

TYPEN MOTIVE STILMITTEL



BAK – BEITRÄGE ZUR
ALTÄGYPTISCHEN KUNST

Caris-Beatrice Arnst und Regine Schulz (Hrsg.)

TYPEN, MOTIVE, STILMITTEL

BEITRÄGE ZUR ALTÄGYPTISCHEN KUNST

BAK 1



TYPEN, MOTIVE, STILMITTEL

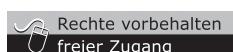
Herausgegeben von
Caris-Beatrice Arnst und Regine Schulz

Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Beiträge zur altägyptischen Kunst (BAK).
Herausgeberinnen: Caris-Beatrice Arnst, Regine Schulz
Konzept, Lektorat: Caris-Beatrice Arnst
Reihen-Koordination: Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt,
aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur
innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder mit Zustimmung des
Urhebers gestattet.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Publiziert bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-838-0
doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.838>

Text © 2021. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.
Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Mathias Salomon – www.grafikdesign-malerei.de

Titelbild: Sitzfigur eines Schreibers (Detail). Paris, Louvre E 3023.

Foto: Franck Raux © bpk/RMN – Grand Palais/Franck Raux.

Abbildung Rücktitel: Relief aus dem Grab des Ptahemhat-Tj (Detail). Berlin ÄM 12411.

Foto: Margarete Büsing © SMB/Margarete Büsing.

ISSN 2748-1913 (Print)
eISSN 2748-1921 (Online)

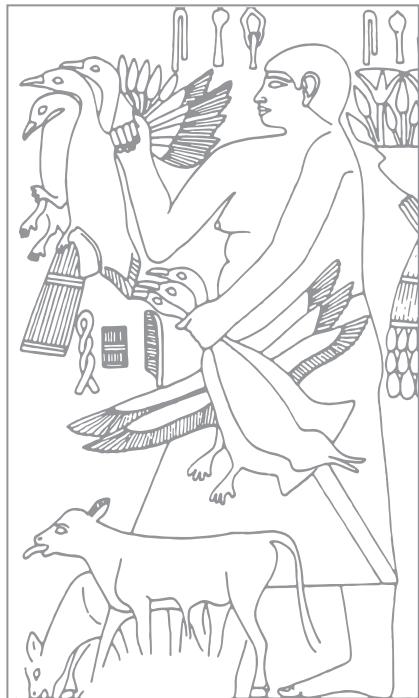
ISBN 978-3-96929-038-5 (Hardcover)
ISBN 978-3-96929-037-8 (PDF)

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
FRIEDHELM HOFFMANN Zu den Bild- und Statuenbegriffen im Altägyptischen	13
CARIS-BEATRICE ARNST Motivbegriff und Motivforschung in der Kunsthistorik Erläutert an Beispielen altägyptischer Kunst	29
MARTIN FITZENREITER Vom Stil zum Motiv Das Bildelement der Dickleibigkeit in der Kunst des Alten Reiches	51
EDITH BERNHAUER Fragmente von Sistrophoren Eine typologische und ikonographische Untersuchung	93
HELMUT BRANDL Amenophis und Thutmosis? Drei angebliche Werke der Königsplastik des Neuen Reiches kritisch betrachtet	109
CARIS-BEATRICE ARNST Zugeschrieben: Zwei weitere Reliefs aus dem Grab des Ptahemhat-Tj in Sakkara Mit einem Exkurs zur Zeitstruktur in den Opferlauben-Szenen	147
English Abstracts	174
Abbildungsnachweise	178
Autorenverzeichnis	182

*„Wenn wir [...] zu ergründen suchen,
in welchem Sinne die Formen einst geschaffen sind,
die wir vor uns sehen, so stellen wir Fragen,
die sich erst regen können,
seit es eine kunstgeschichtliche Forschung gibt [...].“*

Heinrich Schäfer,
Von ägyptischer Kunst, 3. Aufl. 1932



VORWORT

Manche Ideen und Projekte haben eine lange Vorgeschichte. 1998 fand in Hildesheim ein Sommer-Workshop statt, in dem unter der Leitung von Regine Schulz und Matthias Seidel (†) über „*Typus und Motiv in der altägyptischen Kunst*“ diskutiert wurde. Als Ergebnis bildete sich eine wissenschaftliche Community, die seither einen anregenden und kritisch konstruktiven Meinungsaustausch pflegt. Dieser Kreis konnte 2010 erweitert werden, während einer im Museum of Fine Arts Budapest veranstalteten internationalen Tagung zu „*Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art*“.¹ Die von den Teilnehmern gewünschte Fortsetzung fand 2017 in den Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim statt, bei einem internationalen Workshop zum Thema „*Artist – Client – Beholder*“,² den Gabriele Pieke und Dimitri Laboury initiiert hatten.

Die Gespräche kreisten immer wieder um die Frage, wie überzeugend die in Aufsätzen und Vorträgen präsentierten Kunststudien für nicht kunsthistorisch ausgerichtete Ägyptolog*innen sind, ob sie z. B. Stilanalysen nachvollziehen und deren Ergebnisse anerkennen können. Auch stellte sich die Frage, ob über die Fachgrenzen hinaus ein Interesse an ägyptologischer Kunstforschung besteht oder wie es geweckt werden kann.³ Da bislang nur zu der Budapester Konferenz 2012 ein Tagungsband⁴ erschienen ist und 2011 „*Imago Aegypti*“⁵, die einzige Fachzeitschrift für ägyptologische Kunst- und Bildforschung⁶, mit dem dritten Band ihr Erscheinen einstellen musste, erschien es schließlich sinnvoll, in loser Folge Sammelbände herauszugeben.

In den letzten Jahren sind kunst- bzw. bildfokussierte Untersuchungen in der Ägyptologie zunehmend in den Hintergrund geraten, so dass sie nicht nur im deutschsprachigen Raum als Randgebiet betrachtet werden.⁷ An deutschen Universitätsinstituten, an denen die archäologische und philologische Ausbildung im Vordergrund steht,⁸ wird Kunst meist nur im Rahmen der Denkmäler- und Objektkunde⁹ vermittelt oder ist auf vereinzelte, unregelmäßig abgeholtene Seminare beschränkt. Deutschlandweit ist derzeit nur eine Universitätsprofessur mit einer ausgewiesenen Expertin für ägyptische Kunstgeschichte besetzt.¹⁰ Und von neun Ägyptischen Museen und Sammlungen in Deutschland werden heute nur noch vier von Ägypto-

tolog*innen geleitet, deren Forschungsschwerpunkt Kunst ist. Gerade bei der Beschäftigung mit einer Kultur, in der das Zusammenwirken von Bild und Text eine so essenzielle Rolle spielt,¹¹ ist die Vernachlässigung eines so wichtigen Teilbereiches des Faches nicht akzeptabel.

Gründe für diese Vernachlässigung, die sich sowohl in Forschung wie Lehre nachweisen lässt, gibt es viele und sie sind vielschichtig. Dazu zählen ohne Zweifel die seit Jahrzehnten innerhalb der Kunstgeschichte bzw. Kunswissenschaft¹² geführten Diskussionen zu unterschiedlichen theoretischen Ansätzen und Methoden.¹³ Sie provozierten Fragen nach ihrer Anwendbarkeit für das erhaltene und/oder rekonstruierbare kulturelle Erbe antiker Kulturen, der Definition und Bedeutung von ‚Kunst‘ sowie der generellen Verwendung dieses Begriffs außerhalb der westlichen Hochkultur seit der christlichen Frühzeit. Diese zum Teil sehr anregenden, aber auch kontrovers geführten Diskussionen haben in Altertums- und Regionalwissenschaften wie der Ägyptologie zur vermehrten Verunsicherung geführt. Bei der Beschreibung und Analyse von Kunstwerken und künstlerisch gestalteten Artefakten wird deshalb oft an gängigen, als „sicher“ empfundenen Verfahren festgehalten. Weil sie in der Kunswissenschaft längst als immanent mangelhaft und veraltet gelten, ziehen derartige Publikationen Kritik und erneute Verunsicherung nach sich.

Ein weiterer Grund für die Vernachlässigung der ägyptologischen Kunst- und Bildforschung mag darin begründet liegen, dass es noch viele, völlig unzureichend dokumentierte und zu untersuchende Fund- und Sammelkomplexe gibt. Hier müsste zunächst in akribischer Kleinarbeit eine umfassende dokumentarische Gegenstandssicherung¹⁴ erfolgen. Im Bereich der archäologischen Feldforschung werden solche Arbeiten durchaus anerkannt, im Teilgebiet der Kunst- und Bildforschung aber nicht ausreichend gewürdigt. Die ungenügende Berücksichtigung der Kunstforschung in der Ägyptologie erfahren bereits Student*innen. Es gibt nicht nur zu wenige Angebote, sondern häufig wird sogar von einer Fächerkombination mit Kunstgeschichte abgeraten, da diese als wenig karrierefördernd gilt. Deshalb orientieren sich viele kunstinteressierte Absolvent*innen spätestens mit der Dissertation neu oder versuchen mit Publika-

tionen und Vorträgen eine möglichst breite fachliche Ausrichtung zu demonstrieren. Trotzdem besteht auch in der jüngeren Forschergeneration ein wachsendes Interesse an diesem Teilbereich der Ägyptologie; es ist somit unerlässlich, diesen zu stärken.¹⁵ Darüber hinaus muss noch ein Grund genannt werden, der allerdings auch die Feldforschung in Ägypten betrifft: Es handelt sich um die ungeheure Popularität der altägyptischen Kultur, die zu einer Flut von Publikationen, Filmen und Online-Präsentationen geführt hat, die oft nicht oder nur ungenügend wissenschaftlich fundiert sind und immer wieder auf die gleichen Fragestellungen und Stereotypen fokussieren. Dagegen kann sich die neuzeitliche Kunstgeschichte zunehmend gut medial präsentieren. Vor allem französische und deutsche Dokumentarfilme geben allgemein verständlich Einblicke in kunsthistorische Fragestellungen und Forschungen.¹⁶ Hier müssten besonders kunstforschende Ägyptolog*innen ihre Begeisterung überwinden und die mediale Öffentlichkeit stärker einbinden.

Angesichts derartiger Defizite und Verunsicherungen verwundert es nicht, wenn viele Ägyptolog*innen für die Bestimmung von Museumsobjekten unbekannter Herkunft kunsthistorische Methoden wie die Stilanalyse ablehnen und stattdessen auf scheinbar beweisfeste Ergebnisse naturwissenschaftlicher Untersuchungen hoffen. Noch irritierender ist es, wenn Ägyptolog*innen ohne fundierte kunsthistorische Kenntnisse und ohne ein „geschultes Auge“ Urteile über die Datierung, Identität oder Authentizität eines Kunstwerkes abgeben. Ist ein Kunstwerk einmal falsch datiert, falsch identifiziert oder als echt bzw. gefälscht erklärt worden, lässt es sich nur schwer rehabilitieren.¹⁷ Am problematischsten ist jedoch die unreflektierte Einschätzung, ägyptologische Kunst- und Bildforschung sei kein seriöses Forschungsfeld. Unterstützt werden solche Fehleinschätzungen leider auch durch einige wissenschaftstheoretische Arbeiten – wie zuletzt in einer sogar preisgekrönten Dissertation, die zu dem Urteil kommt, dass es keine „ägyptische Kunst“ gäbe und diese somit auch nicht mit kunstwissenschaftlichen Methoden erforschbar sei.¹⁸

Dieser Sammelband wendet sich deshalb nicht nur an den kleinen Kreis von Expert*innen, sondern möchte auch denjenigen, die in den kunstwissenschaftlichen „methods of looking, seeing, comparing, researching, and forming conclusions“¹⁹ wenig erfahren sind, Beispiele und Anregungen geben. Er soll verdeutlichen, was kunstwissenschaftliche Analysen sind, was sie mit Bezug auf die jeweiligen Fragestellungen und angesichts des oft dislozierten und fragmenta-

rischen Zustandes der Kunstwerke zu leisten vermögen. Nicht zuletzt mag er die Leser*innen zu eigenen Betrachtungen anregen – möglichst vor den besprochenen Originalen in Ägypten oder in den jeweiligen Museen und Sammlungen.

Die Beiträge demonstrieren unterschiedliche Verfahren, die in der Praxis, als Resultat forschend-schöpferischer Wahrnehmung,²⁰ gereift sind. Den Beginn bildete dabei immer der produktive Dialog des Auges mit dem Kunstwerk²¹ – ein vielfaches, immer feiner werdendes Vergleichen. „Forschendes Betrachten“ nannte es einst Heinrich Schäfer (1868–1957) in seinem Hauptwerk.²² Besonderes Anliegen war es, das Wahrgenommene präzise, mit adäquaten Begriffen zu beschreiben und nachvollziehbar zu analysieren. Genauso wichtig war es, über die angewandten Termini und Methoden zu reflektieren. Das scheint selbstverständlich zu sein, doch wird immer noch zu selten diskutiert, welche kunstwissenschaftlichen Theorie- und Methodenansätze auch für die Untersuchung altägyptischer Kunstwerke anwendbar sind.²³ Dazu ist allerdings die kritische Lektüre von kunst- und bildwissenschaftlichen Publikationen unverzichtbare Voraussetzung. Denn in der Kunsthistorik herrscht längst Einvernehmen, dass neue Erkenntnisse und Fragestellungen erst durch die Anwendung und Weiterentwicklung neuer Methoden verfügbar werden.²⁴

Dass der Band nun als Publikation des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim erscheint, hängt zum einen mit seiner Vorgeschichte zusammen. Zum anderen hat sich das Hildesheimer Museum in den letzten Jahren als Zentrum der ägyptologischen Kunstofforschung in Deutschland etabliert. Dafür sprechen wegweisende Sonderausstellungen wie zuletzt „Irrtümer & Fälschungen der Archäologie“ (2018–2019), die aufzeigte, weshalb Fälschungen anfangs überzeugen konnten und mit welchen wissenschaftlichen Methoden ihre „Entlarvung“ schließlich gelang. Dazu gehören auch kunst- und naturwissenschaftliche Untersuchungen zu den hellenistischen Terrakotten, die den Grundstock von Wilhelm Pelizaeus Sammlung während seiner Zeit in Ägypten (1869–1914) bildeten. Außerdem beteiligt sich das Hildesheimer Museum maßgeblich an dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Verbundprojekt „KunstModell“, in dem die Definition und Bedeutung von Modellen im Alten Ägypten auch mit neueren kunsttheoretischen Ansätzen erforscht wird.

Deshalb möchten die Herausgeberinnen von Hildesheim aus einer neuen, wenn auch unregelmäßig erscheinenden Reihe initiiieren, die sich speziell der ägyptologischen Kunst- und Bildforschung widmet.

Danksagung

Unser Dank gilt zuerst den Autor*innen, weil sie trotz unwägbarer Verzögerungen Geduld und Zuversicht bewahrt haben. Eingeschlossen sind darin auch diejenigen, deren Beiträge wegen einer Begrenzung des Buchumfangs für den nächsten Band vorgemerkt werden mussten. Besonders möchten wir jenen Kolleg*innen danken, die in der finalen Phase mit hilfreichen Ideen, beharrlichem Nachfragen und ihrer Freundschaft Unterstützung gaben. Die letzte Korrekturdurchsicht hat mit beeindruckender Akribie Isa Salomon unterstützt, der dafür unsere Anerkennung gebührt.

Zahlreiche Museen und Fotoarchive haben großzügig Abbildungen zur Verfügung gestellt, die besonders für ein Kunstbuch unentbehrlich sind. Das Erscheinen des Buches wurde durch die Hildesheimer Schafhausen Stiftung ermöglicht. Auch dem Freundeskreis des Ägyptischen Museums Wilhelm Pelizaeus Hildesheim e. V., namentlich seinem Vorsitzenden Herrn Prof. Dr. Ludolf Pelizaeus, ist für seine Unterstützung zu danken. Und nicht zuletzt danken wir herzlich dem Grafiker Mathias Salomon für die besonders schöne Buchgestaltung mit einem Titelbild, das geradezu zum „forschenden Betrachten“ einlädt.

Caris-Beatrice Arnst und Regine Schulz

Anmerkungen

¹ „Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art“, internationale Konferenz, 13.–15. Mai 2010, Museum of Fine Arts Budapest, unter Leitung von Katalin Anna Kóthay.

² „Artist – Client –Beholder. Dependencies and Influences of Artistic Production in Egypt“, internationaler Workshop, 19.–21. Oktober 2017, Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim in Kooperation mit der Universität von Liège. Der nächste Mannheimer Workshop war für Juni 2020 geplant, musste aber wegen der Covid-19-Pandemie verschoben werden.

³ So wie das beispielsweise vorderasiatischen Kunstforschern mit einem Sammelband gelang: M. Heinz u. D. Bonatz (Hrsg.), *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*, Berlin 2002.

⁴ K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the international Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010*, Budapest 2012.

⁵ *Imago Aegypti. Internationales Magazin für ägyptologische und koptologische Kunstforschung, Bildtheorie und Kulturwissenschaft*, hrsg. von A. Verbovsek, Göttingen 1.2005 (2006) – 3.2010 (2011).

⁶ Die *Bildwissenschaft* oder *Bildforschung* (engl. Visual Culture Studies) befasst sich mit dem Phänomen Bild als Kommunikationsmedium. Sie versucht zu erklären, was unter Bildern zu verstehen ist, wie sie verwendet und wahrgenommen werden. Über realenkundliche oder ikonographische Aspekte hinaus erforscht sie, wie Bilder Teil von sozialen und kulturellen Praktiken werden.

Ihr Forschungsgegenstand geht dabei über materielle Bildwerke (z. B. Skulptur, Malerei) hinaus, umfasst auch virtuelle (Filme, Video) und immaterielle Bilder (bildliche Vorstellungen, Stereotype). Die Bildwissenschaft wird häufig als Konkurrenz oder Ergänzung zur älteren Kunstgeschichte betrachtet (ebenso zur Kulturwissenschaft, Soziologie, Psychologie, Medienwissenschaft u. a.). Dazu z. B. H. Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29,3 (2003), S. 418–428; J. Held u. N. Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln / Weimar / Wien 2007, S. 486–503; T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011, bes. S. 7–19.

⁷ Dies wurde bereits 1987 auf der Ägyptologenkonferenz in Münster beklagt; siehe D. Wildung, *Bilanz eines Defizits. Problemstellung und Methoden in der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, in: M. Eaton-Krauss u. E. Graefe (Hrsg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*. HÄB 29, Hildesheim 1990, S. 59. Auch auf der Ständigen Ägyptologenkonferenz 2010 in Bonn äußerten sich viele Referent*innen pessimistisch zu Stand und Perspektiven der ägyptologischen Kunstforschung. In ihrem nachfolgenden systematisierten Bericht nennt Maya Müller relevante Publikationen und Projekte. Leider ist ihre Auflistung nicht vollständig und enthält auch Titel, die sich nur eingeschränkt mit der Kunstforschung zu befassen scheinen, siehe M. Müller, *Zum Stand der ägyptologischen Kunstwissenschaft*, in: GM 233 (2012), S. 115–128.

⁸ Das geht so weit, dass auf Professuren für „Ägyptische Archäologie und Kunstgeschichte“ einmal ein Philologe und Linguist berufen wurde (HU Berlin, 2003), das andere Mal eine Archäologin ohne kunsthistorische

Expertise (LMU München, 2015). Obgleich es sich in beiden Fällen um exzellente und hochgeschätzte Ägyptologen handelt, stimmt es doch bedenklich, dass nicht vorhandene Qualifikationen in ägyptischer Kunstgeschichte kein Berufungshindernis darstellen. Vergleichbares ereignete sich 1993 auch an der New York University, als nach dem Ableben von Bernard V. Bothmer (1912–1993) der einzigartige „Lila Acheson Wallace Chair of Egyptian Art History“ mit einem Ägyptologen besetzt wurde, der kein Experte für ägyptische Kunstgeschichte ist; siehe J. A. Josephson, *Art History: Does it have a role in Egyptology?* in: GM 258 (2019), S. 83.

⁹ Denkmälerkunde bezieht sich auf die von dem klassischen Archäologen Eduard Gerhard (1795–1867) formulierte Aufgabe, archäologische Objekte systematisch zu sammeln, zu dokumentieren, zu publizieren sowie in repräsentativer Auswahl zu vermitteln; E. Gerhard, *Thatsachen des Archäologischen Instituts in Rom*, Berlin 1832, S. 1.

