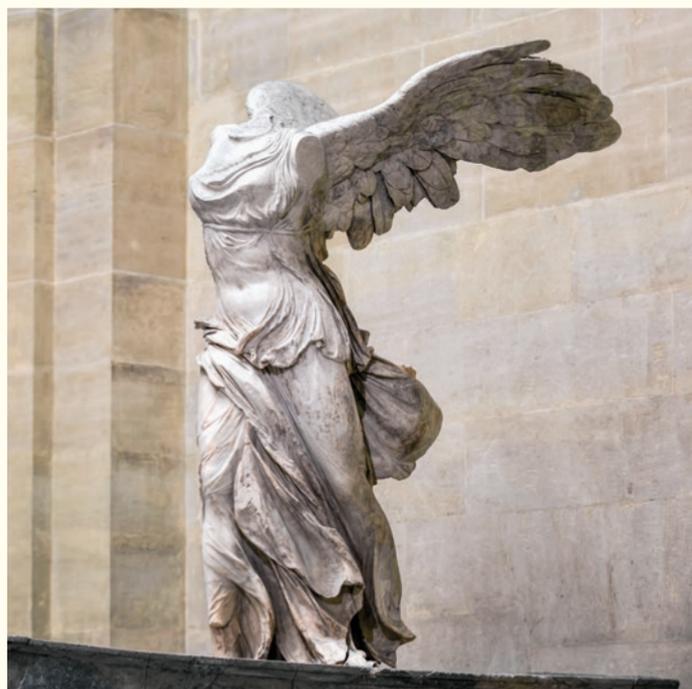






03



04





06



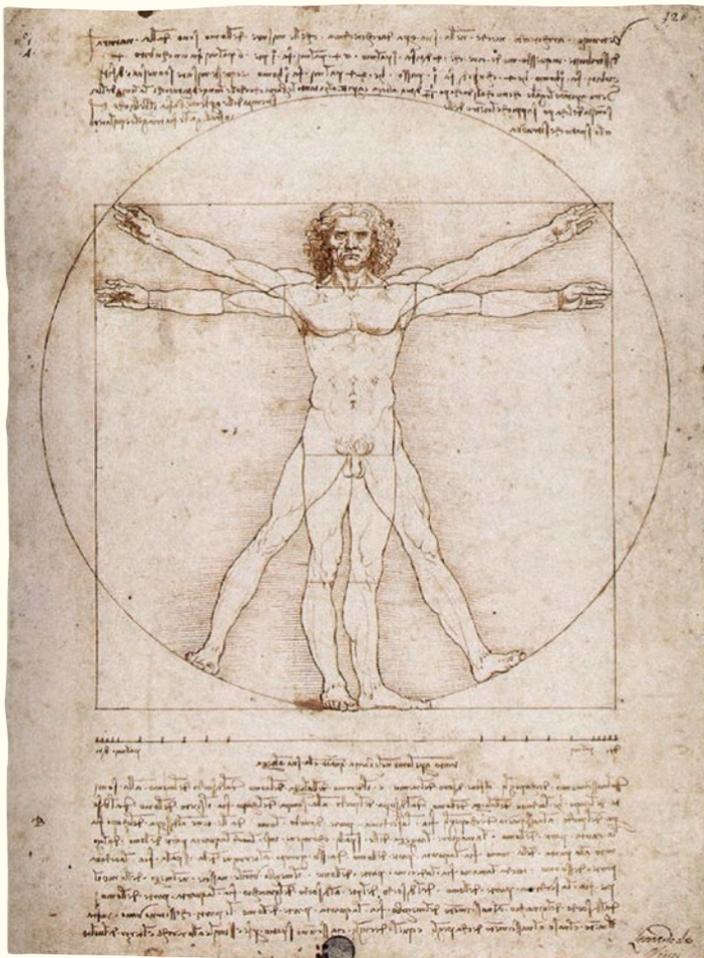
07



08



09





24



23

# Ikonen der Kunst

und wie sie zu  
dem wurden, was  
sie heute sind

**Katja Lembke**

**PRESTEL**

München · London · New York

# Inhalt

Einleitung **21**

1. Die verborgene Königin –  
*Nofretete* (Thutmosis) **27**

2. Die mediale Grabung –  
*Goldmaske des  
Tutanchamun* **35**

3. Das achte Weltwunder –  
*Terrakotta-Armee* des  
chinesischen Kaisers Qin  
Shihuang **47**

4. Das inszenierte Objekt –  
*Nike von Samothrake* **54**

5. Die schönste Frau der  
Antike – *Venus von Milo* **63**

6. Edle Einfalt und stille  
Größe? – *Laokoon*  
(Hagesandros, Polydoros  
und Athanodorus von  
Rhodos) **70**

7. Das Symbol Roms –  
*Reiterstatue Marc Aurels* **77**

8. Zerstörte Ikonen –  
*Buddha-Statuen von  
Bamiyan* **84**

9. Verblüffende Lebensnähe –  
*Genter Altar* (Jan und  
Hubert van Eyck) **93**

10. Später Ruhm –  
*Die Geburt der Venus*  
(Sandro Botticelli) **103**

11. Das Maß aller Dinge –  
*Der vitruvianische Mensch*  
(Leonardo da Vinci) **112**

12. Der eingefangene  
Moment – *Das letzte  
Abendmahl* (Leonardo  
da Vinci) **119**

13. Die Freiheitsstatue der  
Renaissance – *David*  
(Michelangelo Buonarrotti)  
**127**

14. Italienerin im Exil –  
*Mona Lisa* oder *La Gioconda*  
(Leonardo da Vinci) **135**

15. Genesis und Verdammnis –  
*Die Schöpfung und  
Das Jüngste Gericht*  
(Michelangelo Buonarotti) **143**
16. Inbegriff deutscher  
Wohnkultur – *Sixtinische  
Madonna* (Raffael) **151**
17. Nationale Propagandakunst  
in Kriegszeiten – *Die Kom-  
panie von Kapitän Frans  
Banning Cocq und Leutnant  
Willem van Ruytenburgh*  
(*Die Nachtwache*) (Rembrandt  
Harmenszoon van Rijn) **159**
18. Die Repräsentation  
der klassischen Repräsen-  
tation – *Die Familie  
