

## Nofretete – Tutanchamun – Alexander der Große Drei mehr oder weniger erfolgreiche Versuche der Ikonisierung von Grabungsfunden

Katja Lembke

Der Ruhm des Heute vergoldet die von der Verfügungsgewalt ihrer Produzenten abgelösten Werke der Vergangenheit mit demselben Verstand, mit dem ein Feuer oder ein Holzwurm die Bestände einer Bibliothek zerstört.<sup>1</sup>

In seiner frühen Erzählung mit dem Titel “Enttäuschung” beschreibt Thomas Mann die Begegnung mit einem Mann, der “Glück und Schmerz nur in den niedrigsten Graden, nur in verdünntem Zustande” erleben konnte:

Ich bin umhergeschweift, um die gepriesensten Gegenden der Erde zu besuchen, um vor die Kunstwerke hinzutreten, um die die Menschheit mit den größten Wörtern tanzt; ich habe davorgestanden und mir gesagt: Es ist schön. Und doch: Schöner ist es nicht? Das ist das Ganze?<sup>2</sup>

In diesem Beitrag soll es um eben diese Kunstwerke gehen, “um die die Menschheit mit den größten Wörtern tanzt”. Es geht um Werke, die heute zeit- und kulturübergreifend als sublim und besonders verstanden werden, dieses aber in aller Regel zum Zeitpunkt ihrer Entstehung noch nicht waren. Grundlegend ist die These, dass die Kunstwerke nicht aus sich heraus Ikonen werden, sondern durch Zuweisung entstehen. Diese Zuweisung kann man teilen – oder man kann an ihr verzweifeln, wie der Protagonist in Thomas Manns Erzählung.

Beispiele aus der ägyptischen Kunst sind die Büste der Nofretete, die aus dem minderwertigen Material Gips besteht und in einer kleinen Modellkammer eines Privathauses stand, also keineswegs ursprünglich die Ikone war, als die sie seit ihrer ersten Präsentation in Berlin gilt. Ebenso war die Goldmaske des Tutanchamun nur im Bestattungsritual sichtbar und blieb weit über 3000 Jahre lang in seinem Grab verborgen, bis sie nach ihrer Aufstellung im Ägyptischen Museum in Kairo zum herausragenden Kunstwerk altägyptischer Kunst

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, ed. Pleiade, Bd. 2, 632, zit. nach Albrecht Riethmüller, “Wunschbild: Beethoven als Chauvinist”, *Archiv für Musikwissenschaft* 58/2 (2001): 93.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Thomas Mann, *Die Erzählungen* 1 (Frankfurt/M.: Fischer, 1975), 49f.

avancierte. Ein drittes Beispiel, ein angebliches Kenotaph Alexanders des Großen, soll zeigen, dass der Versuch der Ikonisierung auch scheitern kann, wenn der “Wahrheitsgehalt” (Adorno) fehlt. Drei Fragen stehen dabei im Mittelpunkt:

1. Was unterscheidet eine Ikone von einem kanonischen Kunstwerk?
2. Ist die Singularisierung von Objekten nur ein Phänomen der postmodernen Gesellschaft?
3. Welches sind die Konstituenten, die aus einem kanonischen Kunstwerk eine Ikone machen?

### ***Kanon vs. Ikone***

Die Unterscheidung zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen geht auf Kant zurück, der das Erhabene zunächst der Natur vorbehielt. In der Folge wurde der Begriff auf die Kunst übertragen, um das Kunstgewerbe von dieser zu unterscheiden.

Im 20. Jahrhundert war das Kunstwerk an sich mehrfach Gegenstand philosophischer Auseinandersetzung. Walter Benjamin führte in den 1930er-Jahren dafür den Begriff der Aura ein, um das authentische Werk von seinen Reproduktionen zu differenzieren.<sup>3</sup> Das “echte” Kunstwerk fundiere im “Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte”.<sup>4</sup> Die Wahrnehmung auf diese Werke verändere sich aber “innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume”.<sup>5</sup> Die Tradition sei daher etwas “Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares”.<sup>6</sup> Schließlich differenzierte Benjamin zwischen “Kultwert” im ursprünglichen Ritual und “Ausstellungswert”, der durch die Dekontextualisierung – etwa im Museum – oder durch Reproduktionen entstehe.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Seinen Aufsatz “Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit” schrieb Benjamin 1935 im Pariser Exil und veröffentlichte ihn erstmals 1936 gekürzter Form auf Französisch. Die letzte autorisierte Fassung stammt von 1939. Seine Kunsttheorie wendet sich in erster Linie gegen die “Ästhetisierung der Politik” im Faschismus, der Benjamin die “Politisierung der Kunst” gegenüberstellt (Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 77.

<sup>4</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk*, 22.

<sup>5</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk*, 18.

<sup>6</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk*, 21.

<sup>7</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk*, 26–30.

In der posthum erschienenen Schrift *Ästhetische Theorie* definierte Theodor W. Adorno das sublime Kunstwerk nach seinem Wahrheitsgehalt: “Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen eine Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte.”<sup>8</sup> Mit dem Wahrheitsgehalt verband Adorno die “Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins”.<sup>9</sup> Da die Wahrnehmung sozialen Bedingungen und Veränderungen unterliegt, entfaltet das Nachleben der Werke somit eine “immanente Dynamik”.<sup>10</sup>

In seiner Theorie des “kulturellen Gedächtnisses” verwendet Jan Assmann den Kanon als zentralen Begriff: “‘Kanon’ ist das Prinzip einer neuen Form kultureller Kohärenz.”<sup>11</sup> Wie Benjamin und Adorno attestiert er der Wahrnehmung und damit auch der Kanonbildung eine Wandelbarkeit: “Jede Zeit hat ihren eigenen Kanon.”<sup>12</sup>

Tatsächlich gibt es zahlreiche Beispiele für die Veränderung der Wahrnehmung. So wurde etwa der Bamberger Reiter nach dem Ersten Weltkrieg instrumentalisiert als “Schlüsselgestalt nationalistischer Schwärmerei und hypertropher Großmachtphantasien”,<sup>13</sup> Uta von Naumburg war während des Nationalsozialismus das Idealbild der deutschen Frau und Matthias Grünewalds Isenheimer Altar Symbol der Verluste infolge des Versailler Vertrags, als er 1919 von München nach Colmar zurückgebracht wurde.

Zweifellos gehören diese Werke auch weiterhin in den Kanon der Kunstgeschichte, aber sie haben ihre allgemeingültige Stellung als kanonische Werke im Sinne des Assmann’schen Diktum “Wonach sollen wir uns richten?” verloren. Bis heute gibt es zahlreiche Künstler, die zeitgebunden hoch gehandelt werden oder nur regionale Bedeutung erlangen.<sup>14</sup> Auch von Beethoven wird überliefert,

---

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann (Frankfurt/M. 1992), 292.

<sup>9</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, 285.

<sup>10</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, 288.

<sup>11</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: C.H. Beck, 1999), 127.

<sup>12</sup> Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 121.

<sup>13</sup> Tobias Runge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich* (Berlin: LIT, 2010) 134–5.

<sup>14</sup> Man vergleiche etwa den chinesischen Künstler Wang Meng aus dem 14. Jahrhundert, der auf dem Kunstmarkt Preise wie van Gogh oder Manet erzielt, aber außerhalb von Fachkreisen kaum bekannt ist. Der 2013 verstorbene Zao Wou-Ki wird ebenfalls nur im regionalen Umkreis hochgeschätzt und trägt den zweifelhaften Titel des “teuersten

“er habe beim Abschluß der *Appassionata* gesagt, diese Sonate werde noch nach zehn Jahren gespielt werden.”<sup>15</sup> Tatsächlich gilt die Klaviersonate Nr. 23 bis heute als ein Höhepunkt im Schaffen des Komponisten.