¹⁰ Auf einer Professur für „Archäologie und Kulturge schichte Nordostafrikas“ (HU Berlin, 2015), ursprünglich die deutschlandweit erste Professur für Sudanarchäologie.

¹¹ Dazu ausführlich bereits H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Egypte ancienne. Quatre leçons sur la paléographie et l'épigraphie ancienne. Essais et Conférences du Collège de France*, Paris 1986.

¹² Die Bezeichnungen *Kunstgeschichte* und *Kunstwissenschaft* sind nicht synonym. Letztere wurde eingeführt, um einen „höheren Anspruch“ zu suggerieren. Denn *Kunstgeschichte* erforscht sehr eng begrenzt nur die Geschichte der bildenden Kunst Europas, und zwar der „christlich geprägten Epochen“. Die unterschiedlichen Benennungen sind aber weder „wissenschaftshistorisch noch -theoretisch gerechtfertigt“. Weil sich das Fach nicht mit der „Weltgeschichte der Kunst“ befasst, wurden außereuropäische, regionale, epochenübergreifende Kunstgeschichten an die entsprechenden Fachgebiete delegiert. Dazu ausführlich H. Dilly, *Einleitung*, in: H. Belting (u. a., Hrsg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, 3. erw. Aufl., Berlin 1988, S. 9–11 (obige Zitate von dort). Als Konsequenz arbeitet das Kunsthistorische Institut der FU Berlin „seit einigen Jahren kontinuierlich an einer inhaltlichen und strukturellen Verbindung regionaler Kunstgeschichten und an einer Öffnung des Faches auf seine globalen Kontexte hin.“; siehe https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/lehre_studium/ma/index.html (zuletzt geöffnet 19.05.2020). Es verfügt über Lehrstühle für die Kunst Ostasiens (seit 1999), die Kunst Afrikas (seit 2010), die Kunst islamischer Kulturen (seit 2014); die Kunstgeschichte Südasiens wird dagegen seit 2005 nur noch als Modul angeboten. Wichtig ist dabei die partizipative Zusammenarbeit der regionalen Kunsthistoriker mit den jeweiligen Regionalwissenschaftlern.

¹³ Der in der Kunstgeschichte seit den 1960er Jahren intensiv geführte Diskussionsprozess hat das Fach grundlegend verändert, so dass im angloamerikanischen Raum euphorisch eine *New Art History* postuliert wurde. Das Ergebnis war ein neues „Niveau der Verwissenschaftlichung“ mit neuen Fragestellungen, Terminen und interdisziplinären Verknüpfungen (Kunstsoziologie, Kunstsemiotik; der psychologische, hermeneutische, rezeptionsästhetische oder feministische Ansatz u. a.); dazu M. Halbertsma u. K. Zijlmans, *New Art History*, in: M.

Halbertsma u. K. Zijlmans (Hrsg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 279–300; Held / Schneider, *Grundzüge der Kunswissenschaft* (wie Anm. 6), S. 13–14.

¹⁴ Für Kunsthistoriker ausführlich beschrieben von W. Sauerländer, *Die Gegenstandssicherung allgemein*, in: H. Belting (u. a., Hrsg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, 3. erw. Aufl., Berlin 1988, S. 47–57.

¹⁵ Für kunstinteressierte Nachwuchsforcher*innen wurde deshalb an der Ludwig-Maximilians-Universität München eine internationale Sommerschule zu „Altägyptischer Kunst“ veranstaltet, und zwar vom 31.07. – 02.08.2020. Wegen der Covid19-Pandemie wurde sie als Videokonferenz durchgeführt und die Hauptvorträge später online gestellt: <https://cast.itunes.uni-muenchen.de/vod/playlists/NBMvDsDa2p.html> (zuletzt geöffnet 10.02.2021).

¹⁶ Z. B. „Das Geheimnis der Meisterwerke: Poussin“, ARTE und Musée de Louvre /2012 /<https://www.youtube.com/watch?v=-Ekq0EHLh7A> (zuletzt geöffnet 19.05.2020); „Das Dürer-Selbstbildnis: Neue Erkenntnisse“, BR/24.11.2016/<https://www.youtube.com/watch?v=ZEHDcde6eWU> (zuletzt geöffnet 19.05.2020). Sehr verdienstvoll und beliebt ist die Serie „Kunst + Krempel“ des Bayrischen Rundfunks: z. B. „Frischer Kopf: Heiliger Bischof“, BR /10.06.2019/<https://www.youtube.com/watch?v=O1ysMN1dYV0> (zuletzt geöffnet 19.05.2020).

¹⁷ B. Fay, *Ancient Egyptian Art History is Dead: Long Live Ancient Egyptian Art History!*, in: A. Oppenheim u. O. Goelet (Hrsg.), *The Art and Culture of Ancient Egypt: Studies in Honor of Do-rothea Arnold*. BES 19 (2015), S. 238.

¹⁸ K. Widmaier, *Bilderwelten: Ägyptische Bilder und ägyptologische Kunst. Vorarbeiten für eine bildwissenschaftliche Ägyptologie*. Probleme der Ägyptologie 35, Leiden /Boston 2017. Widmaiers bisherige Veröffentlichungen befassen sich mit altägyptischer Literatur. Als Verleger (ab Bd. 9, 2012) und Mitherausgeber (Bd. 11, 2013) der Reihe „Lingua Aegyptia, Studia Monographica“ betreut er ausschließlich philologische und literaturwissenschaftliche Arbeiten. Demzufolge ist seine negative Beurteilung der ägyptologischen Kunstdforschung zwar interessant, sie basiert aber nicht auf eigenen Erfahrungen; auch fehlt ein ausreichender Überblick über die kunst- und bildtheoretische Diskussion (siehe Literatur in Anm. 10, 13, 14.). Deshalb sollten seine Thesen kritisch hinterfragt werden. Die nominalistische Fragestellung, ob man altägyptische Statuen und Reliefs überhaupt als „Kunst“ bezeichnen darf, ist nicht neu und wurde z. B. schon von Friedrich Junge aufgeworfen, siehe *Versuch zu einer Ästhetik der ägyptischen Kunst*, in: Eaton-Krauss /Graefe (Hrsg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte* (wie Anm. 7), S. 1–38.

¹⁹ Fay, *Ancient Egyptian Art History is Dead* (wie Anm. 17), S. 238.

²⁰ Im Sinne des deutsch-amerikanischen Kunst- und Medienwissenschaftlers Rudolf Arnheim (1904–2007); *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin /New York, 3. Aufl., 2000.

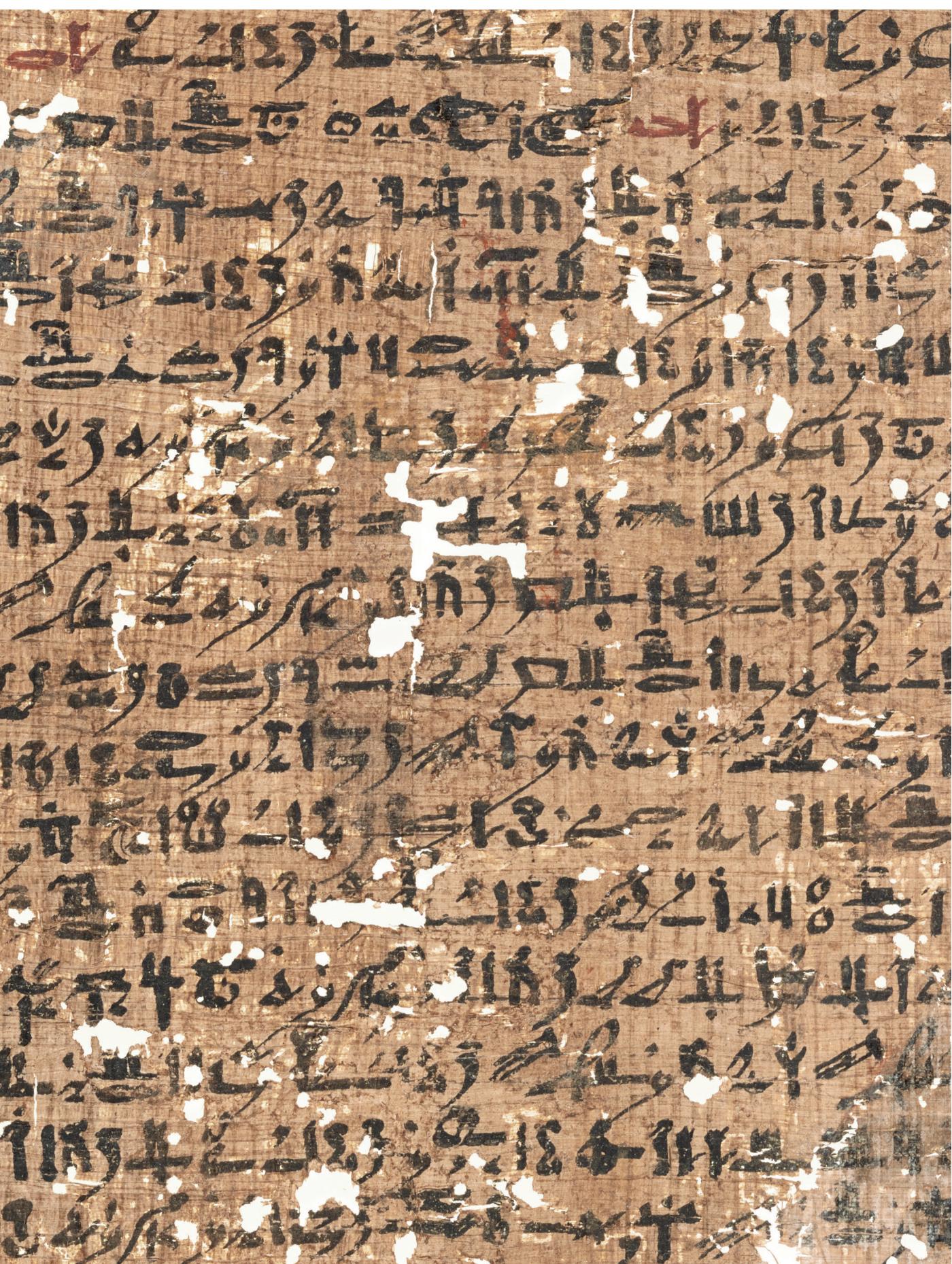
²¹ „Am Anfang war das Auge“, erklärte der österreichische Kunsthistoriker Otto Pächt (1902–1988) sein Vorgehen; *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1995, S. 9. Er bezog sich damit auf den österreichisch-briti-

schen Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich (1909–2001), der ein Jahr zuvor seine Thesen zur „Psychologie des Bilderlesens“ publiziert hatte; *Das forschende Auge: Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt a. M./New York 1994.

²² H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, 3. veränd. Aufl., Leipzig 1932, S. 9.

²³ Hierzu ist in Druckvorbereitung A. Verbovsek, *Zwischen »Theorie und Praxis«? Methoden der ägyptologischen Kunsthistorik*. Ägyptologie und Kulturwissenschaft, Paderborn.

²⁴ K. Zijlmans u. M. Halbertsma, *Kunstwerk, Kontext, Zeit*, in: Halbertsma/Zijlmans (Hrsg.), *Gesichtspunkte* (wie Anm. 13), S. 18.



ZU DEN BILD- UND STATUENBEGRIFFEN IM ÄGYPTISCHEN¹

► ABSTRACT

Auf Einladung der Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes fasse ich hier einige Resultate meiner Untersuchungen zu den ägyptischen Statuenbezeichnungen zusammen. Diese Studien bilden einen Teil meiner Habilitationsschrift, die ich 2001 in Würzburg eingereicht habe und die leider noch unpubliziert ist.² Es ging mir damals um ägyptische Statuenbeschreibungen. Mich interessierte, welche Aussagen die Ägypter über ihre Statuen machten, was ihnen an ihrer Plastik wichtig war. Ich gehe nach wie vor davon aus, dass die Ägyptologie nicht nur mit ihrer eigenen, modernen Begrifflichkeit die ägyptische Plastik behandeln sollte – also aus der *etischen* Perspektive –, sondern auch das ägyptische Eigenverständnis und die antike Begrifflichkeit – also die *emische* Sichtweise – berücksichtigen muss, um die ägyptische Plastik möglichst umfassend verstehen zu können.

Grundlegend für die Erarbeitung der ägyptischen Auffassung und der ägyptischen Begriffe ist eine entsprechende lexikographische Aufarbeitung des ägyptischen Statuenwortschatzes. Welche Wörter wurden je nach Epoche eigentlich als Bezeichnungen für Statuen verwendet? Wenn man das nicht weiß, dann kann man auch gar nicht sagen, welche Texte relevant sind. Man wäre im günstigsten Fall darauf angewiesen, über mehr oder weniger gewichtige Argumente den Bezug eines Textes auf eine Statue überhaupt erst einmal plausibel zu machen, ohne jedoch wirkliche Sicherheit erhalten zu können. Um nur ein Beispiel zu nehmen:

„Es war aber Horus Behedeti ein Mann von kraftvoller Statur, mit dem Gesicht eines Falken, erschienen mit der Weißen Krone, der Roten Krone, der Doppelfeder, dem Draht und den beiden Uräen auf seinem Haupt, dessen Rücken der eines Falken war, mit dem Goteserz und dem Strick in seinen Händen.“³

Dieter Kurth⁴ hält dies für eine Kultbildbeschreibung. Aber was spricht sicher dagegen, dass es sich hier um die Beschreibung des Gottes selbst mittels vielleicht der auch in Statuenbeschreibungen verwendeten Aus-

drücke und Redewendungen handelt, zumal Horus Behedeti in der Episode des Horusmythos, aus der der Text entnommen ist, selbst aktiv handelt? Solche Fälle, in denen ein sicherer Bezug auf eine Darstellung oder ein ägyptischer Bildterminus fehlt, habe ich daher konsequent unberücksichtigt gelassen. Lieber weniger, jedoch sichere Quellen, als mehr, aber problematische! Auch bin ich bewusst kleinschrittig vorgegangen und habe versucht unbedingt zu vermeiden, etwas als gegeben vorauszusetzen, was sich nicht auf entsprechende Belege stützen lässt.

Zunächst habe ich das mir zugängliche Textmaterial chronologisch durchgearbeitet. Für jede Epoche werden die verschiedenen relevanten Textquellen vorgelegt. Das können sein:

1. Texte, die direkt Rückschlüsse darauf ermöglichen, welche Art von Statue ein ägyptisches Wort bezeichnet. In diesen Quellen kommt immer ein Begriff für „Statue“ vor. Hierzu gehören:

- a. *Deiktische Belege*: So möchte ich solche Texte nennen, die typischerweise in der Aufschrift einer Statue mittels eines Demonstrativpronomens und einer Bezeichnung für die Statue auf diese selbst verweisen. So wird eine Statue für uns eindeutig mit einem bestimmten Terminus benannt.
- b. *Beischriften*: Das sind Texte, die einer normalerweise flachbildlichen Darstellung einer Statue beigeschrieben sind und sie ebenfalls mit einem Terminus belegen (vgl. Abb. 2). Gelegentlich kann es zu Überschneidungen mit den deiktischen Belegen kommen, dann nämlich, wenn einer flachbildlichen Statuendarstellung etwas wie „dieses Bildnis“ beigeschrieben ist. Außerdem kann es in solchen Fällen mitunter nicht eindeutig sein, ob mit dem betreffenden Wort die Statue oder ihre zweidimensionale Wiedergabe gemeint ist.
- c. *Bilingue Texte*, die ein ägyptisches Wort, das eine Statue bezeichnet, mit einem Wort aus einer anderen Sprache gleichsetzen.

2. Ausführliche, beschreibende Texte: Hier lasse ich aus arbeitsökonomischen Gründen normalerweise nur Textstellen zu, in denen sich Angaben zu wenigstens drei verschiedenen Aspekten einer Statue finden, z. B. zum Dargestellten, zum Material und zur Größe. Auch beschreibende Texte zu Darstellungen sind hier eingereiht, selbst wenn in ihnen kein Statuenwort erscheint. Es kommen sehr unterschiedliche Texttypen in Frage:

- a. Göttertexte: Texte der göttlichen Sphäre, die typischerweise in Tempeln zu finden sind;
- b. Königstexte: Texte, die von einem bzw. für einen König verfasst sind und z. B. historischer, funerärer oder religiöser Art sein können;
- c. Texte von Privatleuten: von nichtköniglichen Personen verfasste Texte für den Gebrauch z. B. als Biographie, Totentext oder Gebet;
- d. Verwaltungstexte.

Überschneidungen der verschiedenen Textgattungen sind natürlich gelegentlich möglich.

3. Kurzbelege: Neben den bisher genannten Texten zur ägyptischen Kunstbeschreibung gibt es sozusagen „Mikrobeschreibungen“, die Verbindung von einem Statuenwort mit z. B. einem Adjektiv, einem Genitiv etc. Die Art vieler ägyptischer Texte bringt es mit sich, dass Termini für „Statue“ metaphorisch gebraucht werden können. Aber selbst dann lassen sich über das *tertium comparationis* Aussagen für den begrifflichen Inhalt des betreffenden Statuenwertes gewinnen. Solche Belege können daher, statistisch ausgewertet, zusätzliche Hinweise darauf geben, was der Ägypter typischerweise mit einem bestimmten Statuenterminus assoziierte.

All diese verschiedenen Quellen behandle ich zuerst jeweils für sich, denn eine gründliche philologische und inhaltliche Erarbeitung der Texte muss die Grundlage für die weiteren Schritte bilden. So versuche ich, zunächst für jede einzelne Epoche die wichtigsten Linien zu skizzieren. Nur auf diese Weise können Entwicklungen oder Tendenzen im Verlauf der gut dreitausendjährigen ägyptischen Kunst- und Kulturgeschichte zuverlässig deutlich werden.

Die Untersuchung der Einzelepochen wird jeweils abgeschlossen mit dem Versuch, das ägyptische Wortfeld für „Statue“ *synchron* zu bestimmen. Unter einem Wortfeld versteht man bekanntlich ein lexikalisches Feld mit einer Menge sinnverwandter Wörter, deren Bedeutungen sich gegenseitig begrenzen und die einen begrifflichen oder sachlichen Bereich (hier: „Statue“, z. T. allgemeiner „Bild“) abdecken.⁵ Zur Abgrenzung der Einzelbedeutungen voneinander dient die Analyse der Bedeutungskomponenten oder Merkmale.⁶ Wird beispielsweise ein Ausdruck nur für männ-

liche Wesen benutzt, lässt sich als ein Merkmal dieses Wortes [+ männlich] angeben. Als Archilexem des Wortfeldes wird dasjenige Wort bezeichnet, dessen Inhalt identisch mit der Gesamtbedeutung eines Wortfeldes und dessen Bedeutung zugleich das allen Elementen des Wortfeldes zugrundeliegende Merkmal ist. So hat das Wortfeld „Mensch“ als Archilexem das Wort „Mensch“, Hyponyme sind z. B. u. a. „Mann“ ([+ männlich]), „Frau“ ([+ weiblich]), „Kind“ ([+ jung]). Ich unterscheide mit Ogden und Richards⁷ die Begriffe ‚Bedeutung‘ und ‚Bezeichnung‘. ‚Bedeutung‘ verstehe ich als innersprachlich, ‚Bezeichnung‘ dagegen als Bezugnahme auf ein außersprachliches Objekt. Die Bedeutungen der deutschen Wörter „Abbild“, „Bild“, „Figur“, „Skulptur“, „Statue“ u. ä. unterscheiden sich, doch können sie alle und noch mehr Ausdrücke (z. B. „Ding“) verwendet werden, um z. B. ein und denselben Würfelhocker zu bezeichnen.

Im Rahmen meiner Arbeit war das aber nur ein Schritt. An ihn anschließend habe ich die Texte unter verschiedenen Gesichtspunkten *diachron* betrachtet. Der nun erzielte Einblick in die ägyptischen Vorstellungen wurde dann mit denen anderer alter Kulturen verglichen. Nur so konnte ich das, was vielleicht spezifisch ägyptisch ist, von dem, was auch in anderen Kulturen vorkommt und vielleicht sogar allgemein menschlich ist, unterscheiden. Die bis zu diesem Punkt überwiegend philologischen Methoden wurden anschließend durch einen Vergleich mit wirklichen ägyptischen Statuen ergänzt. Aus den zum ägyptischen Statuenverständnis gewonnenen Einsichten konnten schließlich die ägyptische Kunstgeschichte anhand der ägyptischen Texte skizziert und einige Folgerungen für die Kunstgeschichtsforschung abgeleitet werden.

