

WIE WIR LESEN.

Zur Geschichte, Praxis und Zukunft einer Kulturtechnik

Werner Sollors

SCHRIFT IN BILDENDER KUNST

Von ägyptischen Schreibern
zu lesenden Madonnen



[transcript]

Aus:

Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

September 2020, 150 S., kart., 14 Farbabb., 5 SW-Abb.

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

Was fasziniert uns an Kunstwerken, die Texte in ihre Bildwelt einbeziehen oder menschliche Figuren darstellen, die schreiben, lesen oder Schrift betrachten? Dieses populäre Motiv erscheint bereits auf ägyptischen Statuen, Trinkschalen aus Griechenland und Fresken aus Rom und ist in christlicher Kunst weit verbreitet. Dabei spielen Darstellungen der Verkündigungsszene mit einer biblisch nicht überlieferten buchlesenden Maria eine besondere Rolle. Von Fragen zum Verhältnis von Schrift und bildender Kunst ausgehend betrachtet Werner Sollors in seinem bebilderten Essay viele Kunstwerke genauer und kommt dabei zu überraschenden Ergebnissen.

Werner Sollors ist Professor Emeritus für Anglistik, Afroamerikanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Harvard University. Er promovierte an der Freien Universität Berlin und lebt in Venedig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5298-7

Inhalt

Dank	7
Zur Einführung	9
Schriftsprache, Hieroglyphen, Schreiber und Schriftrolle	15
Lesende Figuren in der Antike	21
Warum war christliche Kunst so bildfreundlich?	25
Evangelisten, Kirchenväter und Heilige	31
Warum liest Maria bei der Verkündigung?	37
Maria liest	71
Jesus als Nichtleser	75
Alle lesen	79
Gelehrte und Studenten	81
Lesehilfen: Vergrößerungsglas und Brille	83
Kaufleute und Bürgertum	85
Porträts mit Büchern	95
Fresken von Franz Anton Maulbertsch im Kloster Strahov	103
Neid auf Dauer oder unerschöpfliche Bereitschaft zur Bewegung? ...	107
Coda: Ein Lese-Esel?	111
Anmerkungen	113
Abbildungen	137
Index	139

Zur Einführung

Wer kennt nicht ein plötzliches Erstaunen, sei es über etwas, dem wir zum allerersten Mal begegnen, oder auch über Dinge, die wir eigentlich zu kennen glauben, die wir »schon gesehen« haben, aber bei denen wir plötzlich merken, dass wir sie uns eigentlich noch gar nicht richtig angeschaut haben und dass, was uns vertraut, vielleicht sogar selbstverständlich erschien, bei genauerem Hinsehen denkwürdig, ja fremd wird und viele Fragen auslöst. So geht es mir jedenfalls, seit ich in Venedig lebe, bei Rundgängen durch venezianische Kirchen und Museen. Mir fiel zum Beispiel beim Betrachten von Kunstwerken dort auf, dass Maria oft mit einem Buch dargestellt wird. Warum das Buch, und was sind das für Inschriften? Warum liest sie ausgerechnet bei der Verkündigung, mit der die ganze Heilsgeschichte von Christus beginnt, und in der Gegenwart eines Engels?

Bald bemerkte ich mehr und mehr Text- und Buchdarstellungen in Bildern. Ich habe Jahrzehnte lang als Literaturwissenschaftler an Texten gearbeitet und bin auch ein ziemlich regelmäßiger Museumsbesucher, aber auf einmal begann mich das Zusammenspiel von Büchern und Bildern, von Wortkunst und bildender Kunst brennend zu interessieren. Beim genaueren Betrachten von einzelnen Kunstwerken und dann beim vergleichenden Blick auf mehrere Bildwerke stellten sich mehr und mehr Fragen. Eine Grundfrage destillierte sich heraus: Was passiert in bildender Kunst, wenn dort Worte, Texte oder Bücher erscheinen? Aber aus ihr entstanden viele andere Fragen: Wie sehen wir Bilder, wenn wir auch Schrift im Bild erkennen können und vielleicht lesen wollen? Wenn Lesende bildlich dargestellt werden? Ergänzen sich Bild und Text, befinden sie sich in einem Wettbewerb, besteht zwischen ihnen eine grundsätzliche Gegnerschaft oder stehen sie in einem andersartigen Wechselverhältnis? Können Worte in ihrer Bildgegenwart ein Gefühl von Vergangenheit oder Zukunft vermitteln? Kann Schrift

als Schlüssel zum Bildverständnis fungieren? Können Texte in Bilder »übersetzt« werden? Wie werden Schriftrollen, Bücher, Banderolen und andere Texte, wie werden Objekte, die Worte enthalten, verbildlicht? Wird Schrift in bildender Kunst lesbar dargestellt oder bewusst unkenntlich oder gar unsichtbar gemacht? Kann man Bilder »lesen« als ob sie Texte wären? Hat die Leserichtung von Schrift etwas mit der Bildanordnung des Künstlers oder dem Bildverständnis des Betrachters zu tun? Konnte selbst die Form von Büchern Künstler inspirieren? Werden Sprache und Schrift des Malers und der anzunehmenden Betrachter benutzt oder aber eine Fremdsprache oder gar ein erfundenes Alphabet? Was geschieht mit Künstlersignaturen in Bildern, die auch andere Worte enthalten? Wie werden Schreib- und Leseszenen dargestellt? Und woher kommt die Idee, dass Maria bei der Verkündigung ein Buch las?

