

Veronica und Tutanchamun – Die Suche nach dem wahren Bild und der thanatologische Traum vom Authentischen¹

LUDWIG D. MORENZ

Σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος
Pindar, 6. Pythische Ode

In Erinnerung an Ezat El Hawary

Das komplexe Verhältnis von Gesicht und Maske² und, eng damit verbunden, die Fragen nach dem wahren Gesicht sowie dem Problem des Bildes sind zentrale bildanthropologische Anliegen. Höchst kunstvoll verdichtet ist dies im barocken Grabmal des Architekten Giovanni Battista Gisleni von 1672 in Rom (und zwar in der Kirche *S. Maria del Popolo*, Fig. 1)³.

Unter dem scheinbar lebenssatten Bild lesen wir „weder bin ich hier am Leben“ (*neque hic vivus*) und über dem Skelett hinter Gittern „noch bin ich dort tot“ (*neque illic mortuus*)⁴. Achtsamkeit für die bildimmanente Spannung zwischen Leben und Tod⁵ ist auch für unser Verständnis der ägyptischen kulturellen Arbeit gegen den Tod⁶ interessant. In bildanthropologischer Perspektive können wir drei Hauptfelder ausmachen, in denen die altägyptische Bildproduktion und -rezeption in besonderer Weise wurzelt:

- Der kulturelle Umgang mit dem Tod
- Der Bezug auf die Götterwelt
- Die Inszenierung von Herrschaft.

1 Diese Überlegungen wurden zum einen durch die Lektüre von H. Belting, *Faces*, 2013, und zum anderen durch den von Martin Fitzenreiter im Mai 2013 im Bonner *Ägyptischen Museum* veranstalteten Workshop zu Authentizität veranlasst. Zudem danke ich Harald Wolter von dem Knesebeck für Anregungen.

2 R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, 2004.

3 H. Belting, *Faces*, 2013, 147; dazu Abb. 53 auf S. 145.

4 Jedenfalls in einem gewissen Sinn kann dieses Bild als eine Fortsetzung und Steigerung der sogenannten Fensterbilder des Mittelalters (H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, 1997, K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, 1976) verstanden werden. Besonders die sprachliche Pointierung ist in dieser außergewöhnlichen barocken Fortschreibung neu.

5 R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la Photographie*, 1980.

6 Hier genüge eine Erinnerung an G. Steiners These vom Tod als Generator von Kultur; In *Blaubarts Burg*, 1972.



Fig. 1: Zwischen Leben und Tod – Bildparadoxie im Grabmal des Giovanni Battista Gisleni

Alle drei Funktionen der Bildlichkeit waren in der altägyptischen Kultur eng miteinander verwoben, haben Übergänge, und in allen dreien spielt die Problematik einer *Sichtbarmachung des Abwesenden*⁷ eine herausragende Rolle⁸.

Zu den großen Bildfragen gehört die nach der Darstellbarkeit von Göttern. Wie authentisch kann ein Götterbild überhaupt sein? Sollte es eher als Ab-Bild oder mehr als Bild-Zeichen fungieren? Wie wird eine Götter-Ikonographie erfunden bzw. gefunden⁹? Diese Frage stellte sich besonders in der formativen Phase der ägyptischen Kultur im späteren 4. und frühen 3. Jt. v. Chr., mit der Prägung von Göttergestalten wie Ptah, Maftet etc.¹⁰ während die jüngeren Götterbilder – so wie die im Hellenismus konzipierten *Serapis* oder *Agathos Daimon* – sich an älteren Vor-Bildern orientieren konnten, und zwar sowohl in Aufnahme als auch Kontrastierung. Während wir etwa in der jüdisch-christlich-islamischen Traditionskette Diskussionen und Praktiken um mehr oder weniger starke Bilderverbote und ihre anthropologischen und/oder theologischen Motivationen kennen¹¹, scheint (ähnlich wie in der sumerischen, der assyrischen, der babylonischen oder der hethitischen Kultur) die Darstellung von Göttern in der altägyptischen Kultur kaum jemals strukturell als problematisch¹² empfunden worden

zu sein. Dabei können wir, vereinfachend gesagt, die ägyptischen Götter-Bilder wohl eher als zeichenhafte Bilder denn im engeren Sinn als Ab-Bilder verstehen. So zeigt sich ein Verweischarakter etwa in den tierisch-menschlichen Mischgestalten, die weniger im abbildlichen als vielmehr im hinweisenden Sinn zu verstehen sind¹³.

