).

Bei aller nicht zu leugnenden Wiedererkennbarkeit ist ein überzeugender Nachweis der mimetischen Verbindung von Bild und Abgebildetem aber auch hier nicht möglich. Daher ist davon auszugehen, dass es sich bei den königlichen Darstellungen um idealisierte Typenportraits handelt, die sich lediglich an ihr Vorbild anlehnten.²²

Bilder von Herrschern finden sich in königlichen und privaten Grabanlagen, in Heiligtümern sowie,

wenn auch seltener, im profanen Bereich. Auch wenn politisch motivierte Darstellungen des Königs durchaus zu belegen sind, zeigen die ägyptischen Bilder den Herrscher dennoch meist im religiösen Kontext, das heißt im Umgang mit den Göttern. In besonderen Situationen konnte die Ausführung repräsentativer kultischer und ritueller Handlungen auf die spezifischen Interessen des Königtums abzielen, so zum Beispiel zum Zwecke der Legitimation einer Dynastie oder eines Herrschers. Primär bildeten sie aber die Voraussetzung für die Aufrechterhaltung der ägyptischen Weltordnung: eines komplexen, alle Bereiche der Lebenswelt durchdringenden Systems, das von den Ägyptern als Maat bezeichnet wurde.²³ Innerhalb dieses Systems nahmen die Bilder eine bedeutende Stellung ein. Die Wiedergabe des Königs beim Durchführen der notwendigen Aktionen führte zu einer zeitlichen Zerdehnung²⁴ der performativen Ereignisse. Die Bilder perpetuierten die Handlungen und sorgten auf

²² Zur kontroversen Diskussion um die Porträthaftigkeit ägyptischer Darstellungen: Verbovsek: «Theorie und Praxis» (Anm. 16), 197ff.

²³ J. Assmann: Ma'at. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten, München 1990.

²⁴ Vgl. Assmann: Macht der Bilder (Anm. 3), 3.

diese Weise für eine dauerhafte Stabilisierung der Verhältnisse im Land.²⁵ Wurden Bilder beschädigt, so bedeutete dies, dass der kontinuierliche Fluss der ägyptischen Lebenszyklen unterbrochen und die Welt durch Isfet, das Chaos, bedroht wurde.

Für die Darstellungen der Götter gilt Ähnliches wie für die der Könige: Sie erscheinen menschen-, tier- oder mischgestaltig und werden zumeist durch Inschriften bezeichnet. Auch ihre Körper sind idealisiert, wobei ihre menschliche Physiognomie der des jeweils regierenden Königs angeglichen werden konnte. Götterdarstellungen aus wertvollen Materialien wurden als Kultbilder in den Sanktuarien der Heiligtümer aufgestellt und rituell versorgt. Der ägyptischen Vorstellung nach konnten die Götter diesen Objekten einwohnen und von diesen verkörpert werden.²⁶ Statuen, Reliefs und Malereien, die die Götter im Kultbetrieb zeigten, füllten zudem die Mauern, Höfe, Räume und Wände der Tempel. Daneben konnten Götterdarstellungen als Votive oder Schutzgegenstände eingesetzt werden, so zum Beispiel in Form von Amuletten, auf Stelen, Papyri etc. In königlichen und privaten Gräbern erscheinen sie in grossen szenischen Kompositionen, die den Übergang zwischen Leben und Tod oder das Fortbestehen in der jenseitigen Welt dokumentieren. Auch in dieser Funktion sind die Bilder notwendige Instrumente der *rites de passage*, der Übergangsrituale zur Überwindung liminaler Situationen. Wurden die Bilder beschädigt oder zerstört, konnten diese Prozesse nicht ordnungsgemäss durchgeführt werden. Damit war der Ablauf existentieller Vorgänge, wie die Überwindung des Todes, in höchstem Masse gefährdet.

Fassen wir an dieser Stelle drei weitere Prämissen zusammen, die als Basis für die Frage nach ägyptischen Bilderstreiten vorausgesetzt werden müssen:

4. Die ägyptischen Bilder galten als «Ersatzkörper», denen die Seele eines Individuums (meist eines Verstorbenen) oder eine Gottheit einwohnen konnte. Dazu musste an ihnen das so genannte Mundöffnungsritual durchgeführt werden.

