

## Das Objekt Berlin 14145<sup>1</sup>

von Andreas Finger und Christian Huyeng

Das hier vorgestellte Stück gehört in die Gruppe der „Hausaltäre“ bzw. Familienbildnisse. Diese stellen innerhalb der Objekte aus Amarna eine eigene, größere Fundgruppe dar. Sie zeigen – in unterschiedlicher Zusammenstellung – verschiedene Mitglieder der königlichen Familie von Amarna. Der König ist dabei auf jeder dieser Stelen abgebildet. Oftmals zusammen mit der Königin Nofretete. Diese beiden Personen werden auf einigen der Bildnisse um mehrere Kinder des Königspaares ergänzt. Auch im Ägyptischen Museum Berlin befinden sich einige dieser außergewöhnlichen Stelen. Die wohl bekannteste unter ihnen ist das so genannte Familienbildnis 14145. Neben diesem sehr berühmten Stück werden im Moment noch weitere (Fragmente) solcher Bildnisse im Neuen Museum gezeigt: eine unfertige Stele, die ein sich küssendes königliches Paar zeigt, das Fragment einer Stele mit Echnaton und Nofretete im Moment eines Kusses sowie eine Stele, welche die Königin beim Einschenken eines Getränkes in den Becher ihres Gemahls zeigt.

Wir wollen nun im Folgenden zuerst eine Beschreibung des berühmten Altares 14145 im ÄMP geben und dann einen Schlüssel zur Lesung des Bildnisses anbieten, den vor uns bereits Borchardt und Krauss erkannt haben.

### Die Beschreibung des Bildnisses Berlin 14145

Das wohl berühmteste unter den hier zu besprechende Stücken ist ein flaches etwa 33 x 39 cm großes, versenktes Kalksteinrelief. Es zeigt auf der linken Seite den König Echnaton mit nach rechts gewandtem Gesicht. Er trägt die so genannte Chepresch-Krone, also den blauen „Kriegshelm“. Dieser ist mit einem Uräenband verziert, welches die ganze Krone über den Ohren umläuft. Der König trägt einen schlichten Schurz, der – wie in Amarna üblich – am Rücken höher ist als am Bauch. Echnaton hält seine älteste Tochter Meritaton im Arm und küsst sie auf den Mund. Der Kopf der Prinzessin ist kahlgeschoren und sie ist nackt. Sie streckt den linken Arm nach rechts und deutet mit dem Zeigefinger in die gleiche Richtung, scheinbar auf die dem König gegenüber sitzende Königin. Mit ihrer rechten Hand berührt von unten das Kinn des Königs. Die mit Sandalen versehenden Füße des Königs ruhen auf einem gepolsterten Schemel, er selbst sitzt auf einem schlichten, lehnenlosen Stuhl mit sichtbarem Strebewerk und einem Kissen.

Auf der rechten Seite der Stele sehen wir Nofretete. Sie trägt die für sie typische, hohe konische Krone, die wir auch von ihrer Berliner Büste kennen. Neben dem Uräus an der Stirn der König hängen zwei weitere seitlich von dieser herab. Ein erster hängt an der oberen, waagerechten Bereich des Diadems, etwa auf Höhe des Stirnuräus. Eine weitere Kobra ist an einem Ende des um die Krone

---

<sup>1</sup> Wir wurden von Frau Manuela Gander gebeten, für diese Ausgabe der Isched einen kleinen Leitartikel zu einem eher unbekanntem Stück der Berliner Sammlung zu schreiben. Wir haben uns nun für den Hausaltar 14145 entschieden – mitnichten ein unbekanntes Stück. Doch unsere tägliche Arbeit mit Besuchern des Museums aber auch die Gespräche mit unseren Kollegen zeigten uns, dass man auch zu diesem so berühmten Stück noch einige wenig bekannte Aspekte aufzeigen kann, die bisher kaum wahrgenommen worden zu sein scheinen.