Sowohl der kulturelle Umgang mit dem Tod als der Bezug auf die Götterwelt als auch die Inszenierung von Herrschaft mit bildlichen Mitteln können im Niltal mindestens bis in die Negade-Zeit – also bis in das 4. Jt. v. Chr. und damit die lange Zeit der Ausbildung des ersten Territorialstaates der Weltgeschichte mit einer N-S-Ausdehnung von über 800 km – verfolgt werden. Dabei bleibt der Überlieferungszufall für eine Geschichte der (inneren und äußeren) Bilder und der Blicke¹⁴ eine nur schwer

7 Die Spannung zwischen Präsenz und Absenz gehört zu den grundlegenden Paradoxien des Bildes (W. Mitchell, Bildtheorie, 2008). In diesem Rahmen können wir an die ägyptische Bezeichnung der Tätigkeit des Bildhauers als „beleben“ (*s'nh*) erinnern und zudem auf die rituelle Praxis des Mundöffnungsrituals verweisen. Das materielle Objekt musste kultisch behandelt werden – *wp.t r3* („Öffnen des Mundes“; dies war nur der am meisten herausgehobene Teil der komplexeren Zeremonien am [Ersatz-]Körper) – um als Bild-Wesen wirksam-aktiv zu sein.

8 L. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst, i.Dr.

9 Als derzeit älteste einigermaßen sicher zu faßende Götterbilder aus der menschlichen Geschichte können wir die anthropomorph und T-pfeilerförmig gestalteten Wesen mit einer Art Namenstafelchen um den Hals aus dem frühneolithischen Höhenheiligtum von Göbekli Tepe verstehen, L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, 2013, 124-143. Sie stammen aus dem 10. und 9. Jahrtausend v. Chr., grundlegend zu dem archäologischen Komplex Göbekli: K. Schmidt, Sie bauten, 2006; neueste Ergebnisse in der englischen Fassung: Göbekli Tepe, 2012.

10 L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays, 2013, 307-331.

11 Dazu etwa: H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte, 1975, und H. Beltz, Bild und Kult, 1990.

12 In seinem Namen *jmn* wird zwar auf die Verborgenheit des Amun Bezug genommen, doch bekam der Gott

wahrscheinlich in der XI. Dynastie (und zwar als neues thebanisches Gegengewicht zu dem Sonnengott Re aus Heliopolis) eine spezifische Ikonographie. Weiter geht die Aton-Religion aus dem 14. Jh. v.Chr. Der vielfach abgebildete Strahlen-Aton ist kein normales Bild, sondern vielmehr ein komplexes und stark lesbares Zeichen, L. Morenz, Sinn und Spiel, 2008, 252 – 257, bes. 253 – 255. Hier sind theologische Entwicklungen und Bildgeschichte ausgesprochen eng miteinander verzahnt, und König Echnaton wird in den Texten als ein semiotischer Theologe bzw. theologischer Semiotiker dargestellt. Wir können die Entwicklung schlagwortartig als eine vom Gottes-Bild zum Gottes-Zeichen fassen. Eben diese radikale Entwicklung in Denken und Darstellen endete aber mit der Amarna-Zeit wieder. In diesem Rahmen steht die grundsätzliche Frage nach einer Verbindung von monotheistischen Tendenzen und einer Bildlosigkeit Gottes.

13 Überblick bei E. Hornung, Göttliche Tiere, 1989. In genau umgekehrter Lesart wurden die ägyptischen Götter etwa von den Kirchenvätern wie Origenes verspottet, und diese hermeneutische Tradition können wir tiefer zurück bis etwa zu Jesaja verfolgen, vgl. C. Ginzburg, Götzen und Abbilder, Die Wirkungsgeschichte eines Origenestextes, in: ders., Holztaugen. Über Nähe und Distanz, Berlin 1999, 144-167. Für die andere bildtheologische Sichtweise genüge ein Zitat aus der Lebenslehre des Ani aus dem Neuen Reich: „Der Gott dieses Landes ist die Sonne am Himmel, während seine Statuen auf der Erde sind. Weihrauch soll täglich als ihre Speise gegeben werden, um ihm Kraft zum Erscheinen zu geben.“ (J.F. Quack, Die Lehren des Ani, 1994, 108f., Handschrift B, 20,16f.).