In meinem Beitrag hier kann ich natürlich nur einige Proben und lexikographische Ergebnisse aus insgesamt an die 350 ausführlicher behandelten Textabschnitten vorlegen.

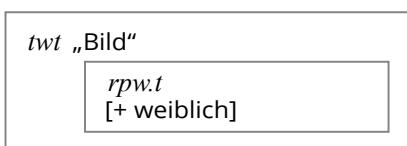
Um, wie gesagt, erst einmal die sicheren Statuenwörter zu identifizieren, sind die *deiktischen* Belege besonders hilfreich. Hierzu ein Beispiel aus dem Alten Reich (Abb. 1):

„Es ist ein Monat bis zu diesen Tagen, seit ich meine Hand an diese Statue (tw.t) legte, die unter meiner Aufsicht ist.“⁸ Der Bildhauer, der das sagt, arbeitet an einer stehenden Statue eines Mannes. Nebenbei erfahren wir, dass die Statue bereits einen Monat lang in Arbeit ist und dass jemand für die Herstellung der Statue verantwortlich ist. Es mag trivial erscheinen, dass im Zusammenhang mit der Anfertigung einer Statue auch an den Bildhauer gedacht wird. Die vielen Darstellungen in den Privatgräbern des Alten Reiches unterstreichen aber, welche Bedeutung die Statuen und ihre Herstellung gehabt haben müssen. Für unsere

Stelle bleibt nur festzuhalten, dass jemand ausdrücklich eigenhändig seine Arbeit an der Statue verrichtet. Eine zweite wichtige Statuenbezeichnung ist *rpw.t*, wie folgender Text erweist, in dem es nach Bestimmung zu Opfern für die Priester des Tempels heißt:

„[(Meine) Majestät hat befohlen das Opfer von] einem Achtel eines Rindes (und) [einem Krug Milch] für jedes [Fe]st dort für die Statue (*twt*) des *nfr-k3-r^c*, die im Tempel des Chontamenti ist; [einem Achtel eines Rindes (und) einem] Krug Milch] für jedes [Fe]st dort für die Statue (*rp(w).t*) der Königsmutter von *mn^c nh-nfr-k3-r^c nh-n=s-p^cp^ci*, die im Tempel des Chontamenti ist.“ (Urk. I 279,8–13)

Man darf aus diesem und ähnlichen Texten aber nicht einfach schließen, dass *twt* nur das Bild eines Mannes bezeichne, auch wenn es hier im Gegensatz zu *rpw.t* steht. Denn ich kenne zahlreiche Belege, die klarmachen, dass *twt* auch weibliche Darstellungen mit einschließen kann. Die beiden Wörter verhalten sich offensichtlich so ähnlich wie im Deutschen „Tag“ und „Nacht“ zueinander: In Opposition stehen *twt* und *rpw.t* als Bezeichnungen für die Darstellung eines Mannes bzw. einer Frau wie „Tag“ als die helle Zeit zur Nacht, der dunklen. Aber in einer weiteren Verwendung kann *twt* zugleich auch weibliche Darstellungen mit einschließen – so wie im Deutschen „Tag“ im Sinne von 24 Stunden die Nacht.⁹ *Twt* hat also nicht ausdrücklich das Merkmal [+ männlich], sondern ist einfach unmarkiert, während sich *rpw.t* davon durch das Bedeutungselement [+ weiblich] abgrenzen lässt (Schema 1).



Schema 1: Das Wortfeld „Bild“ im Alten Reich.

Wortfeldtechnisch gesprochen: *rpw.t* ist ein Hyponym zu *twt*, welches seinerseits das Hyperonym oder sogar das Archilexem darstellt.

Und noch etwas ist bemerkenswert. Das Wortfeld deckt so, wie ich es hier skizziert habe, offenbar nur anthropomorphe Darstellungen flach- und rundbildlicher Art ab, aber keine Tiergestalten. In einer Handwerkerszene (Abb. 3) haben wir beispielsweise: „Arbeit an einem Löwen (*rw-3bw*) durch den Bildhauer“.¹⁰ Interessanterweise wird bei der Tierfigur kein Statuenwort verwendet. Dieser Erscheinung bin ich wiederholt begegnet. Ich schließe daraus, dass *twt* typischerweise anthropomorphe Darstellungen meint, während Tierbilder mit Statuenwörtern inkompatibel sind.

Als Beispiel aus dem Mittleren Reich greife ich die Hatnub-Graffiti¹¹ heraus. Sie bilden wegen ihres Um-

fangs eine bedeutende Gruppe deiktischer Belege. Regelmäßig begegnet in diesen Graffiti, die gerne eine Darstellung mit Text kombinieren, eine Drohformel, mit der mögliche Schäden von den Graffiti ferngehalten werden sollen. Dabei wird auf die Graffiti entweder mit *twt pn* oder mit *nn n hnty.w* Bezug genommen. Anthes hat auf dieses Phänomen bereits hingewiesen.¹² Ich möchte aber bezweifeln, dass *hnty.w* wirklich einfach ersatzweise als Plural für *twt* gebraucht wird. Als Ausgangspunkt für meine Überlegungen diene die folgende Zusammenstellung der Graffititypen mit den auf sie bezogenen Bezeichnungen (angegeben wird die Nummer des Graffitos und die Zeile, in der *twt pn* bzw. *nn hnty.w* steht):

Graffito umfasst ¹³	<i>twt pn</i>	<i>nn hnty.w</i>
1 Mann	17,14; 20,22; 28,14	
2 Männer	32,7	35
3 Männer	12,27 ¹⁴	19,6
1 Mann + 2 Diener	22,21	
1 Mann + 3 Diener		25,17 und 19 f. ¹⁵
1 Mann + 1 Frau + Diener + Tiere	49,10 ¹⁶	
2 Männer + Tiere	52,4 ¹⁷ und 6	
2 Graffiti mit jew. 1 Mann		18 ¹⁸

Zunächst kann man festhalten, dass *twt pn* die häufigere der beiden Verbindungen ist. Dabei ist offensichtlich, dass auch Bilder mit mehr als einer Personendarstellung – einmal ist eine Frau, zweimal sind sogar Tiere dabei – als ein *twt* angesehen werden. Die adäquate deutsche Wiedergabe wäre also „Bild“ oder „Szene“. Mit *twt* wird in den Hatnub-Graffiti demnach nicht primär eine Einzeldarstellung, sondern ein Bild bezeichnet, unabhängig davon, wie viele Figuren oder welche dargestellt sind.

Obwohl der Ausdruck *nn n hnty.w* deutlich seltener vorkommt, ist auch die Bedeutung von *hnty* recht gut in dem vorliegenden Material zu fassen. Die Tatsache, dass manchmal Graffiti mit denselben Darstellungstypen – Text ist ohnehin bei allen dabei – mit *twt pn* oder *nn n hnty.w* bezeichnet werden können, zeigt schon, dass letzteres nicht einfach die Rolle eines

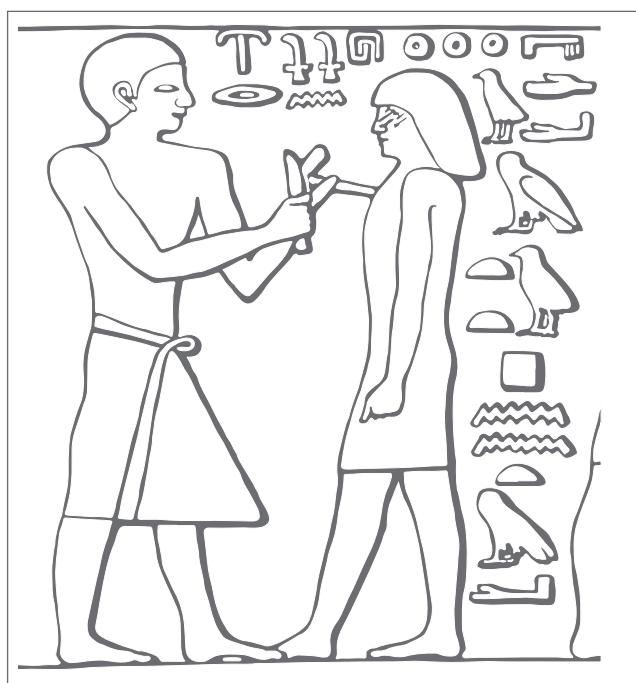


Abb. 1: Herstellung einer Statue. Mastaba des Wepemneref in Giza;
Altes Reich, 4. Dynastie

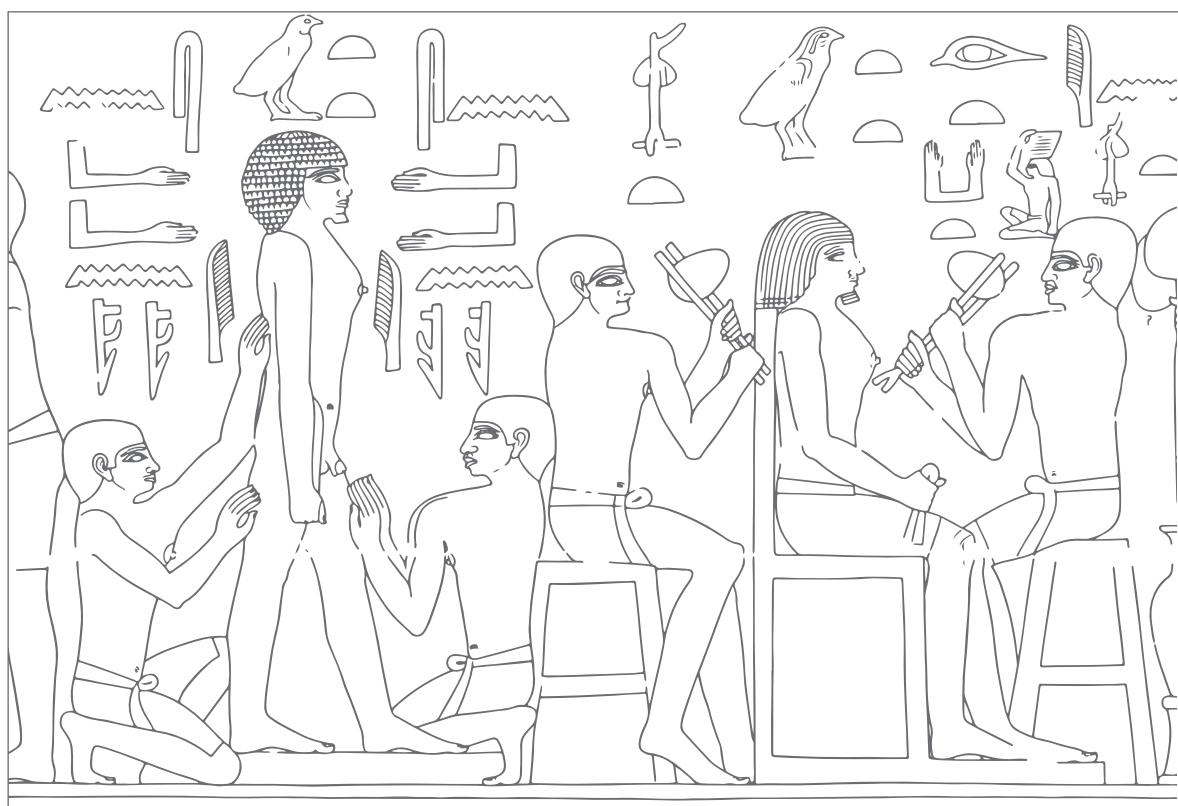


Abb. 2: Bearbeitung von zwei Statuen. Mastaba des Ti in Sakkara; Altes Reich, 5. Dynastie



Abb. 3: Herstellung einer Löwenfigur. Felsgrab des Ibi in Deir el Gebrâwi; Altes Reich, 6. Dynastie

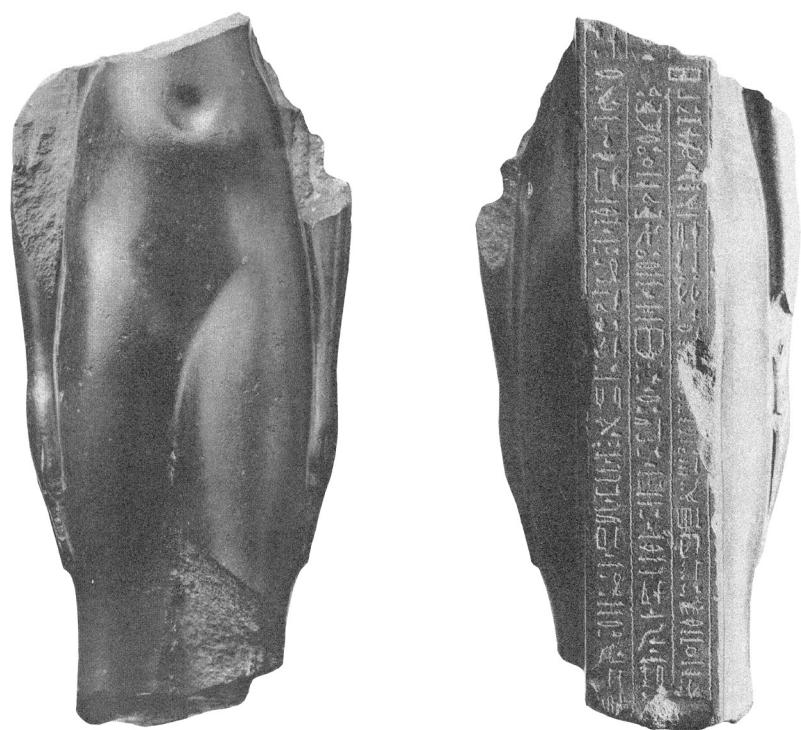


Abb. 4 a-b: Sog. „Torso Simu“ einer Priesterin aus Sais; 30. Dynastie bis Ptolomäerzeit

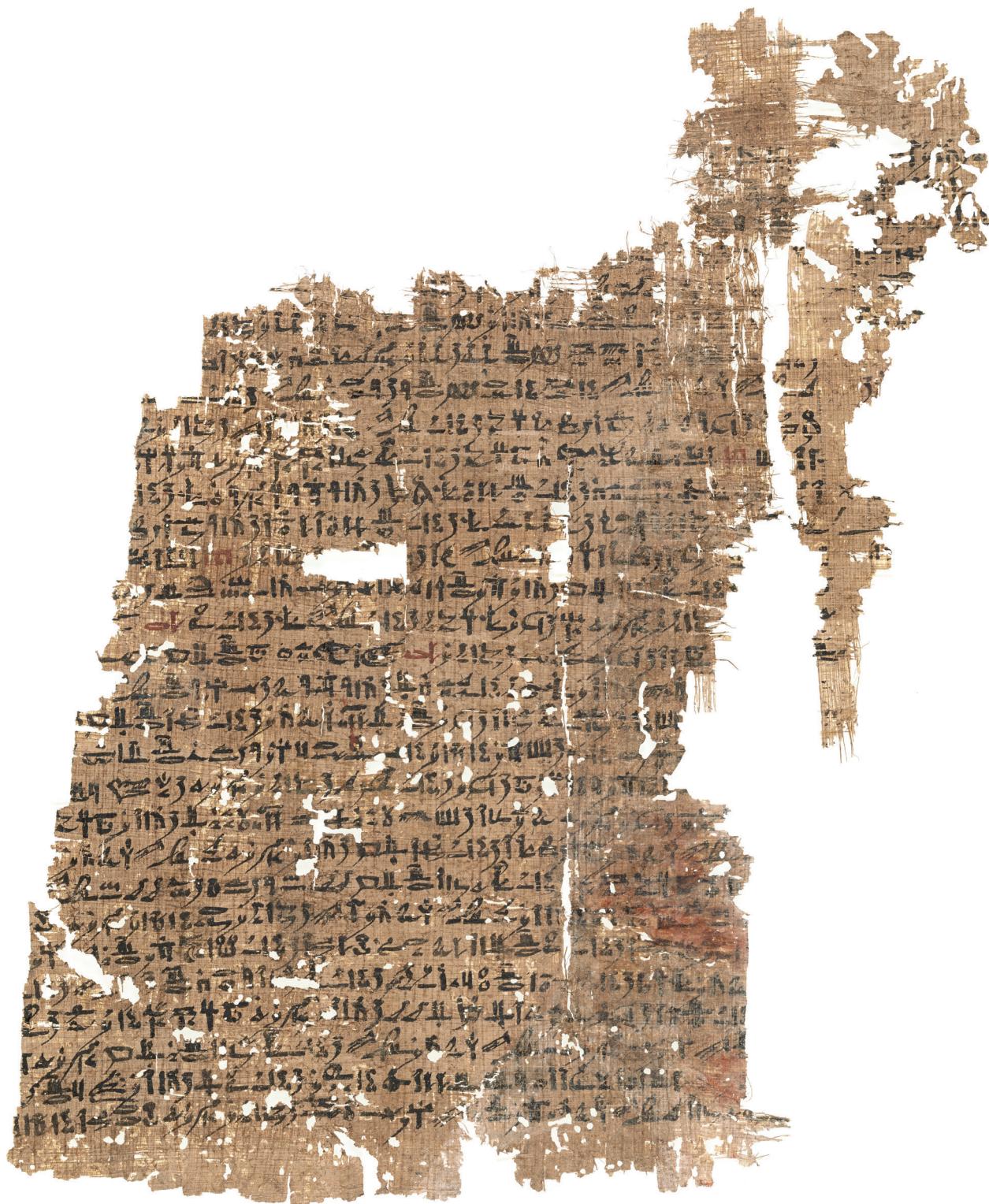
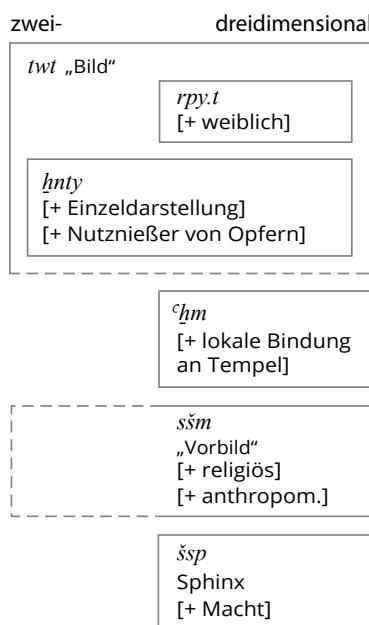


Abb. 5: Papyrus Berlin P 10472/A (Hauptfragment).
Hieratischer Text mit Auflistung von Götterdarstellungen

Plurals zu ersterem spielt, sondern dass durch *hnty.w* eine Vielheit in etwas zum Ausdruck gebracht wird, das auch als eine Einheit verstanden und als *twt* „Bild“ bezeichnet werden kann. Die Vermutung, dass diese Vielheit die Einzelfiguren in einem Graffito sind, wird durch einen Blick auf die Übersicht bestätigt. Denn nur dann, wenn zwei oder mehr Personen im Spiel sind, kann von *nn n hnty.w* gesprochen werden. Dabei können mehrere Figuren zusammen die Darstellung eines Graffitos bilden oder mehrere Graffiti mit entsprechend vielen Darstellungen in den Blick gerückt werden. *hnty* meint also die „Einzelfigur“ oder „individuelle Darstellung“. Diese Textgruppe und noch viele weitere Belege lassen mich das Wortfeld für das Mittlere Reich so rekonstruieren, wie es Schema 2 zeigt.¹⁹



Schema 2: Das Wortfeld „Bild“ im Mittleren Reich

Im Neuen Reich schwächt die Beleglage erheblich an. Das Wortfeld ist deutlich komplexer geworden oder zumindest deutlich detaillierter in den Texten greifbar. Im Rahmen dieses Aufsatzes kann ich das nicht darstellen.