Als Ikonen im engeren Sinne lassen sich daher erst Werke bezeichnen, die über mehrere Generationen hinweg als solche gehandelt werden, die zeit- und kulturübergreifend als sakrosankt gelten, d.h. im Unterschied zum wandelbaren Kanon sind sie global und permanent, soweit sich die Konstituenten ihrer Entstehung nicht verändern.<sup>16</sup>

### ***Die Historizität der Ikonisierung***

2017 veröffentlichte Andreas Reckwitz sein inzwischen vieldiskutiertes Buch *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Dabei versucht er nachzuweisen, dass die heutige Gesellschaft nach dem Singulären statt dem Allgemeinen strebt. Als Grundlage postuliert er, “dass Einheiten des Sozialen im Zuge ihrer Singularisierung als *Eigenkomplexitäten* mit *innerer Dichte* begriffen werden”.<sup>17</sup> Um diese zu erzielen, bedürfe es der Affizierung.<sup>18</sup> Sein Begriff der Singularität ist ähnlich wandelbar wie der Kanon Jan Assmanns: “Die Singularitäten sind nicht kurzerhand objektiv oder subjektiv vorhanden, sondern durch und durch *sozial fabriziert*.”<sup>19</sup> Dieses Streben kennzeichnet nach Reckwitz die westliche postmoderne Kultur, während die klassische Moderne eine “soziale Logik des Allgemeinen” geprägt habe.<sup>20</sup> Zudem konstatiert er, dass diese Entwicklung ihre Wurzeln in der Romantik habe, als “das Subjekt in seiner emphatischen Individualität und Selbstentfaltung” entdeckt wurde.<sup>21</sup>

Reckwitz ist in der Tat Recht zu geben, dass das Streben nach Singularität ein Kennzeichen der Postmoderne in den westlichen Kulturbereichen ist bzw. in

---

Malers, von dem Sie noch nie etwas gehört haben” (Till Briegleb, Süddeutsche Zeitung, 15.2.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunstmarkt-unbekannt-aber-teuer-1.4331752>).

<sup>15</sup> Zitiert nach: Adorno, *Ästhetische Theorie*, 265.

<sup>16</sup> Ein Beispiel dafür ist die Geschichte des “Manns mit dem Goldhelm”, s.u.

<sup>17</sup> Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten* (Berlin: Suhrkamp, 2017), 52.

<sup>18</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 72f. Hierin nähert er sich dem Begriff der “Aura” von Walter Benjamin, s.o.

<sup>19</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 13.

<sup>20</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 15.

<sup>21</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 18.

den sozialen Schichten, die sich dieser Kultur zugehörig fühlen. Es beruht einerseits auf einer veränderten Zugänglichkeit des Bildungssystems seit den 1970er- und 1980er-Jahren, als sich der von Reckwitz konstatierte “strukturelle Bruch” ereignete,<sup>22</sup> andererseits einer auf materiellem Wohlstand gründende allgemeinen Teilhabe am globalen kulturellen Leben. Dazu gehört auch die Möglichkeit, an sogenannte einzigartige Orte zu reisen, was sich im steigenden Tourismus niederschlägt.

In der Kunst ist die Erkenntnis der Singularität bereits in traditionellen Gesellschaften zu beobachten.<sup>23</sup> Das Einzigartige und Besondere wurde schon in der Antike geschätzt und hervorgehoben, wie die Liste der sieben Weltwunder zeigt, die auf den Geschichtsschreiber Herodot (um 450 v. Chr.) zurückgeht und die Antipatros von Sidon im zweiten Jahrhundert v. Chr. in einem ‘Reiseführer’ des Mittelmeerraums und Vorderasiens festhielt. Allerdings waren die Möglichkeiten, diese Reisen tatsächlich durchzuführen, sehr eingeschränkt. Zudem waren Marmorkopien einzigartiger griechischer Bronzewerke in römischer Zeit im gesamten *Imperium Romanum* verbreitet und nehmen heute in Museumssälen griechischer Kunst die Position der verlorenen Originale ein. Aber auch ihr Besitz war in der Antike nur einer kleinen Oberschicht vorbehalten.

Mit der Druckgrafik einerseits, die um 1400 entstand, und der Grand Tour andererseits, die Adlige seit der Renaissance durch Europa, ja sogar bis in das Heilige Land unternahmen, erweiterte sich die Zugänglichkeit. In der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden die ersten Kupferstiche, die es erlaubten, Bilder in größerer Zahl zu reproduzieren. Im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert konnten ebenfalls nichtadlige Bürger solche Reisen unternehmen. Auch wenn Florenz, Rom und Neapel damals zum Pflichtprogramm gehörten, sahen die Reisenden im Allgemeinen weniger als heutige Touristen: 1734 wurden die Kapitolinischen Museen in Rom eröffnet, 1743 die Uffizien in Florenz – erst danach begann die Rezeption zahlreicher Bildwerke durch die gebildeten Reisenden, die sich zuvor mit der Sixtinischen Kapelle oder dem *Abendmahl* Leonardos begnügen mussten. Nur in diesen Fällen konnte die singuläre Überhöhung, ihre Aufladung zur Ikone bereits früh einsetzen. Noch später wurden die königlichen Sammlungen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht: Der Louvre öffnete 1793, der Prado sogar erst 1819. Die allgemeine Rezeption von

---

<sup>22</sup> Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 15.

<sup>23</sup> So auch Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 94–6.

Werken wie Leonardos *Mona Lisa* oder Velásquez' *Las Meninas* konnte daher erst im neunzehnten Jahrhundert einsetzen.

Für die ägyptische Kunst gilt ähnliches. Zwar waren zahlreiche antike Importe auch in Italien bei Grabungen zutage gekommen, insbesondere die Obelisken, die schon während der 1580er-Jahre in der neuen Stadtplanung Roms unter Papst Sixtus V. die bedeutendsten Kirchen und Plätze markierten. Doch erst mit Napoleons Ägyptenfeldzug und den anschließenden Veröffentlichungen in der *Description de l'Égypte* wurden im neunzehnten Jahrhundert die Überreste der alt-ägyptischen Kultur einem größeren Publikum bekannt gemacht.

Ikonen werden nicht geschaffen, sie entstehen erst durch die Betrachter, wie Theodor W. Adorno feststellte: "Kunstwerke sind das Gemachte, das mehr wurde als nur gemacht."<sup>24</sup> Exklusion durch Unzugänglichkeit eines Objekts verhindert daher die Ikonisierung.<sup>25</sup> Ebenso befördern ein höherer Bildungsstand der Bevölkerung, ihr relativer Wohlstand oder schnelle und erschwingliche Transportmittel die Möglichkeit, an dem Einzigartigen teilzuhaben und sich affizieren zu lassen.<sup>26</sup> Zudem hat die technische Reproduzierbarkeit von Kunst in vielfältigen Medien, anders als von Walter Benjamin postuliert, nicht zu einem "Verlust der Aura" geführt, sondern zu ihrer pseudo-religiösen Aufladung: Über zehn Millionen Besucher im Pariser Louvre bestätigten dies in den letzten Jahren.

Ikonen sind "erhabene" Werke im Kant'schen Sinne des Besonderen, besitzen einen allgemeingültigen Wahrheitsgehalt und affizieren im Allgemeinen die Betrachter. Seit ihrer Entdeckung trifft dies auf die Büste der Nofretete oder die Goldmaske des Tutanchamun zu. An diesen Fallbeispielen stellt sich im Folgenden die Frage, welche Faktoren zu ihrer Ikonisierung führten. Ein weiteres Beispiel soll aufzeigen, wie der Versuch einer Singularisierung auch scheitern kann.

---

<sup>24</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, 267.

<sup>25</sup> Cf. Benjamin, *Das Kunstwerk*, 56: "In den Kirchen und Klöstern des Mittelalters und an den Fürstenhöfen bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die Kollektivrezeption von Gemälden nicht simultan, sondern vielfach gestuft und hierarchisch vermittelt statt."

<sup>26</sup> Bis in das neunzehnte Jahrhundert war Reisen ein Privileg der Wohlhabenden und die meisten Menschen gingen zu Fuß, was den Bewegungsradius erheblich einschränkte. – Zur Affizierung cf. Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, 72f.

### ***Fallbespiel 1: Die Büste der Nofretete***

1913 fand Ludwig Borchardt die Nofretete-Büste in Amarna in der kleinen Kammer eines Privathauses zusammen mit zahlreichen Portraits der Königsfamilie, zumeist aus Gips.<sup>27</sup> Nach Ende der Grabungskampagne nahm der Franzose Gustave Lefebvre am 20. Januar 1913 die Fundteilung vor. Nur wenige Monate zuvor gab es einen Erlass, der die Trennung der Funde, die in Ägypten verbleiben sollten, von denjenigen, die den Ausgräbern zum Export zugeteilt wurden, neu regelte. Die Verschärfung ging nicht von der französischen Altertümerverwaltung aus, sondern von den im Land herrschenden Engländern, die damit die liberale Haltung der Franzosen beschränken wollten.