²⁵ So etwa die Darstellungen von Ritualhandlungen, die im Tempelkontext angebracht wurden. Die Durchführung der Rituale, die für die Stabilität der Maat als notwendig erachtet wurde, sollte durch die Abbildung dauerhaft gewährleistet bleiben.

²⁶ J. Assmann: Einwohnung, in: T. Hofmann, A. Sturm (Hg.): Menschen-Bilder-Menschen. Kunst und Kultur im Alten Ägypten, FS E. Feucht, Norderstedt 2003, 1-14.

Darüber hinaus konnten die Bilder die wiedergegebene Person als soziale oder politische Persönlichkeit repräsentieren. Ihre Verwendung, die als existentielles Bedürfnis anzusehen ist, konnte demnach nicht in Frage gestellt werden, ohne dass der Fortlauf der Weltordnung und die Überwindung liminaler Krisen massiv gefährdet worden wären.

5. Alle Angehörigen der ägyptischen Kultur waren an das weite Bereiche des dies- und jenseitigen Lebens einschliessende Maat-Prinzip gebunden. Jedes Individuum war gemäss seiner Position mit dafür verantwortlich, den Fortlauf dieser Ordnung aufrecht zu erhalten, um die ständig drohende Gefahr durch Chaos und Vernichtung abzuwenden.

6. Dem König kam dabei die wichtigste Aufgabe zu: Er handelte in höchster Verantwortung und quasi stellvertretend für die ihm Untergebenen. Die Bilder des Königs oder der Götter zu zerstören, hätte bedeutet, die geregelten Abläufe der Welt zu unterbrechen und somit auch die Sicherung der eigenen Existenz aufzugeben.

Daraus folgt, dass ein Bilderstreit in Ägypten nur von den gesellschaftlichen Kräften hätte ausgehen können, die sich nicht als integrative Bestandteile dieses Systems verstanden und somit keine existentielle Bedrohung durch die Manipulation der Bilder zu erwarten hatten. Zu diesen Kräften wären einerseits ausländische Invasoren zu rechnen, die die Macht der ägyptischen Bilder durch Zerstörung, Adaption oder Usurpation einschränken oder unterbinden wollten. Andererseits sind in bestimmten Phasen der ägyptischen Geschichte Strömungen nachzuweisen, die das Ausführen der Maat durch die Verwendung vermeintlich «falscher Bilder» beeinträchtigt sahen. Für solche «falschen Bilder» stehen vor allem die Darstellungen aus der so genannten Amarnazeit. Die durch ein neues theologisches Konzept ausgewiesene Bildideologie des Echnaton hatte in Bezug auf die Darstellungskonventionen zu einschneidenden Veränderungen geführt. Die nachfolgenden Herrschergenerationen kehrten zu den ursprünglichen Traditionen zurück und negierten die Wirksamkeit der Amarna-Bilder durch Tilgung, Zerstörung bzw. Restauration und Wiedereinführung des früheren Kanon und Decorum.²⁷

²⁷ P. Brand: Secondary Restorations in the Post-Amarna Period, *The Journal of the American Research Centre in Egypt* 36 (1999) 113-134.

Auch die für verschiedene ägyptische Könige nachzuweisende *Damnatio Memoriae* an Monumenten früherer Herrscher richtet sich als ideologisches Instrument gegen die Proklamation bzw. Propagierung von Ideen und Weltanschauungen.²⁸ Anders als die in der Amarnazeit veranlasste, religiös motivierte Umstellung der Bildpolitik zielt die Zerstörung von Bildern in diesem Zusammenhang bewusst auf die «Korrektur von Geschichte». Durch ihre Vernichtung, auf welche die Einsetzung neuer Bilder folgte, sollte Gewesenes geleast und Künftiges verhindert werden.²⁹

IV. Die Manipulation des ägyptischen Bildes

Die ägyptische Hinterlassenschaft bezeugt eine Reihe von Phänomenen, die im engeren oder weiteren Sinne als Manipulation von Bildern aufgefasst werden können. Auch wenn es sich bei all diesen Fällen um einen Eingriff in die Macht, Bedeutung oder Wirkung der Bilder handelt, kann der Begriff *Ikono-klasmus* hier nur selten ins Spiel gebracht werden. Neben breit angelegten, politisch oder religiös motivierten Auslöschaktionen finden sich Formen von *Restauration*, *Wiederverwendung*, *Adaption*, *Umwidmung* oder *Mutilation*.