geschlungenen Diadems befestigt und reicht bis auf die Wange Nofretetes herab. Die Königin blickt nach links, scheinbar in Richtung ihres Gemahls. Nofretete trägt ein reich gefälteltes Gewand, das unter dem Busen den nackten Bauch erkennen lässt. Das Kleid umspielt locker die Füße der Königin, die ebenfalls in Sandalen gekleidet sind und auf einem Schemel ruhen. Kurz unter dem Busen ist das Kleid mit einem breitem Stoffband gegürtet. Der Gürtel fällt in zwei gerippte Stoffbahnen auseinander. Der rechte Streifen liegt auf dem Schoß der Königin und reicht bis kurz über die Knöchel. Der linke Stoffstreifen fällt seitlich über den Stuhl und verdeckt so das smA-tA.wj-Emblem, das den Sitz der Königin dekoriert.

Auf dem Schoß der Königin sitzt die Prinzessin Maketaton. Sie hält die linke Hand der Königin und hat ihr das Gesicht zu gewandt. Sie ist, wie ihre Schwester, nackt. Auch sie deutete mit ihrem rechten Arm in die Mitte des Bildnisses, scheinbar in Richtung ihrer Schwester. Daneben erkennen wir eine weitere Prinzessin, Anchesenpaaton. Sie steht auf dem Schoß der Nofretete und greift mit einer Hand an die Uräusschlange, die von der Krone der Mutter herabhängt. Auffällig sind die überlangen, großen Hinterköpfe der Prinzessinnen. Dies ist das typische ikonographische Element der jugendlichen und kindlichen Mitglieder des Königshauses.

Die ganze Familie sitzt in einem Saal mit papyriförmigen Holzstützen, die mit Bändern verziert sind. Über der ganzen Szene, genau mittig, steht die Sonnenscheibe des Aton mit Uräus mit ihren in Händen auslaufenden Strahlen, die dem Herrscherpaar das Schriftzeichen für Leben an die Nase halten.

Der lange, nach außen gebogene Hals, die stark hervortretenden Schlüsselbeine, die dünnen Arme und Beine und der stark hervortretende Bauch sowie der massige Beckenbereich mit mächtigen Oberschenkeln sowie äußerst dünnen Waden und überlangen Füßen sind deutliche Kennzeichen des frühen Stils der Amarna Kunst. Körperbau und Gesicht der Königin sind formal dem des Königs angepasst.

#### Zur „Lesung“ des Dargestellten

Einer der Grundgedanken der ägyptischen Kunst ist gerade der bewusste Verzicht auf das, was wir als „Perspektive“ bezeichnen. Mit dieser der perspektivischen Darstellung soll versucht werden die Dreidimensionalität der Umwelt in ein zweidimensionales Flachbild umzusetzen. Die ägyptische Kunst ist nun ganz bewusst zweidimensional. Sie nutzte die oben genannte „Sinnperspektive“, in der Ägyptologie auch als „Aspektive“ bezeichnet. Dabei werden Bildwerke im Flachbild (aber auch bei Statuen), aus einzelnen Bildelementen zusammengesetzt. Die Sichtbarkeit dieser Elemente steht dabei im Vordergrund der Bildnisse. Das Hauptziel einer solchen Darstellung ist die größtmögliche Vollständigkeit einer dargestellten Person, Pflanze, eines Tieres oder Gebäudes. Aus diesem Grund werden die menschlichen Figuren im Flachbild additiv aus Einzelteilen zusammengesetzt: Gesicht im Profil, Auge und Augenbrauen von vorne, Schulterbereich frontal, Arme wieder im Profil, Körperkontur ebenfalls, dazu aber trotzdem Darstellung der Brustwarze und des Bauchnabels und Beine im Profil stets in einer Schrittposition. Ein weiteres Beispiel für diese Art der Darstellung stellen die