Bis heute ist es ein Rätsel, warum Gustave Lefebvre den Wert der Büste nicht erkannt und dafür gesorgt hat, dass sie in das damals von den Franzosen geleitete Ägyptische Museum nach Kairo kam. Der gemeinsame Unmut über den neuen Erlass der Engländer wird sicher zu einer positiven Grundstimmung zwischen Lefebvre und Borchardt beigetragen haben, ist aber kaum der entscheidende Grund. Möglicherweise ließ er sich von dem minderwertigen Material Gips täuschen. Darüber hinaus gibt ein Blick in das Teilungsprotokoll Aufschluss über die vermeintliche Identität, dessen erste Position lautet: "Büste aus Gips, bemalt, einer Prinzessin der königlichen Familie." Im Grabungstagebuch schrieb Borchardt dagegen am gleichen Tag: "bunte Königin"! Ein Prinzessinnenkopf ist aber deutlich geringer einzuschätzen als eine Darstellung der Nofretete selbst und könnte daher den Franzosen bewogen haben, die Büste für den Export freizugeben. Ein Aspekt für die spätere Ikonisierung war damit erfüllt, nämlich die *Autorisierung* durch die Zuschreibung an die Frau Echnatons.

Wie konnte es aber zu diesem verhängnisvollen Irrtum Lefebvres kommen? Tatsächlich war die Kunst der Amarnazeit zum Zeitpunkt der Fundteilung noch weitgehend unbekannt und wurde selbst den Fachkollegen erst durch Borchardts Grabungen ins Bewusstsein gebracht. Um die spektakulären Funde einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren, wurde im Winter 1913 eine Sonderausstellung im Berliner Neuen Museum veranstaltet, die ein großer Publikumserfolg war und bei der zeitweise sogar die dem Kairener Museum zugesprochenen Skulpturen zu sehen waren.

Bahnbrechend für die verbreitete Kenntnis der ägyptischen Kunst im deutschsprachigen Raum war gleichzeitig Hedwig Fechheimers Buch *Die Plastik der*

---

<sup>27</sup> Ausführlicher zur Rezeption der Büste der Nofretete cf. demnächst: Katja Lembke, *Ikonen der Kunst und wie sie zu dem wurden, was sie sind* (München: Prestel, 2021).

*Ägypter*, das Ende 1913 erschien.<sup>28</sup> Die Autorin beschrieb darin – noch bevor die Funde der Ausgrabungen in größerem Umfang der Öffentlichkeit zugänglich waren! – die Umwälzungen der Amarnazeit folgendermaßen:<sup>29</sup>

Nicht neue plastische (künstlerische) Gesichtspunkte, sondern eine neue religiöse Erfahrung und die aus ihr folgenden Bedürfnisse des Gemüts zeichnen die Kunst von Tell el-Amarna aus. Sie bezeugt keine Revolution der Kunst, sondern des Menschlichen. In den hieratischen Komplex der Kunst dringt das persönliche Erlebnis und beginnt die Konventionen dieses alten, festgegründeten Stils aufzulockern. In dieser an fesselnden, ja packenden Bildwerken reichen Zeit bereitet sich die Auflösung vor.

Fechheimers Studie wurde nicht nur von Ägyptologen, sondern auch von Geistesgrößen der Zeit wie dem Schriftsteller Hermann Hesse rezensiert. Zu ihren Lesern gehörten der Philosoph Georg Simmel, der Dichter Rainer Maria Rilke und der Maler Paul Klee. Die große Wirkung auf zeitgenössische Künstler zeigt sich auch an einem Exemplar aus dem Besitz Alberto Giacomettis mit “Unterstreichungen, Notizen und zahlreiche[n] kopierenden Randzeichnungen”.

Erst 1922, in der vierten Auflage ihres Buches, konnte Hedwig Fechheimer die neuen Funde der Ausgrabungen in Amarna aufnehmen. Im gleichen Jahr erschien auch eine französische Ausgabe des erfolgreichen Werkes. Doch eine Skulptur blieb weiterhin im Verborgenen: die Büste der Nofretete. Sie war weder bei der epochalen Schau 1913 unter den Exponaten noch gehörte sie zu den Objekten, die 1918 in der ersten Nachkriegsausstellung zu sehen waren. Erst im März 1924 wurde der neue Fund aus einer alten Grabung endlich der Öffentlichkeit vorgestellt. Diese *partielle Exklusion*, das Verbergen der Büste über zehn Jahre, hat sicher dazu beigetragen, dass die Ausstellung ein großer Erfolg und Nofretete als Sensation gefeiert wurde.

Ein weiterer Grund lag in dem veränderten Schönheitsideal der 1920er-Jahre, dem Nofretete als ägyptische Greta Garbo genau entsprach.<sup>30</sup> Wenn es aber ein Kontinuum des Schönheitsbegriffs im ästhetischen Sinne gibt, so ist dies der dauernde Wandel, wie es schon Michel de Montaigne formulierte:

---

<sup>28</sup> Im Buch selbst ist als Erscheinungsdatum 1914 erwähnt. Den Hinweis, dass das Buch bereits Ende 1913 publiziert wurde, verdanke ich Christian Loeben.

<sup>29</sup> Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* (Berlin: Cassirer, 1914 [1913]), 44.

<sup>30</sup> Cf. zum Folgenden: Katja Lembke, “Grabungsfund als Ikone. Nofretete als kultur- und zeitübergreifendes Schönheitsideal”, in *Faszination Nofretete. Bernhard Hoetger und Ägypten. Ausstellungskatalog Landesmuseum Hannover*, ed. Katja Lembke (Petersberg: Imhof, 2013), 126–35.

Was schließlich die körperliche Schönheit betrifft, müsste ich, bevor ich fortfahre, klären, ob wir uns über diesen Begriff einigen. Vermutlich wissen wir nämlich gar nicht recht, was Schönheit ist, denn wir verleihen unsrer menschlichen verschiedenste Gestalten. Gäbe es dafür einen natürlichen Begriff, würden wir ihn alle als verbindlich anerkennen, wie etwa den der Feuerhitze. Doch wir modeln uns die Formen der Schönheit nach eigenem Gutdünken zurecht: Was schön am belgischen Gesicht, gefiel an einem röm'schen nicht.<sup>31</sup>

Dennoch wird Nofretete auch heute noch eine *zeitlose und kulturübergreifende Schönheit* zugeschrieben. Um diese allgemeingültige Wahrnehmung zu definieren, hat die Ästhetikforschung ein Rating-Verfahren entwickelt, bei dem Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen die Attraktivität von Gesichtern auf einer Skala von 1 bis 7 bestimmen sollten. Zu den Eigenschaften, die kulturübergreifend als schön verstanden werden, gehören hormonelle Merkmale wie ein kleines Untergesicht, volle Lippen und hohe Wangenknochen, die auch die Büste der Nofretete auszeichnen. Ein weiteres Kriterium für unseren Schönheitssinn ist die Symmetrie: Ein Gesicht wird besonders dann als schön empfunden, wenn es symmetrisch ist. Tatsächlich sind auch die beiden Gesichtshälften der Nofretete nahezu identisch.

Ogleich Schönheit in der Vergangenheit unterschiedlich beurteilt wurde und auch in anderen Kulturen differenziert definiert wird, Schönheit also ein zeitgebundenes, kulturelles und soziales Konstrukt ist, zeigt ein Vergleich von Gesichtern über einen Zeitraum von hundert Jahren, dass die genannten Grundpfeiler der Schönheitswahrnehmung immer wieder auftreten – allerdings werden sie jeweils innerhalb dessen neu kodiert, was als messbare Schönheit zu bewerten ist.

Im Fall der Nofretete kommt schließlich noch ein weiterer Aspekt hinzu, der die allgemeine Akzeptanz ihrer Schönheit erklärt: Bei ihr finden sich die klassischen Proportionen wieder, die schon der römische Architekt Vitruv im 1. Jahrhundert v. Chr. beschrieb.<sup>32</sup> Demnach wird ein Gesicht dann als schön und ausgewogen bewertet, wenn es aus drei gleichen Teilen besteht, nämlich vom Haaransatz bis zu den Augenbrauen, von den Brauen bis zur Nasenspitze und von der Nase bis

---

<sup>31</sup> Zitiert aus den *Essais* nach Michel de Montaigne, *Von der Kunst, das Leben zu lieben*, ed. Hans Stilet (München: DTV, 2007), 149.

<sup>32</sup> Allgemein zu diesem Thema cf. Umberto Eco "Schönheit in Proportion und Harmonie", in: *Die Geschichte der Schönheit*, ed. Umberto Eco (München: Hanser, 2004) 61–97.

zum Kinn. Weiter soll die Breite des Gesichts zwei Drittel seiner Länge entsprechen. Nofretetes Krone bedeckt zwar den Haaransatz, dennoch besteht kein Zweifel, dass dem ägyptischen Künstler ein ähnliches mathematisches Modell als Grundlage gedient hat.<sup>33</sup> Die Schönheit der Nofretete beruht also auf Biologie und Mathematik: Die symmetrische weibliche Idealform macht das Bildnis über Zeit und Raum zu einer Ikone der Schönheit.