In der Dritten Zwischenzeit ergeben sich nicht viele Veränderungen, so dass ich gleich zur Spätzeit weitergehe. Wieder kann ich nur einige wenige Beobachtungen mitteilen. Auf dem Rückenpfeiler des sog. Torso Simu, einer Priesterinnenstatue (Abb. 4 a–b), steht u. a. der Satz: „(2) ... Wendet euer Gesicht dieser Statue (*snn pn*) zu!“²⁰ Mit dem Wort *snn* wird hier also eine stehende Frauenstatue bezeichnet. Es ist offensichtlich, dass mit *snn* entgegen den Angaben

im *Wörterbuch*²¹ keineswegs nur kniend oder hockend Dargestellte bezeichnet werden. Außerdem liegt hier erstmals ein klarer Beleg dafür vor, dass *snn* nicht auf Männerfiguren beschränkt ist. Das kommt nicht unerwartet, wenn man bedenkt, dass schon in der „Lehre für König Merikare“ (E 132) die Menschen (*rmt.w*) – und das Determinativ zeigt Mann *und* Frau – als *snn.w* des Schöpfergottes gesehen werden.²²

Ganz wichtig sind einige aus einem Tempelarchiv stammende Berliner Fragmente, die ursprünglich von einem einzigen Papyrus stammen (P. Berlin 10472 A + 14400; s. Abb. 5). Es handelt sich um eine lange Aufzählung von Götterdarstellungen. Im erhaltenen Teil erfährt man nicht explizit, dass es Statuen sind. Denn die wenigsten ägyptischen Bildwörter beziehen sich exklusiv auf dreidimensionale Darstellungen. Einige Auszüge aus dem Berliner Papyrus können seinen Charakter verdeutlichen (P. 10472 A Kol. x+2.10):

„Statue (*twt*); stehend; mit dem Gesicht dessen mit erhobenem Arm; gestreckten Schrittes; ihr Glied erigiert; ihre Rechte erhoben, ihre Linke [...]. (11) ...
 Eine Statue (*rpy.t*); sitzend auf einem Thron; mit dem Gesicht der Pachet; Weiße (und) Rote Krone an ihrem Kopf; ihre Rechte erhoben; ihr Glied erigiert.
 Eine Statue (*rpy.t*); mit dem Gesicht [von ...] (12) [...].. ihre Arme; ein Reptil(?) als Begleiter der Statue (*rpy.t*); mit dem Gesicht der Pachet; eine Sonnenscheibe an seinem Kopf.
 ... (13) ...
 Eine Statue (*s^c h*); stehend; m[it dem Ges]icht eines Falken; eine Mond(scheibe) an [ihrem] Ko[pf]; Kr[ummstab (und)] Ge[ißel] in ihren (Armen =) Händen.
 ... (14) ...
 Eine Statue (*rpy.t*); stehend; mit dem Gesicht eines Falken.
 Eine Statue (*rpy.t*); mit dem Gesicht eines Menschen.
 ... (15) ...
 ...[... Eine Statue ... (16) [...]]; eine Statue (*twt*) des Thot vor ihr, ein Stab in ihren (Armen =) Händen. ...
 Eine Statue (*twt*); mit Doppelfeder (und) Diadem.
 Ein Krokodil(?) [...] (17) [...] ; eine Feder an seinem Kopf.
 Eine Statue (*rpy.t*); sitzend auf einem Thron; eine Doppelfeder an ihrem Kopf; ihre Rechte (als) Faust, ihre Linke mit einem Falken [...]
 ...] (18) [...] ; mit (?) vier Gesichtern; einer mit erhobenem Arm vor ihr mit Doppelfeder; ein anderer hinter ihr mit dem Gesicht eines Ba-Vogels; mit Doppelfeder (und) Diadem a[n (?)] seinem (?) Kopf(?) ...
 ...] (19) [...] ; das Glied erigiert; ... als/mit vier; ihre Rechte auf ihrem Herz beim Packen von zwei Pfeilen, ihre Linke ausgestreckt mit einem Bogen [...]
 ... (20) [...] ; ihre Rechte ... bei ihrer Linken; eine Statue (*twt*) vor ihr mit dem Gesicht eines Frosches; ein Messer in ihren (Armen =) Händen; ihr Glied erigiert, als Herr der Kraft.

Ein Sphi[nx] ($s\ddot{s}[p\{y\} < \ddot{s}s[p)$... (21) ...]; ihr(?) vor ihm; sein Glied erigiert; eine Atef-Krone mit vier Federn desgleichen. Ein anderer: ebenso; (aber) eine Doppelfeder an seinem Kopf.

Eine Statue (*twt*); stehend; [... (22) ...]; ein Horus(falke) hinter ihr.

Eine Statue ($s^c h$); mit dem Gesicht eines Ba-Vogels; Doppelfeder (und) Diadem an ihrem Kopf; ihr Glied erigiert; ein Horus(falke) hinter ihr; [... (23) ...] stehend (?). Eine Statue (*twt*); stehend; gestreckten Schrittes; [mit] dem Gesicht eines mit erhobenem Arm; mit Doppelfeder, Diadem, ausgestreckten Hörnern (und) Falkenhörnern [... (24) ...] ... ihr Gesicht (?); ein Horus(falke) hinter ihr; Krummstab (und) Geißel in seinen (Armen =) Händen, gegeben auf sein Herz; sein Glied erigiert. Ein Skarabäus [... (25) ...] ...

Ein Skarabäus; mit dem Gesicht eines Stieres; seine Rechte mit einer Geißel, seine Linke [... (26) ... hin]ter ihm.

Eine Statue (*rpy.t*); stehend; mit dem Gesicht einer ... mit zwei Augen(?).

Eine Kaulquappe; mit dem Gesicht dessen mit erhobenem Arm; ein Serech unter ihr.

Ein Falke; mit dem Gesicht von [... (27) ... mit] dem Gesicht der Pachet vor ihm; Atefkrone, {Doppelfeder} <Weiße Krone>, Rote Krone, Doppelfeder (und) Hörner an seinem Kopf; sein Glied erigiert.

Eine Statue (*twt*); stehend; gestreckten Schrittes; ihr Gesicht umgewandt als (das) dessen mit erhobenem [Arm; ... (28) ...; ihre (?) Rechte (?) mit (?)] einer Geißel, ihre Linke fasst ihr erigiertes Glied; ein Horus(falke) hinter ihr.

Ein Falke; mit dem Gesicht dessen mit erhobenem Arm; mit Doppelfeder (und) Diadem; sein Glied erigiert; [seine] Rec[hte mit (?)] ..."

Wie viele andere statuenbeschreibende Texte (vgl. S. 21 zu entsprechenden Texten aus Dendera) ist auch dieser durch eine stichwortartige Knappheit charakterisiert. Die Beschreibung der einzelnen Statuen wird immer durch ein Statuenwort wie *twt*, *rpy.t*, $s^c h$ oder *ssp* (> *s^cpy*) eingeleitet, wenn es sich nicht um eine Tierfigur handelt. In diesen Fällen ist von „Skarabäus“, „Kaulquappe“, „Falke“ etc. die Rede, nie von einem „Bild eines Skarabäus“ o. ä. Es gibt folglich keinen übergeordneten Begriff für „tiergestaltige Statue“. Wie schon bemerkt (s. S. 15), sind im Ägyptischen Tierbezeichnungen mit Statuenwörtern inkompatibel.

Die im Berliner Papyrus vorkommenden Wörter *twt*, $s^c h$, *rpy.t* und *ssp* (> *s^cpy*) müssen demnach mehr oder weniger anthropomorphe Darstellungen bezeichnen, da zudem nur für sie eine Haltung angegeben wird, was bei Tierdarstellungen nicht der Fall ist. Welche Merkmale die einzelnen Statuentypen charakterisieren, habe ich an anderer Stelle schon dargelegt.²⁴

Angesichts der knappen Formulierung des Textes ist klar, dass ein Merkmal die Begriffe voneinander absetzt, das *nicht* in der nachfolgenden Beschreibung vorkommt, also nicht die Art des Kopfes, die Armhaltung, die Krone, die sonstigen Attribute. Es muss vielmehr das generelle Erscheinungsbild sein. Denn wir erfahren in den Beschreibungen nichts über die Art des Gewandes (Schurz, Mumienhülle?), dieser Aspekt muss sich also aus dem verwendeten Statuenwort ergeben.

Dann bezeichnet *rpy.t* Frauendarstellungen mit allem, was in Ägypten dazugehört, also vor allem dem Trägerkleid. Dagegen können *twt*-Statuen „weit ausschreitend“ sein. Da wir in *twt* schon vorher das merkmalloseste und allgemeinste Wort für „Bildnis“ erkannt haben, muss es im Berliner Papyrus sozusagen die „normalen“, gängigen Götterbilder meinen, die mit einem Schurz bekleidet sind und jedenfalls freie Beine haben.

Bei den $s^c h$ -Statuen, die typischerweise Geißel und Krummstab in Händen halten, handelt es sich um mumiengestaltige Figuren.²⁵

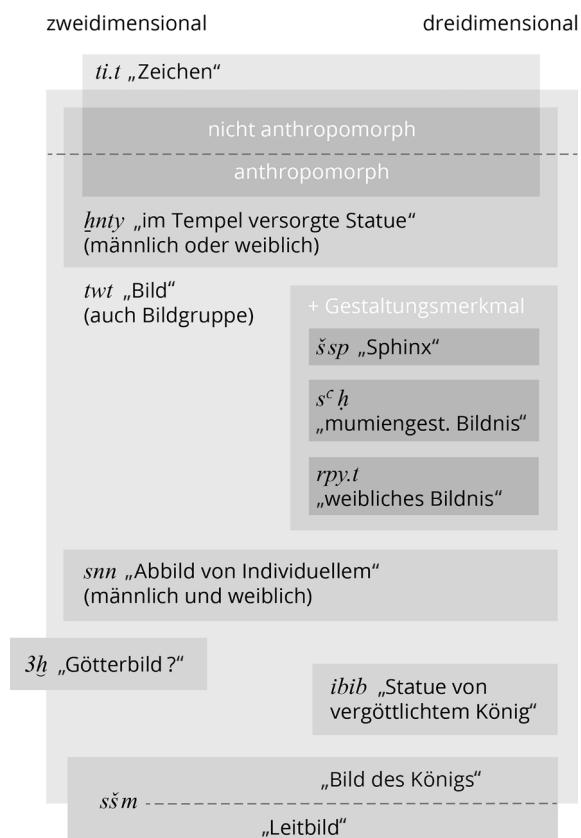
s^cpy < *ssp*: kommt im Berliner Papyrus nicht oft vor. Doch die Beschreibungen sind so verschieden von denen der bisher genannten Bilder, dass man von einer ganz eigenen Statuenform ausgehen darf. Keines der *ssp*-Bilder steht oder hält etwas in Händen. Es wird sich um Sphingen handeln.

	[Normal-haltung]	<i>hmsi</i> „sitzend“	<i>chc</i> „stehend“	
<i>twt</i>				pd nmt.t:
<i>rpy.t</i>				
$s^c h$				
<i>ssp</i>				
Feind				
Falke				
Skarabäus				

Schema 3: Grundtypen ägyptischer Darstellungen
nach P. Berlin P. 10472 A + 144000

Auf das Statuenwort, mit dem jeder Eintrag beginnt, folgt oft eine Angabe zur Haltung, aber nicht immer. Das kann ich mir nur so erklären, dass auf die Nennung einer Haltung verzichtet werden kann, wenn sie sich implizit aus dem verwendeten Bildterminus ergibt. Dann liegt den Angaben des Berliner Papyrus also die Voraussetzung zugrunde, dass es sozusagen Normal- oder Standardhaltungen gibt, die zur Bedeutung des Wortes dazugehören.

Wie in Schema 3 zu sehen ist, in dem ich Gebrauch von hieroglyphischen Drucktypen mache, halte ich bei rein anthropomorphen Bildnissen das Hocken für die Standardhaltung, denn es wird bei *twt*-, *rpy.t*- und *s^cḥ*-Bildern im Berliner Papyrus nie genannt. In den nächsten Spalten folgen die sitzenden (*ḥmsi*) und stehenden (*ᶜḥc*) Entsprechungen sowie das weit ausschreitende *twt*. Der Sphinx zeigt weniger Haltungs möglichkeiten, Feind, Falke und Skarabäus jeweils nur eine, die zugleich ihre Standardhaltung ist.²⁶ Zu den Grundtypen in ihren verschiedenen Haltungen werden dann geradezu wie Zutaten die weiteren ikonographischen Elemente in einer recht einheitlichen Reihenfolge genannt. In der Hauptsache sind das: Art des Kopfes, Art der Krone(n), Handhaltung und in Händen gehaltene Gegenstände und ggf. das Vorhandensein eines erigierten Phallus.²⁷



Schema 4: Das Wortfeld „Bild“ in der Spätzeit

Außerdem lässt sich erkennen, dass die Wörter *twt*, *rpy.t*, *s^cḥ* und *šsp* durch *Gestaltmerkmale* definiert sind. *ḥnty* oder *snn*, die ja in religiösen Texten ebenfalls wichtige Begriffe sind, kommen dagegen in dem Berliner Papyrus nicht vor. Sie scheinen also ganz wie in den älteren Epochen durch sozusagen *inhaltliche* Merkmale charakterisiert zu sein.

Das Wortfeld „Bild“ in den Texten der Spätzeit sieht dann unter Hinzuziehung noch weiterer Quellen etwa so aus, wie in Schema 4 dargestellt.

In der griechischen Zeit kommt es zu einer wahren Explosion der Belege, da in den Tempeln dieser Epoche ins Bild umgesetzte Statuenlisten sehr beliebt sind. Die Texte – das sei vorausgeschickt – stehen als Beischriften zu den Darstellungen. Nur ein Beispiel:

„*Hathor; Kupfer, ausgelegt <mit> Gold; das Haar von Gold; der Thron von Gold; der Leib ausge<legt> mit Gold*“; danach werden die beiden Naoi beschrieben, in denen sich die Figur befindet. Anschließend heißt es: „*Hathor, die Herrin von Dendera; Lebenszeichen (und) Was-Szepter aus Gold (und) Stein; Höhe: 6 Handbreit; Gold*“ (das sind Höhe²⁸ und Material der Figur selbst, nicht der Attribute). Auch zu den Schreinen dieser Statue werden Angaben gemacht, ehe schließlich die dritte Hathor-Figur und ihr Naos beschrieben werden.²⁹

In Dendera wird in all diesen Texten kein Statuenwort verwendet: Diese Information ist in die bildliche Darstellung umgesetzt worden. Dafür wird etwas über Größe und Material des Götterbildes sowie ggf. über Zubehör wie Schreine in den Beischriften gesagt. Ganz häufig ist – wie in dem vorliegenden Beispiel – in den Tempelreliefs die Kombination mit Darstellungen, die nicht nur wie Ritualzenen aussehen, sondern wohl auch welche sind. Denn in den Beischriften wird häufig die Rede der Gottheiten mitgeteilt (z. B. *Dendara III, 73,1–2 oder 9–10*).

Einen wichtigen neuen Aspekt bringen die Synodaldekrete der Ptolemäerzeit. Sie erlauben nämlich die kontrastierende Gegenüberstellung von hieroglyphisch überliefertem Bildwortschatz und den demotischen sowie griechischen Bezeichnungen. Die demotischen Wörter sind deutlich weniger zahlreich als die zeitgleichen Termini in den hieroglyphisch niedergeschriebenen Texten (Schema 5).

Man bemerkt, dass der religiös konnotierte Bereich des Wortfeldes auf demotischer Seite weniger ausdifferenziert ist.

In der römischen Zeit dünnen die Belege erheblich aus. Aber sie gestatten uns doch noch einige interessante Einblicke. Die beiden funerären Rhind-Papyri³⁰ mit Vignetten und demotischen Beischriften dazu erlauben etwa die Feststellung, dass die Darstellung des

demotisch:

<i>rpy</i>	<i>shm ntr</i>	<i>twtw</i>
------------	----------------	-------------

hieroglyphisch:

<i>rp.t</i>	<i>shm ntr</i>	<i>twt</i>
	<i>sšm hw</i>	<i>hnty</i>
<i>sšm</i>		

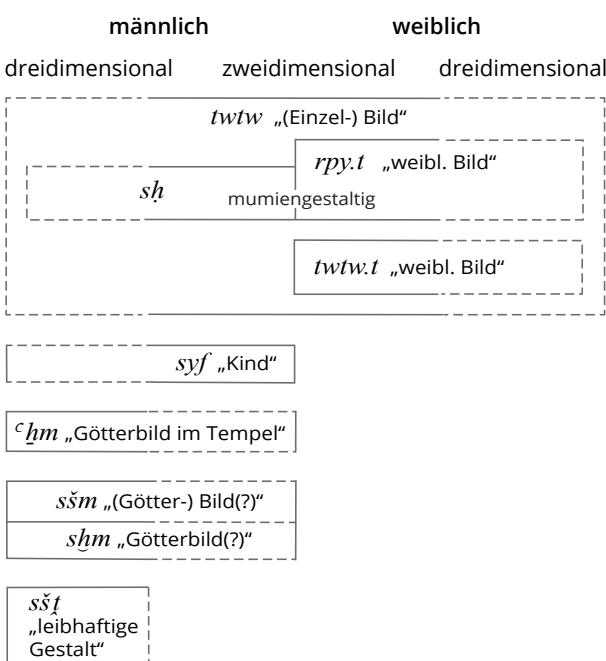
griechisch:

	<i>ιερόν ἄγαλμα</i>	
	<i>ξόανον</i>	
	<i>ἄγαλμα</i>	
	<i>εἰκών</i>	

Schema 5: Bedeutungsbereiche der in den trilinguen Dekreten vorkommenden Statuenwörter zueinander

Verstorbenen vor Gottheiten als *twtw* bezeichnet wird, seine Mumie aber als *sčh*, was dem alten *sčh*, „Mumie“ entspricht. Darstellungen von Frauen heißen dagegen einheitlich *rpy.t*. Es gab also kein spezielles demotisches Wort für „weibliche Mumie“; *sčh* ist auf die Bezeichnung männlicher Mumien beschränkt. In den demotischen Graffiti aus Philae³¹ begegnet schließlich ein neues, neben *rpy.t* tretendes Wort als Bezeichnung weiblicher Bilder, nämlich *twtw.t*.³²

Zum römerzeitlichen demotischen Wortfeld siehe Schema 6.



Schema 6: Das Wortfeld „Bild“ in den demotischen Texten der römischen Zeit

So, wie hier exemplarisch vorgeführt, habe ich in meiner Habilitationsschrift zunächst für jede Epoche separat das Wortfeld ermittelt. Fasst man anschließend die *diachronen* Veränderungen des ägyptischen Statuen- oder besser Bildwortschatzes zusammen, so lassen sich meiner Meinung nach folgende Grundzüge skizzieren:

Im Mittleren und Neuen Reich sind besonders viele Wörter neu in den Bildwortschatz gelangt. Am reichsten ausgebildet ist er in den hieroglyphischen Texten der griechischen Zeit.

Dabei lässt sich feststellen, dass es kein feminines Wort zur Bezeichnung von Männerdarstellungen gibt. Umgekehrt kann man aber maskuline Termini auch für Darstellungen weiblicher Wesen benutzen. Die femininen Wörter sind also genusmarkiert, die maskulinen nicht. Gleichwohl scheint es eine Tendenz zu geben, das Genus des Bildwortes dem Geschlecht des bzw. der Dargestellten anzupassen, so dass es z. B. zur Bildung von *šps.t* und *twtw.t* kommt.

Für ganz zentral halte ich es, dass im Ägyptischen die Unterscheidung zwischen zwei- und dreidimensionalen Bildern terminologisch keine besondere Rolle spielt und sich die meisten Wörter in Bezug auf beiderlei Bildarten belegen lassen.³³ Damit verbunden ist außerdem die Einsicht, dass es in Ägypten zu keiner Zeit einen Begriff gegeben hat, der dem deutschen „Statue“ voll entspricht.

Für anthropomorphe Darstellungen und zur Bezeichnung von Götterfiguren gibt es eine reiche Palette von Bildtermini, während für Tierdarstellungen normalerweise dieselbe Bezeichnung wie für das Tier selbst verwendet wird. Für den Sphinx als Mischwesen ist *ssp* genommen worden. Lediglich der übergeordnete Begriff *ti.t*, „Zeichen“ umschließt die Bereiche der anthropomorphen und theriomorphen Bilder, geht aber noch weit darüber hinaus. Doch auch mit *sšm* und zuweilen *hnty*, wohl immer mit *čhm*, können tiergestaltige Bilder bezeichnet werden. Soweit ich sehe, wird jedoch niemals ein Bildwort genitivisch mit einer Tierbezeichnung verknüpft. *twt* als Bezeichnung aller möglichen anthropomorphen Darstellungen deckt den gesamten Bereich „Menschenbild“ ab und darf nach meinen Beobachtungen als Archilexem für dieses Wortfeld angesehen werden, also als das Lexem, dessen Inhalt mit der Gesamtbedeutung des Wortfeldes identisch ist und dessen Bedeutung das allen Wörtern des Wortfeldes Gemeinsame bezeichnet.³⁴

Die Untergliederung des Wortfeldes erfolgt nach ganz anderen Kriterien als z. B. der technischen Ausführung (vgl. etwa „Skulptur“). Herangezogen wird nämlich vor allem die Gestalt (weiblich, Kind, Mumie, Sphinx), dann die Frage, wer dargestellt ist (Gott,

König, Individuelles) und schließlich die Funktion (kultbeteiligt/versorgt, zur Verewigung, Stellvertreter).³⁵ Ferner spielt bei der Aufteilung des ägyptischen Wortfeldes „Bild“ die Kategorie der Funktion eine wichtige Rolle. Ausschließlich über die Funktion scheint *mr šbty > wšbty* „Uschebti“ definiert zu sein, während *hnty* „kultversorgte Einzeldarstellung“ und *snn* „Abbildung von Individuellem zur Verewigung“ über Funktion und Dargestellten definiert sind.