Mit solchen Fragen, die für mich als Laien in der Welt der Kunstgeschichte neu waren, aber über die sich, wie ich bald merkte, viele andere bereits den Kopf zerbrochen haben, unternahm ich nunmehr Streifzüge durch Museen und Bildsammlungen, Galerien und Ausstellungen und schaute mir Monumente, Reliefs, Skulpturen und viele, viele Bilder genauer an. Bei den Fragen, die dabei auftauchten, halfen mir kunsthistorische und bildwissenschaftliche Arbeiten oft sehr viel weiter, nur ging es mir hier weniger um eine Auseinandersetzung mit wissenschaftlicher Literatur als um eine andauernde Konfrontation mit den Bildwerken selbst. Eine theoretische Überfrachtung wollte ich vermeiden, habe aber an einigen Punkten nicht umhingebracht, kurze theoretische Bemerkungen zum Verhältnis von Text und Bild in die Bildanalysen und Kommentare einzuflechten. Ich hoffe, dass ein roter Faden, oder vielleicht besser, eine aus Bildern und Büchern vielfarbig gewobene Vorgehensweise erkennbar bleibt, die sich durch den ganzen Essay erstreckt.

Natürlich ist es in dem Format eines Essays unmöglich, einzelnen Werken mit einer umfassenden und detaillierten Interpretation gerecht zu werden. Andererseits kann ich, Amateur der ich bin, auch keine Gesamtdarstellung des Themas versprechen, sondern eben nur den Versuch einer Annäherung an eine Reihe von Kunstwerken, in denen es auf die eine oder andere Weise um das Verhältnis von Schrift und Bild geht. Dennoch hoffe ich, dem Leser dieses kleinen Buches in Novellenlänge wenigstens einen Bruchteil der Überraschungen und der ästhetischen Aufregung vermitteln zu können, die ich selbst immer wieder bei einer Arbeit empfand, die mir gar nicht wie Arbeit vorkam.

Schon bei einer ersten Ausschau nach Worten in Bildern merkt man, in wie vielen Weltgegenden und Zeiten sie auftauchen. Auf der Südterrasse des Darius-Palasts der achämenidischen Hauptstadt Persepolis (6. Jh. v. Chr.) findet man Keilschriftinschriften zwischen bildlichen Reliefdarstellungen von Tribut gebenden Abgeordneten vieler Völker; doch obwohl diese Inschriften dreisprachig waren (altpersisch, elamitisch und babylonisch), war die Kenntnis der alten Keilschrift in modernen Zeiten in Vergessenheit geraten und musste von Reisenden wie Carsten Niebuhr, aber auch von einem Frankfurter Lateinlehrer, Georg Friedrich Grotefend, Keilschriftzeichen für Keilschriftzeichen entziffert werden, bis sie endlich den sie umgebenden Bildwerken einen Kontext geben konnte.¹ In neuassyrischer Reliefkunst (aus dem 7. Jh. v. Chr., jetzt im Staatlichen Museum für ägyptische Kunst, München) sind Keilschriftinschriften direkt in die bildlichen Reliefs eingemeißelt; in der Mughal-Kunst Indiens werden, wie im Taj Mahal, neben vielfarbigen Marmorinkrustationen im *pietra dura*-Stil auch von Amanat Khan entworfene kalligrafische Korantexte in schwarzem Marmor auf weißem Grund in die Architektur einbezogen;² im persischen Schiras ist Kalligrafie Teil der Kacheldekoration mit Rosenmotiven. Kalligrafie selbst ist ja zwischen Text und visueller Kunst angesiedelt. In Japan arbeitete z. B. der Maler Teisai Hokuba mit dem Kalligrafen Shokusanjin zusammen und schuf im frühen 17. Jahrhundert das Bild einer stehenden Schönheit, die einen Brief liest.

Auch Lese- und Schreibszenen waren in vielen Weltgegenden populär. Das *Buch vom Prinzen Genji* diente als Vorlage zu zahlreichen japanischen Illustrationen des 17. Jahrhunderts, die lesende und schreibende Frauen darstellen, so zum Beispiel das Bild der Malerin Kiyohara Yukinobu von Murasaki Shikibu, die beim Schreiben der *Genji-Geschichte* auf den im Wasser gespiegelten Mond schaut. Miyagawa Choshun malte im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts eine in ihre Buchlektüre vertiefte Schönheit aus Edo, die auf einem Kranich sitzend durch die Lüfte fliegt (Nationales Museum, Tokio). Dass der Kranich gerade eine Kurve zu fliegen scheint und das Ganze über welligem Meer stattfindet, scheint die mit einem eleganten, blauen, mit Blumen und Blättern gemusterten Kimono, einem weinroten Unterkleid und einer breiten beigefarbenen *Obi*-Schärpe ausgestattete Dame beim Lesen ihres kleinen, grün eingebundenen Buches nicht zu stören, das sie mit ihrem elegant gespreizten kleinen Finger in der rechten Hand hält. Der chinesische Künstler Chen Hongshou malte einen Gelehrten, der in einer

strohbedeckten Hütte bei einem Wasserfall liest (erste Hälfte 17. Jahrhundert, Cleveland Museum of Art). Stellt die Landschaft, in der er so klein versteckt ist, vielleicht dar, was ihm beim Lesen durch den Kopf geht?