### ***Fallbeispiel 2: Die Goldmaske aus dem Grab des Tutanchamun***

Mit neuen Medien und einer wachsenden Zeitungsindustrie veränderten sich seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert auch die Möglichkeiten der Verbreitung von Kunst. In der Archäologie war Howard Carter einer der ersten, der von ihnen Gebrauch machte, als er im Herbst 1922 eine Tür mit den Siegeln Tutanchamuns entdeckte.<sup>34</sup>

Die Begeisterung, tatsächlich ein ungeöffnetes Pharaonengrab entdeckt zu haben, erfasste nicht nur die Ausgräber.<sup>35</sup> Anders als bei den Grabungen in Amarna zehn Jahre zuvor verfolgte die Weltöffentlichkeit mit Spannung jede neue Entwicklung, nachdem die Londoner *Times* am 30. November 1922 erstmals über das Grab berichtet hatte. Über Nacht wurde Howard Carter berühmt:

Als nächstes kamen unsere Freunde, die Berichterstatter der Zeitungen. Sie strömten in großen Mengen in das “Tal” und wandten all ihre gesellschaftlichen Talente an – diese waren beachtlich –, um auch den letzten Rest der Einsamkeit oder Wüstenlangeweile zu vertreiben, den wir noch hatten.<sup>36</sup>

Weder Lord Carnarvon noch Howard Carter hatten viel Erfahrung mit der Presse. Um für sich und seine Familie “etwas Frieden zu sichern”, fasste der Lord schließlich einen Entschluss und unterzeichnete im Januar 1923 einen Exklusivvertrag mit der *Times*: Alle Neuigkeiten und Fotos aus dem Grab sollten allein von der Londoner Zeitung verbreitet und vermarktet werden. Solche Verträge waren im Unterschied zu heute gänzlich unüblich, weshalb sich die *Times*

---

<sup>33</sup> Grundlegend: Rolf Krauss, “Die amarnazeitliche Familienstele Berlin 14145 unter besonderer Berücksichtigung von Maßordnung und Komposition”, *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991): 7–36.

<sup>34</sup> Zur Goldmaske des Tutanchamun cf. demnächst auch: Lembke, *Ikonen*.

<sup>35</sup> Zum Folgenden cf. zusammenfassend: Arnold Charles Brackman, *Sie fanden den goldenen Gott. Das Grab des Tutanchamun und seine Entdeckung* (Bergisch Gladbach: Lübbe, 1978); Michael E. Habicht, *Tutanchamun – 100 Jahre Entdeckung seines Grabes* (Berlin: epubli, 2019).

<sup>36</sup> Howard Carter und Arthur Cruttenden Mace, *Tut-ench-Amun – Ein ägyptisches Königsgrab* 1 (Leipzig: Brockhaus, 1924), 166.

in einer ungewöhnlichen Auseinandersetzung mit ihren Konkurrenten wiederfand.<sup>37</sup>

Billig war die Berichterstattung nicht: Das Warten auf Sensationen kostete allein die *Times* 3.500 Pfund, was heute etwa 250.000 Euro entspricht! “Die Ausgaben sind teuflisch”, schrieb ein Korrespondent an den Verlagsleiter: “Die Geldmenge, die in die täglichen Boots- und Eselsmieten geht, ist erschreckend.” Aber keine Zeitung wollte zurückstehen und möglichst als erste die Schlagzeile mit einer aufregenden Entdeckung aus dem “Tal der Könige” veröffentlichen.

Nach dem Ausräumen der Vorkammer konnte Howard Carter endlich die Tür zur Grabkammer öffnen. Im Geheimen wurde der 17. Februar 1923 dafür bestimmt, aber “das Kombinat” – wie die *Times*-Korrespondenten ihre ebenfalls nach Sensationen gierenden Kollegen bezeichneten – war schon informiert und fand sich morgens am Grab ein. Dieser in der ägyptischen Sonne brütenden Gruppe schickte Carter am Nachmittag zwei Ägypter mit der Falschmeldung, man habe mehrere Mumien gefunden.

Der ausführliche Bericht über die Öffnung der Grabkammer erschien am nächsten Morgen nur in der *Times* und den Zeitungen, die dafür zahlten:

Dies war vermutlich der außergewöhnlichste Tag in der gesamten Geschichte ägyptischer Ausgrabungen. Was auch immer man angenommen oder sich unter dem Geheimnis von Tutanchamuns Grab vorgestellt hat, sicher konnte niemand von der Wirklichkeit träumen, die nun offenbart wurde.

Als die Zeitungen zwei Tage später Luxor erreichten, kam es zum letzten Coup des “Kombinats”: Die Gruppe stahl alle Exemplare aus dem Hotel und reiste mit diesem Gepäck nach Kairo. Erst zuhause in London konnten die Korrespondenten ihren Triumph auskosten: “Der Gegner wurde besiegt und der Kampf für das *Times*-Carnarvon-Abkommen gewonnen.”

Schon 1923, noch bevor die inneren Särge geöffnet wurden, erschien die erste Veröffentlichung von Howard Carter und Arthur C. Mace,<sup>38</sup> ein Jahr später die deutsche Ausgabe.<sup>39</sup> *Die Woche* brachte aus diesem Anlass ein Sonderheft zu

---

<sup>37</sup> Zum Folgenden cf. Ben Macintyre, “How The Times dug up a Tutankhamun Scoop and buried its Fleet Street Rivals”, *The Times*, 10. November 2007, <https://www.thetimes.co.uk/article/how-the-times-dug-up-a-tutankhamun-scoop-and-buried-its-fleet-street-rivals-pntt6pzl9z7>.

<sup>38</sup> Carter und Mace, *The Tomb of Tut-Ankh-Amen* 1 (London: Cassell, 1923).

<sup>39</sup> Carter und Mace, *Tut-ench-Amun*.

“Tutanchamon” heraus, in dem der Hildesheimer Museumsdirektor Roeder schrieb:<sup>40</sup>

Niemals ist der Name eines Mannes so schnell berühmt geworden wie der des Tutanchamon. Vor drei Jahren nur einem engen Kreis der Fachgelehrten bekannt, heute in aller Munde. Selten hat überhaupt eine Frage aus der Geschichte des Altertums weite Kreise der Öffentlichkeit so ergriffen wie das Grab des Tutanchamon.

1924 war auch das Jahr, in dem die Nofretete-Büste erstmals in der Öffentlichkeit präsentiert wurde – so haben sich die beiden Sensationen gegenseitig beflügelt! Sogar die Musikindustrie wurde dadurch inspiriert, wie das Lied “In der Bar zum Krokodil” von 1927 zeigt, das durch die Comedian Harmonists berühmt geworden ist.

Neben der exklusiven Berichterstattung in der *Times* trug auch ein weiteres Medium erheblich zur Verbreitung von Carters Sensationsfund bei: die Fotografie.<sup>41</sup> Seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts ersetzte diese Form der Dokumentation allmählich Zeichnungen und Stiche. Um 1920 war sie also keine neue Erfindung mehr, bot aber dem Ausgräber die Möglichkeiten der Inszenierung. Die scheinbare Authentizität des Mediums gab den Lesern der ersten Veröffentlichung das Gefühl, unmittelbar an der Entdeckung beteiligt zu sein – was die Attraktivität des Grabes nochmals erhöhte!

Damit waren die *Inszenierung* des Grabungsfunds in der Fotografie und die *Medialisierung* mithilfe der *Times* maßgeblich für die Ikonisierung des Tutanchamun-Grabs verantwortlich, obgleich der Pharaos selbst zuvor weitgehend unbekannt war. Ähnlich wie bei der Nofretete-Büste zeigt außerdem die Attraktivitätsforschung, warum bis heute die berühmte Goldmaske *zeit- und kulturübergreifend* als *schön* empfunden wird. Neben den weiblichen Hormonmarkierungen wie dem kleinen Untergesicht, vollen Lippen und hohen Wangenknochen ist die Maske ähnlich wie das Gesicht der Nofretete spiegelsymmetrisch. Als weiteres Kriterium kommt bei Tutanchamun das “Kindchenschema” hinzu, nämlich große Augen mit geschwungenen Brauen und ein schmal zulaufendes Gesicht. Als 18jähriger früh verstorben, prägen diese kindlichen Gesichtszüge die Maske, während die Weiblichkeit noch eine Reminiszenz an die Amarnazeit

---

<sup>40</sup> *Tutanchamon*. Sonderheft der Zeitschrift *Die Woche* (Berlin: August Scherl, 1924), 1.