Dann ist zu konstatieren, dass es eine Vielzahl metaphorisch gebrauchter Wörter gibt, mit denen Statuen bezeichnet werden können. Hier ist ein jeweils in einer Statue oder einem anderen Bild gesehener Aspekt das *tertium comparationis*: „Geheimnis“ (*bs, sšt³*), „Entsprechung/Geschöpf“ (*ml.ty*), „Erhabenheit“ (*shm*) u. a.

Die Metonymie spielt bei den ägyptischen Bezeichnungen für Tierfiguren („Löwe“ für „Bild von einem Löwen“) und auch bei einigen, nach ihrer Gestalt unterschiedenen Wörtern für anthropomorphe Darstellungen (z. B. „Mumie“ für „Bild einer Mumie / mumienförmige Wiedergabe“ [*sčh, šps(.t)*]) eine große Rolle. Aspekte wie „Geheimnis“, „Entsprechung“ und andere konstituieren aber keine Grenzen im Wortfeld, sondern werden nur dann ausgedrückt, wenn entsprechende Wörter uneigentlich gebraucht werden und zur Bezeichnung von Statuen dienen.

Darüber hinaus können auch Statuenbezeichnungen selbst übertragen verwendet werden, wenn vor allem vom König als „Bild“ (*tl.t* oder *twt*) eines Gottes gesprochen wird.³⁶

Wir hatten gesehen, dass immer wieder neue Wörter zur Bezeichnung von Statuen aufkommen, während andere obsolet werden. Dabei lässt sich eine wesentliche Entwicklung erkennen: Die Kategorien der gestaltbestimmten Wörter und abgeschwächt die in Hinblick auf einen Dargestellten charakterisierten Wörter bleiben bestehen oder werden ausgebaut, während die Kategorie „Funktion“ im Wortfeld zusehends an Bedeutung verliert und schließlich aufhört zu existieren. Im älteren Ägyptisch – damit meine ich die ägyptische Sprache ohne das Demotische und Koptische – ist dieser Prozess bereits in Gang: *šps, sčh* und *s(y)f/s(y)* ergänzen den Bereich des Wortfeldes, der durch die Gestalt bestimmt ist. Außerdem scheint schon sehr früh *šsp* („Empfänger“ > „Sphinx“) in dieselbe Gruppe zu treten und die durch die Funktion charakterisierten Wörter zu verlassen.

Im Demotischen ist diese Entwicklung weiter fortgeschritten. Während mit *twtw.t* ein neues Hyponym in der gestaltbestimmten Gruppe auftaucht und sonst die meisten Termini dieser Gruppe erhalten bleiben, umfasst die Kategorie „Dargestellter“ nur noch *rp(y).t* und *shm*; *ibib, bs, hnty* und *snn* gibt es nicht mehr.

Die *Funktion* von Bildern spielt bei der Gliederung des demotischen Wortfeldes gar keine Rolle mehr, wie das Fehlen entsprechender Bildwörter zeigt; *sšm* scheint zu einem recht allgemeinen Ausdruck für „Bild“ geworden zu sein. Von den ursprünglich übertragen gebrauchten Wörtern sind *shm, sšt³* und *gi* (< *qi*) noch vorhanden. *shm* scheint nur für Götterdarstellungen gebraucht zu werden; es hat also vielleicht den Bereich „Dargestellter“ erweitert. Leider reicht das demotische Quellenmaterial nicht aus, die Abgrenzungen zu präzisieren.³⁷ *sšt³* dürfte weiterhin nur metaphorisch für Bilder angewendet werden, da auch seine Bedeutung „Geheimnis“ im Demotischen noch aktuell ist. Die Wörter *twtw* (< *twt*) und *ty³* (< *tl.t*) haben weiterhin ihre alten Positionen im Wortfeld inne.

Zum Koptischen hin bleiben nur wenige der alten Wörter erhalten, darunter bezeichnenderweise die übergeordneten *τοε* (< *tl.t*) und *τογωτ* (< *twt*), die nicht mit „heidnischen“ Konnotationen versehen sind. Ansonsten ist weiterhin die Kategorie „Gestalt“ vorhanden. *τογοοτε* (< *twtw.t*) verbleibt hier. *χμ* wird zu *αχωη* und nimmt die Bedeutung „Adler“ an; damit hat es, wenn es nicht für ein *Bild* des Vogels gebraucht wird und somit ein Gestaltmerkmal aufweist, den Statuenwortschatz gänzlich verlassen. *φισμε* (*A₂*)/*φιψεμ* (*B*) „Götterbild“, „Trugbild“ (< *shm?*)³⁸ schafft offenbar Ersatz. *šps* „Kostbarer“ nimmt – man möchte fast sagen: geradezu zwangsläufig – eine pejorative Konnotation an und bedeutet im Koptischen als *φιψη* soviel wie „eitles Gut“. Sollte *wrm* mit *ογωρη* zu verbinden sein, dürfte es zu „Stoffpuppe“, „Kissen“ abgewertet worden sein.³⁹ Damit sind ältere ägyptische Statuenwörter aus dem Wortfeld „Bild“ herausgefallen, in das sie aber teilweise sowieso nur in übertragenem Gebrauch hineinragten. Ein ganz neuer, für die Grenzziehungen im Wortfeld relevanter Aspekt ist nach dem Gesagten im Koptischen greifbar: eine moralische Wertung. Es gibt nun pejorativ konnotierte Bild- und Statuenbegriffe.

Ägyptische Statuenbezeichnungen – eine kurze Zusammenfassung

Hier sollen die wichtigsten Ergebnisse zu den einzelnen ägyptischen Wörtern, mit denen nachweislich reale Statuen bezeichnet werden können, zusammengefasst werden. Einige ausgesprochen seltene Lexeme, deren Bedeutung ohnehin oft schwer oder gar nicht präzise fassbar ist, sind hier unberücksichtigt gelassen. Auch metaphorische Gebrauchsweisen von Statuenbezeichnungen behandle ich hier nicht.

Die Belegstellen und Einelnachweise hoffe ich einmal mit der Drucklegung meiner Habilitationsschrift nachliefern zu können.

ibib (auch *ḥty* gelesen): Es wird nur selten im Neuen Reich und in der Spätzeit für Statuen benutzt. Der Gebrauch des Wortes scheint sich auf den Zusammenhang mit vergöttlichten Königen zu konzentrieren. Wahrscheinlich hat das Wort eigentlich die Bedeutung „Liebling“ und wird nur ausnahmsweise metonymisch als Bezeichnung für Statuen verwendet.

ᶜ hm: Ich kann das Wort als Bezeichnung für Statuen seit dem Mittleren Reich und bis in die römische Zeit nachweisen; auch in demotischen Texten kommt es vor. Wirklich ausführlich wird kein *ᶜ hm* beschrieben. Es handelt sich um ein recht allgemeines Wort für „Götterbild“. Ich kenne keinen Beleg dafür, dass die Statuenbezeichnung *ᶜ hm* jemals anthropomorphe Gestalten bezeichnen könnte. Typischer Aufenthaltsort eines *ᶜ hm* ist der Tempel, in dem es ruht. Seit der Ptolemäerzeit kann *ᶜ hm* auch Reliefdarstellungen im Tempel bezeichnen.

bs: Die eigentliche Bedeutung dieses, seit dem Mittleren Reich zu belegenden Wortes dürfte „Geheimnis“ sein. Dies scheint auch für seine Verwendung als Statuenwort (seit der Ptolemäerzeit) die entscheidende Konnotation zu sein. Daraus ergibt sich, dass *bs* von Götterbildern gebraucht wird. Belegen der griechischen Zeit lässt sich entnehmen, dass sich die Gottheit gerade auf ihrem *bs*-Bild niederlässt und dass ein *bs* auch beim Eintreten und Herauskommen eine Rolle spielt. Ein *bs* zeichnet sich also offenbar durch eine besonders dynamische Funktionsfähigkeit bei Phasenübergängen im Götterkult aus.

rp(w/y).t: Dies ist ein durch die gesamte ägyptische Sprachgeschichte belegtes Wort. Herausragendes Bedeutungsmerkmal ist [+ weiblich]. Für die älteren Epochen fehlen entsprechende Textbelege zur Beantwortung der Frage, ob dies die einzige Bedeutungskomponente ist. Alte Festszenen lassen als fröhteste Darstellung eines *rp(w/y).t* jedoch eine anthropomorphe, in einer Sänfte getragene Ritualfigur mit Kuhattributen erkennen. Von Anfang an steht *rp(w/y).t* als Statuenterminus jedenfalls in einem besonderen Verhältnis zu *twt*: *rp(w/y).t* ist freilich nicht einfach nur das weibliche Gegenstück zu *twt*. Vielmehr kann die von ihm umfasste Bedeutung „Bild eines weiblichen Wesens“ auch von *twt* abgedeckt werden. Zumindest von der Spätzeit an bildet *rp(w/y).t* zusammen mit *twt*, *sᶜ h* und *ssp* eine Gruppe von Wörtern, die alle anthropomorphe Bildnisse

bezeichnen, die sich jedoch durch Gestaltmerkmale voneinander unterscheiden. Aber Menschengestalt des Dargestellten ist zumindest seit der Dritten Zwischenzeit nicht erforderlich, um *rp(w/y).t* verwenden zu können; auch die Kuhgestalt einer Göttin kann mit dem Wort bezeichnet werden. Offenbar ist nur das Geschlecht der Dargestellten für den Gebrauch des Wortes verantwortlich. Allerdings müssen zugleich die Merkmale [+ göttlich] oder [+ menschlich] dazutreten, da die Bilder von beliebigen Tierweibchen nicht als *rp(w/y).t* gelten. Die Bedeutung wäre also mit den Merkmalen [+ weiblich + menschlich/göttlich] beschrieben. Das Wort *rp(w/y).t* ist nicht auf Statuen beschränkt, sondern kann auch für flachbildliche Darstellungen verwendet werden.

hs(y): In der Dritten Zwischenzeit taucht dieses Statuenwort auf. Das häufige Würfelhockerdeterminativ darf nicht zu dem voreiligen Schluss verführen, *hs(y)* bezeichne immer oder primär genau diesen Statuentyp. Denn auch sonst stimmt die Gestalt von Determinativen einer Statuenbezeichnung oft nicht mit dem Aussehen der damit bezeichneten Statuen überein. Vermutlich hat man mit *hs(y)* also gar keine bestimmte Statuengestalt im Blick, sondern die Tatsache, dass die Statue der Gunst (*hs.w.t*) des Königs verdankt wird.

ḥnty: Vom Mittleren Reich bis in die griechische Zeit hinein kann ich dieses Wort belegen. Zunächst bezeichnet *ḥnty* offenbar nur Privatstatuen, seit der Zweiten Zwischenzeit auch Königs- und mit dem Neuen Reich zusätzlich Götterdarstellungen. Obwohl *ḥnty* nicht selten vorkommt und schon wiederholt behandelt worden ist, halte ich die bisherigen Versuche, seine Bedeutung zu klären, noch nicht für vollständig gelungen. Ich würde [+ kultempfangend] notieren. Nicht gebührend berücksichtigt wurde bisher jedoch der auffällige Sprachgebrauch in den Hatnub-Graffiti (s. oben S. 15–19). Er macht die Annahme einer zusätzlichen Komponente [+ Einzelfigur] erforderlich. Sie steht nicht im Widerspruch zum Kultempfang, denn sicherlich ist das Konzept von Bildern, an die sich eine kultische Versorgung richtet, nur dann sinnvoll, wenn es sich auch um individuell adressierbare Wiedergaben handelt. Neben Statuen können von Anfang an auch Flachbilder als *ḥnty* bezeichnet werden.

sᶜ h (demotisch *sh*) kann ich erst seit der Spätzeit als Bezeichnung eines bestimmten Statuentypus belegen. Es gehört zu den Bildwörtern, die durch ein Gestaltmerkmal ausgezeichnet sind. *sᶜ h* meint zwei- und dreidimensionale männliche anthropomorphe

Mumiengestalten. Die Bedeutung „(wirkliche) Mumie“ lässt sich für *s^cḥ* schon seit der 18. Dynastie nachweisen, ebenso das Verb *s^cḥ* „in Binden hüllen“. Eine Verwandtschaft mit *s^cḥ* „auszeichnen“ und „Vornehmer“ halte ich für gegeben. Letztlich wäre *s^cḥ* als Bezeichnung für eine Mumie ein euphemistischer Ausdruck, der dann schließlich übertragen für eine Statue oder Zeichnung in Mumiengestalt gebraucht wurde. In der Dritten Zwischenzeit wird dafür wohl noch der Ausdruck *šps* gebraucht.

sf(y)/s(y)f: Belegbar erst seit der 19. Dynastie als Ausdruck für „Kind“, wird dieses Wort dann von der griechischen Zeit an auch für „Statue in Gestalt eines Kindes“ verwendet, spätestens in der römischen Zeit auch für die zweidimensionale Abbildung eines Kindes.

snn: Hierbei handelt es sich um ein Statuenwort, dessen Bedeutung nicht durch ein Gestaltmerkmal bestimmt wird. Aus dem Textmaterial ergibt sich ungefähr die Bedeutung „Abbild von etwas Individuellem“, und es ist schon längst gesehen worden, dass besonders der Sohn im Verhältnis zum Vater ein solches Abbild ist. Dazu würde die Ableitung des Wortes von *sn̩* „ähneln“ passen. *snn* kommt spätestens im Mittleren Reich auf. Als Bezeichnung für eine tatsächliche Statue begegnet *snn* nur in der Zeit vom Neuen Reich bis in die Spätzeit, seine hauptsächliche Verwendung in der griechischen Zeit ist die metaphorische. Das Hauptmerkmal von *snn* ist im Neuen Reich im Bereich der menschlichen Ebene zu suchen ist: Ein *snn* dient primär der Verewigung. Auch eine Frauenfigur oder eine flachbildliche Darstellung kann als *snn* bezeichnet werden.

shm: Eigentlich die „Macht“ (in erster Linie eines Gottes) meinend, die sich vor allem in der äußeren Gestalt zeigt, kann das Wort vom Mittleren Reich an auch herangezogen werden, das machtvolle Bild eines Gottes zu bezeichnen. Das kann flach- oder rundbildlich sein. In letzterer Bedeutung, wenn *shm* also wirklich eine Statue meint, kommt das Wort von der Dritten Zwischenzeit bis in die römische Zeit vor. In der ptolemäischen Epoche ist die Verbindung *shm nr* beliebt, obwohl auch *shm* allein nie etwas anderes als eine Götterdarstellung bezeichnet. In römischer Zeit scheint mir die übertragene Verwendung von *shm* eingeschränkt worden zu sein.

sšm: Hierbei handelt es sich um ein problematisches Statuenwort, das vom Mittleren Reich an belegbar ist. Ja, es ist nicht einmal ganz klar, mit wie vielen Wörtern *sšm* eigentlich zu rechnen ist. Den Texten zu-

folge, die ich herangezogen haben, dürften jedoch *sšm.w* „Kultbild“ und *sšm* „Barke“ ein einziges Wort sein, das zunächst eine Prozessionsbarke bezeichnet, oft – aber nicht ausschließlich – eine mit teilweise verhülltem Schrein, in dem eine Statue anzunehmen ist. Tatsächlich lassen sich zwei Bedeutungskomplexe umreißen. Einerseits haben wir seit dem Mittleren Reich ein Wort, das man als „Vorbild, Vorlage“ verstehen kann, andererseits seit dem Neuen Reich parallel neben dem vorigen eines, das „Prozessionsbarke“ oder „Prozessionsbild“ bedeuten muss. Beim Versuch, eine Verbindung zwischen beiden herzustellen, kann die Etymologie des Wortes bzw. der Wörter weiterhelfen. Es dürfte sich um eine Ableitung vom kausativen Verb *sšm* „gehen lassen, leiten“ handeln. Ich setze daher versuchsweise „Leitbild“ als Grundbedeutung an.

In der Spätzeit kommt die Anwendung von *sšm* für Darstellungen des Königs auf, ohne dass diese als Vorbild dienen sollen oder Prozessionsbilder sein müssen. Vermutlich hat hier ein seit dem Neuen Reich belegbarer übertragener Gebrauch von „Prozessionsbild“ auf den König („lebendes Prozessionsbild des Gottes ...“) dazu geführt, dass das Wort wieder mit *sšm* „Vorbild“ zusammenkam und eine allgemeine Bedeutung „Bild“ annahm.

šbty (auch *šwbty*, später *wšbty*): Dieses Wort bezeichnet den Uschebti. Wesentlichstes Merkmal eines *šbty* ist seine Funktion.

šps (> *špš*) und *šps.t*: Vermutlich handelt es sich bei diesen beiden Wörtern um ihrem Ursprung nach übertragene und relativ seltene Bezeichnungen für Statuen („der/die Vornehme“). In erster Linie kommt wohl eine metonymische Verwendung der Bezeichnung *šps* für „Vornehmer“ > „Verstorbener“ als Erklärung für den Gebrauch als Statuenwort in Frage. Bevor *s^cḥ* an seine Stelle tritt, scheint in der Dritten Zwischenzeit *šps* die anthropomorphe Mumien-gestalt zu bezeichnen.

šps.t ist wohl das mir bisher nur aus der makedonischen Zeit bekannte weibliche Gegenstück dazu.

šsp: Seit dem Mittleren Reich ist dieses Wort zu belegen. Es bezeichnet vermutlich zumindest in erster Linie eine sphinxgestaltige Figur. Im Material der griechischen Epoche überwiegt der übertragene Gebrauch, der für die Bestimmung der Bedeutung wenig hergibt. Klar ist aber, dass dieses Wort zu allen Zeiten für Königs- und Götterbilder, nicht aber für die Statuen von Privatleuten verwendet wird, was zur Bedeutung „Sphinx“ passt. Dazu fügt sich, dass in den spätzeitlichen Statuenlisten *šsp* auf einer Stufe

neben anderen Termini steht, die durch Gestaltmerkmale charakterisiert sind (s. S. 19).

t.t.t: Seine Bedeutung lässt sich zuverlässig als „Zeichen“ bestimmen. Mit *t.t.t* können zwei- und dreidimensionale „Bilder“ jeglicher Art in Gestalt von Menschen, Tieren, Pflanzen und unbelebten Dingen bezeichnet werden. Auch die Komponente „Modell/Muster/Rolle“ schwingt mit.

twt (demotisch *twtw*): Hier haben wir es mit dem häufigsten Statuenwort zu tun. Es ist vom Alten Reich bis in die römische Zeit üblich und bezeichnet jede anthropomorphe flach- und rundbildliche Darstellung unabhängig von der Haltung oder der Gestalt und ohne bestimmte Konnotation. *twt* ist meiner Meinung nach als Archilexem des Wortfeldes „anthropomorphe

Darstellung“ anzusehen und war nie auf die Bezeichnung von Männerstatuen beschränkt. Das stimmt mit dem etymologischen Zusammenhang von *twt* mit dem Verb *twt* „ähneln“ überein. Erwähnenswert ist, dass spätestens vom Mittleren Reich an ein mehrfiguriges Flachbild oder eine Gruppenstatue singularisch als *ein twt* angesehen wird.

twtw.t: Das feminine Gegenstück zu *twt(w)* kommt erst in römischer Zeit in demotischen Texten auf. Es bezeichnet eine „weibliche anthropomorphe Darstellung“ und macht damit dem Wort *rp(y).t* Konkurrenz. Das Freisein von der Einschränkung auf Göttinnendarstellungen dürfte der Grund dafür sein, dass es auch im Koptischen noch ein feminines *TOYOOTE* gibt.