In islamischer Kunst wird Mohammed selten und Allah wohl nie bildlich dargestellt, aber Leseszenen tauchen zum Beispiel in sizilianischen Buchilluminationen von Ibn Zafars *Trost für den Regierenden, wenn seine Untertanen feindlich sind* auf (frühes 16. Jahrhundert, Escorial, Real Biblioteca, Madrid).³ Schön verzierte Lesebilder findet man in der indischen Mughal-Buchkunst der Blätter des Schah Jahan-Albums aus dem 17. Jahrhundert, z. B. von Haji Husein Bukhari. In Persien gab es besonders zahlreiche Darstellungen von Lesenden, unter denen [der »lesende Jüngling« von Riza-yi-Abbasi](#) aus Isfahan als Beispiel dienen mag, ein Bild aus dem frühen 17. Jahrhundert (British Museum, London), das von Sheila Canby ausführlich analysiert wurde. Für Schah Abbas I. angefertigt (wie die Inskription erklärt) und nach einem Werk von Muhammadi konzipiert, zeichnet sich dieses Bild laut Canby durch besondere Virtuosität in der Darstellung des geometrischen Filigrans und der drahtigen Arabeske seines Hockers aus, die ein Gegengewicht zu den goldenen Blüten auf der Jacke des Jungen bilden, dessen Brokat der Künstler besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat.⁴ Eine Deccani-Buchillustration zeigt eine [Koranlesung am indischen Hof](#) des 18. Jahrhunderts (Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington D. C.).⁵ Die Seite einer illuminierten katalonischen Haggadah aus dem 14. Jahrhundert stellt in einer [Seder zur jüdischen Pessach-Feier](#) selbst wiederum eine offene Haggadah rechts auf einem Tisch dar (British Library, London).⁶

Dass auch fremde Schriftzüge in Abbildungen schon früh exotisch faszinierend wirken konnten, belegt Gentile Bellinis [Porträt eines türkischen Schreibers](#) (1479–80, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), der unter einem großen weißen Turban in einem auffallend gemusterten blauen Gewand konzentriert schreibend im Profil dargestellt ist. Am rechten Bildrand findet sich eine kalligrafisch schöne, senkrechte türkische Inschrift, die übersetzt das Bild als »Werk Ibn Muezzins, eines der Meister der Franken« identifiziert. Wie sich später herausstellte, beruhte diese türkische Inschrift allerdings selbst auf einer Fehllesung der griechischen Schreibweise des Namens des Künstlers in venezianischer Kurzform, »Bellin«, als »Muezzin«. ⁷ Dass Gentile Bellini sich selbst als »Ibn Bellin«, Sohn [Jacopo] Bellinis bezeichnete,

war wohl eher ein Zeichen von Bescheidenheit, unterschied aber seine Inschrift von vielen pseudoarabischen, die zu Dekorationszwecken in christlicher Kunst erschienen.⁸

Man hätte sich viele andere Darstellungsweisen vorstellen können, aber ich bin auf den folgenden Seiten einer Anordnung gefolgt, die die Ergebnisse meiner Streifzüge durch Museen in meist kurze Abschnitte unterteilt, in denen es jeweils auf unterschiedliche Weise um das Verhältnis von Text und Bildnis geht. »Wie wir lesen«, die Grundfrage der ganzen Buchreihe, in der dieser Essay erscheint, mündete hier in einen Entwurf einer recht offenen Motivgeschichte des Buchs, des Lesens und Schreibens in der Kunst und machte es notwendig, in verschiedene Richtungen vorzupreschen. So war ich selbst überrascht, dass der Weg zur Beantwortung einiger meiner Fragen nicht nur zu biblischen Texten (oft in deren lateinischer Fassung), sondern auch zu Apokryphen und zur patristischen Literatur führte.

»Schrift in bildender Kunst« setzt natürlich voraus, dass eine Schriftkultur entwickelt ist, und wir werden uns, angefangen mit Sokrates' Kommentar zu Schrift, Bild und Rede, immer wieder mit verschiedenen Ansichten zu Schrift und Bild befassen, aber auch mit den verschiedenen Darstellungen von Schriftbildern, Rollen und Büchern sowie von Schreibern und Lesern. Wie wir sehen werden, haben sowohl Bildnis als auch Schrift vielseitige Verbindungen mit dem sakralen Bereich. Im alten Ägypten war bildende Kunst überwiegend Grabkunst, und in den monotheistischen Religionen reichte die Spannbreite von Bildfreundlichkeit und Bildduldung bis zu Bildfeindlichkeit und Bilderstürmerei. Die Auslegung des Gebots Gottes am Anfang des Dekalogs war dafür zentral: »Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.« (2. Buch Mose 20,4) Und während Moses mit den von Gott geschriebenen Schrifttafeln der zehn Gebote vom Berg herunterkam, formte Aaron »Gold und machte ein gegossenes Kalb« (2. Buch Mose 32,4). Bildnisse konnten oft mehr als Texte unter dem Verdacht der Idolatrie stehen, wobei im großen Ganzen das Christentum sehr bildfreundlich war, ein Sachverhalt, den ich in einem späteren Abschnitt noch genauer erörtern werde.