Zur *Restauration*: Die Instandsetzung lädierter und somit nur noch eingeschränkt verwendbarer Bilder war ein probates Mittel zur Reaktivierung älterer Objekte. Dies zeigt sich beispielsweise an zwei Darstellungen des Schatzmeisters Mentuhotep, die um 1900 v.Chr. in den Tempel von Karnak gestiftet worden waren und ca. 700 Jahre später durch einen Priester namens Rema restauriert wurden.³⁰ Rema liess über ihrem Hals eine Einlassleere einarbeiten, in die ein neuer Kopf eingesetzt werden konnte. Zudem dokumentierte er diesen Akt mit einer Inschrift, die auf die Namenserneuerung des ursprünglichen Statueninhabers verweist.

Daneben kam es speziell im königlichen Bereich zur *Umwidmung von Denkmälern*. Besonders eindrückliche Beispiele für diese Vorgänge finden sich im

²⁸ Metzler: *Bilderstürme* (Anm. 2), 28.

²⁹ Ebd., 18.

³⁰ A. Verbovsek: «Als Gunsterweis des Königs in den Tempel gegeben ...». *Private Tempelstatuen des Alten und Mittleren Reiches* (ÄAT 63), Wiesbaden 2004, 400ff.

Millionenjahrhaus des Merenptah (1213-1203 v.Chr.) in Theben-West. Für die Errichtung seiner Anlage hatte der Herrscher Bauteile und Bilder seines Vorgängers Amenhotep III. (1390-1353 v.Chr.) weiterverwendet.³¹ Das ältere Heiligtum, ihr ursprünglicher Aufstellungs- bzw. Anbringungsort, war zu diesem Zeitpunkt bereits zerstört. Merenptah übernahm die Denkmäler, verbaute sie oder lud sie durch die Verlegung in einen anderen Kontext mit neuem Sinn auf.

Um die Weiter- bzw. Wiederverwendung bereits vorhandener Gegenstände geht es auch bei der *Adaption* von Bildern. In der älteren ägyptologischen Literatur wurde die Inbesitznahme eines Bildes durch eine zweite Person, die dieses gegebenenfalls verändern liess, zumeist als Usurpation bezeichnet. Da der Begriff Usurpation jedoch gemeinhin mit gewaltsamen Handlungen assoziiert wird, die auf die ägyptischen Verhältnisse zumeist nicht zutreffen, etablierte sich in jüngerer Zeit eine konsequentere Differenzierung der entsprechenden Terminologie.³² Auch bei der Adaption ägyptischer Bilder, die vorwiegend seit dem 1. Jahrtausend v.Chr. praktiziert wurde, handelt es sich um eine Umwidmung, Re-Aktivierung oder Neu-Kontextualisierung.

Dass eine solche wiederholte Nutzung eines Bildes auch ohne weitere Beschädigungen einhergehen konnte, ist zum Beispiel durch eine Gruppe so genannter Mähnsphingen belegt. Die Sphingen waren um ca. 1800 v.Chr. für König Amenemhet III. gearbeitet und im Fayum, der grössten Oase des Landes, aufgestellt worden.³³ Der Name des Königs wurde in die Brust der Statuen eingeschrieben. Knapp 250 Jahre später wurden die Skulpturen von einem der aus dem vorderasiatischen Raum eingewanderten Hyksos in den Nordosten des Deltagebietes verbracht. In der neuen Hauptstadt Avaris sollten sie den Fremdherrscher Apophis (ca. 1575-1540 v.Chr.) repräsentieren, der nun seinen Namen auf der rechten Schulter der Statuen anbringen liess. 300 Jahre später wurde die Figurengruppe ein weiteres Mal verschleppt, diesmal von Ramses II. (1279-1213 v.Chr.), der sie in seiner neu gegründeten Residenz Pi-Ramesse aufstellte. Auch er verzeichnete seine Namen und Titel auf den

³¹ Zum Beispiel S. Bickel: Blocs d'Amenhotep III réemployés dans le temple de Merenptah à Gournah. Une porte monumentale, Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale 92 (1992) 1-13.