Anmerkungen

¹ Unter dem Titel *Ägyptische Statuenbezeichnungen in drei Jahrtausenden* habe ich eine frühere Fassung dieses Beitrags auf der Tagung „Das ,Altägyptische Wörterbuch‘ und die Lexikographie der Ägyptisch-Koptischen Sprache“ (Leipzig, 29.–30.11.2012) am 29.11.2012 als Vortrag gehalten. Der hier publizierte Beitrag ist vor allem um einen Anhang erweitert und stellt eine gekürzte Zusammenfassung von Abschnitten meiner Habilitationschrift *Wort und Bild* (wie Anm. 2) dar. Edith Bernhauer danke ich für ihre kritische Lektüre dieses Aufsatzes.

² F. Hoffmann, *Wort und Bild. Texte und Untersuchungen zur ägyptischen Statuenbeschreibung*. [Unpubl.] Habil.-Schr., Würzburg, Julius-Maximilians-Univ., 2001.

³ É. Chassinat, *Le temple d'Edfou*, Bd. 6. MMAF 23, Kairo 1931, S. 121,4 f.; D. Kurth, *Treffpunkt der Götter. Inschriften aus dem Tempel des Horus von Edfu*, Zürich/München 1994, S. 206.

⁴ Kurth, *Treffpunkt der Götter* (wie Anm. 3), S. 400.

⁵ H. Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Kröners Taschenausgabe 452, Stuttgart 1983, S. 589 s. v. „Wortfeld“ und S. 589 f. s. v. „Wortfeldtheorie“.

⁶ Bußmann, *Lex. Sprachwissenschaft* (wie Anm. 5), S. 252–254 s. v. „Komponentenanalyse“.

⁷ C. K. Ogden u. I. A. Richards: *Die Bedeutung der Bedeutung*, Frankfurt 1974 (es gibt zahlreiche verschiedene Ausgaben; das englische Original ist 1923 unter dem Titel *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism* erschienen). Eine wertvolle Rückbesinnung auf ein, dem modernen Ansatz überlegenes scholastisches Modell bietet W. Raible, *Aggregatzustände des Erzählers: La narration dans tous ses états*, in: H. Roeder (Hrsg.), *Das Erzählen in frühen Hochkulturen. I. Der Fall Ägypten*. Ägyptologie und Kulturwissenschaft 1, München 2009, S. 55–71, bes. S. 56–57.

⁸ M. Eaton-Krauss, *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*. ÄA 39, Wiesbaden 1984, S. 121 u. Tf. III, Nr. 23.

⁹ Aber auch „Nacht“ kann einen Zeitraum von 24 Stunden meinen, nämlich im Zusammenhang mit Zimmerbuchungen.

¹⁰ Eaton-Krauss, *The Representations of Statuary* (wie Anm. 8), Tf. VII unten zwischen Nr. 49 u. Nr. 50.

¹¹ R. Anthes, *Die Felseninschriften von Hatnub nach den Aufnahmen Georg Möllers*. UGAÄ 9, Hildesheim 1964 (= Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1928).

- ¹² Anthes, *Hatnub* (wie Anm. 11), S. 10, Anm. 2.
- ¹³ Ohne Opfergaben und dergleichen und ohne den stets vorhandenen Text.
- ¹⁴ Die Graffiti 12, 12 a und 13 gehören zusammen.
- ¹⁵ Es ist denkbar, dass sich *nn hnty.w* hier auf die drei Graffiti 23–25 bezieht (vgl. Anthes, *Hatnub* [wie Anm. 11], S. 47 u. 111). Zwei von ihnen (Graff. Hatnub 23 u. 24) tragen die Darstellung je eines Mannes, ein Graffito (Graff. Hatnub 25) die eines Mannes und dreier Diener.
- ¹⁶ Rechts unter dem Graffito waren drei weitere Männer dargestellt.
- ¹⁷ Eine der Männerdarstellungen ist wohl als Abbildung einer Statue zu verstehen.
- ¹⁸ Mit Bezug auf die Graffiti 16 und 17 (Anthes, *Hatnub* [wie Anm. 11], S. 41).
- ¹⁹ Gestrichelte Linien geben unsichere Grenzziehungen an.
- ²⁰ G. Roeder, Der „*Torso Simu*“ einer Priesterin aus Sais, in: S. R. K. Glanville u. N. Macdonald Griffith (Hrsg.), *Studies Presented to F. Ll. Griffith*, London 1932, S. 332–340, bes. S. 333.
- ²¹ *Wb* III, S. 460,6.
- ²² J. F. Quack, *Studien zur Lehre für Merikare*. GOF IV/23, Wiesbaden 1992, S. 78–79 u. S. 196.
- ²³ S. Cauville, *Un inventaire de temple: Les papyrus Berlin 10.472 A et 14.400*, in: ZÄS 122 (1995), S. 38–61; F. Hoffmann, Zum Körperkonzept in Ägypten (P. Berlin P. 10472 A + 14400), in: A. Berlejung, J. Dietrich u. J. F. Quack (Hrsg.), *Menschenbilder und Körperkonzepte im Alten Israel, in Ägypten und im Alten Orient*. ORA 9, Tübingen 2012, S. 481–500. Ich wiederhole hier einige Passagen aus meinem dortigen Aufsatz.
- ²⁴ Hoffmann, Zum Körperkonzept (wie Anm. 23), S. 481–500.
- ²⁵ Vgl. *Wb* IV, S. 51–52,12.
- ²⁶ Das Schema berücksichtigt nicht alle Statuentypen, die es überhaupt in der ägyptischen Kunst gab, sondern nur die, die im P. Berlin 10472 A + 14400 vorkommen. Kuboide, asymmetrisch Hockende, Schreiber und andere erscheinen dort nicht.
- ²⁷ Das entspricht ja auch in vielem dem Herstellungsverfahren; vgl. z. B. im Zusammenhang mit Bronzefiguren die Ausführungen von G. Roeder, *Die Herstellung von Wachsmodellen zu ägyptischen Bronzefiguren*, in: ZÄS 69 (1933), S. 45–67.
- ²⁸ Vgl. F. Hoffmann, *Measuring Egyptian Statues*, in: J. M. Steele u. A. Imhausen (Hrsg.), *Under One Sky. Astronomy and Mathematics in the Ancient Near East*. AOAT 297, Münster 2002, S. 109–119, bes. S. 116–119.
- ²⁹ É. Chassnat, *Le temple de Dendara*, Bd. 2, Kairo 1934, S. 56, 3–10.
- ³⁰ G. Möller, *Die beiden Totenpapyrus Rhind des Museums zu Edinburg*. Demotische Studien 6, Leipzig 1913.
- ³¹ F. L. Griffith, *Catalogue of the Demotic Graffiti of the Dodecaschoenus. Les temples immergés de la Nubie*, 2 Bde. Oxford 1935 u. 1937.
- ³² Graffito Philae 254 (*twtw.t*) und 370 (*twtw.t*).
- ³³ Andere Ausdrücke kann ich bisher nur für dreidimensionale Wiedergaben nachweisen, ohne dass zu entscheiden wäre, ob dies nur am Zufall der Überlieferung liegt oder an einer tatsächlich eingeschränkten Verwendungsweise des jeweiligen Wortes.
- ³⁴ Um ein deutsches Beispiel zu nehmen: „Pferd“ ist das Archilexem eines Wortfeldes, zu dem beispielsweise „Stute“, „Fohlen“, „Rappe“, „Schimmel“, „Klepper“ und andere gehören.
- ³⁵ R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten „Würfelhockern“*, Bd. 2, HÄB 34, Hildesheim 1992, S. 710–713 geht von drei Hauptkategorien aus: 1. Kultziel, 2. kultleitende/kultauslösende Funktion, 3. kultbeteiligte Funktion. Als Haupteinteilung des Wortfeldes „anthropomorphe Darstellung“ kommen mir diese Kategorien ungeeignet vor. Nicht von ungefähr kann Schulz *chm* ihren Kategorien nicht klar zuordnen. Außerdem beschränkt sie sich auf die Fälle, in denen die Wörter *Statuen* bezeichnen. Doch gerade das ist eine unägyptische Konzeption. Schulz lässt außer Acht, dass z. B. *rp(w/y).t* und *sšm* auch Bilder in Büchern bezeichnen. Diese können ja doch wohl nicht Kultziel sein, was sie nach Schulz aber sein müssten. B. Ockinga, *Die Gotteshenbildung im Alten Ägypten und im Alten Testament*. ÄÄT 7, Wiesbaden 1984, S. 125–127, erkennt, dass auch „Wesen“ und „Funktion“ eine Rolle spielen, schließt aber über das Ziel hinaus, wenn er meint, *nur* sie wären entscheidend.
- ³⁶ E. Hornung, *Der Mensch als Bild Gottes in Ägypten*, in: O. Loretz (Hrsg.), *Die Gotteshenbildung des Menschen. Schriften des Deutschen Instituts für wissenschaftliche Pädagogik*, München 1970, S. 123–156; Ockinga, *Gotteshenbildung* (wie Anm. 35).
- ³⁷ Es erscheint mir denkbar, dass mit dem Zusammenbruch von Wortfeldgrenzen evtl. „heimatlos“ (also bedeutungsleer) gewordene Wörter in der römischen Zeit einfach nur noch als alt oder religiös konnotiert angesehen wurden. Allein diese Konnotation kann im Koptischen entscheidend für ihr Abgleiten in einen negativ konnotierten Bereich des Wortfeldes gesorgt haben (vgl. im Anschluss).
- ³⁸ Die Etymologie ist problematisch. J. Černý, *Coptic Etymological Dictionary*, Cambridge [u.a.] 1976, S. 253, geht davon aus, in beiden koptischen Formen seien *shm* und *sšm* zusammengefallen. W. Vycichl, *Dictionnaire étymologique de la langue copte*, Leuven 1983, S. 271 u. S. 275, führt die beiden koptischen Wörter auf *shm* zurück.
- ³⁹ Vgl. auch die Abwertung von *ȝ* „Verklärter“ zu *is* (B) „Dämon“.



MOTIVBEGRIFF UND MOTIVFORSCHUNG IN DER KUNSTWISSENSCHAFT

ERLÄUTERT AN BEISPIELEN ALTÄGYPTISCHER KUNST

► ABSTRACT

„Nach einer gewissen Zeit wird einem klar, dass die Veröffentlichung von Dokumenten zwar das Knochengerüst der Wissenschaft ist, die Theorie aber ihr Nervensystem – auch wenn sie nicht jedermanns Sache ist.“
(W. McAllister Johnson, 1988)¹

Begriffsklärung

Für den Begriff *Motiv* gibt es viele, nicht eindeutig definitorisch festgelegte Erklärungen – ein Umstand, der Orientierung Suchende verwirrt. So wird im allgemeinen Sprachgebrauch Motiv für Beweggrund, Ursache einer Handlung gebraucht. In der Musiktheorie gilt es als die kleinste charakteristische Tonfiguration. Bekannt sind die Leitmotive in den Opern Richard Wagners, die eine Person ankündigen oder das Geschehen kommentieren. Die Literaturwissenschaft verwendet den Begriff heute überwiegend für ein kleines, inhaltlich und formal festgelegtes Element der Erzählung. Dabei handelt es sich um einen Handlungsansatz, der verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten und Variationen zulässt. Ist er keim- und kombinationsfähig, wird er auch über lange Zeiträume hinweg immer wieder aufgegriffen.² Das „versteckte Herz“ aus dem altägyptischen „Zwei-Brüder-Märchen“ ist beispielsweise solch ein traditionsbildendes narratives Motiv, da es weltweit in vielen Märchen wiederkehrt.

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft³ hat die Kunsthistorik seit Beginn der 1980er Jahre keine wesentlichen Beiträge mehr zum Motivbegriff geliefert. Der Reichtum der Einzelergebnisse scheint dem Fach als Beweis der Ergiebigkeit der Methode zu genügen.⁴ Fasst man die bisherigen Definitionsansätze zusammen,⁵ so gilt als Motiv ein gegenständliches oder formales Element, das durch seine morphologische und semantische Eigenschaft zur Gesamtwirkung und zum Inhalt des Kunstwerkes beiträgt. Danach kann grundsätzlich jedes Element eines Kunstwerkes als Motiv untersucht werden. Ob es allerdings den heuristisch fruchtbaren Motivcharakter besitzt und somit Aufschlüsse über kunsthistorische Zusammenhänge ermöglicht, enthüllt sich erst, wenn es in mehreren Beispielen nachgewiesen werden kann.

Motiv bezeichnet somit eine Summation, die sich aus der Analyse einer Reihe von Einzelbeispielen ergibt: einer chronologisch geordneten Motivkette.

Im „Lexikon der Kunst“⁶ von 1975 heißt es noch einschränkend, dass ein Motiv „maßgeblich“ zum Inhalt eines Kunstwerkes beitragen soll. In einem späteren Fachartikel gibt der mutmaßliche Autor zu bedenken, dass „die Aussagefähigkeit manches kleinen, scheinbar nebenschönen Motives“ nicht unterschätzt werden darf.⁷ Heute scheint sich ein weit gefasster Motivbegriff durchgesetzt zu haben, der bis zu „atomisierten Details“ reicht.⁸

Während Hauptmotive oft über lange Zeiträume hinweg idealisiert und formalisiert erscheinen, werden Nebenmotive häufig variiert, umgeformt und umgedeutet oder gegen neue, aktuelle Nebenmotive ausgetauscht.⁹ Deshalb sollte das Augenmerk auch auf diese kleinen, unwichtig erscheinenden Nebenmotive gerichtet werden – nicht zuletzt deshalb, weil es in der Bildkunst keine neutralen, bedeutungslosen Formelemente gibt. Nebenmotive besitzen eine eigenständige Aussage und Wirkung, enthalten im Vergleich zum Hauptmotiv mitunter erstaunlich „vielsagende Konnotationen“¹⁰. Im Zusammenspiel mit anderen Motiven stützen sie das Hauptmotiv: Sie charakterisieren, sind narratives und Stimmung erzeugendes Beiwerk, und auf formaler Ebene stabilisieren sie oder bilden umgekehrt einen lebendigen Kontrast. Da sie Nebenaspekte veranschaulichen, unterliegen sie in viel stärkerem Maß der Auswahlentscheidung und dem Gestaltungswillen des Künstlers, gehören daher „oft nicht unweentlich“¹¹ zu seiner originären ästhetischen Konzeption. Somit sind Nebenmotive für den Nachweis von Zeittypischem, von Einflüssen, morphologischen Wandlungen wie auch zur Individualisierung besonders geeignet.¹²

Das Spektrum möglicher Motive

Das Spektrum der Bildelemente, die als Motive aufgefasst werden können, ist recht groß. Es reicht von größeren Bildeinheiten bis zu kleinen Details, die allgemein definiert sein können als:

- Szenenabschnitte oder Subszenen (z.B. in Speisetisch- und Gastmahlszenen die „Haustiere-unterm-Stuhl“-Subszene;¹³ in Bestattungsszenen die „Kuh-Kalb“-Subszene¹⁴)
- Figurengruppen (z.B. Wildtiere reißende Jagdhunde, paarweise Tanzende¹⁵)
- einzelne Personen, Tiere, Pflanzen sowie Gestalten von Gottheiten und phantastische Bildungen (z. B. Lautenspielerin, mischgestaltige Fabelwesen,¹⁶ Efeuranken)
- kultische Geräte, Herrschaftsinsignien, symbolisch besetzte Figuren oder Objekte (z.B. *sem3-t3wj*-Zeichen mit zwei gefesselten Ausländern,¹⁷ Standarte mit *Ka*-Zeichen auf Opfertisch¹⁸)
- Figuren oder Objekte in bestimmter Ansicht bzw. formaler Gestaltung (z. B. Rückenfigur, Gesichter in Vorderansicht,¹⁹ Korbsteller mit Früchten in Draufsicht²⁰)
- Körperhaltungen und -bewegungen (z. B. in Stand-Spielbein-Stellung auf einen Stock Gestützter, tief gebeugt stehende Untergebene,²¹ Pferde im fliegenden Galopp)
- Gesten und Gebärden (z.B. Jubelgestus; Trauergebärde, bei der das Kinn in die gespreizten Finger gestützt wird und der Zeigefinger den Mund verschließt²²)
- Zustände oder Befindlichkeiten (z. B. Alter,²³ Kleinwüchsigkeit²⁴ – „Tanzzwerg“, Blindheit – „blinder Harfner“, Nacktheit, Weinen)
- kompositionelle Gestaltungsmittel (z. B. Hochstafelung, antithetische Gruppe, Figura piramidale,²⁵ räumliche Einheit)
- Ornamente (z. B. Lilienpalmette, Spiralband)
- Farbgebungen (z. B. weiße Perücken, blaugrauer Hintergrund, monochrom gelb gemalte Szenen²⁶).

An einem bekannten und überschaubaren Beispiel – den beiden Jagdbildern auf dem Deckel der bemalten Truhe des Tutanchamun²⁷ – soll nachvollziehbar aufgezeigt werden, welche Bildelemente Motive sein können.

Beide Bilder zeigen den König mit seinem Gefolge bei der Jagd auf Wüstentiere. Beschützt von der Sonnenscheibe und den beiden Geiergöttinnen, stürmt der Herrscher in seinem Streitwagen voran. Er hat die Zügel um die Hüften geschlungen und spannt mit den nun freien Händen den Bogen für den nächsten Schuss. Seine nubischen Wedelträger sowie die Streitwagen- und Fußtruppen fol-

gen eilig, doch in disziplinierter Marschordnung (sie sind in drei Teilstreifen angeordnet). Die Tiere – auf der einen Seite sind es Steinböcke, Gazellen, Hyänen, Wildesel und Strauße, auf der anderen Seite eine Gruppe Löwen und Löwinnen – stürzen in panischer Flucht davon. Viele sind schon von Pfeilen getroffen, einige entkräftet zu Boden gestürzt, und andere werden von den Hunden des Königs totgebissen.

Jagender König, König im Streitwagen; Fahren im Streitwagen, Bogenschießen; eilig marschierende Soldaten, nubische Söldner; galoppierende Pferde; Tiere als Jagdgehilfen des Königs, kämpfende Tiere, fliehende Wildtiere, Löwe im Todeskampf; Gesichter in Vorderansicht; chaotisches Gewirr von Feinden; Gelände in räumlicher Einheit – diese und noch weitere Bildelemente ließen sich einzeln oder kombiniert auf ihre Verbreitung in der ägyptischen Kunst verfolgen.

Bei einigen Bildelementen ergäbe jedoch eine motivgeschichtliche Untersuchung wenig Sinn:

1. weil sie über einen langen Zeitraum hinweg oder kontinuierlich in der gesamten Kunst Altägyptens abgebildet werden (z.B. der Feinde vernichtende König);
2. weil ihr Symbolgehalt dominiert (Uräenfries, geiergestaltige Schutzgöttinnen);
3. weil sie textuale bzw. kryptographische Bestandteile sind (hier die Hieroglyphen für Himmel und Unendlichkeit). Solche Bildelemente könnten nur unter morphologischen Gesichtspunkten – dem allmählichen, dem Zeit- und Regionalstil entsprechenden Formwandel – analysiert werden.²⁸

Bei anderen Motiven aber „trägt die Feststellung, wann und wie sie in der Kunstgeschichte auftreten und welche Veränderungen sie dabei durchmachen, ganz erheblich zur besseren Charakterisierung“ einzelner Kunstwerke, Kunstströmungen oder Epochen bei. Damit lässt sich auch genauer bestimmen, was den *Stil* eines Künstlers, einer Strömung oder einer Epoche ausmacht.²⁹

Motiv versus Thema, Inhalt

Die Motivbeispiele der beiden Jagdbilder des Tutanchamun lassen deutlich werden, dass Motiv und Thema nicht identisch sind. Aus kunsttheoretischer und methodologischer Sicht ist es von grundsätzlicher Bedeutung, diese beiden Begriffe klar zu unterscheiden.

Das *Thema* ist allgemein, abstrakt. Es ist die Problemstellung oder die Grundidee, die einer Darstellung zugrunde liegt. Ein *Motiv* trägt normalerweise mit seinem geformten Bedeutungsgehalt zur Gestaltung und Auffassung des Themas bei (tut es das nicht, schwächt es die Gesamtaussage und die ästhetische

Wirkung des Bildes). Zu ergründen, welche Auffassung vom Thema der Künstler umgesetzt hat, heißt bereits, sich mit der Sinngebung bzw. dem *Inhalt* des Kunstwerkes zu befassen. Während das Thema als allgemeine künstlerische Zielstellung schnell und mit wenigen Worten zu fassen ist, bereitet es oft Schwierigkeiten, den Inhalt zu erschließen. Ganz besonders dann, wenn im Kunstwerk eine symbolische Sinnsschicht³⁰ enthalten ist.