Philipps IV. (Las Meninas)*  
(Diego Velázquez) **168**
19. Die holländische *Mona  
Lisa* – *Das Mädchen  
mit dem Perlenohrgehänge*  
(Johannes Vermeer) **177**
20. Das blaue Wunder –  
*Die große Welle vor Kanagawa*  
(Katsushika Hokusai) **183**
21. Anstößige Nacktheit –  
*Das Frühstück im Grünen*  
(Édouard Manet) **190**
22. Keine Rückkehr zur  
Romantik – *Sternennacht*  
(Vincent van Gogh) **200**
23. Signum einer Epoche –  
*Der Schrei* (Edvard Munch)  
**207**
24. Die Sixtinische Kapelle  
des Impressionismus –  
*Seerosen* (Claude Monet) **216**
25. Schwarz-Weiß-Gerüche  
einer sterbenden Welt –  
*Guernica* (Pablo Picasso) **223**
- Verzeichnis der  
besprochenen Werke **233**  
Literatur **235**  
Bildnachweis **240**

26      Wie problematisch der Versuch der Ikonisierung eines Werkes über den Kunstmarkt sein kann, zeigt nicht zuletzt das aktuell teuerste Kunstwerk der Welt: Leonardo da Vincis *Salvator Mundi*. Im November 2017 zahlte Prinz Bader bin Abdullah bin Mohammed bin Farhan al-Saud 450 Millionen Dollar für dieses Bild, die höchste jemals gezahlte Summe für ein Kunstwerk. Offenbar war das Ziel von vornherein klar, für den neuen Louvre Abu Dhabi ein Pendant der *Mona Lisa* zu erwerben. Dennoch brachen die Gerüchte nicht ab, das Werk sei nicht von Leonardo oder sein Anteil an dem Bild liege bei unter 20 Prozent. Zuerst wurde die Enthüllung des Gemäldes in Abu Dhabi verschoben, bis heute ist sein Aufenthaltsort ungeklärt. Aber seitdem der große Auftritt abgesagt wurde, wächst die mediale Aura des Gemäldes. So behauptete der israelische Autor Zev Shalev in seinem Blog [narrativ.org](http://narrativ.org), dass es eine Schlüsselrolle in der Verschwörung von Trump und Putin spielen soll. Demnach ging es nie um den – vermutlich weit überschätzten – Wert des Gemäldes, sondern nur um die Verschiebung von Millionen Dollar.