Darstellungen von Opfertischen mit fein säuberlich aufgestapelten Speisen dar. Bei Schalen mit Dekor wird dieses oftmals vom Inneren des Gefäßes auf den Rand gesetzt wie ein Aufsatz, ein dekoriertes Teller wird nicht mit Nahrung verdeckt, vielmehr wird diese über dem Teller dargestellt usw. Bedingt durch dieses Wesen der ägyptischen Kunst gibt es einige besonders schwierig darzustellende Motive – dazu gehört die Darstellung vom Inneren eines Gebäudes, Menschengruppen und besonders das nebeneinander Sitzen oder Stehen, da man das Problem der Überschneidung durch den Vollständigkeitsgedanken vermeiden musste. Bei den beiden letztgenannten Motiven muss man sehr deutlich zwischen Hauptpersonen und Nebenpersonen unterscheiden: Die Nebenpersonen können z. T. deutlich durch andere Personen, Tiere oder Gegenstände überdeckt werden, man kann teilfrontale und frontale Gesichter erkennen usw. Obwohl dadurch manchmal der Eindruck „echter“ Perspektive entsteht, handelt es sich doch wohl eher um einen Versuch, den Seheindruck einzufangen. Ein weiteres Phänomen bei „Nebenfiguren“, vor allem Pferden und Soldaten, ist die Staffelung nach oben. Bei Hauptpersonen beschränkt sich das Repertoire der Möglichkeiten eines Nebeneinander auf :

- voreinander stehend bzw. sitzend
- hinter einer Person stehend
- übereinander, vor allem bei Prozessionen
- Bei Statuen, die nebeneinander stehen, kommen Drehungen um 180° vor

In der Amarna-Zeit kommen für Hauptfiguren zwei neue Möglichkeiten hinzu:

- die Staffelung bzw. fast komplette Überschneidung von König und Königin
- die Drehung um 180°, so dass ein scheinbares Gegenüber entsteht.

Man muss also die Verteilung der Figuren im Raum in der ägyptischen Kunst „lesen“, da die echte Raumhaftigkeit durch ein streng komponiertes, zweidimensionales Bild ersetzt wird. Eine große Hilfestellung bei den Fragen nach dem formalen Aufbau der „Altarbilder“ bietet hier noch immer Schäfer. Zudem ist gerade das Bild 14145 ausführlich von Krauss besprochen worden<sup>2</sup>. Warum also hier nochmals eine Beschreibung?

Nach Ansicht der Autoren ist gerade bei diesem Bild ein entscheidendes Kriterium bisher noch nicht opinio comunis, nämlich die Raumhaltigkeit. Der formale Aufbau des Bildnisses ist nicht so schlicht, wie dies auf den ersten Blick wirkt. Den oben genannten Ausführungen zur Sinnperspektive und Raumhaltigkeit folgend, muss auch hier die eigentliche Verteilung der Personen im Raum gelesen werden: Das Königspaar sitzt sich nicht gegenüber, sondern nebeneinander!

Borchardt hat für den Kairener „Klappaltar“ festgehalten: „Die Frage, was der Künstler hat darstellen wollen, ist leichter gestellt als beantwortet. Ich kann daher auch nur die mir wahrscheinlichst

---

<sup>2</sup> Krauss 1991.

erscheinende, wie ich glaube, befriedigende Antwort geben. Es scheint mir, als ob dem Künstler eine Gruppe vorgeschwebt hat, in der der König und Königin nebeneinander vor dem Beschauer, dem sie die Gesichter zuwenden, sitzen. ... Es ist derselbe Aufbau, den wir im Alten Reiche oft bei der Darstellung hinter dem Speisetisch sitzender Paare Verstorbener sehen, die auch keineswegs als sich gegenüber sitzend und von der Seite gesehen zu verstehen sind., sondern in der Vorstellung des Malers und des Beschauers selbstverständlich den in Verehrung auf das Bild zutretenden Hinterbliebenen anblicken sollen. (...) Bei unserem Altarbild hätte eine einseitige Anordnung dem Künstler den schönen Aufbau seines Bildes erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht, erwählte also diese spiegelbildliche Anordnung und dachte sich doch dabei, daß die Dargestellten den Beschauer anblicken.“<sup>3</sup>