Kehren wir zu unserem Beispiel zurück, um Klarheit zu gewinnen. Das Thema ist hier: Der König bei der Jagd in der Wüste. Inhalt: König Tutanchamun führt die Jagd mit Kühnheit und Entschlossenheit an und erzielt einen triumphalen Erfolg. Seine Kraft ist unerschöpflich, seine Macht unbesiegbar. Mit den Wüstentieren, die einen Teil der Feinde Ägyptens symbolisieren, vernichtet er zugleich das Chaos. Wie seine Vorgänger sichert er so die Weltordnung usw.

Schließlich sei darauf hingewiesen, dass sich ein Motiv mitunter auch zu einem Bildthema verselbständigen kann. „Die den Toten speisende Baumgöttin“ beispielsweise trat während der 18. Dynastie überwiegend als Randmotiv in Garten-Szenen thebanischer Gräber auf. In der Nachamarnazeit hat sie sich endgültig als eigenständiges Thema durchgesetzt.³¹

Die motivgeschichtliche Untersuchung

Am Anfang einer motivgeschichtlichen Untersuchung steht das Sammeln von Belegen, die möglichst vollständig erfasst werden sollten.

Bei einigen Bildelementen stellt sich allerdings recht schnell heraus, dass es kein zweites Beispiel gibt, es sich also um eine einmalige künstlerische Schöpfung handelt. Als Ergebnis könnte dann nur festgestellt werden, dass beispielsweise der ausgemergelte „Beja-Viehzüchter“ im Grab des Wechhotep I (B2)³² in Meir ein singuläres Motiv ist. Auch der „sterbende Fuchs“ im Grab des Userhet (TT 56) ist eine einzigartige Erfindung – ein „Juwel“, wie es Arpag Mekhitarian ausdrückte.³³ Eine stärker verallgemeinernde Untersuchung wäre hier lohnender, ertragreicher. Für das erste Beispiel wäre eine Untersuchung von „Ausländern“ anzuraten, für das zweite Beispiel „sterbende Wildtiere“ – wobei dann auch der „tödlich getroffene Löwe“ von der oben besprochenen Jagdszene des Tutanchamun Berücksichtigung fände.

Das heißt, zunächst muss sich durch Sammeln von Belegen eine sogenannte Motivkette ergeben, die zeigt, dass das ausgewählte Bildelement wiederholt auftritt. Danach müssen die einzelnen Gestaltungen untersucht und verglichen werden, wodurch deutlich

wird, ob das Bildelement überhaupt Motivcharakter trägt. Durch die Motivkette werden seine Verbreitung in Raum und Zeit, formale und inhaltliche Wandlungen sowie Wanderungen von einem Ort zum anderen ersichtlich. Eine Begrenzung der Motivsammlung auf eine bestimmte Kunstepoche, auf einen Ort, eine Gattung oder ein einziges Thema führt zu falschen Schlussfolgerungen.

Im zweiten Schritt der Untersuchung sind die *Themen* festzustellen, in denen das jeweilige Motiv auftaucht. Dabei wird man erkennen, dass einige Motive eine Affinität für ein bestimmtes Thema haben, während andere in verschiedenen Themen auftreten können. So ist das Motiv des „tödlich getroffenen Löwen“ – um bei unserem Beispiel zu bleiben – an das Thema „König bei der Jagd in der Wüste“ gebunden. Denn die Jagd auf Löwen, deren überlegene Stärke mit der des Königs gleichgesetzt wurde, gehörte zu den rituellen Pflichten des Pharaos. Darstellungen von Nubiern hingegen finden sich auch in Themen wie „Empfang ausländischer Gesandter“, „Militärparade“, „Truppenaushebung“, „Feldzug gegen Nubien“, „Gefangenenvorführung“ oder „Tributablieferung“.

Ein anderes, nur an ein Thema gebundenes Motiv, ist das „Duftsalbe-Riechen“. Ab der späten 5. Dynastie avancierte es zum festen Bestandteil der Opfertisch-Szene. Weil es im Gegensatz zum „Riechen an der Lotosblüte“ nicht offen für andere Motivkreise und Themen war und meist geschlechtsspezifisch bei den Grabinhabern Anwendung fand, wurde es allmählich durch das Motiv des „Lotos-Riechens“ ersetzt.³⁴

Bei der Untersuchung des Motivs muss auch festgestellt werden, welchen Sinngehalt es in den verschiedenen thematisch-inhaltlichen Zusammenhängen hat, nach welchen formalen Prinzipien es verwendet wird und welche Varianten es bildet. Und zuletzt ist zu ermitteln, welche Wirkung das Motiv in den jeweiligen Einzelkunstwerken entfaltet.

Die Geschichte eines Motivs zu erforschen, bedeutet also, Verbreitung, Wandlung, Absterben bzw. Wiederaufleben sowie Sinn und Prinzipien seiner Verwendung in Kunstwerken verschiedener *Thematik und Gattungen*³⁵ zu erforschen.

Im Unterschied dazu ermittelt die Ikonographie³⁶ Entwicklungen und Wandlungen in der Darstellung eines einzigen Themas. In der ikonographischen Analyse werden Attribute, Kostüme, Geräte, Handlungen, Arbeitsvorgänge, Rituale, Symbole oder Allegorien – mithin auch Motive – gedeutet. Für die Erschließung der komplexen Bedeutungsinhalte werden im Kernbereich der Bildanalyse Texte herangezogen: die Darstellungen ergänzende Inschriften als auch sekundäre

Textquellen zum ideengeschichtlichen Kontext. Durch die Ikonographie wird umfangreiches Material gewonnen, das Bildprogramme und Themenkreise (die in einer bestimmten Zeit von einem Personenkreis bevorzugten Themen) erkennen lässt, das die Datierung und Lokalisierung einzelner Kunstwerke unterstützt, Zusammenhänge zwischen geänderten thematischen Präferenzen mit sozialen, kulturellen oder religiösen Transformationen aufdecken hilft u. a. m.³⁷ Wegen der vielfältigen Beziehungen zwischen Thema und Motiv kreuzen sich in bestimmten Gruppen von Kunstwerken ikonographische und motivische Entwicklungslinien. In solchen Fällen wäre eine Verknüpfung ikonographischer mit motivgeschichtlichen Untersuchungen sinnvoll.³⁸

Bei den beiden Jagdszenen des Tutanchamun beispielsweise ist das Wüstengelände als räumliche Einheit gefasst, d. h. in diesem Bildabschnitt ist auf die traditionelle Bildstreifengliederung verzichtet worden. Das kompositionelle Motiv bedingt – nach den allgemeinen Gestaltungsprinzipien ägyptischer Kunst – die Draufsicht für das Gelände, für Figuren und Gegenstände aber die Seitenansicht. Als Gestaltungsmittel wurde es gelegentlich bei Landwirtschafts- und Gartenbildern eingesetzt, hauptsächlich aber in Jagd- und Schlachtenbildern.³⁹ Eine ikonographische Untersuchung hätte sich auf ein Thema zu beschränken, z. B. auf die „Jagd in der Wüste“, bräuchte sich aber nicht näher mit der Verwendung des Motivs in anderen Themen zu befassen. Der motivgeschichtliche Vergleich, vor allem mit den Schlachtenbildern der Ramessidenzeit,⁴⁰ würde allerdings nützliche Aufschlüsse erbringen.

Die Geschichte eines Themas hat fast immer einen deutlich erschließbaren Anfangs- und Endpunkt. Für ein Motiv ist es dagegen oft schwierig, eine durchgehende, lückenlose Entwicklung nachzuzeichnen. Zum einen, weil es in verschiedenen, nicht zeitgleich zur Darstellung kommenden Themen auftreten kann, zum anderen, weil Wanderungen und Einflüsse stattgefunden haben können, die den bisher in Betracht gezogenen lokalen und zeitlichen Rahmen sprengen.

Wie der einschlägigen kunstwissenschaftlichen Literatur entnommen werden kann,⁴¹ gehören zu den Ergebnissen motivgeschichtlicher Untersuchungen in der Regel folgende Feststellungen:

1. Ein Motiv tritt immer nur „in bestimmten Abschnitten der Kunstgeschichte, an bestimmten historischen Orten gehäuft und dadurch betont“ auf, „zu anderen Zeiten und in anderen Zusammenhängen fast oder gar nicht.“⁴² Entsprechend seiner jeweiligen Verwendung in Raum und Zeit erweist sich das Motiv somit

als charakteristisch für den Stil einer Epoche bzw. Periode, eines bestimmten Ortes, einer Strömung,⁴³ einer Werkstatt oder gar eines Künstlers.

2. Ein Motiv oder ein Motivkreis⁴⁴ kann zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten – auch in anderen Kulturreihen – auftreten. Solche Motivüber-einstimmungen treten häufiger im Ergebnis von Einflüssen auf, als aufgrund von spontanen, unabhängigen Parallelentwicklungen.⁴⁵ Motive einfacher Form (schlichte Ornamente wie Dreieckband, Schachbrett-muster, Fischgrätenmuster, Spiralbänder u. ä.⁴⁶) oder mit allgemeingültigem Inhalt („säugendes Muttertier“, „Jäger“, „tanzende Frauen“ u. ä.) sind allerdings Parallelentwicklungen, die aus menschlichen Grundsituat-ionen, Empfindungen und Vorstellungen resultieren sowie auf ähnliche gesellschaftliche Gegebenheiten hindeuten. Die Entscheidung, ob das Motiv tradiert oder immer wieder neu erfunden wurde, kann nur von Fall zu Fall und nach sorgfältiger Prüfung der Indizien und des jeweiligen Kontextes getroffen werden. Einflüsse finden immer dann statt, wenn ein Künstler anderswo eine künstlerisch gestaltete Idee, ein Motiv, entdeckt und als geradezu ideal für sein künstleri-sches Vorhaben bzw. den Auftrag ansieht.⁴⁷ Als Inspira-tionsquelle dienen dabei bedeutende, stilprägende Werke bzw. Denkmäler, aber auch weniger prominen-te Kunstwerke, in denen vielleicht nur ein Einzelmotiv neu und bemerkenswert dargestellt ist. Häufig wird am gleichen Ort und in unmittelbarer Nachbarschaft nach innovativen Motiven und Ideen Ausschau gehalten.⁴⁸ Die Übernahme eines „fremden“ Motivs ist dabei keinesfalls als Anzeichen von Ideenarmut und unkritischer Nachahmung zu werten, sondern im Ge-genteil ein aktiver, schöpferischer Vorgang. Der rezipi-erende Künstler wird – will er nicht ein ausdrucksar-mes Scheinwerk schaffen – das „fremde“ Motiv immer unter Anpassung an die neue Szenenaufteilung und Komposition oder die geänderte Themenauflösung gebrauchen; er wird es anreichern, abwandeln, teil-weise umdeuten und nicht zuletzt auch stilistisch um-arbeiten.

3. Ein Motiv kann in späterer Zeit wiederaufge nom-men werden. Diese besondere Form der Beeinflus-sung ist nicht nur an Kunstwerken der unmittelbar folgenden Periode festzustellen. Im Gegenteil, häufig werden gerade Motive erneut aufgegriffen, die schon „ausgestorben“ schienen, nun aber in andersartiger Variierung oder Verknüpfung neu „belebt“ werden.⁴⁹ Diese Motive sind vorzugsweise einem Stil entlehnt, der nun allgemein als Sinnbild nationaler Stärke und schöpferischer Leistung der Vergangenheit gilt. Dem liegt das Bestreben der Auftraggeber zugrunde, sich angesichts einer krisenhaft empfundenen Gegenwart abzugrenzen oder im Gegenteil, die politischen und

religiösen Zustände zu nutzen, um ihre Privilegien zu festigen und zu vermehren. Aus dieser Grundhaltung heraus erfolgt meist eine mehr oder weniger radikale Abkehr von den künstlerischen Traditionen des vorangegangenen Stils.⁵⁰

Ältere Motive werden nicht willkürlich wiederaufgenommen, sondern nur dann, wenn sie inhaltlich und formal in die Struktur der neuen Kunst hineinpassen. Aber auch dort, wo Motive verschiedener historischer Stile scheinbar frei eklektisch arrangiert worden sind, kann ihre Neuheit gegenüber den Vorbildern in einer neuen Zusammenstellung oder einer geänderten Auslegung liegen. Die Auswahl der Motive und Gestaltungsmittel, die man wiederbenutzt, ist ebenso bezeichnend für den betreffenden historisierenden oder eklektizistischen Stil wie jedes eigenständige Formenrepertoire.⁵¹ Die teilweise recht vielschichtige Assimilierung und Umdeutung älterer Motive ist ebenso Ausdruck für die umprägende Kraft neuer sozialer und gesellschaftlicher Bedingungen wie auch für die schöpferische Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe.

4. Auch ein nebенächliches, scheinbar unwichtiges Motiv, dessen Funktion sogar rein formaler Art sein kann, ist mitunter nur in bestimmten Kunstperioden anzutreffen. Damit gehört es ebenfalls zum *Motivkreis eines Stils* und kann als Indikator herangezogen werden.

5. Wie bereits erläutert, besitzen einige Motive eine starke Affinität zu einem bestimmten Thema. Während andere in verschiedenen Themen erscheinen können, treten diese Motive in einem Thema gehäuft oder ausschließlich dort auf.

6. Einige Motive treten in einem bestimmten thematisch-inhaltlichen Zusammenhang immer gemeinsam auf. Ihre Verwandtschaft kann so eng sein, dass beim Auftreten des einen das andere dem Betrachter als notwendiges Pendant suggeriert wird bzw. dass sie wechselseitig füreinander eintreten können. Solche sogenannten *Motivfelder*⁵² erweisen sich meist über lange Zeiträume und auch bei Wanderungen von einem Ort zum anderen als stabil.

7. In einem anderen Kontext und bei verändertem Stellenwert (d.h. wenn sie als Neben- statt als Hauptmotiv oder umgekehrt eingesetzt werden) können sich Motive in Funktion und Bedeutung wandeln.⁵³

8. Thema und Motive ein und desselben Kunstwerkes können unterschiedliche Wandlungen und inhaltliche Akzentuierungen erfahren haben. Ein Motiv kann neu sein, das Thema (auch der Stoff als vorgeprägte inhaltliche Grundlage) hingegen alt, traditionell – und umgekehrt. Motive und Themen „wandeln sich offenbar weder parallel miteinander, noch synchron mit der Gesellschaft“⁵⁴

Die Motivgeschichte lässt Einflüsse, das Verhältnis von Tradition und Innovation, Bedeutung, Sinn und Prinzipien des Auftretens bestimmter Motive sowie deren Wandlung erkennen. Sie ermöglicht Aufschlüsse über die Auffassungen von Künstlern und Auftraggebern. Und sie gibt unter gleichzeitiger Beachtung von thematischen und formalen Erscheinungen Einblicke in kulturelle, soziale und religiöse Gegebenheiten. Damit ist die Motivgeschichte vor allem notwendige Voraussetzung für die Beschreibung eines Stils. Über die häufig „als steril anmutende Einteilung nach Epochenstilen und formalen Kriterien der Stilgeschichte hinaus, die ja immer grobschlächtige Abstraktionen sind“⁵⁵ kann sie helfen, Kunstwerke und kunsthistorische Phänomene unter feiner strukturierten Gesichtspunkten zu erfassen.

Dennoch stellt die Motivkunde nur eine von mehreren Methoden dar.⁵⁶ Um ein differenzierteres Verständnis stilistischer Phänomene und Entwicklungen zu gewinnen und die „Mitteilung“ eines Einzelkunstwerkes zu erfassen, sind gleichzeitig andere kunstwissenschaftliche Methoden anzuwenden – wie z.B. die Ikonographie, Ikonologie, Hermeneutik, Morphologie oder die Stilanalyse.

Um die Arbeitsweise der motivgeschichtlichen Methode verständlicher zu machen, wurden zwei Beispiele ausgewählt,⁵⁷ die vor allem einen Vorteil aufweisen: ihre enge zeitliche und räumliche Begrenzung, so dass die Motivketten kurz und überschaubar bleiben. Zum anderen handelt es sich um kleine, auf den ersten Blick unscheinbare Nebenmotive. Sie sollen demonstrieren, dass besonders Nebenmotive für den Nachweis von Zeittypischem, von Wanderungen oder Einflüssen geeignet sind und dass auch sie dem kreativen Gestaltungswillen der Künstler unterliegen.

Erstes Fallbeispiel: Opferaltar mit Brotpyramide

Darstellungen von Opferaufbauten lassen deutlich die Variationsbreite und schöpferische Phantasie der Künstler erkennen. Die Einzelemente erscheinen in vielfältigen Zusammenstellungen, Anordnungen und Ausgestaltungen, so dass die Opferaufbauten von Szene zu Szene und von Grab zu Grab variieren. Doch es sind auch verschiedene Grundtypen zu unterscheiden, die für bestimmte Zeiten und für bestimmte Orte charakteristisch sind.

Im memphitischen Grab des Haremhab ist in der dem Bestattungszug beigeordneten Opferlauben-Szene zweimal ein Typ abgebildet, der nur geringe Verbreitung erfahren hat: ein Opferaltar, auf dem runde Fladenbrote in Form eines steilen Pyramidenstumpfes –

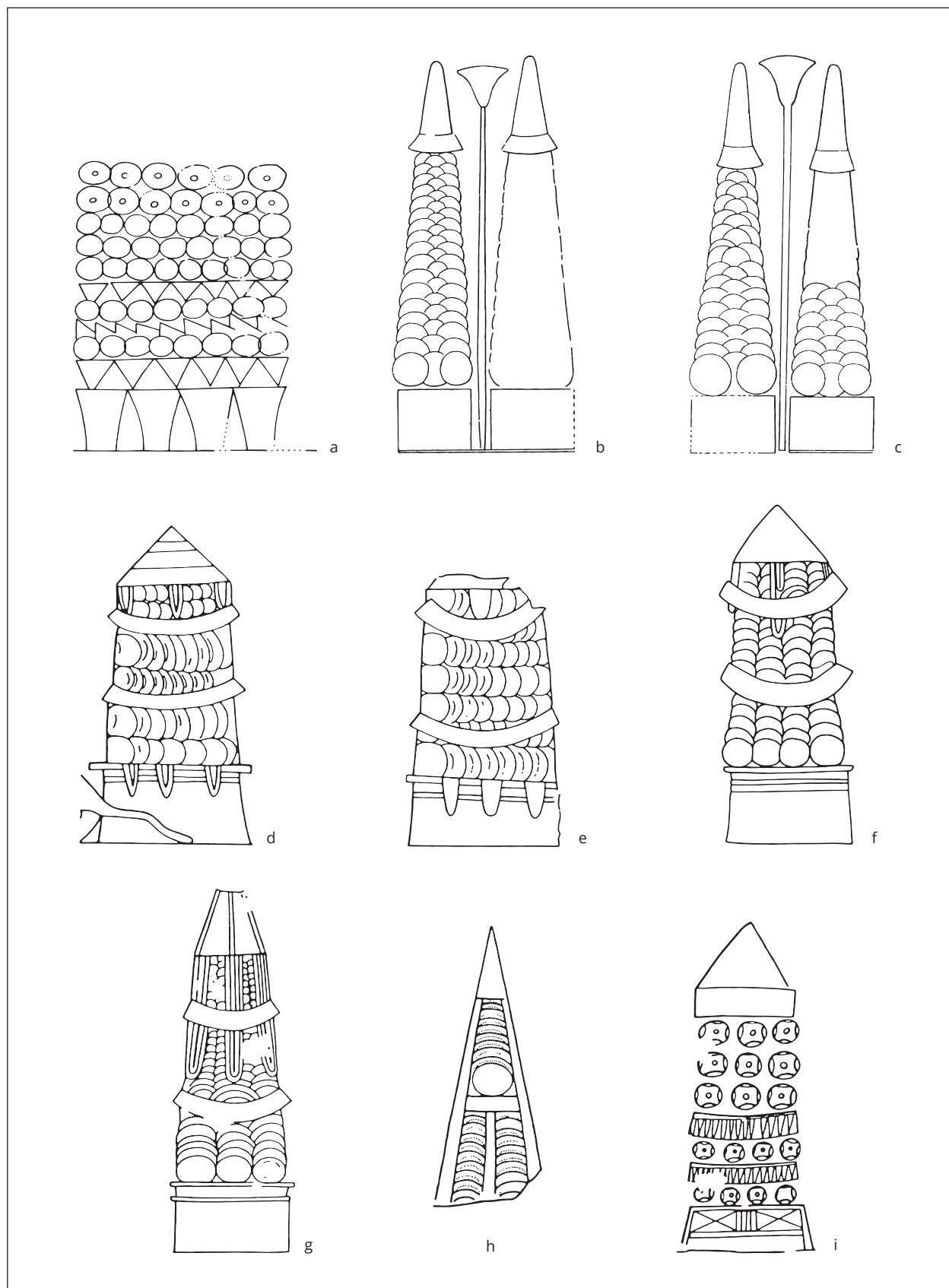


Abb. 1: Brotpyramiden.

a: Theben-West: Minnacht (TT 87); 18. Dynastie, Thutmosis III. b-c: Amarna: Huja (AT 1); 18. Dynastie, Echnaton. d-e: Sakkara: Haremhab; 18. Dynastie, Tutanchamun. f: Sakkara: NN (Berlin, ÄM 24042); 18. Dynastie, Tutanchamun. g: Sakkara: Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 13297); 18. Dynastie, Tutanchamun. h: Sakkara: NN (London, UCL 408); 18. Dynastie, Tutanchamun. i: Theben-West: Ibi (TT 36); 25./26. Dynastie

schon fast obeliskenförmig – aufgeschichtet sind (Abb. 1 d–e, Abb. 4).⁵⁸ Die Brotpyramide ist durch ein „Pyramidion“ mit flach geböschten Seitenflächen gekrönt, das durch drei horizontale Linien gegliedert ist und noch Reste roter Farbe aufweist. Fleischstreifen, die aus der unteren und oberen Schicht der Brotpyramide herabhängen, und zwei Blumengirlanden vollenden den Opferaufbau.