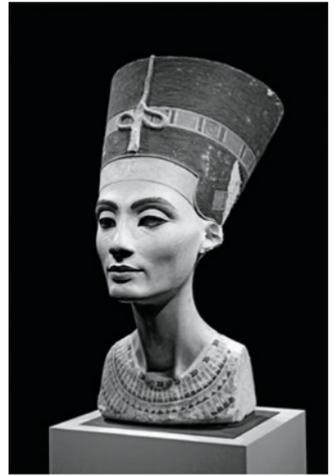
### **Fixsterne des kulturellen Gedächtnisses**

Eine objektive Liste der bedeutendsten Ikonen im Sinne einer Rangfolge gibt es nicht. Daher werden die Werke hier nicht nach einer (fiktiven) Wertung, sondern nach ihrer Entstehungszeit angeordnet. Thema dieses Buches ist nicht der kunsthistorische Wert, sondern die Bedeutung innerhalb der Erinnerungskultur, innerhalb unseres kulturellen Gedächtnisses. Thema ist ihr historischer Kontext und die Rezeption. Es geht um Kunstwerke, die Generationen von Betrachtern geprägt haben und weltweite Bekanntheit genießen. Die Aufladung zu einzigartigen Ikonen erfolgte in den meisten Fällen erst lange nach ihrer Entstehung. Diesem Nachwirken ist das Buch gewidmet, den Geschichten, die aus Kunstwerken Ikonen der Kunst machten.

# 1 Die verborgene Königin

## Thutmosis, *Nofretete*

Ägypten, Neues Reich, 18. Dynastie, Regierungszeit des Pharaos Echnaton, zwischen 1353 und 1336 v. Chr. | Berlin, Staatliche Museen, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung



Amarna in Mittelägypten am 6. Dezember 1912. Das deutsche Grabungsteam unter Leitung von Ludwig Borchardt erwartet hohen Besuch: Prinz Johann Georg von Sachsen mit Frau und Schwägerin sowie Prinzessin Mathilde von Sachsen haben sich für diesen Tag angekündigt. Während Borchardt der Gruppe entgegenfährt, laufen die Arbeiten im Haus P 47.2 weiter, in dessen Nähe die Archäologen inzwischen eine Bildhauerwerkstatt vermuten. Gerade als Borchardt wieder nach Amarna zurückkommt, »erhält er von Ranke einen Zettel, der ihm anzeigt, ›dass etwas gutes herauskommt«, wie es im Grabungstagebuch heißt. In einem kleinen Raum an der Nordostecke des Hauses entdecken die Ausgräber zahlreiche Porträts der altägyptischen Königsfamilie, zumeist aus Gips. Darunter befindet sich auch laut Borchardts Notiz eine »Lebensgroße bemalte Büste der Königin, 47 cm hoch. Mit der oben gerade abgeschnittenen blauen Perücke, die auf halber Höhe noch ein umgelegtes Band hat. Farben wie eben aufgelegt. Arbeit ganz hervorragend. Beschreiben nützt nichts, an-sehen.« Schon dieser erste spontane Eindruck zeigt, dass Ludwig Borchardt sofort erkannte, welch einen ungewöhnlichen Fund er soeben gemacht hat. Bereits am darauffolgenden Tag schreibt er ebenfalls im Grabungstagebuch, man habe offenbar die Modellkammer des Bildhauers

28 gefunden. Dank einer Inschrift auf einer Pferdescheuklappe wird später auch dessen Name bekannt: Thutmosis.