Krauss führt zur „Familienstele“ aus: „Weiter dürften zwei spezifische Beobachtungen führen, zum einen daß in der flachbildlichen Darstellung von nebeneinandersitzenden Statuen diese in einer Winkeldistanz von 180° ‚aufgeklappt‘ wiedergegeben werden, und zum anderen, daß die leeren Throne des Königspaares in den Palastdarstellungen sowohl einander gegenüber als auch nebeneinander aufgestellt sind. Ich kombiniere diese Beobachtungen so, daß in der dreidimensionalen Wirklichkeit die Throne im Palast nebeneinander standen und in der flachbildlichen Darstellung einmal gestaffelt und ein andermal ‚aufgeklappt‘ erscheinen. In einer auf diese Weise erschlossenen dreidimensionalen Vorlage unseres Stelenbildes würden demnach König und Königin nebeneinander sitzen, wobei auch die Fußbänke und Polster jeweils um 90° gedreht wären.“<sup>4</sup>

#### Zur Verortung

Die Verortung der Szene ist über zeitgleiche Architekturdarstellungen in den Felsgräbern Amarnas abzuleiten: Wir blicken in den Thronsaal oder Empfangsraum eines königlichen Palastes von Achet-Aton. Die Darstellungen (Abb. X und X) zeigen zudem auch einmal die Throne nebeneinander, also in Staffelung, einmal in der gegenüber gesetzten Position. Auch darauf hat bereits Krauss hingewiesen. Dass die Szene im Palast anzusiedeln ist, sahen schon Erman<sup>5</sup>, Steindorff<sup>6</sup> und Seele<sup>7</sup> und Schäfer<sup>8</sup>. Vergleicht man die Darstellungen in den Gräbern mit 14145 so ergeben sich sehr offensichtliche Gemeinsamkeiten wie die Form der Säulen und vor allem die auf einer Seite neben dem Thron angegebenen Weingefäße auf einem Ständer. Krauss weist nun berechtigt darauf hin, dass man bei

---

<sup>3</sup> Borchardt : 19 zitiert nach Krauss 1991: 22 Anm. 147.

<sup>4</sup> Krauss 1991: 22.

<sup>5</sup> Erman 1999: 128 zitiert nach Krauss 1991: 23 Anm. 151.

<sup>6</sup> Steindorff 1900: Abb. 129 Bildunterschrift: „Amenophis IV. und seine Familie, in einem Gemache des Palastes sitzend [Zeilenbruch] Vorlage zu einem Grabbilde. Museum in Berlin“.

<sup>7</sup> Steindorff und Seele 1957: 217. „We are even permitted a view in the inmost chambers of the royal palace: seated in a room with slender papyrus columns, ...“

<sup>8</sup> Schäfer 1931: Text zu Tf. 28.

einer Verortung der Szene im Palast das Problem der dargestellten Sonne zu erklären habe. Er verweist allerdings darauf, dass es durchaus möglich gewesen ist, dass damit die durch ein Oberlicht eindringenden Sonnenstrahlen gemeint sein können.

In einem geschlossenen Raum stellen wehende Kronenbänder kein Problem insofern da, als man in einem Gebäude mit Windstille rechnet, diese aber nicht gegeben sein muss. Zu den Kronenbändern merkt Krauss an: „Nicht in diesem Sinne [d.h. als Beleg für ein Nebeneinandersitzen] deute ich die gegensinnig flatternden Kronenbänder, weil dieses ikonographische Motiv von der Wirklichkeit möglicherweise abgelöst und verselbständigt ist.“<sup>9</sup> Wir meinen dazu, dass die Kronenbänder durchaus ein Hinweis auf ein Nebeneinandersitzen sind, was durch deren entgegengesetztes Wehen verdeutlicht werden soll.