<sup>41</sup> Christina Riggs, *Photographing Tutankhamun. Archaeology, Ancient Egypt, and the Archive* (London et al.: Bloomsbury Visual Arts, 2019).

ist, die Tutanchamun zwar selbst beendet hatte, die in der Kunst aber noch nachwirkte.

### ***Fallbeispiel 3: Das angebliche Kenotaph Alexanders des Großen***

Eine der größten Herrscher der Antike war zweifellos Alexander der Große. Sagenhaft und bis heute nicht lokalisiert ist sein Grab, das gemeinhin in Alexandria vermutet wird. Mit diesem berühmten Feldherrn brachte die Ägyptologin Edda Bresciani ein Gebäude in Verbindung, das sie 1977 und 1978 bei Medinet Madi im Fayyum ausgegraben hat (Abb. 1).<sup>42</sup> Sie nahm mit guten Gründen an, dass es sich bei dem Fundort Kom Madi um die ptolemäische Nekropole von Narmuthis handelt, einer Siedlung im Südwesten des Fayyum.<sup>43</sup> Eines der ausgegrabenen Gebäude deutete sie als Kenotaph Alexanders des Großen und datierte es in das späte zweite Jahrhundert v. Chr.<sup>44</sup>

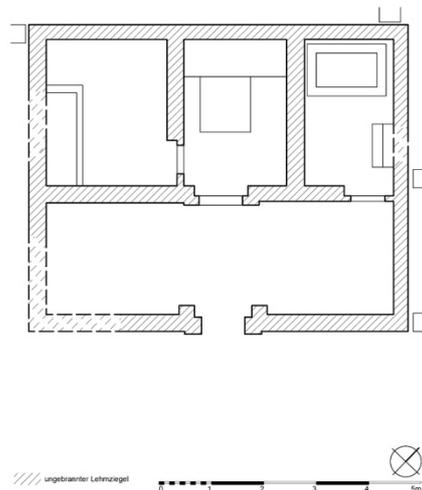


Abbildung 1: Kom Madi, Plan des Grabes (Zeichnung: K. Westphalen auf der Grundlage von Bresciani (1980) Abb. 7).

<sup>42</sup> Edda Bresciani, *Kom Madi 1977 e 1978: Le pitture murali del cenotafio di Alessandro Magno*. (Pisa: Giardini, 1980). Nachdruck: Edda Bresciani, *Kom Madi 1977 e 1978. Le pitture murali del cenotafio di Alessandro Magno* (Pisa: ETS, 2003). Ausführlicher zum Folgenden: Katja Lembke, “Ein Kenotaph Alexanders des Großen? Herrscherkult und Bestattungskultur im ptolemäisch-römischen Ägypten”, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 22 (2019), DOI: 10.14628/GFA\_022\_2019\_A11.

<sup>43</sup> Bresciani 1980, 9 = Bresciani 2003, 14.

<sup>44</sup> Bresciani 1980, 21–61 = Bresciani 2003, 27–68. Cf. auch Edda Bresciani, “Le pitture murali del cenotafio di Alessandro Magno”, *Rendiconti dell’Accademia Nazionale dei Lincei* 35 (1980): 73–84; dies., “Il pittore di Kom Madi”, in *Alessandria e il Mondo Ellenistico-Romano*, ed. Nicola Bonacasa et al. (Roma: L’Erma di Bretschneider, 1995) 274–8.

Nun würde man erwarten, dass so ein sensationeller Fund wie ein Kenotaph für den großen Feldherrn weltweit für Aufsehen und wissenschaftliche Rezeption sorgt. Tatsächlich ist aber das Gegenteil der Fall: Das Gebäude wurde selbst in einschlägigen Büchern und Artikeln nicht oder nur am Rande erwähnt. Die erste längere Würdigung fand es 1994 in Günther Hölbls *Geschichte des Ptolemäerreichs*:

Aus dem Ende des [2.] Jahrhunderts stammt die Kultkapelle (Kenotaph) für Alexander d. Gr. in Kom Madi bei Medinet Madi/Narmuthis. Sie ist Ausdruck der politisch-religiösen Propaganda, die auf die ägyptisch-griechische Mischbevölkerung des Fajjum abzielte. Im Malereizyklus des Hofes erscheint Alexander mit dionysischem Kolorit, sichtlich in einer Triumphszene des Gottes Dionysos; die hellenistischen Inhalte werden hier mit den Elementen der traditionellen ägyptischen Malerei vermittelt. Die Thematik der Cella ist mehr ägyptisch, wenn gleich das Totenbett einen makedonischen Typ reproduziert.<sup>45</sup>

Anders als Hölbl folgten allerdings nur wenige der Interpretation Edda Brescianis. Roger S. Bagnall führte den Bau als einen “Ptolemaic funerary shrine” aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. an, dessen Wandmalereien “probably a Ptolemy, or possibly Alexander the Great” darstellten.<sup>46</sup> Werner Huss meinte sogar, “daß keinesfalls sicher ist, daß es sich [...] um einen Kult gehandelt hat, den ein ägyptischer Priester versehen hat – ja nicht einmal, daß die Kapelle von Kom Madi eine Kultstätte im eigentlichen Sinne gewesen ist”.<sup>47</sup>

Tatsächlich ist die Ikonisierung durch Zuschreibung hier nicht erfolgreich gewesen, weil sie offenbar unbegründet ist.<sup>48</sup> So gibt es keinen Anlass, die hintere

<sup>45</sup> Günther Hölbl, *Geschichte des Ptolemäerreichs* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), 264. Nach Jan Quaegebeur (“The Egyptian Clergy and the Cult of the Ptolemaic Dynasty”, *Ancient Society* 20 (1989): 95) handelt es sich nicht um einen eponymen Kult Alexanders, sondern um einen in ein ägyptisches Milieu eingebetteten Kult des Makedonen.

<sup>46</sup> Roger S. Bagnall, *Egypt from Alexander to the Copts* (London: British Museum Press, 2004), 146.

<sup>47</sup> Werner Huss, *Der makedonische König und die ägyptischen Priester* (Stuttgart: Steiner, 1994), 45 Anm. 73.

<sup>48</sup> Françoise Dunand und Roger Lichtenberg haben als erste die Meinung vertreten, dass es sich um ein ptolemäisches Grab handle, in: “Pratiques et croyances funéraires en Égypte romaine”, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II 18.5 (Berlin und New York: de Gruyter, 1995) 3231 Anm. 66. Auch Paola Davoli hinterfragte Brescianis Deutung in: *L’archeologia urbana nel Fayyum di età ellenistica e romana* (Napoli: Procaccini, 1998) 254–6. Ausführlicher dazu: Katja Lembke, Ein Kenotaph Alexanders des Großen? Herrscherkult und Bestattungskultur im ptolemäisch-römischen Ägypten, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 22 (2019), DOI: 10.14628/GFA\_022\_2019\_A11.

dekorierte Kammer nicht als Grablege zu deuten, denn ihre Ikonographie ist eindeutig im funerären Kontext zu deuten (Abb. 2 und 3). Die Szenen zeigen die Auferstehung des Osiris bzw. des Verstorbenen, das Totengeleit durch ägyptische Götter und eine Prozession zu Ptah-Osiris. Zudem befanden sich in dem Raum ein Totenbett und ein Altar, neben dem noch Reste eines Totenmahls zurückgelassen wurden. Für die Deutung als Scheingrab ergeben sich weder aus der Architektur, der Ausstattung noch aus der Ikonographie klare Hinweise.

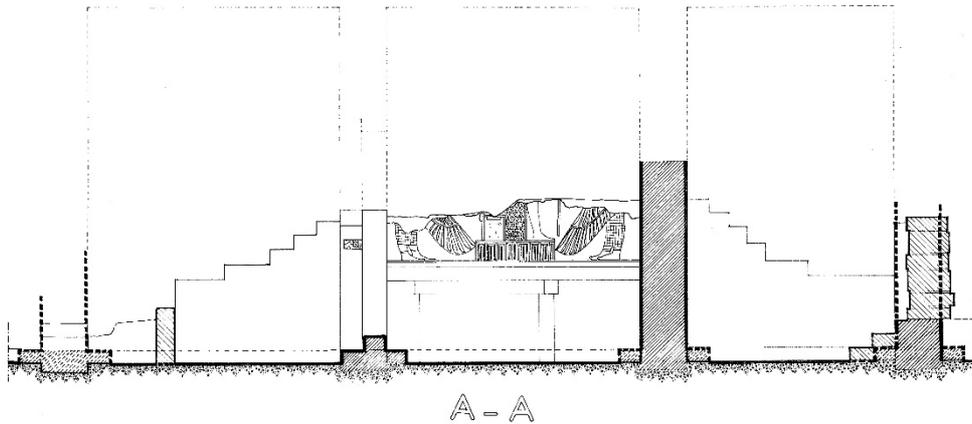


Abbildung 2: Kom Madi, Grabkammer, Nordwand: Osiris (oder der Verstorbene als Osiris NN) zwischen zwei Göttinnen (nach: Bresciani (1980), 25–6).