Erst 1923 publizierte Borchardt die »bemalte Büste« und rief sich bei dieser Gelegenheit nochmals die über zehn Jahre zurückliegenden Ereignisse ins Gedächtnis: »Als ich am 6. Dezember 1912 bald nach der Mittagspause durch einen Zettel des gerade die Aufsicht führenden Prof. Ranke eiligst nach Haus 47,2 [...] gerufen worden war, fand ich in dem Raume 19 östlich der ›breiten‹ Halle – Raum 14 – dicht hinter der Tür [...] die soeben zum Vorschein gekommenen Bruchstücke einer lebensgroßen farbigen Büste Amenophis' IV. [d. h. Echnatons] vor. Gleich darauf in nächster Nähe, etwas weiter in Raum 19 hinein, gefundene, äußerst zierliche und leicht verletzbare Stücke ließen es angezeigt erscheinen, sogleich einen der umsichtigsten Arbeiter, unseren ersten Vorarbeiter Mohammed Ahmed es-Senussi, hier allein arbeiten zu lassen und aus nächster Nähe anzuweisen, gleichzeitig aber einen der jüngeren Herren mit der schriftlichen Aufnahme des Fortgangs der Arbeit zu beauftragen. Indem wir uns durch den nur etwa 1,10 m hoch liegenden Schutt allmählich gegen die Ostwand von Raum 19 vorarbeiteten, kamen weitere Stücke von hohem Kunstwert heraus, die hier nicht einzeln zu erwähnt werden brauchen. Dann wurde wenig vor der Ostwand – 0,20 m davon, 0,35 m von der Nordwand – etwa in Kniehöhe vor uns zuerst nur ein fleischfarbener Nacken mit aufgemalten roten Bändern bloß. ›Lebensgroße bunte Büste der Königin‹ wurde angesagt und niedergeschrieben, die Hacke beiseite gelegt und mit den Händen behutsam weitergearbeitet. Die nächsten Minuten bestätigten das Angesagte, über dem Nacken kam der untere Teil der Büste, unter ihm die Hinterseite der Königinnenperücke zum Vorschein. Bis das neue Stück ganz vom Schutte befreit war, dauerte es allerdings noch einige Zeit, da zuerst ein nördlich dicht anliegender Porträtkopf des Königs vorsichtig geborgen werden mußte. Dann wurde die bunte Büste erst herausgehoben und wir hatten das lebensvollste ägyptische Kunstwerk in Händen. Es war vollständig, nur die Ohren waren bestoßen und im linken Auge fehlte die Einlage. Der Schutt, auch der schon hinausgeschaffte, wurde sogleich durchsucht, zum Teil gesiebt. Es fanden sich noch einige Bruchstücke der Ohren, die Augeneinlage nicht. Erst viel später sah ich, dass sie nie vorhanden gewesen ist.«

Der Fundort der berühmten *Nofretete* war also weder ein Grab noch ein Tempel, sondern eine kleine Nebenkammer eines Privathauses. Diesen »Raum 19« nannte Borchardt eine »Modellkammer«, denn hier fanden sich viele Objekte aus Gips. Zahlreiche Masken zeigen, dass der Bild-

hauer mit menschlichen Zügen experimentiert und mehr oder weniger idealisierte Gesichter von Frauen und Männern geformt hat. Auch die *Nofretete*-Büste gehört zu diesen Modellen, denn nur im Kern besteht sie aus Kalkstein, die äußere Hülle dagegen aus Gips.

Trotz dieses minderwertigen Materials war der Ausgräber vom ersten Moment an von der Schönheit der Büste fasziniert. Wie konnte es ihm nun gelingen, *Nofretete*, deren Name »Die Schöne ist gekommen« bedeutet, nach Berlin zu bringen? Um 1900 stand Ägypten faktisch unter der Kontrolle Großbritanniens, während der Antikendienst in den Händen der Franzosen lag, von 1899 bis 1914 unter Leitung des Ägyptologen Gaston Maspero. Offiziell aber war Ägypten bis zum Ersten Weltkrieg weiterhin Teil des Osmanischen Reiches, angeführt von dem letzten Vizekönig Abbas Hilmi Pascha. Kurz: Die Einzigen, die in dieser Gemengelage faktisch macht- und bedeutungslos waren, waren die Ägypter.

Dies war die politische Situation, als Ludwig Borchardt 1911 begann, in Amarna, der ehemaligen Hauptstadt des Pharaos Echnaton, zu graben. Die Konzession wurde von den Franzosen bewilligt, die eine Fundteilung vereinbarten, um das neue Museum in Kairo zu bereichern. Die Deutschen waren also keine Kolonialherren in Ägypten, sondern hatten sich den de facto regierenden Engländern und dem französischen Antikendienst unterzuordnen.