Dann taucht die Frage des Zeitgefühls in Bild und Text immer wieder auf. Worte können demnach Entwicklungsabläufe schildern, Bilder müssen aber im Moment der Bildgegenwart verharren. Gotthold

Ephraim Lessing hat dies in seinem *Laokoon* dargestellt, auf den wir am Ende kurz zurückkommen werden. Uns werden auf dem Weg dahin mehrere Bildbeispiele begegnen, in denen Künstler gegen eine Zeitbegrenzung anzukämpfen scheinen. Sehnen sich Bilder nach zeitlicher Dauer, Texte nach Stillstand? Denkwürdig ist auch, dass Bildwerke, zumal solche, die auch Texte enthalten, oft ein Gefühl von Zeitverschmelzung vermitteln, so dass mehrmals von *mise en abîme* die Rede sein wird, von selbstreflexiver Verschachtelung der Darstellungsebenen, zum Beispiel dann, wenn ein Text, der die Quelle eines Bildes ist, im Bild noch einmal dargestellt wird.

Mit Büchern Porträtierte, von der langen Tradition der Evangelisten und Kirchenväter bis zu modernen weltlichen Figuren, erhalten oft einen besonderen Charakterzug, sei es Autorität oder Autorschaft, Wissen oder Lernbegier, etwas Geheimnisvolles oder auch etwas, das durch das Buch offenbart wird. Dabei liegt der Schwerpunkt bald auf der Madonna als Leserin, die uns in vielen Bildbeispielen beschäftigt wird.

Der Leser dieses Essays wird vielen Bildwerken begegnen, aber die Hauptstationen unseres Rundgangs sind Schreiberfiguren aus Ägypten, eine griechische Trinkschale, die sich jetzt in Berlin befindet, Fresken aus Pompeji, christliche Mosaiken aus Ravenna und Rom, Bilder von lesenden Heiligen und von Kirchenvätern; dann Darstellungen der Verkündigung von Nikolaus von Verdun, Giotto, Simone Martini, Fra Angelico, Robert Campin, Rogier van der Weyden, Antonello da Messina, Matthias Grünewald, Tizian, Veronese und Tintoretto, gefolgt von weiteren Bildern Marias; aus dem Bürgermilieu Quentin Massys' Goldwäger, Vermeers und Janssens' Interieur-Malerei, Porträts von Rembrandt, Cariani, Boucher, Wright of Derby und Hamdi Bey; und ein Deckengemälde von Franz Anton Maulbertsch.

Nur ein Dutzend Farbtafeln konnten in diesen Band aufgenommen werden. Der Leser wird aber Abbildungen vieler anderer hier besprochener Bilder ohne Schwierigkeit auf den Internetseiten der entsprechenden Museen oder in anderen Bildarchiven finden.

Schriftsprache, Hieroglyphen, Schreiber und Schriftrolle

In Platons *Phaidros* erzählt Sokrates eine recht skeptische Geschichte zur Wirkung der Schriftkunst. Der ägyptische Mondgott Thot (manchmal Dhout genannt), der als Erfinder der Schrift und als Briefeschreiber der Götter galt, habe demnach Thamus, dem König von ganz Ägypten seine neue Erfindung angepriesen, weil sie »die Ägypter klüger mache und ihr Gedächtnis verbessere«. Thamus aber habe Thot erwidert, dass Schrift »in den Seelen derer, die sie erlernen, Vergesslichkeit bewirke«, »weil sie ihr Gedächtnis nicht mehr üben; denn im Vertrauen auf Geschriebenes lassen sie sich von außen erinnern durch fremde Zeichen, nicht von innen heraus durch sich selbst«. Nur die gesprochene Rede des Wissenden ist fähig, sich selbst zu verteidigen, »lebt und ist beseelt« – und von ihr könne »die geschriebene zurecht eine Art Abbild genannt werden«.⁹

Sokrates zieht aus dieser Geschichte die Schlussfolgerung, dass dies »offenbar das Ärgerliche bei der Schrift« sei und sie »in der Tat mit der Malerei vergleichbar« mache, und zwar, dass Bildkunst »in aller Majestät schweigt«, wenn man sie etwas fragt. Und wenn man glaubt, dass geschriebene Texte »sprechen, als hätten sie Verstand«, wird man bald eines Besseren belehrt: Wenn man einen Text danach fragt, was er sagt, »so erzählt der Text immer nur ein und dasselbe«. Sokrates sieht also Schriftsprache als ein bloßes Abbild von gesprochener Rede, meint aber, dass sie mit Bildkunst gemeinsam hat, dass beide starr sind und auf Fragen der Menschen keine Antwort geben können.