14 Tatsächlich können wir eine Vielzahl von Blicken unterscheiden: den neugierigen, den verehrenden, den andächtigen, den verborgenen etc. Solche Blickweisen sind selbstverständlich eng mit Macht und Ohnmacht der Bilder verbunden und *vice versa*.

(und vor allem nur ausgesprochen hypothetisch) kalkulierbare Größe.

Von den jungpaläolithischen übermodellierten Schädeln, den Gesichtsmasken und den Gesichtsplastiken in der Levante¹⁵ bis hin zum 21. Jahrhundert mit Fernsehserien über plastische Chirurgie wie in der amerikanischen Fernsehserie „I want a famous face“ von 2004 dokumentiert hat Hans Belting in „Faces“ von 2013 Fragen nach Identität und Authentizität aber auch Manipulation und Differenz im bildpoetischen Spannungsfeld von Präsenz und Absenz entfaltet. Gerade vom *Gesicht im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* fällt ein neues Licht auf Probleme der Authentizität¹⁶ von Gesichtern und Personen¹⁷. Wie authentisch kann ein Bild von Toten sein¹⁸, das sie als Lebende/Lebendige zeigt. Welchen essentiellen Status hat absente Präsenz in den zwei- und dreidimensionalen Bildern?

In diesem Sinn ist auf das manchmal verkürzt so genannte *älteste Bildnis Afrikas* hinzuweisen. Die früheste bisher bekannte anthropomorphe Plastik aus dem Niltal stammt aus der neolithischen Bauernsiedlung von Merimde Beni Salame im Westdelta. Sie wird archäologisch in das 5. Jt. v. Chr. datiert (Fig. 2)¹⁹.

Dieser tönerner Kopf weist am unteren Ende ein Loch auf, vermutlich um dort einen Stab anbringen zu können. Er kann also zunächst einmal rein deskriptiv als ein Standarten-Kopf bezeichnet werden. Ebenso auffällig sind die Löcher im Haar- und im Bartbereich (also ein Männerkopf)²⁰. Offenbar

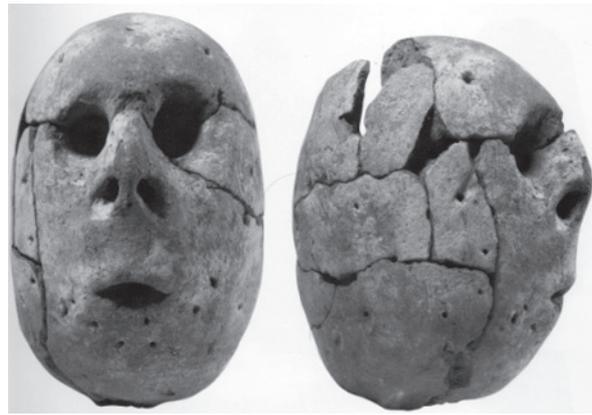


Fig. 2: Schematisiertes menschliches Gesicht aus Ton, Vorder- und Seitenansicht

konnte hier (entweder künstliches oder natürliches) Haar eingesetzt werden. Dabei verweist die Gestaltung des Kopfes aus Ton mit eingesetztem Haar auf eine Authentifizierungsstrategie. So wird ihm nämlich über die Bildlichkeit hinaus eine besondere Verbindung zum Leben zugeschrieben. Für die Funktionsbestimmung stehen uns keine weiter reichenden Kontextinformationen zur Verfügung, was das Problem einer genaueren Bestimmung selbstverständlich deutlich erschwert. Vermutlich war dieser Tonkopf mit Haareinsätzen jedenfalls ein sakral besonders aufgeladenes Objekt. Ohne eine allzu weit reichende Festlegung können wir ihn der Welt des *Sacré* (im Sinne Émile Durkheims) zuschreiben. Eben das Sakrale auszudrücken bzw. in Szene zu setzen, dürfte ein wesentlicher Motor zu dieser Bildgestaltung gewesen sein, und in diesem Rahmen können wir auch die Authentifizierungsstrategie mit der Einsetzung des Haares verstehen.