So war es nur folgerichtig, dass nach Ende der Grabungskampagne die Fundteilung am 20. Januar 1913 von dem Franzosen Gustave Lefebvre vorgenommen wurde. Nur wenige Monate zuvor gab es einen neuen 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 Altertümmerverwaltung aus, sondern von den Engländern, die damit die liberale Haltung der Franzosen beschränken wollten – sehr zum Unmut von Maspero, der sich dieser Regelung aber beugen musste. Ludwig Borchardt berichtete über die Fundteilung am gleichen Abend im Grabungstagebuch: »Mr. Lefebvre kommt gegen 10 h zur Teilung. Er begrüßt uns damit, dass er von unseren schönen Funden schon durch Herrn v. Bissing wisse, der es ihm geschrieben habe. Dann holt er ein Telegramm Masperos aus seiner Aktenmappe, das ihm aufträgt, die Teilung »a moitié exacte« [in zwei gleiche Hälften] durchzuführen. Wir werden also die ersten Opfer des Erlasses des Finanzministeriums, den M. Weigall veranlasst hat, sein. Danach sollen die Funde genau geteilt u. für das Kairener Museum Überflüssiges verkauft werden; wenn dafür doch höhere Preise erzielt werden, in Paris. [...] Die

30 ihm vorgeschriebene genaue Teilung ist ihm sichtlich peinlich, worüber er sich auch sehr deutlich auslässt. Er fürchtet aber, wie er ebenso deutlich merken lässt, eine Kontrolle durch Weigall. [...] Rückkehr zum Hause u. ziemliche Müdigkeit nach diesem schwierigen Verhandlungstag. Abends Brief an Maspero mit Bitte in diesem Jahre die Kairener Stücke zu einer Ausstellg. nach Deutschland zu senden, da der Protektor der DOG [der Deutschen Orient-Gesellschaft] ein besonderes Interesse an diesem Funde (v. 6/7. 12. 12) nimmt.«

Bei der Teilung wurde die *Nofretete* den deutschen Ausgräbern zugesprochen. Bis heute ist es ein Rätsel, warum Gustave Lefebvre den Wert der Büste nicht erkannt und nicht 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 der Blick in das Teilungsprotokoll Aufschluss, dessen erste Positionen folgendermaßen lauten:

»Für das Museum von Kairo	Für die D. O. G
i. Bemalte Stele, Amenophis IV und die Königin darstellend, mit den Prinzessinnen spielend.	i. Büste aus Gips, bemalt, einer Prinzessin der königlichen Familie«
Intaktes Werk. Höhe: 0 m 43.	

Im Grabungstagebuch schrieb Borchardt dagegen am gleichen Tag:

»Kairo	DOG.
i. bunte Stele [...]	i. bunte Königin«

Laut Lefebvre handelt es sich also um eine Prinzessin, während Borchardt bereits am Tag der Ausgrabung von der »Büste der Königin« spricht! Ein Prinzessinnenkopf ist aber deutlich geringer einzuschätzen als eine Darstellung der Nofretete selbst und die Beurteilung könnte daher den Franzosen bewegen haben, die Büste für den Export freizugeben. Wie konnte es zu diesem verhängnisvollen Irrtum kommen?

Tatsächlich war die Kunst der Amarna-Zeit zum Zeitpunkt der Fundteilung noch weitgehend unbekannt und wurde selbst den Fachkollegen erst durch Borchardts Grabungen ins Bewusstsein gebracht. Die unter Echnaton gegründete Hauptstadt Amarna sollte ein neues Zeitalter begründen, geprägt durch den Sonnengott Aton. Mit der Abkehr von den

alten Hauptstädten Memphis und Theben sowie der Einführung des ersten Monotheismus, der nur rund fünfzehn Jahre Bestand hatte, ging eine grundsätzliche Umwälzung in der ägyptischen Kunst einher: Der göttlich fixierte Kanon wurde modifiziert, die Gestaltung der menschlichen Körper revolutioniert. Pharao Echnaton erscheint mit weiblichen Gesichtszügen, schmalen Schultern und breiten Hüften, die Hälse und Köpfe der jungen Prinzessinnen sind überlängte. Diese ›expressionistische‹ Kunstform war ein ausdrucksstarkes Mittel revolutionärer Umwälzungen.