Wenn die Erfindung der Schrift die Seelen der Lernenden vergesslich macht, besteht dann nicht auch die Gefahr, dass Gebete, die nicht in Form von gesprochener Rede von innen kommen, sondern »von außen vermittelt fremder Zeichen«, also durch Schriftsprache ausgedrückt werden, eine Veräußerlichung und damit ein Verkümmern des unmittelbaren Anflehens an Götter darstellen?



Abb. 1: Haremhab als königlicher Schreiber. 1336–26 v. Chr.

Eine graue Granodiorit-Statue aus dem 14. Jahrhundert v. Chr., ursprünglich im Tempelbezirk Ptah in Memphis, jetzt im Metropolitan Museum of Art, New York, legt eine solche Frage nahe. Die 117 cm hohe, also etwa lebensgroße Statue stellt den aufrecht sitzenden ägyptischen Sekretär Haremhab beim Schreiben oder Lesen einer Hymne dar, die an eben den Gott Thot gerichtet ist. Indem die Statue Haremhab als Schreiber darstellt – man kann eine Tintenmuschel auf seinem linken Schenkel erkennen – stellt sie einen direkten Bezug von Haremhab zu Thot her, und Bild und Text gehen in einer Welt von Hieroglyphen fließend ineinander über.

Der Sockel Haremhab's ist auf allen Seiten mit Opferformeln des »königlichen Schreibers Haremhab, des Gerechten« an Thot, sowie an andere Götter inskribiert.¹⁰ Der Tutanchamun als Generalissimus dienende Haremhab war kein Erbkönig, aber seine Perücke und noble Kleidung, sein Bauchwulst sowie insbesondere seine Darstellung als Sekretär weisen bereits auf seine hohe Stellung, vielleicht auch schon auf seine Zukunft als Pharao der 18. Dynastie hin, eine Rolle, die er 14 Jahre lang spielen sollte.¹¹

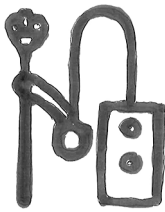
Auf einer auf seinen Knien aufgerollten und über seinen rechten Oberschenkel herunterreichenden Papyrusrolle – selbstverständlich im Granodioritmedium der Statue dargestellt – sieht man eine aus Haremhab's Perspektive in Kolonnen angeordnete, an den Gott Thot gerichtete Hymne, die Haremhab offenbar geschrieben hat oder gerade liest, von der er aber mit aufrechtem Kopf (vielleicht zu Thot hin) aufzublicken scheint.¹² Haremhab's Hieroglyphenhymne enthält Strophen, die Thot direkt anreden und ihn seinerseits als Sekretär bezeichnen, der das Richten über die Toten auch protokolliert. In Miriam-Rebecca Roses Übersetzung endet die Hymne so: »Lasst uns Thot lobpreisen! Das exakte Lot im Mittelpunkt der Waage, der Unrecht abweist und den aufnimmt, der sich nicht auf unrechtes Handeln stützt, Wesir, der Gericht hält und der Aufruhr befriedet. Sekretär, der die Buchrolle festsetzt, der den Übeltäter abweist und den annimmt, der demütig ist. Der [...] alles Vergessene ausspricht, mit kundigem Blick für den, der in die Irre geht, der sich an den Augenblick und die Dauer erinnert und die Stunde des Dunkeln meldet; seine Worte bleiben in Ewigkeit. Der in die Unterwelt eintritt, weiß, wer in ihr ist und sie gemäß der Liste prüft.«¹³ Rose zeigt, dass diese Hymne mit den neun Strophen der um den Sockel herum geschriebenen Opferformel, in der Haremhab sich selbst zweimal als »königlicher Schreiber« identifiziert, eine Einheit bildet. Da Haremhab beim Schreiben oder Lesen eines gerade geschriebenen Gebets an Thot dargestellt wird, stellt diese Statue (laut Niv Allon und Hana Navratilova) auch einen neuen Reflexionsgrad über die Natur von geschriebenen Texten dar. Haremhab's schriftliche Hymne an Thot war – wohl im Gegensatz zu der Meinung von Sokrates – offenbar einem mündlich rezitierten Gebet gleichwertig.¹⁴ Laut Theodor Birts klassischer Studie zur Geschichte der Schriftrolle erklärt sich »aus der eigenartigen Hochschätzung« des Schreibens auch die Vorstellung, dass einige ägyptische Götter Schreiber waren, darunter ganz besonders eben Thot.¹⁵ Schreiber begleiteten (wie viele andere Werke ägyptischer Kunst) hochstehende Personen auf ihrem Weg in die Welt der Toten und verteidigten deren Seelen, wenn Thot in der Unterwelt Gericht hielt.