Wenigstens *en passant* ist auf die Problematik der Masken in der altägyptischen Kultur hinzuweisen²¹. Aus dem Alten Ägypten sind jenseits der berühmten Mumienmasken insgesamt nur wenige Masken²² und auch nur wenige Maskendarstellungen erhalten. Eine entsprechend hohe Bedeutung kommt deshalb

15 Zu den übermodellierten Schädeln, Gesichtsmasken und Gesichtsplastiken: H. Belting, *Faces*, 2013, 46-49. Eine gute Übersicht zu den übermodellierten Schädeln aus Orten wie Jericho oder Tell Aswad im frühen Neolithikum bietet der Artikel D. Stordeur, R. Khawan, *Les cranes*, 2007. Im obermesopotamischen Neolithikum finden wir diese Formen bisher nicht, L. Morenz, *Medienevolution*, i.Dr.

16 Zwar kennen wir dafür aus der ägyptischen Sprache keine volle Entsprechung, doch zeigen verschiedene Verwendungsweisen von *qs* – „selbst“ – doch bemerkenswerte Ähnlichkeiten. Erst noch genauer zu prüfen bleibt die Frage eines etymologischen Bezuges von *qs* – „selbst“ – zu *ks* – „Knochen“.

17 N. Ruck, *Zur Normalisierung von Schönheit und Schönheitschirurgie*, i.Dr.

18 Hier können sich analoge Fragen stellen wie im Umkreis von W. Benjamins berühmtem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*.

19 J. Eiwanger, *Merimde Beni Salame III*, 1992, 59.

20 Vergleichbar gestaltete Tonköpfe kennen wir vor allem aus der Jahrhunderte jüngeren Kultur der nubischen C-Gruppe, D. Wildung, *Sudan*, 1996, 54, Fig. 42 und 43.

21 Bedeutungen der Maske diskutiert in kulturwissenschaftlicher Perspektive R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske*, 2004; Überblick aus ägyptologischer Perspektive bei P. Wilson, *Masking*, 2011.

22 Archäologisch kennen wir nur eine Kartonagemaske aus dem Mittleren Reich, die in Kahun gefunden wurde (W.M. Flinders Petrie, *Kahun, Gurob, Hawara*, 1890, 30, Taf. 8.27; jetzt in Manchester: J. Bourriau, *Pharaohs and Mortals*, 1988, 111, Fig. 1). Hinzu kommt die ptolemäerzeitliche Schakals-Maske aus dem Hildesheimer Museum, D. Sweeney, *Egyptian Masks in Motion*, 1993.

den vor wenigen Jahren in Hierakonpolis gefundenen vier keramischen Masken (Fig. 3) aus der Negade IIA/B-Zeit (ob die schrägen Augenschlitze hier tatsächlich eine Katzenartigkeit anzeigen sollen?) zu²³.

In diesen Masken können wir Vorläufer der in der ägyptischen Kultur so wichtigen Mumienmasken – in ägyptischer Terminologie als Gesicht (*hr*) bezeichnet – vermuten. Andererseits ist gerade angesichts der bei den Masken aus dem archaischen Hierakonpolis offen gelassenen Augen- und Mundschlitze auch ein Gebrauch der Masken durch Lebende zumindest nicht auszuschließen. Diese bildanthropologisch wichtige Frage wird künftig noch weiter auszuloten sein²⁴. Jedenfalls zeigt sich hier die kulturelle Arbeit am Gesicht in der formativen Phase der ägyptischen Kultur.

In christlichen Vorstellungen kulminierte die Suche nach dem authentischen Bild im Schweißstuch der Veronica als dem natürlich-wahren im Unterschied zum künstlerisch-erfundenen Bild Jesu Christi. Es ist eine der heiligsten katholischen Reliquien, die bis heute im Veronica-Pfeiler des Petersdoms aufbewahrt werden. Zugleich wurde dieses Abbild vielfach im Bild dargestellt, so etwa 1470 von Hans Memling in einem Bild für privaten Gebrauch (Fig. 4)²⁵.