Um die spektakulären Funde einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren, wurde im Winter 1913 eine Sonderausstellung im Berliner Neuen Museum veranstaltet, bei der zeitweise sogar die dem Kairoer Museum zugesprochenen Skulpturen zu sehen waren. Die wiedergefundene Kunst der Amarna-Zeit ergriff die Zeitgenossen in besonderem Maße. Dieses Phänomen ist vor allem aus den Gemeinsamkeiten zwischen der ›expressionistischen‹ Kunst unter Echnaton und dem Aufbruch in die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erklären: Künstler und Literaten ließen sich trotz aller individueller Unterschiede von dem Ungewöhnlichen, dem Revolutionären dieser ägyptischen Kunstepoche inspirieren. So schrieb die *Vossische Zeitung* am 20. Dezember 1913: »Die Ausstellung im ägyptischen Museum, wo die neuen Funde aus Tell el-Amarna gezeigt werden, ist ein großer Saisonenerfolg geworden. Man spricht fast so viel von alter ägyptischer Skulptur wie vom Tango, und Amenophis IV. [d. h. Echnaton] ist geradezu populär.«

Schon vor dieser epochalen Ausstellung besuchte Rainer Maria Rilke, der laut seiner Geliebten Lou Andreas-Salomé sogar physiognomische Übereinstimmungen mit Echnaton aufwies, am 28. Juli 1913 die Berliner ägyptische Sammlung und bewunderte dabei einen der Neufunde aus den Grabungen in Amarna. Heute wird dieser Kopf Tutanchamun, dem Sohn und Nachfolger Echnatons, zugeschrieben. Er wurde in der Grabungssaison 1911/12 gefunden und erfreute sich vor der öffentlichen Präsentation der *Nofretete*-Büste beim Publikum größter Beliebtheit, was sich auch daran zeigte, dass Kaiser Wilhelm II. zu Weihnachten 1912 eine Kopie als Geschenk erhielt.

Den Dichter Rilke inspirierte er zu folgendem Gedicht:

»Wie junge Wiesen, blumig, einen Abhang  
durch einen leichten Überzug von Wachstum  
teilnehmend machen am Gefühl des Jahres,  
windwissend, fühlend, milde, beinah glücklich

über des Bergs gefährlich-schräger Bildung:  
so ruht Gesicht, hinblühend, mildvergänglich  
auf dieses Schädels Vorderflächen, die,  
absteigend, wie mit eines Weinbergs Neigung,  
zum All sich halten, Strahlendem gegenüber.«

Einige Monate später, im März 1914, besuchte Rilke ein weiteres Mal das Museum, wo inzwischen auch die jüngsten Funde aus Amarna aufgestellt waren. Nicht zu sehen war jedoch die Büste der Nofretete, die sich damals noch im Privathaus von James Simon, dem Mäzen der Grabung, befand. Obgleich es Rilke zunächst nicht vergönnt war, diese Büste zu sehen, war er doch einer der Ersten, der Fotografien der Büste erhielt. Er nannte sie »ein bezauberndes Beispiel der erblühten Schönheit jener rätselhaften kurzen Epoche!«.

Bahnbrechend für die verbreitete Kenntnis der ägyptischen Kunst im deutschsprachigen Raum war gleichzeitig Hedwig Fechheimers Buch *Die Plastik der Ägypter* von 1913. Die Autorin beschreibt darin – noch bevor die Funde der Ausgrabungen in größerem Umfang der Öffentlichkeit zugänglich waren! – die Umwälzungen der Amarna-Zeit folgendermaßen: »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.«

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 Maler Paul Klee und auch Rilke. 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. Doch eine Skulptur blieb weiterhin im Verborgenen: die Büste der Nofretete. Sie war weder bei der epochalen Ausstellung im Winter 1913 unter den Exponaten, noch gehörte sie zu den Funden, die im Herbst 1918 in der ersten Nachkriegspräsentation zu sehen waren oder von Hedwig Fechheimer besprochen wurden. Erst im März 1924 wurde sie endlich im Neuen Museum der Öffentlichkeit präsentiert, wogegen sich der Ausgräber Ludwig Borchardt bis zum Schluss gesträubt hatte.

Tatsächlich hatte die Berliner Sensation der neuen Büste aus einer alten Grabung für ihn ein böses Nachspiel: Der Generaldirektor der ägyptischen Altertümerverwaltung, Pierre Lacau, konfrontierte Ludwig Borchardt kurz nach der öffentlichen Vorstellung der Büste mit der Frage, wie es möglich gewesen sei, dass ein solches Stück außer Landes gegangen sei. Gleichzeitig machte er die Rückgabe der Büste zur Voraussetzung für die Vergabe der erneuten Grabungskonzession in Amarna. Der folgende Streit um die »bunte Königin« dauerte fast zehn Jahre. 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 Kairoer Museum entschieden: Amenophis, Sohn des Hapu, und eine Standfigur aus dem Alten Reich – als der neue Reichskanzler Adolf Hitler in letzter Minute eingriff und die Restitution untersagte.