Dass ägyptische Schreiber ein hohes Ansehen genossen, zeigt bereits eine 53 cm hohe [Figur eines mit überkreuzten Beinen hockenden Schreibers](#) der vierten Dynastie (ca. 2500 v. Chr.) auf einem halbrunden Sockel, die 1850 in Sakkara, der Nekropolis der altägyptischen Hauptstadt Memphis entdeckt wurde. Aus einfachem Kalkstein skulpturiert

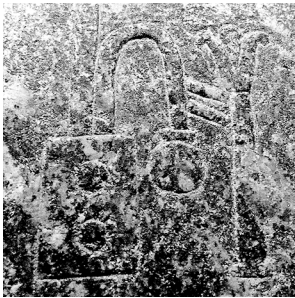
und vielfarbig bemalt, ist die Statue dieses Schreibers jetzt im Louvre als »le scribe accroupi« bekannt.¹⁶ Da die Statue dieses bemerkenswerten Schreibers aber nicht beschriftet ist, wissen wir (im Gegensatz zu Haremhab) nichts über diese Figur, kennen nicht einmal den Namen des Subjekts. Immerhin handelt es sich um eine der ältesten bildlichen Darstellungen eines Schreibenden.¹⁷ Mit überkreuzten Beinen sitzende Skulpturen von Schreibern und Lesern stellten eine der vier beliebtesten Posen in der Welt der ägyptischen Plastik dar (neben Gehfiguren, Würfelskulpturen und Statuen von Paaren). Dennoch verleihen die vielen fein ausgearbeiteten Details dem Schreiber aus Sakkara ein hohes Maß an Lebendigkeit und Individualität. Christiane Ziegler, deren Arbeit ich hier folge, hat sich intensiv mit diesem Schreiber befasst. Seine aus graugrünem Kupfer umrandeten und sehr ausdrucksvollen Augen sind aus durchbohrtem und von hinten koloriertem, mit je zwei Kupferklammern befestigtem Magnesitkristall hergestellt, das rot geädert ist. Seine halbrund gezeichneten Augenbrauen folgen der Kurve der mandelförmigen Augen. Sein Gesicht ist kantig; seine großen Ohren sind markant; sein Haupthaar ist natürlich und flach anliegend dargestellt; unter seiner feinen Nase erkennt man deutlich sein Philtrum; und seine Lippen sind leicht angespannt und deuten Konzentration an. Mit den feingliedrigen Fingern seiner rechten Hand hatte er einst den (verloren gegangenen) Calamus gehalten. Seine aus Holzdübeln gefertigten Brustwarzen stehen leicht hervor, sein Alter und Weisheit andeutender Bauchwulst ist (ebenso wie bei Haremhab) deutlich zu sehen, und sein Nabel ist versenkt. Laut Birt schreibt er »auf ein Blatt von geringer Länge, das er mit der linken Hand sorgfältig anfaßt; das Blatt liegt auf den 4 gestreckten Fingern der Hand und dann weiter auf dem stramm gezogenen Schurze, hat also Stützung. Der Blick des Schreibers ruht nicht auf dem Papier, sondern schaut scharf gerade aus, als horchte er.«¹⁸ Birt vermutet daher, dass dieser Schreiber auf ein Diktat harrt. Doch ist es natürlich auch möglich, dass er (ebenso wie Haremhab) zu einem Gott betet.

Wie schon die sumerische Schrift auf Tontafeln und Stelen von erkennbaren Bildern zu abstrakteren Keilschriftzeichen übergegangen war, so war möglicherweise auch die Hieroglyphenschrift im alten Ägypten aus einer Bildsprache entstanden, die sich aber mit wachsender Distanz der Zeichen von abgebildeten Objekten in eine Schriftsprache entwickelte, die phonetische Eigenschaften und grammatikalische Funktionen annahm.¹⁹ So konnten manche Hieroglyphen auch eine

Rolle als bloße Deutzeichen, oder Determinative, spielen, die in der vokallosen Schrift verschiedenen Wörtern mit gleichen Konsonanten erst ihre Bedeutung gaben. Schrift ließ sich durch immer abstraktere Zeichen (auch in hieratischer und demotischer Schrift) ausdrücken, so dass Geschriebenes die ursprüngliche Bildhaftigkeit der Zeichen sogar ganz ersetzen konnte.²⁰ Die Schriftrolle war bedeutsam genug, dass sie auch selbst als Hieroglyphe erscheint, sowohl horizontal als auch vertikal, verschnürt sowie offen dargestellt. Diese Schriftrollenhieroglyphe diente zu Haremhab's Zeit als Deutzeichen und erscheint so auch mehrmals in Haremhab's Opferformel sowie seiner Hymne an Thot.



Auch den Schreiber gab es als Hieroglyphe. Sie entstand aus dem Abbild des Schreibwerkzeugs, mit Calamus-Behälter, einem Säckchen für Tintenklumpen und einer Palette.²¹ Und durch eben diese Schreiberhieroglyphe wird auch Haremhab zweimal – in seiner Thot-Hymne auf der Schriftrolle und in der Opferformel am Sockel – als königlicher Schreiber identifiziert, während Thot in seiner Rolle als Sekretär, der die Schriftrolle festsetzt und protokolliert, ebenfalls mit der Schreiberhieroglyphe bezeichnet wird. Der Schreiber Gottes und der Gott der Schreiber werden also mit der gleichen Hieroglyphe dargestellt.