Das Bild vom Ab-Bild²⁶ wird in Form des Altarbildes aber auch, wie bei Memling, Privatbildern als authentisch präsentiert. Neutestamentliche Überlieferung (insbes. Luk 23,27) wurde in der Schweißstuch-Vorstellung gekoppelt mit dem lateinisch-wortspielenden Buchstabensalat VERONICA - *vera icon*. Hier handelt es sich also um eine sekundäre Exegese des eigentlich griechischen Namens



Fig. 3: Negade-zeitliche Masken aus Hierakonpolis, zweite Hälfte 4. Jt. v. Chr.



Fig. 4: Hans Memling, Veronica

Pherenike mit der primären Bedeutung „die den Sieg bringt“. Das wahre Bild sollte authentisch sein und zugleich beinahe kontaktmagisch auf reale Präsenz zurückweisen. Hinzu kommt, dass die „Autorin“ des Ab-Bildes selbst eine mindestens partiell erfundene Figur ist, die mit ihrem Namen in besonderer Weise die Vorstellung des *Vera icon* verkörpert. Authentizität und Invention erscheinen eng verschmolzen, so untrennbar wie doch zugleich widersprüchlich.

Ganz ähnliche Probleme und dabei kulturell spezifische Lösungsansätze prägten das altägyptische Bilddenken. Hier werde ich an zwei Fällen die Vorstellung vom König als dem (Ab-)Bild bzw. dem Bild-Zeichen GOTTES skizzieren²⁷. Grundmuster dafür war

23 B. Adams, *More Surprises*, 1999, 4f.

24 Einen Zugang zum Maskengebrauch in dieser Zeit liefern vielleicht zwei Darstellungen von Maskenträgern aus der zweiten Hälfte des 4. Jt. v. Chr. Eine Prunk-Palette zeigt einen tanzenden Menschen mit Vogelgesicht und dazu Strauße (L. Morenz, *Anfänge*, i.Dr., 94 mit Fig. 66). Hier könnte es sich um eine Art schamanistischen Jagdtanz handeln. Auch zu beachten ist die Darstellung des Flöte spielenden Schakals-Menschen auf einer elaborierteren Prunk-Palette aus Hierakonpolis, vorläufige Diskussion der Maskenproblematik im Niltal des 4. Jt. v. Chr. in L. Morenz, *Anfänge*, i.Dr., 106f. mit Fig. 76.

25 H. Belting, *Bild und Kult*, 1990; 478 mit Abb. 260.

26 Wir können hier die Dreifachstaffelung *Gesicht und Körper Jesu – Abdruck im Schweißstuch der Veronica – Bild vom Abdruck* als verschiedene Ebenen von Bildlichkeit fassen.

27 E. Hornung, *Der Mensch als „Bild Gottes“*, 1967.



Fig. 5: Das Bild von Hatschepsut (Kairo JE 56259A und JE 56262)



Fig. 6: Maske des Tut-anch-amun (Kairo JE 60672)

die in der proto- und fröhdynastischen Zeit geprägte Vorstellung vom doppelten Horus – einerseits dem himmlischen Weltgott und andererseits dem sterblichen Menschen als seiner irdischen Inkarnation²⁸. Während wir diese Vorstellungen erstmals für die Zeit des Nar-mer um 3000 v. Chr. klar fassen können²⁹, nehme ich beispielhaft zwei Königsnamen des Neuen Reiches in den Blick. In ihnen ist eine Theologie und Anthropologie des Bildes versprochen.

Die berühmte Königin Hatschepsut (Fig. 5) aus der XVIII. Dynastie wurde als „Bild-Zeichen des Gottes Amun“ bezeichnet. Genauer wird sie genannt: *tjt dsr.t n.t jmn* – „heiliges Bild-Zeichen des Amun“ (Urk IV 275,7 = LD III, Tf. 16e).

Königsideologisch und bildanthropologisch ist diese Aussage ausgesprochen bemerkenswert. An diese im Namen ausgedrückte Vorstellung anzuschließen wären weitere Königsnamen wie der Jahrhunderte jüngere von Psusennes II.: *tjt-hpr.w-r^c stp-n-r^c* – „Bild-Zeichen der Erscheinungsformen des

Re, Erwählter des Re“³⁰. Hier wird mit „Erscheinungsformen“ (*hpr.w*) noch ein Element dazwischengeschoben, sodass die Angleichung an die Gottheit etwas weniger direkt wirkt. Wahrscheinlich werden wir in beiden Fällen eher an eine ikonische als an eine figurative Beziehung denken können. In ihrer Identität als „König Hatschepsut“ fungiert die Frau in der Rolle Pharaos als „heiliges Bild-Zeichen des Amun“. Auch in diesem Denk-Bild dürfte das *Gender-Crossing* eine gewisse Rolle gespielt haben³¹.