³² Hinweise zur Neudefinition der Begriffe verdanke ich Barbara Magen.

³³ A. Verbovsek: Die sogenannten Hyksosmonumente. Eine archäologische Standortbestimmung (GOF IV, 46), Wiesbaden 2006.

Bildern, ebenso sein Sohn Merenptah. Zuletzt wurden die Stücke erneut 200 Jahre später von Psusennes I. (1051-1006 v.Chr.) adaptiert, nach Tanis, die neue Residenz seiner Dynastie, transportiert, dort errichtet und mit neuen Inschriften versehen.

Auch wenn die Mähnensphingen über fast acht Jahrhunderte als Bilder unterschiedlicher Herrscher in verschiedenen Kontexten Verwendung fanden, blieben ihre Gesichter mit den Zügen Amenemhets III. die gesamte Zeit über unversehrt. Ihre Bedeutung hätte den Aufwand einer Überarbeitung oder Veränderung durchaus gerechtfertigt, ein solch massiver Eingriff war hier aber offenbar nicht notwendig bzw. unerwünscht. Der Grund für dieses Vorgehen lag höchstwahrscheinlich in dem Bedürfnis, sich in die Traditionslinie des ursprünglichen Besitzers Amenemhet III. einzureihen und an seiner Macht zu partizipieren.³⁴

Des Weiteren sind an einigen ägyptischen Bildern Formen von *Mutilation* zu belegen. Die so genannte Verstümmelung sollte bewirken, dass die negative Wirkung gefährlicher Ikone gebannt wurde. Auf diese Weise konnten Zeichen als bedrohlich verstandener Wesen durch einen Schnitt, die Amputation von Körperteilen oder ähnliche Massnahmen unschädlich gemacht werden (Abb. 4).



Abb. 4, Verstümmelte Hieroglyphe eines Mannes, Detail vom Sarg des Idu, späte 6. Dynastie (um 2200 v.Chr.), Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

Darüber hinaus konnte die Mutilation im Rahmen einer performativen Handlung inszeniert werden, so zum Beispiel bei der rituellen Vernichtung göttlicher oder menschlicher Feinde. Dazu wurden Bilder, die im Typus des Gefesselten gestaltet wa-

³⁴ Ein weiteres interessantes Beispiel für einen Herrscher, dem über die Adaption der Statue seines berühmten Vorgängers Mentuhotep II. sogar eine invention of tradition gelingt, findet sich in der 17. Dynastie für den König Nub-Cheper-Re Intef: A. Verbovsek: «Invention of Tradition?» Überlegungen zur (Re-)Kontextualisierung eines fragmentarischen Königskopfes aus der Anlage des Nub-Cheper-Re Intef in Dra Abu el-Naga, *Imago Aegypti* 2 (2007) 153-165.



Abb. 5, Mit Nadeln durchbohrte Darstellung einer Frau, 3.-4. Jh. n.Chr., Musée du Louvre, Paris.

ren, zerbrochen, verbrannt, begraben, unterworfen, mit Fluchformeln versehen oder durchbohrt (Abb. 5).³⁵ Die Figuren dienten als Stellvertreter eines einzelnen oder mehrerer Gegner, deren Zerstörung über Analogsetzung zur vollständigen Vernichtung der Feinde führen sollte.

Zwischen der 4. und der 6. Dynastie kam es zu massiven Veränderungen im Bereich der bildlichen Ausstattung der ägyptischen Privatgräber. Von der 3. Dynastie an, also ab ca. 2592 v.Chr., hatten sich neben den Königen auch Angehörige der Königsfamilie sowie Beamte Statuen schaffen lassen, die ihnen nach ihrem Tod einen vollständigen menschlichen Körper zur Verfügung stellen sollten. Überraschenderweise finden sich nun und speziell in der Zeit der Pyramidenbauer Cheops und Chephren fast nur noch schematisierte Köpfe in den Grabanlagen.³⁶ Der Grund für diese