Darüber hinaus hat der Bildhauer eben diese Schreiberhieroglyphe im Großformat sowohl hinten auf der linken Schulter der Haremhab-Statue reliefartig eingearbeitet als auch vorne neben seiner linken Brustwarze eingraviert oder tätowierungsähnlich eingekratzt, als ob es sich um eine Art von Signatur handelte.²² Haremhab ist also entweder ein mit der Hieroglyphe, die seinen Beruf bezeichnet, beschrifteter Schreiber, oder aber er ist ein Schreiber, den der Bildhauer mit seinem Schreibwerkzeug, das vorn und hinten über seiner Schulter hängt, dargestellt hat. Es ist eine Art von Verschachtelung, die man als *mise en abîme* betrachten könnte: ein Schreiber als Großhieroglyphe auf einem Schreiber als Statue. Möglich ist auch, dass eine der beiden Darstellungen noch das Objekt »Schreibwerkzeug« meint – ebenso wie die Tintenschale auf Haremhab's linkem Knie als Objekt und nicht als Sprachziffer anzusehen ist – während die andere als abstrakteres Zei-

chen, eben als Schreiberhieroglyphe zu verstehen ist.²³ In diesem Fall wäre die Entwicklung von Bildsprache zu Zeichensprache an der Figur des Schreibers Haremhab selbst abzulesen, der darüber hinaus ein Gebet an Thot verfasst hat, in dem, wie wir sahen, dieser Gott wiederum selbst als Schreiber gepriesen wird, wobei Schreiber und Gott mit der gleichen Schreiberhieroglyphe bezeichnet werden. Ja selbst die ganze Schreiberfigur, die in der abgebrochenen Hand einst den Calamus hielt und auf dessen Knie die Tintenmuschel liegt, könnte dem modernen Betrachter fast wie eine noch stärker vergrößerte Darstellung der Schreiberhieroglyphe in Gestalt einer lebensgroßen Statue erscheinen.²⁴

Man könnte darüber hinaus auch die Entwicklung von Bildtafeln zur Papyrusrolle hier reflektiert sehen. Papyrus machte Schriftkultur im alten Ägypten leichter und führte zur Entwicklung von aus Stücken zusammengeklebten Textrollen, wie sie auf den Schreiberfiguren in Kalkstein oder Granodiorit dargestellt werden.²⁵ »Die Papyrusrolle hieß bei den Griechen [...] nach dem Schilf, aus dem sie gemacht wurde, *byblos*, *biblion*«, schreibt Birt.²⁶ Zu den Papyrusrollen gesellte sich auch das aus Tierhäuten hergestellte Pergament. Die Römer gaben der Textrolle den Namen »rotulus« oder »volumen«, was »gerollt« oder »rollbar« heißt; ein anderes lateinisches Wort für das Buch, »liber«, bedeutet »Baumbast«.²⁷ Das Wort »Bibliothek« (*bibliothēca*) wurde von Hieronymus für die Bücher der Bibel verwendet und behielt diese Bedeutung noch jahrhundertlang.²⁸ Dies alles sind etymologische Erinnerungen an die materiellen Ursprünge des Buches, in denen der sakrale Hintergrund noch erkennbar ist.

Lesende Figuren in der Antike

Birt hat die bildliche Darstellung von Lesesituationen (von allein, zu zweit oder in Gruppen lesenden Figuren) in der späteren Antike lebendig illustriert und insbesondere eine rotfigurige *Kylix* (Trinkschale, 485 v. Chr., Berliner Antikemuseum) des griechischen Vasenmalers Duris hervorgehoben, auf der eine »Gesangsstunde zur Flötenbegleitung« dargestellt wird, »wobei die Buchrolle (die etwa den Text des Gesanges enthält) zusammengebunden an der Wand hängt«. ²⁹ Ebenfalls zu sehen ist eine pädagogische Vorleseszene, und zwar eine Rezitationsstunde. Zwischen zwei sitzenden Figuren, einem Lehrer und einem Tutor, steht ein Student und schaut auf eine offene, dem Betrachter zugewendete Textrolle, die der Tutor in den Händen hält und auf der ein wie auf einer Banderole geschriebener griechischer Hexameter deutlich zu erkennen ist: »ΜΟΙΣΑΜΟΙ/ΑΦΙΣΚΑΜΑΝΔΡΟΝ/ΕΥΡΩΝΑΡΧΟΜΑΙ/ΑΕΙΝΔΕΝ« (Muse mir... ich beginne, vom weitfließenden Skamander zu singen). Birt vermutete, dass der Schüler das auswendig gelernte Gedicht aufsagt, wobei der Tutor das am Text überprüft und wenn nötig auch helfend einspringen kann. Der klar lesbare Text gab allerdings späteren Forschern ein Rätsel auf, dessen Lösung ein besseres Verständnis der Trinkschale zu versprechen schien. Nachdem mehrfach unternommene Versuche scheiterten, den gezeigten Text mit dem verlockenden Hinweis auf den trojanischen Fluss Skamander zu identifizieren, zu korrigieren oder zu vervollständigen, gelangte eine neuere Arbeit von David Sider zu dem Ergebnis, dass die gezeigten Zeilen zwar metrisch kompetent sind, syntaktisch aber so katastrophal, dass sie kaum von einem griechischen Dichter stammen konnten. Dies ließe nur die Schlussfolgerung zu, dass der Autor des Gedichts kein anderer als der auf der Trinkschale abgebildete Schüler sein musste. Der für seinen Humor bekannte Duris, der die *Kylix* auch mit seinem Namen signierte, hat also offenbar einen absichtlich