In den letzten Jahren gab es mehrere Anfragen seitens der ägyptischen Altertümerverwaltung, die Büste der *Nofretete* auszuleihen. Am 24. Januar 2011, einen Tag vor dem Beginn des sogenannten Arabischen Frühlings in Ägypten, forderte Zahi Hawass, als Generalsekretär Nachfolger von Maspero und Lacau, ihre Rückgabe, die mit Hinweis auf das rechtmäßige Eigentum der Stiftung Preußischer Kulturbesitz von dem damaligen Außenminister Guido Westerwelle zurückgewiesen wurde.

Ein vorerst letztes Kapitel über den künftigen Verbleib der Büste ist im 2018 erschienenen Kommentar zum neuen Kulturgutschutzgesetz der Bundesrepublik Deutschland von 2016 zu lesen. Unter § 7, »Eintragung in ein Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes«, steht hier: »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 [...].«

Als Teil unserer Erinnerungskultur zeigte die deutsche Künstlerin Isa Genzken 2010/2012 die berühmte Büste in ihrer Installation *Nofretete – Das Original*. Mehrere bemalte Gipskopien stehen auf schmalen weißen Sockeln und tragen Sonnenbrillen, den Fuß der Sockel zieren gerahmte Fotokopien der *Mona Lisa*. Vervielfältigung und Originalität sind die Themen, mit denen die Künstlerin hier spielt, ebenso aber auch die mediale Vermarktung als Schaufensterpuppe von Optikern: Zwar werden *Nofretete* und *Mona Lisa* ikonisch verehrt, gleichzeitig aber durch Reproduktionen profaniert.

34 Eine ganz persönliche Art der Aneignung zeigte der 1996 gestorbene Rapper Tupac Shakur, bekannt als ›2Pac‹: Er ließ sich auf seine rechte Brust die Seitenansicht der Nofretete mit dem Text »2 Die 4« darunter tätowieren. Als Symbol schwarzer Anmut und starker Frauen stand das Bild für die Liebe zu seiner Mutter Afeni Shakur, während der Text »Something 2 Die 4« (»etwas, wofür man bereit ist zu sterben«) aus dem gleichnamigen Song stammt: »You know what my momma used to tell me / If you can't find something to live for / Then you best find something to die for«.

## 2 Die mediale Grabung

### Unbekannter Künstler, *Goldmaske des Tutanchamun*



Ägypten, Neues Reich, 18. Dynastie, um 1323 v. Chr. |  
Kairo, Ägyptisches Museum / Grand Egyptian Museum

Im Alten und Mittleren Reich, also während des 3. und beginnenden 2. Jahrtausends v. Chr., bauten die ägyptischen Pharaonen weithin sichtbare Monumente für ihre sterblichen Überreste: die Pyramiden. Allerdings erwiesen sich diese monumental Grabbauten auch als Gefährdung, denn die meisten wurden bereits in der Antike beraubt. Zu Beginn des Neuen Reiches um 1500 v. Chr., als das oberägyptische Waset, das Homer das »hunderttorige Theben« nannte, eine wichtige Residenz und Hauptkultort des Landes war, verlagerte sich die königliche Nekropole an das der Stadt gegenüberliegende Westufer: Das Tal der Könige diente insbesondere den Pharaonen in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. als Grabstätte. Anders als ihre Vorgänger errichteten sie keine sichtbaren Denkmäler, sondern ließen die Eingänge verstecken, um die Gräber vor Räubern zu schützen. Die nach altägyptischen Vorstellungen notwendige Versorgung der verstorbenen Herrscher fand in Totentempeln in der Ebene vor dem Felsengebirge statt.

Doch weder die räumliche Trennung von Grab und Tempel noch die versteckten Eingänge schützten die Pharaonen langfristig vor der Plünderung ihrer Gräber. 1871 fand eine Familie, die seit Generationen Grabräuberei betrieb, in einer Begräbnisstätte etwa 40 Sarkophage und Mumien