«Abweichung» in der Entwicklung der funerären Skulptur ist bis heute ungeklärt. Die Annahme, es könne zu dieser Zeit ein Bilderverbot ausgesprochen worden sein, ist jedoch auszuschliessen, da sehr einflussreiche Persönlichkeiten, wie der Königsneffe Hemiu, auch zu dieser Zeit besonders auffallende, stark individuell geprägte und lebensgrosse Bilder anfertigen lassen konnten. Ob diese ca. 200 Jahre währenden Veränderungen religiös, sozial, politisch oder anderweitig motiviert waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Auffallend ist nur, dass einige der Köpfe – anders als die üblichen Grabstatuen – Manipulationen, wie abgeschlagene Ohren oder eingeritzte Kerben an Hals und Nacken aufweisen (Abb. 6). Die Interpretation dieser Beschädigungen reicht von ritueller Verstümmelung zum Schutz vor Wiedergängern bis zu Grabschänderei und Schatzsuche.

Umfassende Veränderungen in der Bedeutung des ägyptischen Bildes zeigen sich ausschliesslich in Phasen gesellschaftlicher Umstrukturierung, in

³⁵ Bochi: *Death by Drama* (Anm. 21), 78.

³⁶ S. zusammenfassend A. Eberle: Die «Ersatzköpfe» des Alten Reiches – Ein Überblick über Fakten und Vermutungen, *Imago Aegypti* 2 (2007) 18-32.

historischen Schwellensituationen sowie im Zuge kultureller Transformation. So zog ein sozialer, religiöser oder politischer Umbruch häufig ein gesteigertes Legitimationsbedürfnis des Königs und seines Umfeldes nach sich. Die ostentative Abgrenzung gegen die früheren Verhältnisse konnte die Verfemung des abgesetzten Systems, seiner Herrschaftsform und daraus folgend: seiner Bilder erfordern. Als ein in dieser Hinsicht einschneidendes Ereignis der ägyptischen Geschichte ist die Regierung der Königin Hatschepsut zu werten, die um 1479 v.Chr. die Herrschaft für ihren unmündigen Neffen Thutmosis III. antrat und sich nach einigen Jahren der Regentschaft selbst zum Pharao krönte. Diese ungewöhnliche Machtübernahme verlangte nach einer expliziten Legitimierung ihres Handelns und ihrer Position. Nicht zuletzt daher rühmt sich Hatschepsut auf ihren Denkmälern auffallend häufig ihrer «göttlichen Abkunft». Einer ihrer Beamten, ein königlicher Erzieher namens Senenmut, wurde von der Herrscherin in besonderer Weise protegiert. Ihm wird auch die Schöpfung neuer Bildmotive zugeschrieben,³⁷ eine Macht, die sonst nur dem König zu Eigen war.

Zwischen dem 11. und 16. Jahr der Regierung Hatschepsuts (ca. 1468-1462 v.Chr.) verschwindet Senenmut aus der öffentlichen Wahrnehmung.³⁸ Die Be-

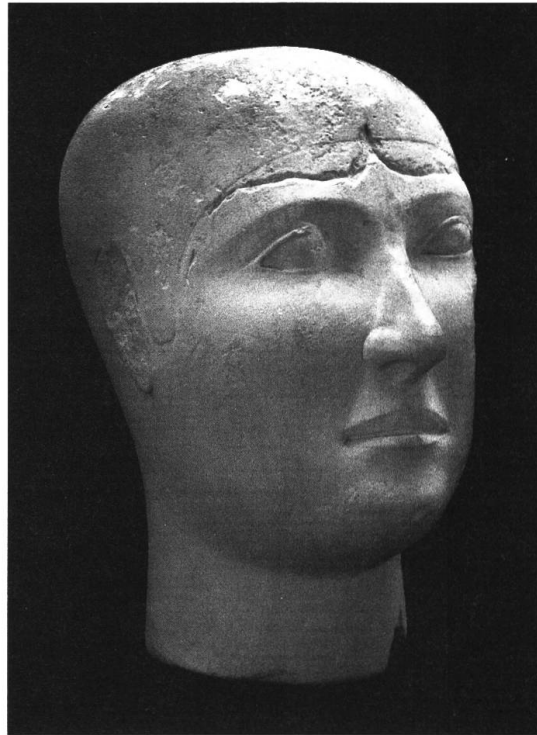


Abb. 6, «Ersatzkopf» der Jabet, 4. Dynastie (um 2450 v.Chr.), Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

³⁷ C.A. Keller: The Royal Stewart, Senenmut. The Statuary of Senenmut, in: C. Roehrig (Hg.): Hatshepsut. From Queen to Pharaoh, New York 2005, 117.