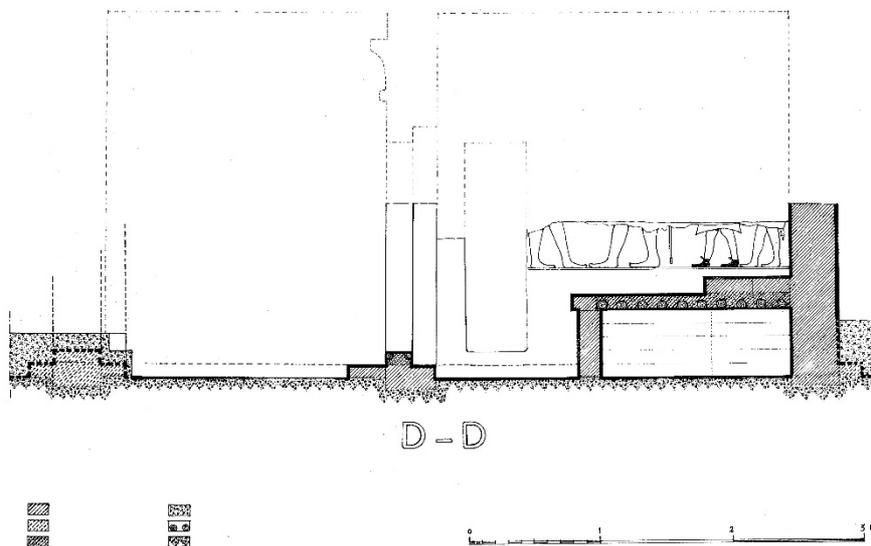


Abbildung 3: Kom Madi, Grabkammer, Westwand: Totengeleit durch Horus(?) und zwei weitere Götter (nach: Bresciani (1980), 31–2).

Ungewöhnlicher sind die Darstellungen in der Vorhalle: An der Eingangswand erscheinen in zwei Registern Gruppen von Soldaten, angeführt von einem etwas größeren Krieger, sowie ein wohl bartloser Mann in einem repräsentativen römischen Gewand (Abb. 4 und 5). Dieser soll nach Bresciani “zweifellos” Alexander wiedergeben – dafür gibt aber weder die Ikonographie Anlass noch führt sie Vergleiche für ihre These an. Der Zweifel, den bereits andere Wissenschaftler geäußert haben, ist also durchaus begründet.



Abbildung 4: Kom Madi, Vorhalle, Südwand, oberes Register: Gruppe von fünf Soldaten, dahinter Grabherr als Togatus(?) (Bresciani: Alexander der Große) (nach: Bresciani (1980) Taf. XXXVIII).



Abbildung 5: Kom Madi, Vorhalle, Südwand, unteres Register: Gruppe von fünf Soldaten, angeführt vom Grabherrn (decurio) (nach: Bresciani (1980) Taf. XXXIX).

Auf der gegenüberliegenden Wand erscheint links vom Eingang in die Hauptgrabkammer die monumentale Szene einer Feindtötung, die auf das ägyptische “Erschlagen der Feinde” zurückgeht (Abb. 6). Auf der rechten Seite opfert ein Mann in militärischem Ornat auf einem kleinen Altar. Während der Opfernde wohl mit dem Grabherrn zu identifizieren ist, handelt es sich bei dem Sieger über den nackten Feind vermutlich um den regierenden Herrscher.

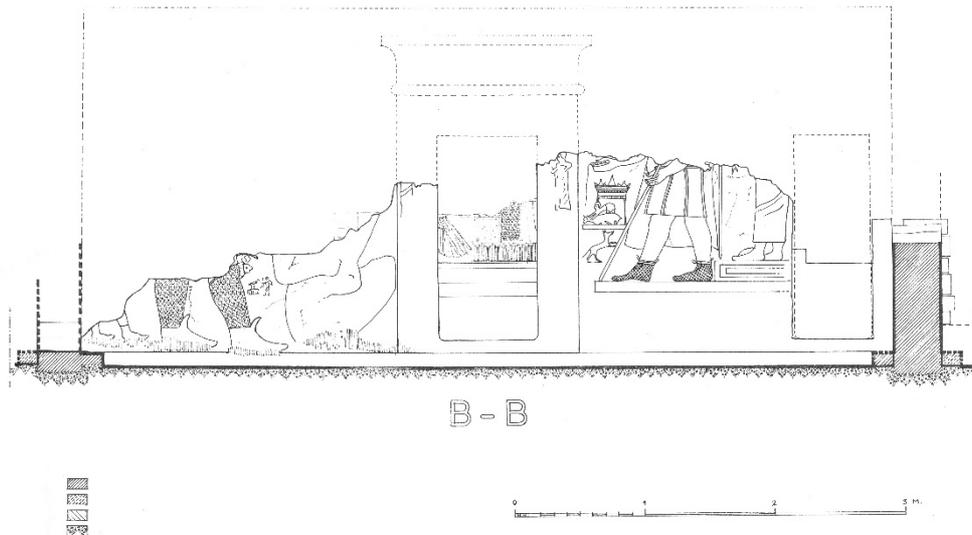


Abbildung 6: Kom Madi, Vorhalle, Nordwand: Kampfszene (links) und Libation (rechts) (nach: Bresciani (1980), 27–8).

Nach E. Bresciani stammt der Bau aus der ersten Siedlungsphase von Narmuthis. In ptolemäischer Zeit hätte man aber für ein auf Dauer angelegtes Erinnerungsmonument, sei es ein Kenotaph oder ein Grab, Steine verwendet oder hätte es – wie etwa in Alexandria – in den Felsen eingetrichtert (Hypogäen). Vergängliche ungebrannte Lehmziegel als Baumaterial für Gräber sind erst in römischer Zeit sicher belegt. Weiter überrascht im ägyptischen Kontext das Fehlen von Inschriften. Allerdings könnte hierfür der schlechte Erhaltungszustand verantwortlich sein, denn von den meisten Wänden konnte nur der untere Teil freigelegt werden. Ein weiterer Aspekt, der für eine deutlich spätere Entstehung spricht, ist die Farbigkeit: Vielfach wird für das Karnat Rosa verwendet, das erst in spätptolemäischer und römischer Zeit in der ägyptischen Wandmalerei belegt ist.<sup>49</sup> Schließlich verweisen die Bärte der Soldaten auf das “Zeitgesicht” der

<sup>49</sup> Cf. Susanne Töpfer, "Aggressives Rosa" – Zu einer Mumienauflage der spätptolemäisch–frühromischen Epoche aus Achmim (ÄMUL Inv.-Nr. 7810), *BIFAO* 116 (2017): 385–410.

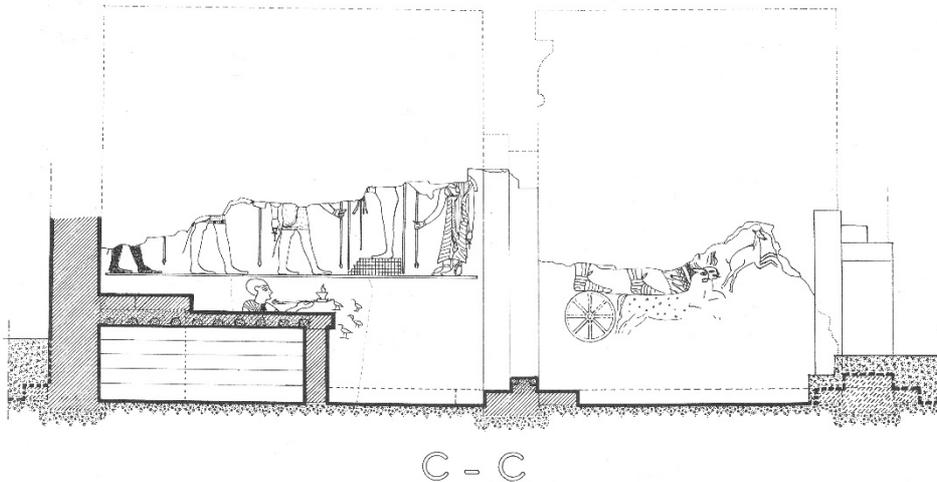


Abbildung 7: Kom Madi, Grabkammer, Ostwand: Götterprozession mit Ptah-Osiris und einer Göttin, darunter Räucheropfer und Fütterung(?) von Ibissen; Vorhalle, Ostwand: Dionysische Jagd (nach: Bresciani (1980), 29–30).

hohen Kaiserzeit, man vergleiche etwa die Darstellungen auf der Marcussäule in Rom.