#### Deuten mit dem Finger

Dazu schreibt Krauss: „Die Positionen der Prinzessinnen passen dazu in der besprochenen Weise. Anchesenpaaten würde sich mit ihrer Vorderseite an die Mutter lehnen, Maketaten säße mit Richtung zum Vater quer auf dem Schoß der Mutter, zu der sie aufblickt. Während Meritaten zur Mutter blickt, würde der Vater sie von der Seite küssen. Dabei faßt die Prinzessin den Vater mit der Rechten unter dem Kinn und zeigt mit der Linken zur Mutter, was in der flachbildlichen Darstellung darin resultiert, daß sich ihr linker Arm und der linke Arm des Königs überschneiden.“<sup>10</sup>

Dorothea Arnold interpretiert das Deuten mit dem Zeigefinger als eine magische Handlung: „The shrine stelae and these paintings were both placed close to the house entrance and share a preoccupation with lovemaking, birth bowers, and children. The only iconographic difference between the paintings and the stelae is that in place of the popular Bes and Taweret figures of the paintings the stelae present official Aten themes alluding to the creation myths and to the crucial place that the king and queen held in this context. Thus it seems that the shrine stelae functioned as domestic icons in Amarna houses, ensuring divine protection for marriage, birth, and the newly born. It is conceivable that they were presents given by the king to his favorite officials.

This interpretation might also explain the rather astonishing gestures of the princesses in the Berlin stela. Children pointing fingers appeared in a number of early Eighteenth Dynasty tomb paintings depicting fishing and fowling in the marshes. These children stand in the bows of the boats with their fathers, who are going out to hunt of fish. The pointed finger was an age-old magical gesture employed to avert evil. Egyptian herdsmen used it when crossing a canal where cattle were endangered by crocodiles or during the birth of a calf. In the hunting boats the gesture would also have been used against the ever-present crocodiles. In the same way, the pointed fingers of the royal

---

<sup>9</sup> Krauss 1991: 22 Anm. 150.

<sup>10</sup> Krauss 1991: 22-23.

children in the shrine stela provided protection for the young and the newborn of the home in which the stela was erected.”<sup>11</sup>

Thompson sieht in dem Zeigen einen kommunikativen Charakter: „I would go further, however, and suggest that both girls are not pointing but are gesturing with their other hand as well and that all four movements “pantomime” a dialogue. Most likely the artist would not have included these gestures unless he intended that we should infer the gist of that dialogue. We need to go further and interpret their remarks, for narrative situation motivates the naturalistic twisting gestures.”<sup>12</sup>

### Deutung

In seiner Deutung der Familienbildnisse als eine amarnazeitliche Interpretation der Ax-jqr-n-ra-Stelen hat Fitzenreiter mit dem Vorurteil der schlichten Darstellungen familiärer Liebe und Harmonie aufgeräumt, was andere vor ihm bereits anstießen.

Die Ax-jqr-n-ra-Stelen entstammen dem Privatbereich und der Sphäre der sogenannten Persönlichen Frömmigkeit. Da die Amarnareligion zu großen Teilen eine staatliche Reaktion gegen das Phänomen der Persönlichen Frömmigkeit darstellt, wurden Zeugnisse eben dieser Persönlichen Frömmigkeit von Echnaton übernommen und für seinen Staatskult überformt. Die dem Verstorbenen zugeordnete Rolle des Mittlers zwischen Menschen und Göttern sowie die pietätvollen Totenopfern von Angehörigen werden hier auf den König monopolisiert. Der private Ahnenkult wird somit aus dem funerären Kontext gelöst und auf den König übertragen.

Ganz im Sinne Assmanns, sollen die Bildnisse als daher als religiös-politische „Führerbildnisse“ verstanden werden, die auf eine sehr komprimierte Weise die neue Sonnenreligion und die damit verbundene theologisch-politische Königsideologie der Amarnazeit zeigen.

Zum herabhängenden Gürtel, der das Symbol der „Vereinigung Beider Länder am Stuhl überdeckt, schreibt Hornung: „Noch ‚salopper‘ geht es auf dem Relief Berlin 14145 zu: Das Königspaar sitzt einander gegenüber auf kissenbelegten Hockern, aber nur der Hocker der Königin (!) zeigt das Symbol der ‚Vereinigung‘, und wieder werden wichtige Teile von einem Band ihres Ornates überdeckt. Hier waltet doch eine deutliche, ideologische Absicht! Das früher so aussagekräftige Symbol wird durch die Überschneidung in den Hintergrund gedrängt, wird zum bloßen entbehrlichen Zierat [sic!] am Stuhl des Königs und der Königin. Das bedeutet zumindest eine ‚Entmythologisierung‘ des königlichen Sitzes, auf dem sich früher im Symbol der ‚Vereinigung‘ die Welterschöpfung ständig wiederholte. Und vielleicht darf man sogar an einen bewußten [sic!] Versuch denken, die

---

<sup>11</sup> Do. Arnold 1996: 100.