³⁸ P.F. Dorman: The Royal Stewart, Senenmut. The Career of Senenmut, in: Roehrig: Hatshepsut (Anm. 37), 108; A.R. Schulman: Some Remarks on the alleged «Fall» of Senmut, The Journal of the American Research Centre in Egypt 8 (1969-1970) 48.

schädigung seines Namens und eines Teiles seiner Darstellungen³⁹ sollte das Andenken an seine Person und Stellung nachhaltig beschädigen. Und auch die Bilder der Hatshepsut fielen bald der Verfemung anheim.⁴⁰ Ungefähr zwanzig Jahre nach dem Tod seiner Tante, Stiefmutter und Mitregentin unterzog Thutmosis III. ihre Denkmäler einer *Damnatio Memoriae*. Darstellungen und Namen der Hatshepsut wurden ausgehackt, überschrieben, vergraben oder unkenntlich gemacht.⁴¹ Darüber hinaus liess Thutmosis III. sogar ihr mit Inschriften und Bildern versehenes Obeliskenspaar im Karnaktempel ummanteln und somit weitgehend unsichtbar werden.⁴²

Ähnliches ist im Zusammenhang mit der Regierung des Königs Echnaton zu beobachten. In einer Zeit des religiösen Wandels an die Macht gelangt, brach er in einem zuvor nie da gewesenen Umfang aus den traditionellen Konventionen aus. Anders als alle Herrschergenerationen vor ihm wandte er sich von dem Jahrtausende alten polytheistischen Göttersystem ab und entwarf ein neues theologisches Konzept, das die Sonnenscheibe Aton als Kraft des Sonnenlichtes ins Zentrum der religiösen Verehrung rückte. Die Residenz verlegte er von Theben an einen unberührten Landstrich in Mittelägypten, das heutige Tell el-Amarna. Dadurch unterband er den Einfluss der mächtigen Priesterschaft des Reichsgottes Amun-Re, die von Karnak aus die religionspolitischen Geschicke des Landes gelenkt hatte und mit entsprechendem Widerstand auf die Entmachtung reagierte. Zur Untermauerung seines neuen Konzeptes liess Echnaton die Bilder und Namen des alten Gottes zerstören und die Kulte der alten Götter weitgehend einstellen.⁴³

Anders als die zuvor in Menschen-, Tier- oder Mischgestalt verehrten Götter sollte Aton ausschliesslich im Symbol der am Horizont wirkenden Sonnenkraft zur Anschauung kommen. Im Bild erscheint Aton als Sonnen-

³⁹ Auch an den Darstellungen wurde vor allem der Name ausgelöscht.

⁴⁰ Zum Beispiel D. Arnold: *The Destruction of the Statues of Hatshepsut from Deir el-Bahri*, in: Roehrig: *Hatshepsut* (Anm. 37), 270-276.

⁴¹ P.F. Dorman: *The Destruction of Hatshepsut's Memory. The Proscription of Hatshepsut*, in: Roehrig: *Hatshepsut* (Anm. 37), 267-269.

⁴² L. Gabolde: *Les obélisques d'Hatchepsout à Karnak, Égypte, Afrique et Orient* 17 (2000) 47.

⁴³ Zusammenfassend zum Beispiel bei E. Hornung: *Echnaton. Die Religion des Lichtes*, Zürich 1995.

scheibe mit Armen, die der Königsfamilie das Lebenssymbol «Anch» reichen. Kultbilder des Aton gab es nicht, stattdessen liess der König offene und lichtdurchflutete Tempel errichten, die durch und durch von der Sonne erfüllt werden sollten. Die bislang durch die Priesterschaft besetzte Mittlerfunktion zwischen Gott und den Menschen wurde nun von der königlichen Familie übernommen – ein Motiv, das unter den neu geschaffenen Bedingungen eine zentrale Rolle spielte.