Ähnlich und doch auch wieder ganz anders gestaltet ist der Name des wohl berühmtesten ägyptischen Königs, bedeutet doch *twt-nh-jmn* in etwa „lebendes (Ab-)Bild des Amun“ (Fig. 6).

In dieser Verbindung mit *twt* ist die Verwendung des Adjektivs *nh* ausgesprochen bemerkenswert und würde eine längere semantische Studie lohnen. Zwar wurden *tjt* und *twt* oft synonym gebraucht, doch kann differenziert werden zwischen eher zeichenhaftem Bild – das ist *tjt* – und eher abbild-

28 Hier kann vergleichend an die Vorstellung von den *zwei Körpern des Königs* (klassisch: E. Kantorowitz, *The King's two bodies*, 1957) aus dem europäischen Mittelalter erinnert werden.

29 L. Morenz, *Vom doppelten Horus*, i.V.

30 Überblick bei T. Schneider, *Lexikon der Pharaonen*, 1996, 316f.

31 Zum *Gender-Crossing* gehört beispielsweise die Darstellung von Hatschepsut als Frau mit Bart oder aber der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Formen etwa bei den Pronomina im Feld der Sprache.

haftem Bild – das ist *twt*, was sich etymologisch tatsächlich von „gleich sein“ ableitet³². Damit ergibt sich natürlich auch die bildtheologische Frage, ein wie authentischer AMUN denn dieser *twt-ḥj-jmn* im ägyptischen Denken und Vorstellen war. Weiterhin ist zu bedenken, dass gerade in diesem Fall ein bemerkenswerter Namenswechsel vorliegt, hieß doch *twt-ḥj-jmn* in der Amarna-Zeit zuerst einmal *twt-ḥj-jtn*³³. Erst später wechselte er, folgerichtig, mit dem Gott auch seinen Namen. Nun sind aber die Götter Aton und Amun keineswegs äquivalent. Wie kann dann ein Mensch zuerst „lebendes Abbild“ des einen und dann plötzlich des anderen Gottes sein? Geht es hier eher um ikonische oder eher um figurative Ähnlichkeit? War die Umbenennung etwa unproblematisch und, falls ja, was bedeutete das für den Sinn des Namens? Wir dürfen erwarten, dass bildtheologisches Denken und königsideologische Alltagspragmatik, die Sehnsucht nach dem Authentischen und das zweckgetriebene Manipulieren, hier ineinander spielten.

In diesem bildanthropologischen Horizont können weitere Wörter und Wendungen untersucht werden, etwa der Gebrauch von *znn* in der „Lehre des Königs Amen-em-het“ aus der frühen XII. Dynastie. Hier lesen wir die Klage des aus dem Jenseits über seine Mörder redenden Königs:

„Die *lebenden Abbilder* (*znn ḥj*), mein Anteil unter den Menschen

Haben mir mein Leid zugefügt, wie es noch nie gehört wurde“³⁴.

Tatsächlich besteht eine gewisse Parallele zwischen *znn ḥj* (*lebendes Abbild*) und *twt ḥj* (*lebendes (Ab-)*

Bild), wobei im Namen des Königs die Abbildlichkeit zu Gott herausgestellt wird, während in der Lehre eine Menschengruppe auf den König als Vor-Bild bezogen wird.

Eine ähnliche Bildproblematik kennen wir etwa kontemporär aus dem Vorderen Orient, sofern der König in verschiedenen akkadischen Texten der zweiten Hälfte des zweiten und der ersten des ersten Jahrtausends v.Chr. als Abbild (*šalmu*) eines bestimmten Gottes (und zwar oft des Sonnengottes) bezeichnet wird³⁵. In ihrem semantischen Rahmen sind *twt* und *šalmu* wenn nicht gleich, so doch sehr ähnlich. Überhaupt weisen die alten ägyptischen und die mesopotamischen Bildkonzepte und -praktiken interessante Ähnlichkeiten aber auch bemerkenswerte Differenzen auf.