<sup>12</sup> Thompson 1997: ?.

komplementäre Zweiheit der ‚Beiden Länder‘ aufzulösen, da sie in die Einheits-Lehre Echnatons schlecht passen will.“<sup>13</sup>

## Küssen

Echnaton küsst seine älteste Tochter Merit-Aton auf den Mund. Es handelt sich dabei aber weder um ein neuartiges Motiv, noch um eine schlichte Zurschaustellung von Liebe und Zuneigung des Königs zu seiner Tochter. Maya Müller konnte nachweisen, dass es bereits Vorbilder vor der Amarna-Zeit gab<sup>14</sup>. Sie weist darauf hin, dass es kompositorisch fast identische Szenen im Rahmen des so genannten Geburtsmythos sowohl in Luxor als auch in Deir el-Bahari gibt. Hier ist es der Gott Amun, der das von ihm gezeugte Kind im Arm hält und so als seinen Sohn annimmt. Traunecker sieht in vielen Szenen der Amarnazeit hierogamische Motive, die auf die theogamischen der frühen Epochen zurückgehen<sup>15</sup>. Echnaton ist hier also in der Rolle des Gottes Amun dargestellt - die Funktionen des „ausziehenden“, orakelgebenden und damit aktiv handelnden Gottes fallen in der Amarnazeit dem König als lebender Gottheit zu. Hier empfängt er das von ihm gezeugte Kind und erkennt es als rechtmäßig an. Ob damit auch eine Auswahl der Merit-Aton als mögliche Thronaspirantin gemeint sein könnte, muss wohl offen bleiben. Da Echnaton aber tatsächlich ein weibliches Familienmitglied unmittelbar auf den Thron folgt, muss dies zumindest in Erwägung gezogen werden.

Dies ist die erste Ebene des Bildes. Hinzu kommt aber noch eine religiös fundierte: In Ägypten werden Götter zumeist in Triaden oder aber in Vielheiten dieser Dreiheit verehrt. Jeder Kultort Ägyptens kennt eine solche „heilige Familie“. Achet-Aton ist nicht nur die Stadt des Aton sondern auch Kultort des Königs und der Königin, die hier gleich zweifach in eine solche Triaden-Situation eingebunden sind: Aton, Echnaton und Nofretete bilden ganz vordergründig eine solche Gruppe und sind gewissermaßen zusammen die Stadtgötter der neuen Hauptstadt. Zugleich wird das Königtum nun nicht mehr als von Gott an den König als dessen Stellvertreter auf Erden delegiert, sondern gleichermaßen von diesen drei Partnern zusammen ausgefüllt. Die Doppelkartusche des Aton und die Verleihung eines neuen, einem Thronnamen auch formal sehr ähnlichen Namens an Nofretete sind die äußeren Zeichen dafür. Dazu gehört aber auch das Aton mit der Uräusschlange gezeigt wird und eigene Sedfeste feiert.

Zugleich bildet das Königspaar mit ihren Kindern eine heilige Familie, die Ziel der kultischen Verehrung ist und die mit ihren (täglichen?) Wagenfahrten vom Palast zum Tempel nicht nur das *xa.w* des solaren Lichtgottes imitiert sondern auch die alten Prozessionsfeste ersetzt.

Assmann folgend kann man das ganze wohl sogar noch einen Schritt weiter interpretieren: nach der Kosmogonie von Heliopolis war der Sonnen- und Schöpfergott am Anfang „Einer, der zu dreien wurde, die zu Millionen wurden“. Der ungeschlechtliche Urgott erschafft durch Speien und Niesen das Urpaar Schu und Tefnut, das dann den eigentlichen Schöpfungsvorgang durch Zeugung in Gang setzt.