Auch im Bereich der Bildschöpfung kam es unter der Regierung des Echnaton zu umfassenden Neuerungen: Neben bedeutenden Änderungen in Stil und Ikonographie finden sich Lockerungen in den Darstellungenkonventionen.⁴⁴ Neue Themen und Motive wurden eingeführt, andere wurden nicht mehr verwendet.

Die revolutionären Umwälzungen der Amarnazeit blieben nicht ohne Folgen. Echnatons Regierung endete nach nur 17 Jahren in offenbar chaotischen Zuständen. Seine Nachfolger kehrten zu den traditionellen Verhältnissen zurück und setzten die alten Kulte wieder in Kraft.⁴⁵ Tutanchamun verlegte die Residenz erneut, diesmal ins nördliche Memphis. In der Folgezeit wurden die Denkmäler des Echnaton einer *Damnatio Memoriae* unterzogen.⁴⁶ Seine Hauptstadt Tell el-Amarna wurde zerstört, die von ihm errichteten Tempel abgetragen und das übrige Material – ohne Rücksicht auf die in ihnen dargestellten Bilder – in neue Anlagen verbaut.

Zuletzt seien nur kurz die umfassenden Zerstörungen erwähnt, die der persische Grosskönig Kambyses (525-522) an ägyptischen Götterbildern verübt haben soll.⁴⁷ Herodot berichtet, Kambyses habe unter anderem die Götterbilder in Memphis verbrannt und den Apis-Stier getötet.⁴⁸ Auch

⁴⁴ D. Arnold: *An Artistic Revolution: The Early Years of King Amenhotep IV/ Akhenaten*, in: dies. (Hg.): *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, 17-39.

⁴⁵ D.P. Silverman, J.W. Wegner, J.R. Houser Wegner: *Akhenaten and Tutankhamun: Revolution and Restoration*, Philadelphia 2006.

⁴⁶ Der genaue Zeitpunkt ist ungeklärt; offenbar fanden diese Massnahmen aber nicht unmittelbar nach Echnatons Tod statt, sondern ungefähr eine Generation später: R. Hari: *La «damnatio memoriae» amarnienne*, in: *Mélanges Adolphe Gutbub*, Montpellier 1984, 95-102.

⁴⁷ Für Hinweise zu diesem Punkt danke ich Andreas Hutterer.

⁴⁸ Herodot: *Historien*, Buch III, 37; 29.

andere antike Autoren werfen ihm Freveltaten gegen Tempel⁴⁹ und Statuen, zum Beispiel den Memnon-Koloss, vor.⁵⁰ Aber auch hier richten sich die Zerstörungen nicht gegen die Bilder, vielmehr hatten sie wirtschaftliche Gründe.⁵¹

V. Warum die Ägypter keinen «Bilderstreit» kannten

Weder in dokumentarischen noch in literarischen ägyptischen Texten wird das Thema «Bilderstreit» in irgendeiner Form expliziert. Auseinandersetzungen über die Wesenhaftigkeit der Götter, eine mögliche Diskrepanz zwischen Bild und Abgebildetem, über die Identität zwischen Vorlage und Dargestelltem oder den Machtmissbrauch von Bildern sind für Ägypten nicht als kulturelle Diskurselemente auszumachen. Die Verehrung von Bildern, denen Götter oder Menschen «einwohnen» konnten, wurde die gesamte pharaonische Geschichte hindurch als legitime Massnahme religiöser Handlungen praktiziert. Ihre mediale Wirksamkeit als Inkorporationen göttlicher oder menschlicher Kräfte wurde dabei, gehen wir von den verfügbaren schriftlichen und archäologischen Quellen aus, nie in Zweifel gezogen.