fehlerhaften Text als Beispiel für schlecht erledigte Hausaufgaben dargestellt, und der Lehrer hält demnach die Schriftrolle hoch, um dem Schüler dessen Fehler zu demonstrieren.³⁰

Während Duris auf dieser Kyxilix einen absichtlich falschen Text deutlich lesbar darstellte, wählte der Maler einer ebenfalls rotfigurigen *Pyxis* (ca. 450–400 v. Chr., Archäologisches Museum, Athen) eine andere Art der Textrepräsentation. Dort spielt links eine Frau auf einer großen Leier (oder vielleicht stimmt sie sie auch), während, wie Birt schreibt, rechts eine ihr zugewandte junge Frau in »beiden tief herabgesenkten Händen« eine »weit aufgerollte Rolle« hält. »Mit hellen Tupfen ist auf der ausgestreckten Blattfläche zwischen den Rollungen Schrift angedeutet.«³¹ Der Text kann also in einigen Werken lesbar gezeigt werden oder er kann in anderen auch absichtlich nicht gezeigt und dem Betrachter spielerisch vorenthalten werden, obwohl dieser aus einiger Distanz denken mag, dass es sich bei diesen Tupfen um Buchstaben und Worte handeln müsse, was aber nicht stimmen kann, weil ja näher betrachtet alle Zeichen gleich aussehen. Viele spätere bildliche Darstellungen suggerieren ebenso Schriftsprache, aber bei ganz genauem Hinsehen merkt man, dass sie Lesbarkeit bewusst vermeiden und Schrift in Bildlichkeit, in ihr eigenes Medium, aber auch das Medium, aus dem Schrift ja entstanden ist, zurückverwandeln. Der Betrachter meint, einen Text zu sehen, wo in Wirklichkeit nur Tupfen zu erkennen sind, die ihm das Gefühl geben können, einen Text mit den Augen eines Analphabeten zu sehen.

Besonders reichhaltige Darstellungen von Lese- und Schreibsituationen finden sich auf Fresken aus Pompeji (Archäologisches Museum, Neapel). Ein *Fresko im kreisrunden Medaillon-Format* aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung der manchmal fälschlich »Sappho« genannten römischen Dame, die im Begriff ist, mit einem Calamus-Griffel auf eine Tafel zu schreiben, wurde 1760 in Pompeji entdeckt. Mit ihren vielen Löckchen unter einem goldenen Netz und mit ihren großen, goldenen Ohrringen sieht diese hochstehende Pompejerin sehr modern aus; ihre großen Augen starren ungefähr in die Richtung des Betrachters, während sie den Griffel gegen den Mund hält und nachzudenken scheint. Auf einem ebenfalls im Rundformat gemalten Fresko sieht eine männliche Figur nach rechts in die ferne Höhe, vielleicht von der Lektüre der Schriftrolle inspiriert, die sie in der Hand hält. Ein anderes Fresko zeigt im Profil ein lesendes, gekröntes Mädchen, das wie gebannt auf seinen Lesestoff sieht, der vielleicht in dem linken unteren

Dreieck zu sehen war, das aber leider nicht erhalten ist. Eine weitere Figur ist offenbar in die Lektüre einer offenen Schriftrolle vertieft. Und auf einem anderen Fresko zeigt ein kahlköpfiger Isis-Priester mit weit vorgestreckten Armen eine helle, offene Buchrolle, die sehr sorgfältig, aber ohne erkennbare Schriftzeichen wiedergegeben ist; im Hintergrund sieht man auf dem Sockel einer hohen Basis eine schwarze Katze mit Lotosblume.³² Andere Fresken zeigen wiederum die charakteristisch-nachdenkliche Art, mit der Menschen den Calamus unter die Lippe halten oder das Kinn auf die Buchrolle stützen, was zu Beschwerden über Beschädigungen der Ränder der Schriftrollen führte.

Die Beispiele der ersten zwei Abschnitte zeigten uns also bereits sowohl sakrale Gebetsinschriften als auch pädagogisch-weltliche Textleseszenen, machten den Unterschied zwischen beschrifteten und schriftlosen Bildwerken des Altertums deutlich und konfrontierten den Betrachter mit geschriebenen Gebeten, die gesprochenen gleichwertig waren, mit bewusst falsch geschriebenen Texten ebenso wie mit absichtlich nicht lesbar dargestellter Schriftimitation als Tupfen.