---

<sup>13</sup> Hornung 1971: 77.

<sup>14</sup> Müller. S.II-65

<sup>15</sup> Traunecker 1986: 37-38.

Angewandt auf die Amarnazeit bedeutet dies: der undifferenzierte Aton erscheint auf Erden als männlicher Echnaton und weibliche Nofretete. Die drei Kinder (drei als einfachste Chiffre für „alles“) sind die „Millionen“, die aus diesem Urpaar entstanden. Radikal ausgedrückt ist Aton also Echnaton und Nofretete. Die drei bilden eine sehr enge Einheit, die fast als Trinität bezeichnet werden könnte!

Ein besonderes Interesse verdient auch der außergewöhnliche Fundkontext der Bildnisse. Anders als sonst bei Darstellungen des Königs üblich, sind diese Stelen nicht im Kontext des Palastes, des Grabes oder des Tempels aufgestellt. Ihr Adressatenkreis und ihre Einordnung sind somit völlig anders als bei anderen Zeugnissen königlicher Selbstdarstellung und Legitimation. Da die Anbringung bzw. Aufstellung der meisten königlichen Texte nicht im eigentlichen Sinne „öffentlich“ erfolgte, war ihr Adressatenkreis wohl nur sekundär der ägyptische Hof oder gar die breite Öffentlichkeit. Vielmehr ging es im Sinn der Magie von Wort und Bild neben der Legitimation vor den Göttern um das Erstellen einer „virtuellen, perfekten Realität“. In den Texten ist der Herrscher stets der Sieger im Krieg usw.. Mögliche realpolitische Probleme spiegeln sich nur sehr indirekt in diesen Texten wieder.

Da die hier besprochenen Stelen aber ganz eindeutig im privaten Umfeld aufgestellt waren, ist hier auch ihr Adressatenkreis zu suchen. Der Begriff Propaganda erscheint hier eher etwas unangebracht, trifft aber bedingt dennoch zu. Der König „wirbt“ mit diesen Bildnissen möglicherweise bei seinen hohen Beamten um Zustimmung zu einer religiösen Reform und dem neuen Gesellschafts- und Königsbild der Amarnazeit. Andererseits können die Beamten durch das Aufstellen der Stelen und dem täglichen Gebet vor diesen ihre unbedingte Loyalität zum Herrscher ausdrücken und so ihre soziale und politische Stellung absichern. Diese Bildnisse sind also wohl sehr viel „politischer“ als dies bisher bei ägyptischen Königstexten der Fall gewesen ist.



## Bibliographie

- Arnold, Dorothea  
1996 *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt.*  
Ausstellungskatalog des Metropolitan Museum of Art, New York. New York.
- Borchardt, Ludwig  
1923 *Porträts der Königin Nofret-ete.* Leipzig.
- Erman, Adolf  
1899 *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jahrbuch der  
Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, 18. Jahrgang.* Berlin.
- Hornung, Erik  
1971 „Gedanken zur Kunst der Amarnazeit“. *JEA* 97: 74-78.
- Krauss, Rolf  
1991 „Die amarnazeitliche Familienstele Berlin 14145“. *Jahrbuch der Berliner Museen* 33: 7-36.
- Schäfer, Heinrich  
1931 *Amarna in Religion und Kunst.* Leipzig.
- Steindorff, Georg  
1900 *Die Blütezeit des Pharaonenreiches.* Bielefeld und Leipzig.
- Steindorff, Georg & Seele, Kurt C.  
1957 *When Egypt Ruled the East.* 2. Aufl. Chicago.
- Thompson, Kristin  
1997 “Frontal Shoulders in Amarna Royal Reliefs: Solutions”. *JSSEA* 27: 80-?.
- Traunecker, Claude  
1986 „Aménophis IV et Nefertiti: Le couple royal d’après les talatates du IX<sup>e</sup> pylôn de  
Karnak“. *BSFE* 107: 37ff.