Ein besonderes, hier wenigstens noch kurz anzureißendes generelles Spannungsfeld besteht zwischen inneren und äußeren Bildern³⁶. Inneren Bildern kann dabei in der Regel ein höherer Authentizitätsgrad zugeschrieben werden, dem sich die äußeren Bilder in ihrer Materialität nur annähern können³⁷. Im Rückgriff auf eine Formulierung Lessings wird in der Kunstgeschichte diesbezüglich mitunter vom *Raffael ohne Hände*³⁸ gesprochen. Zugleich wirkt aber auch umgekehrt eine reale Präsenz der Materialität gegenüber den licht-luftigen Vorstellungen in und auf das Werk³⁹. Beide Ansätze

35 Diskussion bei E. Frahm, *Rising Suns and Falling Stars: Assyrian Kings and the Cosmos*, in: J.A. Hill, P. Jones, A.J. Morales (eds.), *Experiencing Power, Generating Authority*, Philadelphia 2013, 97-120, 102-105.

36 A. Loprieno, *Von Fiktion und Simulation*, 2011, ders., *Der Traum im Alten Ägypten zwischen Fiktion und Simulation*; Vortrag Leipzig 14.6. 2012.

37 Auch für diese Vorstellung ist an verschiedene Parallele aus dem Mittelalter, in denen das innere vor und über das äußere Bild gestellt ist, zu denken, Hinweis H. Wolter von dem Knesebeck.

38 G.E. Lessing schrieb in *Emilia Galotti*, I. Aufzug, 1. - 5. Auftritt: „Oder meinen sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden“. In der Bild-Praxis gibt es dagegen nach E. Wind, *Kunst und Anarchie*, 1979, 83, keinen „Raffael ohne Hände“, weil eben die Bedingungen und der Umgang mit dem Material unverzichtbar zur „Kunst“ dazu gehören. Trotzdem sind natürlich die Vorstellungen im Kopf des Künstlers zumindest ein verlockender Reflexionsgegenstand. Zudem sind sie in neueren kognitionswissenschaftlichen Forschungsansätzen ins Zentrum der Betrachtung gerückt.

39 In Fortführung von Martin Heidegger, *Holzwege*, 2003, ist hinzuweisen auf B. Brown, *Thing Theory*, 2001 (Hinweis H. Felber).

32 Im Sinne dieser Angleichung von König und Gott ist es auch zu verstehen, wenn der Gott Amun mit den Gesichtszügen von Tut-anch-amun gezeigt ist, während umgekehrt Königsplastiken, in denen der König ein *ḥj*-Zeichen hält, eben als *twt ḥj jmn* lesbar sind, L. Morenz, *Sinn und Spiel*, 2008, 186f. Einen vergleichbaren Fall kennen wir aus dem Mittleren Reich, sofern die Könige mit dem Namen Amen-em-het („Amun ist an der Spitze“) in Amunsikonographie (etwa der Amuns-Krone) dargestellt sind. Für diese Art der Darstellung fällt ins Gewicht, dass homonym zu *ḥj.t* – „Spitze“ – hier auch das Wort *ḥj.t* – „Gesicht“ – in Anschlag gebracht werden kann, also „Amun im Gesicht“, L. Morenz, *Sinn und Spiel*, 2008, 185.

33 Material bei H.A. Schlögl, *Echnaton-Tutanhamun*, 2013⁵.

34 So in Abschnitt Va und b der Lehre des Amen-em-het, G. Burkard, *Als Gott erschienen*, 1999; neue Edition F. Adrom, *Die Lehre*, 2006; zur komplexen Datierungsproblematik ist eine umfassende Untersuchung von Andreas Stauder in Vorbereitung.

erscheinen so sinnvoll wie sie doch konträr zueinander gelagert sind. Dies deutet darauf hin, dass wir Authentizität doch eher in einem besonderen *Zwischen* fassen können, also weniger essentialistisch, sondern vielmehr relational im kritischen Hoffen auf eine Versöhnung von Wahrheit mit Sinn.

Die Frage nach Authentizität lauert überall, und tatsächlich rücken in der Frage nach dem authentischen Bild *vera icon* und *twf'nh* bemerkenswert eng aneinander. Das lebende Bild und der Abdruck des lebendigen Gesichtes gelten als wahrst-mögliche Gesichter, und ihnen wurde in sehr unterschiedlichen kulturellen Rahmenbedingungen jeweils die höchstmögliche Authentizität zugeschrieben.