Auch eine Differenzierung zwischen «Bildbefürwortern» und «Bildgegnern», über die sich auf entsprechende Antagonismen schliessen liesse, ist nicht nachzuweisen. Zu begründen ist dies mit der starken Zweckgebundenheit der ägyptischen Bilder. Die Bilder besaßen in Ägypten weniger eine politische Symbolik als eine kultisch-rituelle Funktion. Ihre Bedeutung war fest im kulturellen System verankert. Die Bilder galten als unverzichtbare Medien für die Erhaltung der Weltordnung, die Stabilisierung der sozialen Gemeinschaft und die jenseitige Existenz des Individuums. Die Bilder der Götter und Herrscher standen als kultische Instrumente im Dienste aller Angehörigen der ägyptischen Gesellschaft. Die Wiedergabe des Königs beim Durchführen der Maat-erhaltenden Rituale perpetuierte die religiösen Ereignisse und sorgte auf diese

⁴⁹ U.a. Strabo: Geographie XVII, 1,27.

⁵⁰ Vgl. u.a. Pausanias: Beschreibung Griechenlands, I, 42,3.

⁵¹ Metzler: Bilderstürme (Anm. 2), 22.; vgl. auch Protreptikos IV, 52,6, der betont, dass Kambyses aus Profitgier handelte. Dazu A. Hutterer: Kambyses in Ägypten: Schriftquellen und Ereignisse, unveröff. Magisterarbeit, München 2001, 69 und Kat. Nr. 30.

Weise für eine konstante Ausgewogenheit der inneren Verhältnisse. Wären die Bilder beschädigt worden, hätte dies den kontinuierlichen Fluss der ägyptischen Lebenszyklen abreißen lassen. Isfet, das Chaos, hätte Überhand genommen und das Land der Vernichtung preisgegeben.

Meines Erachtens brachte genau diese Korrelation zwischen den Bildern und der Aufrechterhaltung einer sicheren Existenz die Ägypter davon ab, Bilder als «Waffen» bzw. «Ziele» politischer, sozialer oder klerikaler Kämpfe zu instrumentalisieren. Dieser enge Zusammenhang zwischen den Bildern und ihrer Funktion ist als Ursache dafür anzusehen, dass sich Divergenzen gegenüber dem herrschenden Regime in Ägypten nicht als Ikonoklasmus auswirkten. Und exakt hier verläuft die Grenze unseres travelling term, denn die Macht des ägyptischen Bildes wurde nie gebrochen. Zäsuren seiner Macht lassen sich – wenn überhaupt – nur in den Phasen der ägyptischen Geschichte beobachten, die von den Ägyptern selbst als «nicht-existent» gewertet wurden.

Ägyptische «Bildzerstörungen» können in allen Fällen als Ausdruck, Folge oder Ziel kultureller Transformationen erklärt werden. Zu diesen zählen primär die historische Überwindung der als illegitim bewerteten Herrschaftssysteme und die Beeinträchtigung der ägyptischen Kulturlandschaft durch fremde Einflüsse. Im Rahmen der stark normativ geprägten Weltsicht und Geschichtsauffassung der Ägypter wurden Phasen der sozialen, politischen oder religiösen Instabilität als Zeiten des Chaos begriffen, die aus dem historischen, sozialen und kulturellen Gedächtnis getilgt werden mussten.

Um das Phänomen «Bilderstreit» für die ägyptische Kultur fassen zu können, sollten wir demnach zwischen tatsächlichen historischen Ereignissen, die im Sinne eines Ikonoklasmus für Ägypten erklärt werden könnten, und deren Ausdeutung durch die Ägypter trennen. Die spezifisch ägyptische Auffassung erlaubte keine Metabewertung, keinen Streit und keinen Sturm der Bilder – denn für die Ägypter hatten die Bilder, um dies abschliessend noch einmal zu betonen, eine «ganz diesseitige lebensweltliche Wirkkraft».⁵²

Alexandra Verbovsek, München

⁵² Leicht: Die erste Pflicht (Anm. 12), 28.

Abstract

There is no evidence of «Bilderstreite», in the proper meaning of this travelling term, in pharaonic Egypt. This is attributable to the existential significance of images for life and death in Egypt. A substantial intervention in the image culture would have meant a threat to the Egyptian world order (Maat) and would have resulted in an impairment of individual, social, and cultural stability. Influencing Egyptian images was therefore only possible under certain circumstances. The article presents these circumstances and discusses them with regard to the cultural phenomena of «Bilderstreite».