Anders als von Edda Bresciani gedeutet, wird das von ihr ausgegrabene Gebäude in Kom Madi daher kaum ein Kenotaph Alexanders des Großen, sondern vielmehr das Grab eines römischen *decurio*, vermutlich aus hadrianischer Zeit, gewesen sein. Darauf verweisen das Baumaterial, die Ikonographie und Farbigkeit der Malereien sowie die Schriftlosigkeit.

Der Grabherr selbst erscheint mehrfach, dabei ist eine Entwicklung von diesseitigen zu jenseitigen Szenen zu beobachten. Auf der Eingangswand führt er als *decurio* des römischen Heeres zehn Soldaten an und zeigt sich als Priester eines Staatskults in einem repräsentativen römischen Gewand (Abb. 4 und 5). Ebenfalls im Vorraum jagt er vermutlich, der gräkoägyptischen Mythologie folgend, als Dionysos-Osiris Gazellen (Abb. 7) und opfert an der Nordwand dem siegreichen Kaiser (Abb. 6). Zu beiden Seiten des Durchgangs in die Grabkammer grüßt er die Hinterbliebenen (Abb. 6), in der Grabkammer selbst erscheint er in funerealen Ritualszenen (Abb. 3).

Hier kommen traditionelle Szenen des ägyptischen Totenkults und innovative Darstellungen, die ihren Ursprung in ägyptischen Tempeln, der griechisch-römischen Mythologie und der Alltagswelt haben, zusammen. Mit Bildern wie einer dionysischen Jagd (Abb. 7) und einer Feindtötung (Abb. 6) zeigt das Grab eine bislang einzigartige Ikonographie im funerealen Kontext: Beide Szenen wurzeln sowohl in ägyptischen wie römischen Bildformeln und konnten von allen in

Ägypten lebenden ethnischen Gruppen als Teil der eigenen Identität verstanden werden.

Ogleich damit – wie bereits von anderer Seite angezweifelt – die Verbindung mit Alexander dem Großen widerlegt wurde, sind die Wandgemälde von großer Bedeutung für die Grabkunst des griechisch-römischen Ägypten. Wie einige Mumienportraits der hohen Kaiserzeit legen sie Zeugnis von der Präsenz römischer Offiziere im Fayyum ab. Eine Ikonisierung, die durch die Zuweisung an den griechischen Feldherrn erschaffen werden sollte, ist hier jedoch gescheitert.

### ***Valorisierung von Kunstwerken: Wie entstehen Ikonen?***

Ausgehend von Adornos Diktum, dass Kunstwerke mehr sind “als nur gemacht”, stellt sich abschließend die Frage, welche Faktoren ihre Aufladung zu Ikonen begünstigen können.<sup>50</sup> Dabei sind endogene von exogenen Eigenschaften zu unterscheiden.

Zu den endogenen Faktoren gehören die Ästhetik, die Motivik und die Innovation. An den Beispielen der Nofretete-Büste und der Goldmaske des Tutanchamun kann man beobachten, wie ihre Schöpfer zeit- und kulturübergreifende Merkmale von **Schönheit** in die Werke übertragen haben. Sie folgten dabei allgemein gültigen Gesetzen der Biologie und der Mathematik. Diese spielen eine größere Rolle als die Materialität des Objekts, denn die Nofretete-Büste besteht nur aus Gips über einem Kalksteinkern. Grundsätzlich geht es nicht allein um die absolute Perfektion, selbst einem genormten Bild nach den Regeln “gemorphter” Schönheit wäre kaum ein Platz unter den beliebtesten Kunstwerken sicher. Auch Werke ohne diese Schönheitsmerkmale können zu Ikonen werden, wie etwa der verstörende *Schrei* von Edvard Munch oder das Anti-Kriegsbild *Guernica* von Pablo Picasso. Hierbei handelt es sich um “negative Singularitäten”, die ästhetisch den Horror der Betrachter evozieren und sie auf diese Weise affizieren.<sup>51</sup>

Eine weitere Rolle spielt das **Motiv**, denn unter den weltweit bekanntesten Werken sind auffällig viele Portraits von Frauen. Dabei geht es selten um berühmte Persönlichkeiten wie bei der Büste der Nofretete. Von der Venus von Milo, über

---

<sup>50</sup> Cf. Reckwitz, *Singularitäten*, 80: “In Prozessen der Valorisierung werden Einheiten des Sozialen singularisiert und entsingularisiert, ihnen werden Eigenkomplexitäten zugeschrieben und abgesprochen.”

<sup>51</sup> Reckwitz, *Singularitäten*, 82f.

Leonardos Mona Lisa und Jan Vermeers Frauen bis zu Andy Warhols Siebdrucken der Marilyn Monroe ist das Spektrum weiblicher Darstellungen unter den Ikonen umfangreich.

Bei der Zusammenstellung zeit- und kulturübergreifender Ikonen fällt zudem auf, dass manche Kunststile überproportional vertreten sind. Die meisten stammen aus vier Epochen: der Amarnazeit in Ägypten, dem griechischen Hellenismus, der italienischen Renaissance und der Klassischen Moderne. Diese "Sattelzeiten" kennzeichnet ihre tiefgreifende **Innovation**, eine Abkehr vom Alten und einem Aufbruch zu Neuem. Auch wenn uns das Revolutionäre der Kunst heute kaum mehr bewusst ist, sprechen gerade die Themen, Farbintensitäten und Stilrichtungen dieser Epochen den Betrachter besonders an.

Darüber hinaus kommt man bei einer Spurensuche auf Eigenschaften, die weniger mit dem Kunstwerk selbst als mit seiner besonderen Geschichte und einer Zuschreibung von außen zu tun haben. Positive Aspekte sind die Autorisierung, die Inszenierung des Kunstwerks, seine Mythisierung oder Medialisierung, aber auch negative wie partielle Exklusion und sogar Destruktion sind Gründe, warum bestimmte Werke heute eine so zentrale Rolle einnehmen.

Die **Autorisierung** wurde hier am Beispiel der Büste der Nofretete vorgestellt, deren Zuweisung an die legendäre Königin und Frau Echnatons erheblich zu ihrer Bedeutung beigetragen hat. Eine Autorisierung ohne Wahrheitsgehalt kann aber auch das Gegenteil bewirken, wie das angebliche Kenotaph Alexanders des Großen von Kom Madi zeigt: Lange Zeit hat sich daraufhin kein Wissenschaftler eingehender mit dem Gebäude befasst.

Eine Autorisierung ist ebenso über den Künstler möglich, der das Werk geschaffen hat. Wie problematisch diese jedoch ist, zeigt sich an der Geschichte des "Manns mit dem Goldhelm", der im zwanzigsten Jahrhundert bis zu seiner Neubewertung und Abschreibung als authentisches Werk Rembrandts im Jahr 1986 als ein herausragendes Werk der Berliner Gemäldegalerie galt, seither jedoch im Depot verschwunden ist. Auch der gescheiterte Versuch der Zuschreibung des *Salvator Mundi* an Leonardo da Vinci, für den der saudische Prinz Bader im November 2017 rund 450 Millionen Dollar gezahlt hat, zeigt die Problematik der Konstituente, wenn sie umstritten ist. Außerdem ist nicht jedes Bild, das Leonardo oder Rembrandt geschaffen hat, automatisch eine Ikone. Es bedarf weiterer "Eigenkomplexitäten" (Reckwitz) für die Singularisierung eines Kunstwerks.

Eine Autorisierung kann auch von dritter Seite erfolgen: Als man 1506 in Rom eine antike Statuengruppe entdeckte, war es nicht zuletzt die Verbindung mit einer Beschreibung des römischen Autors Plinius d. Ä., die dem *Laokoon* einen besonderen Rang einräumte. Mit ihm begann die Geschichte der Vatikanischen Museen.