Bibliographie

- B. Adams, More Surprises in the Locality HK6 Cemetery, in: Nekhen News 11, 1999, 4f.
- F. Adrom, Die Lehre des Amenemhet (= Bibliotheca Aegyptiaca XIX), Brüssel 2006
- R. Barthes, La chambre claire. Note sur la Photographie, Paris 1980
- K. Bauch, Das mittelalterliche Grabbild, Berlin, New York 1976
- H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
- H. Belting, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013
- J. Bourriau, Pharaohs and Mortals. Egyptian Art in the Middle Kingdom, Cambridge 1988
- H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/M. 1975
- B. Brown, Thing Theory, Critical Inquiry, Einführung, New York 2001
- G. Burkard, „Als Gott erschienen spricht er“. Die Lehre des Amenemhet als postumes Vermächtnis, in: Literatur und Politik im pharaonischen und ptolemäischen Ägypten, Le Caire 1999 (BdE 127), 153-173
- J. Eiwanger, Merimde Benisalame III, AV 59, Mainz 1992
- W.M. Flinders Petrie, Kahun, Gurob, Hawara, London 1890
- E. Frahm, Rising Suns and Falling Stars: Assyrian Kings and the Cosmos, in: J.A. Hill, P. Jones, A.J. Morales (eds.), Experiencing Power, Generating Authority, Philadelphia 2013, 97-120, 102-105
- M. Heidegger, Holzwege, Frankfurt/M. 20038
- E. Hornung, Der Mensch als „Bild Gottes“, in: O. Loretz (Hrsg.), Die Gottebenbildlichkeit des Menschen, München 1967, S. 123-156
- E. Hornung, Göttliche Tiere, in: ders., Geist der Pharaonenzeit, Zürich und München 1989, 165-179
- E. Kantorowitz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957
- H. Körner, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997
- A. Loprieno, Von Fiktion und Simulation als kognitiven Übergängen, Basel 2011
- W. Mitchell, Bildtheorie, Frankfurt/M. 2008
- L. Morenz, Sinn und Spiel der Zeichen. Visuelle Poesie im Alten Ägypten, Pictura & Poiesis 21, Köln, Weimar, Wien 2008
- L. Morenz, Kultur- und mediengeschichtliche Essays zu einer Archäologie der Schrift. Von den frühneolithischen Zeichensystemen bis zu den frühen Schriftsystemen in Ägypten und dem Vorderen Orient, THOT 4, Berlin 2013
- L. Morenz, Anfänge der ägyptischen Kunst. Eine problemgeschichtliche Einführung in ägyptologische Bild-Anthropologie, i.Dr. (erscheint in OBO, Freiburg und Göttingen)
- L. Morenz, Medienevolution und die Gewinnung neuer Denkräume, i.Dr., (Studia Euphratica 1, Berlin)
- L. Morenz, Vom doppelten Horus, i.V.
- N. Ruck, Zur Normalisierung von Schönheit und Schönheitschirurgie, in: K. Sabisch, A. Sieben, J. Straub (Hg.), Optimierungen des Humanen, Bielefeld, i.Dr.
- M. Saleh, H. Sourouzian, Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1986
- H.A. Schlögl, Echnaton-Tutanchamun. Daten, Fakten, Literatur, Wiesbaden 20135
- T. Schneider, Lexikon der Pharaonen, München 1996
- G. Steiner, In Blaubarts Burg. Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur, Frankfurt a.M. 1972
- D. Stordeur, R. Khawan, Les cranes surmodelés de Tell Aswad (PPNB, Syrie). Premier regard sur l'ensemble, premières réflexions, in: Syria 84, 2007, 5-32
- D. Sweeney, Egyptian Masks in Motion, in: GM 135, 1993, 101-104
- R. Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004
- D. Wildung, Sudan. Antike Königreiche am Nil, Tübingen 1996
- P. Wilson, Masking and multiple personas, in: P. Kousoulis (ed.), Ancient Egyptian Demonology, OLA 175, Löwen 2011, 77-88
- E. Wind, Kunst und Anarchie, Frankfurt/M. 1979