Ein weiterer Faktor ist die **Medialisierung**. Schon in den 1930er Jahren hat Walter Benjamin in seinem Aufsatz “Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit” auf die Veränderung des Kunstbegriffs durch die Möglichkeiten der Vervielfältigung hingewiesen. Darin beklagte er vor allem den Verlust der Aura, der mit der Wiederholung einhergehe und zu einer Säkularisierung führe. Andererseits sah er auch die positiven Aspekte der “rücksichtslose[n] Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung”,<sup>52</sup> derer sich etwa die Dadaisten und Surrealisten bedienten. Heute werden Benjamins Thesen kritisch betrachtet, denn weder haben die zahlreichen Reproduktionen die Autorität des Originals beschädigt noch hat es sich “von seinem parasitären Dasein am Ritual” emanzipiert.<sup>53</sup> Vielmehr ist durch die Vervielfältigung des Bildes ein neuer “Kultwert” (Walter Benjamin) entstanden, ja eine neue Form von Wallfahrt. Zudem führt das Selfie mit einem ikonischen Kunstwerk zu einer bedeutsamen Aufladung der eigenen Person, ähnlich wie im Christentum vor bedeutenden Reliquien oder bei den Muslimen auf dem Hadsch.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Benjamin, *Kunstwerk*, 65.

<sup>53</sup> Benjamin, *Kunstwerk*, 23–4.

<sup>54</sup> Zur Interdependenz von Kunstwerk und Betrachter cf. auch Walter Benjamin: “Wie sehr Proust im Problem der Aura bewandert war, bedarf nicht der Unterstreichung. Immerhin ist es bemerkenswert, dass er es bei Gelegenheit in Begriffen streift, die deren Theorie in sich schliessen: ‘Einige, die Geheimnisse lieben, schmeicheln sich, dass den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten.’ (Doch wohl das Vermögen, sie zu erwidern.)” Walter Benjamin, “Über einige Motive bei Baudelaire”, 1939, 84 = *Gesammelte Schriften* 1.2, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972), 647. Die Übersetzung des Originals von Proust lautet: “Gewisse Geister, die das Geheimnisvolle lieben, wollen glauben, daß die Gegenstände etwas von den Augen an sich bewahren, von denen sie angeschaut worden sind, daß über Bauten und Bildern ein Gefühlsschleier liegt, an dem Liebe und Bewunderung der vielen Anbeter jahrhundertlang gewirkt und gewoben haben. Diese ihre Chimäre würde sich als wahr erweisen, wenn die Betreffenden sie in den Bereich der einzigen Wirklichkeit transportieren, die für jeden einzelnen existiert, nämlich den Bereich seines eigenen Empfinden.” (Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* VII: *Die wiedergefundene Zeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp und Zürich: Rascher, 1957), 311) Für Hinweise zu diesen Zitaten danke ich Barbara Magen herzlich.

Walter Benjamin selbst verwies auch auf die historische Dimension, denn Reproduktionen gab es schon in der Antike. Seit der frühen Neuzeit dienten Drucke der Verbreitung von Kunstwerken und haben etwa Leonardos *Abendmahl* weit über die Grenzen Mailands hinaus bekannt gemacht. Im neunzehnten Jahrhundert kamen innovative Techniken wie die Fotografie hinzu. Was sich besonders gut im Graustufenmodus reproduzieren ließ, wie etwa Raffaels *Sixtinische Madonna*, konnte eine weite Verbreitung und eine exzeptionelle Rezeption als Ikone erhalten. Lord Carnavon und Howard Carter waren die ersten Archäologen, die das neue Medium geschickt für ihre Grabung einsetzten und so die weltweite Wahrnehmung der Funde selbst inszenierten. Heute ermöglicht das Internet eine Entgrenzung der Zugänglichkeit. Daher ist dem Kunsthistoriker Frank Zöllner zuzustimmen, der 2015 konstatierte: “Kanonisierung und Dekanonisierung von Kunstwerken dürften also in Zukunft noch stärker als früher von den Möglichkeiten und auch von den Zufällen ihrer medialen Inszenierung abhängen.”<sup>55</sup>

Ikonisierung durch **Inszenierung** erfolgt nicht nur mit Hilfe der Fotografie oder anderer Medien, sondern sie ist vielfach auch in Museen zu beobachten, wenn etwa die *Nike von Samothrake* einen Treppenaufgang im Louvre bekrönt, Rembrandts *Nachtwache* an der Stirnwand der “Ehrenhalle” im Amsterdamer Rijksmuseum hängt oder seit der Wiedereröffnung des Neuen Museums in Berlin die Büste der Nofretete allein in einem Kuppelsaal steht und gleichzeitig den Endpunkt eines Gebäudeflügels bildet.

Wie bei *Mona Lisa*, die 1911 geraubt wurde und zwei Jahre lang verschwunden war, werden auch bei der Nofretete-Büste ihre **partielle Exklusion** und anschließende Präsentation zur Überhöhung beigetragen haben. Sogar die **Destruktion** kann zur Ikonisierung führen, wie die Zerstörung der Buddhastatuen von Bamiyan oder die Sprengung des Bel-Tempels in Palmyra zeigen.<sup>56</sup>

Die **Mythisierung** spielt im Verlauf des Rezeptionsprozesses ebenfalls eine wichtige Rolle. Im Fall des Tutanchamun-Grabs begann die Überhöhung als

---

<sup>55</sup> Frank Zöllner, “Leonardo da Vincis ‘Abendmahl’. Zwischen Kanonisierung und Kontextualisierung”, in *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, 2: *Neuzeit*, ed. Kristin Marek und Martin Schulz (Paderborn: Fink, 2015), 195. Zur Rolle des Internets für die Singularisierung cf. auch Reckwitz, *Singularitäten*, 225–71.

<sup>56</sup> Als Kunstform hat Ai Weiwei 1995 die Destruktion für die Performance *Dropping a Han Dynasty Urn* eingesetzt. Zuletzt wurde diese Form der Ikonisierung von Banksy genutzt, als er 2018 bei einer Versteigerung sein Bild *Girl with Balloon* per Fernbedienung teilweise schreddern ließ.

nationales Monument mit dem Besuch König Fuads I. 1926 an der Grabstätte des Pharaos. Später, in den 1960er-Jahren, war die Goldmaske das Highlight einer Ausstellung, die durch die USA, Kanada und Japan tourte. Ziel der Schau war es, das öffentliche Interesse an dem von der UNESCO finanzierten Rettungsprogramm der nubischen Monumente zu wecken, die durch das Assuan-Damm-Projekt bedroht waren. Dank internationaler Kooperationen konnten die Anlagen abgebaut und an höhergelegener Stelle wiedererrichtet werden.

Nofretetes Büste wurde schon kurz nach ihrer Präsentation in Berlin zum Stein des Anstoßes, als Pierre Lacau, der damalige Generaldirektor der ägyptischen Altertümerverwaltung, ihre Rückgabe an Ägypten forderte.<sup>57</sup> Im Oktober 1933 hatte man sich bereits aus moralischen – nicht aus rechtlichen! – Gründen zu einer Rückgabe der Nofretete im Tausch gegen zwei Skulpturen aus dem Kairener Museum entschieden,<sup>58</sup> als der neue Reichskanzler Adolf Hitler in letzter Minute eingriff und die Restitution untersagte. Schließlich forderte Zahi Hawass, als Generalsekretär Nachfolger von Lacau, 2011 ihre Rückgabe, die mit Hinweis auf das rechtmäßige Eigentum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz von dem damaligem Außenminister Guido Westerwelle zurückgewiesen wurde.

Ein vorerst letztes Kapitel über den künftigen Verbleib der Büste ist im Kommentar zum neuen Kulturschutzgesetz der Bundesrepublik Deutschland von 2018 zu lesen:

Eine Beziehung zum kulturellen Erbe Deutschlands liegt vor, wenn das Kulturgut durch eine Belegenheit oder seine Vergangenheit eine besondere Bedeutung für die deutsche Nation gewonnen hat bzw. mit Deutschland so stark verbunden ist, dass es zum deutschen Kulturbesitz gehört [...]. Hierzu gehören insbesondere Kulturgüter wie die Nofretete oder der Pergamonaltar trotz bis heute wiederholter Rückgabeansprüche [...].<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Ausführlich dazu: Bénédicte Savoy, *Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912–1931* (Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2011).

<sup>58</sup> Dabei handelte es sich um Amenophis, Sohn des Hapu, aus dem Neuen Reich (*Journal d'Entrée* 44862 = Luxor J4) und eine Statue des Ranofer aus dem Alten Reich (*Catalogue général* 19).

<sup>59</sup> Lucas Elmenhorst et al., ed., *Kulturgutschutzgesetz. Kommentar* (München: C.H. Beck, 2018), 50f. zu § 7 “Eintragung in das Verzeichnis national wertvollen Kulturguts”, Abs. 15.