Der pyramidale Opferbrotaufbau ist erstmals im Grab des Huja in Amarna (AT 1) abgebildet worden, und zwar in der Kultbildkammer (Abb. 1 b–c).⁵⁹ Das Motiv tritt hier gleich zweifach, in spiegelbildlicher Verdopplung, auf. Die Symmetrieachse wird durch einen Papyrusstengel gebildet. Die hohen, steilen Brotpyramiden sind auf Sockeln errichtet und am Übergang zum „Pyramidion“ jeweils mit einer Blumengirlande geschmückt. Das „Pyramidion“ folgt dem steilen Aufbau, hat aber eine abgerundete Spitze, die eher an einen Salzkegel erinnert. Bei flüchtiger Betrachtung erwecken die Brotpyramiden des Huja den Eindruck, als handle es sich „um schräg von oben überblickte Reihen, die sich in die Bildtiefe streckten, und deren Scheiben etwa wie die Stücke einer lockeren Geldrolle hochkant hintereinander ständen“.⁶⁰ Die Brote sind

jedoch nach dem Schema der Hochstaffelung angeordnet, eingefügt in die Gesamtform eines symmetrischen, spitzwinkligen Dreiecks. Da ägyptischen Darstellungsprinzipien gemäß die Anzahl der Brote nach oben hin nicht reduziert werden darf, müssen sie zwangsläufig verkleinert werden.⁶¹ Obwohl die Verkleinerung der Kreissegmente nichts mit Perspektive zu tun hat, wird durch sie eine gewisse Vorstellung erzeugt, dass die Brotpyramiden Gestalt, Volumen und Höhe besitzen.

Ein Vergleich mit einem Opferbrotaufbau im Grab des Minnacht aus der Zeit Thutmosis' III. (TT 87; Abb. 1 a)⁶² lässt den Unterschied deutlich werden: Dort sind über vier Brottöpfen runde und dreieckige Brote in einer rechteckigen Fläche angeordnet. Ihre gleichbleibende Größe und Dichtigkeit verhindert ihre optische Verbindung zu einer körperhaften Gesamtgestalt. Die Flächenprojektion, die einem anderen optischen Schema folgt, lässt Form und Volumen des Brothaufens nicht erkennen, dafür aber Art und Anzahl der Brote. Memphitische Darstellungen des Motivs finden sich außerdem auf zwei Berliner Reliefblöcken (ÄM 24042; Abb. 1 f sowie ÄM 13297; Abb. 1 g)⁶³ und einem weiteren in London (University College, 408; Abb. 1 h),⁶⁴



Abb. 2: Grabpyramide mit Opferbroten.
Theben-West: Stele des Kaha (TT 360);
19. Dynastie, Ramses II



Abb. 3: Grabpyramide mit Opferbroten.
Fragment von der Stele des Kaha (aus TT 360);
Antikenhandel

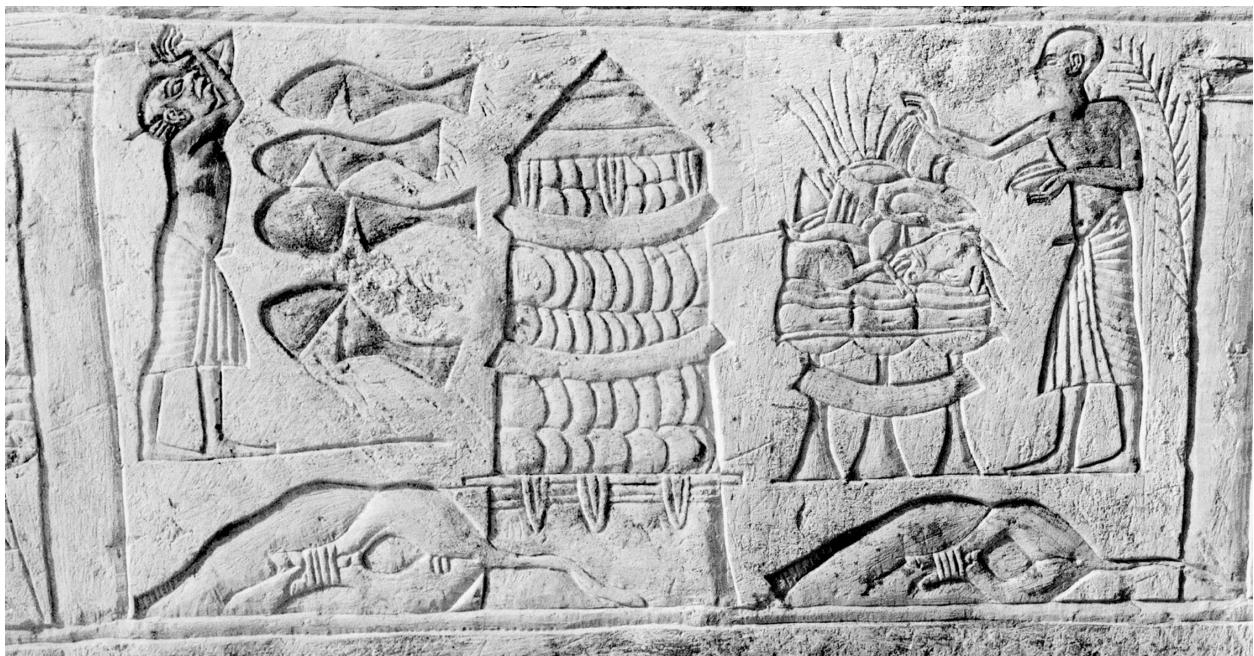


Abb. 4: Brotpyramide. Wandrelief im Grab des Haremhab, Sakkara in situ (Detail)



Abb. 5: Brotpyramide. Relief aus einem unbekannten Grab, Sakkara. Berlin, ÄM 24042 (Detail)



Abb. 6: Brotpyramide. Relief aus dem Grab des Ptahemhat-Tj, Sakkara. Berlin, ÄM 13297 (Detail)

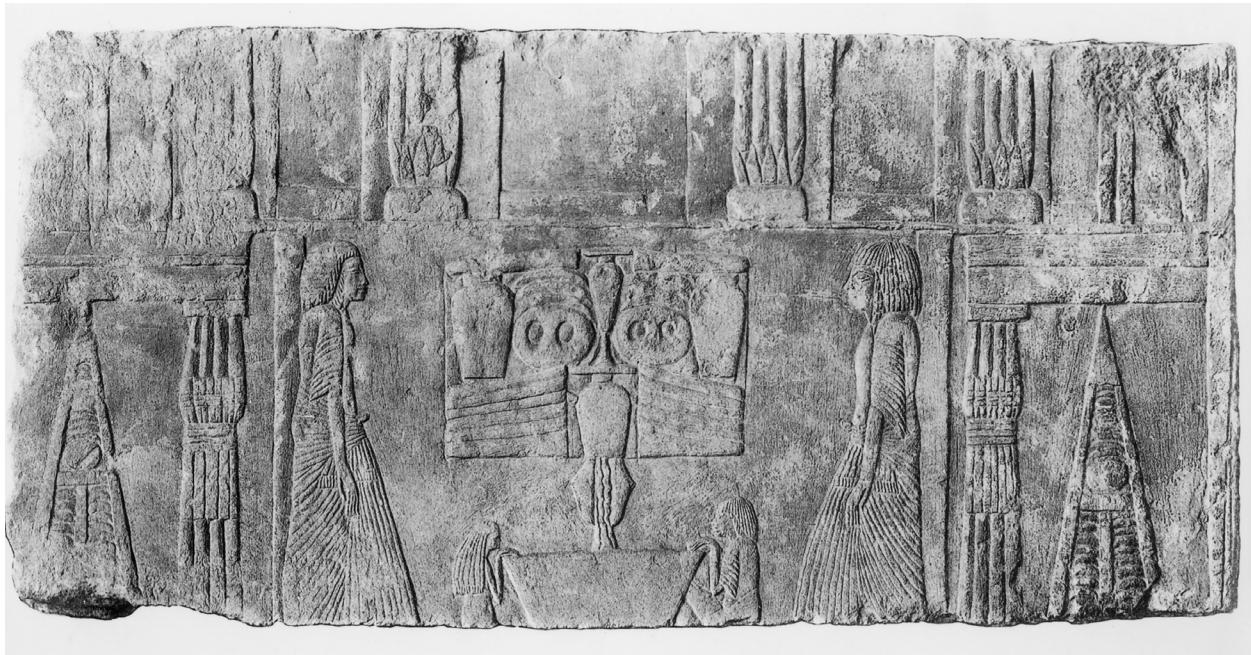


Abb. 7: Brotpyramiden mit T-förmigem Gebilde. Relief aus einem unbekannten Grab, Sakkara. London, UCL 408

die den Opferaltar mit Brotpyramide am Eingang bzw. im Hof des Grabes zeigen. Der Opferbrotaufbau auf dem Berliner Relief aus einem unbekannten Grab (ÄM 24042; Abb. 5) ähnelt in seiner Gesamtgestalt und dem flacher geneigten „Pyramidion“ den Brotpyramiden im Haremhab-Grab (s. Abb. 1 d-e). Dort sind die Brote als seitlich gestaffelte Reihen übereinander angeordnet, auf dem Berliner Relief hingegen als hochgestaffelte „Brotrollen“. Auf dem anderen Berliner Relief (ÄM 13297; Abb. 6), das Verfasserin dem Grab des Ptahemhat-Tj zuordnet,⁶⁵ ist der Opferbrotaufbau deutlich steiler, höher und besteht aus nur drei eng hochgestaffelten „Brotrollen“. Dadurch ist auch das „Pyramidion“ steiler. Bemerkenswert sind hier die Doppellinien an den Außenkanten und in der Mitte. Sie könnten konstruktive Elemente des „Pyramidion“-Aufsatzes wiedergeben. Denkbar wäre auch ein Bezug zu realen Pyramiden, von denen einige als Begrenzung der dreieckigen Bildfläche Randstreifen aufweisen, teilweise mit Inschriftenzeile.⁶⁶ Andere haben mittig eine vertikale Inschriftenzeile, doch dafür ist die Doppellinie zu schmal. Da die Spitze der Brotpyramide auf dem Relieffragment nicht erhalten ist, kann die Bedeutung der Linien nicht abschließend erklärt werden.

Der Opferaufbau auf dem Londoner Relief (London, University College, 408; Abb. 7) weist als einziger exakt die Form einer steilen Pyramide auf. Die doppelte Konturlinie sowie das T-förmige Gebilde im Inneren des Pyramidendreiecks lassen zunächst annehmen, es könnte sich um ein offenes pyramidenförmiges

Gestell handeln, das mittig durch einen Ständer⁶⁷ stabilisiert wird. Mit Blick auf das Pyramidion des Hornefer (London, British Museum, EA 479),⁶⁸ das T-förmige Inschriftenzeilen aufweist, wäre allerdings auch eine andere Lesart möglich: Bei dem T-förmigen „Ständer“ könnte es sich ebenso um die T-förmigen Inschriftenzeilen auf der Außenseite handeln. Damit würde es sich um eine kombinierte Außen- und Innenansicht handeln, bei der der Inhalt – die aufgetürmten Fladenbrote – auf die ansichtige Außenwand projiziert ist.⁶⁹ Die fragmentarische Reliefsdarstellung zeigt den pyramidenförmigen Opferaufbau zweimal – und zwar jeweils in einer seitlichen Kolonnade, die den Hof des Graboberbaus umgibt. Die Spitzen stoßen an das Kolonnadendach, womit der Opferaufbau zumindest in der Darstellung so hoch war wie die Säulen (unterer Teil nicht mehr erhalten). Wie man sich dessen Konstruktion konkret vorzustellen hat ist sekundär. Durch die pyramidalen Formgebungen des Opferaufbaus, die hier besonders sinnfällig ist, sollte jedenfalls eine Assoziation zur Grabpyramide hergestellt werden.

In der 19. Dynastie erscheint das Motiv auch in Theben, und zwar auf der Stele des Kaha, die im Hof seines Grabes in Deir el-Medina stand (TT 360; Abb. 2, vgl. Abb. 3).⁷⁰ Das untere Bildfeld zeigt die Mundöffnung an den vor dem Grab aufgestellten Mumien des Grabinhabers und seiner Frau. Rechts von dem Totenpriester, der die Mundöffnung vollzieht, ist der Opferbrotaufbau abgebildet. Am Sockel kniet ein zweiter Priester. Er libiert und bringt weitere Fladenbrote dar.

Darüber, in einem Teil-Bildstreifen, führt ein Diener eine Kuh mit ihrem Kalb herbei. Ein Vorderbein des Kalbes soll abgetrennt und noch blutend den Verstorbenen geopfert werden.⁷¹ Hinter den beiden Mumien ist noch schwach die Grabkapelle zu erkennen: ein hohes, schmales Gebäude mit aufsitzender Pyramide, die wie üblich durch ein schwarz gemaltes Pyramidion bekrönt ist. Auch die Spitze der Brotpyramide ist schwarz bemalt. Und noch einige andere Details sind mit Blick auf die bisher betrachteten Opferbrot-aufbauten untypisch. Im Sockelbereich, der einem Altar gleicht, ist eine Tür eingezeichnet. Unterhalb eines Gesimses, zugleich die Standlinie für das Kalb, scheint links außen eine Nische wiedergegeben zu sein. Und schließlich steht der Opferaufbau auf einer Plattform, die mit einem Dreieckband verziert ist. Wie schon Petra Barthelmeß erkannte, sprechen sowohl die formalen Besonderheiten dieses Opferaufbaus als auch die reale Anlage des Hofkomplexes für eine Deutung als kombinierte Darstellung von Opferaltar und Pyramidenkapelle.⁷² Um nämlich zur Grabkapelle des Kaha zu gelangen, musste die Begräbnisprozession an der pyramidenförmigen Kapelle seines Vaters Huj (TT 361) vorbeiziehen. Einzigartig ist die Verknüpfung von Brotpyramide und Kuh-Kalb-Szene: Die Mutterkuh, die doch vor Schmerz um ihr Kalb mit herausgestreckter Zunge brüllen sollte, scheint den frischen Opferbroten nicht widerstehen zu können und daran zu knabbern (s. Abb. 3).

Eine Brotpyramide ist zuletzt in dem spätzeitlichen Grab des Ibi (TT 36; Abb. 1 i)⁷³ abgebildet worden. In der langen Reihe unbedachter Opferständner fällt sie zunächst kaum auf – auch, weil sie keine gliedernde Funktion hat. Ihre Obeliskenform ähnelt den Darstellungen in zwei memphitischen Gräbern (vgl. Abb. 1 d, f). Doch im Detail ist alles anders: ein hölzernes Gestell statt eines steinernen Altars, vereinzelte „schwebende“ Brote statt dicht gestaffelter „Brotrollen“, nach oben hin größer statt kleiner werdende Brote, keine Fleischstreifen, ein gleichfalls „schwebendes“ Pyramidion auf einer „Basis“.⁷⁴ Vermutlich hatte der Künstler nie eine aus Fladenbroten aufgetürmte Brotpyramide gesehen, weil zu seiner Zeit andere Opferaufbauten üblich waren. Damit hätte er das Motiv versatzstückartig übernommen und in missverständlicher Weise in die insgesamt historisierende Darstellung eingebaut. Vor allem durch die Darstellung auf der Grabstele des Kaha, in der Opferbrotaufbau und Pyramidenkapelle zu einem einzigen Bildelement verschmolzen sind, wird deutlich, dass die pyramidale Form nicht zufällig gewählt wurde: Sie nimmt Bezug auf die Grabpyramide, in deren Nähe – am Prozessionsweg des Begräbniszuges oder im Hof des Grabes – der Opferaltar mit Brotpyramide errichtet war.

Zweites Fallbeispiel: Lässige oder schlafende Türhüter und Wächter

Eines der beiden Berliner Reliefs, die einen Opferaltar mit Brotpyramide zeigen (ÄM 13297), enthält noch ein anderes, viel augenfälligeres Nebenmotiv: den an einen Türpfosten gelehnten Türhüter (Abb. 8 u. 11 e). Wegen seiner ungezwungenen Haltung und den schlafend geschlossenen Augen zieht er den Blick des Betrachters geradezu auf sich, zumal sein Gesicht in der selten gebräuchlichen Vorderansicht⁷⁵ wiedergegeben ist. Scheinbar unberührt von dem Geschehen, den finalen Bestattungsriten im Graboberbau, scheint er vor sich hinzudösen oder gar im Stehen zu Schlafen.⁷⁶ Weil er eine Durchgangstür⁷⁷ zu bewachen hat, die während der Bestattungsriten und dem Einbringen der Grabausstattung stark frequentiert wird, kann er sich nur in entspannter Haltung gegen den Türpfosten stützen. Sein Kopf ist dabei in die rechte Hand gebettet, die linke Hand liegt als Stütze und Polster unter dem rechten Oberarm auf der Wand. Durch die seitliche Neigung des Oberkörpers, die Spielbeinstellung des rechten Beines und die Überschniedung der Arme weicht die Figur vom einfachen Gestaltschema Stehender ab. Dadurch fordert sie die Wahrnehmung der Betrachter heraus, aktiviert ihre Aufmerksamkeit. Mehr noch: Sie verleiht der Bestattungsszene einen bis dahin nicht bekannten anekdotischen, humorigen Zug. Die Betrachter sollen aber nicht nur erheitert,⁷⁸ sondern auf diese Weise zum miterlebenden und -führenden Zusehen⁷⁹ angeregt werden. Denn durch ihr intensiviertes, miterlebendes Zusehen – und das ist der eigentliche Zweck – erneuern sie das Gedenken an den verstorbenen Grabinhaber, stellen gemäß den ägyptischen Vorstellungen seinen Namen und seine „Lebendigkeit“ als soziale, „konstellative Einbindung“⁸⁰ wieder her.

Die Figur des lässigen oder schlafenden Türhüters⁸¹ ist keine Einzelerscheinung in der ägyptischen Kunst, wenn auch ihre zeitliche und räumliche Verbreitung sehr begrenzt ist. Erstmals erscheint sie im Grab des Intef (TT 155; Hatschepsut-Thutmosis III.; Abb. 10). Dort ist in einem Weinkeller neben der Tür ein Wachmann⁸² zu sehen, der auf einem niedrigen Kalksteinhocker hockt und offenkundig schlafend: Den Oberkörper leicht vorgeneigt, hat er seine Stirn in die Hand des aufgestützten rechten Armes gebettet, während sein linker Arm locker herabhängt. Drei Träger mit Weinkrügen verlangen Einlass. Laut den Beischriften glaubt der gegen die Tür klopfende Träger, dass der Wächter eingeschlafen ist, worauf der zweite mutmaßt, er wäre sicher „trunken vom Wein“. Darauf meldet sich der Wächter von drinnen und beteuert, dass er keinesfalls schlafen würde.



Abb. 8: Schläfriger Türhüter.
Relief aus dem Grab des Ptahemhat-Tj, Sakkara.
Berlin, ÄM 13297 (Detail)

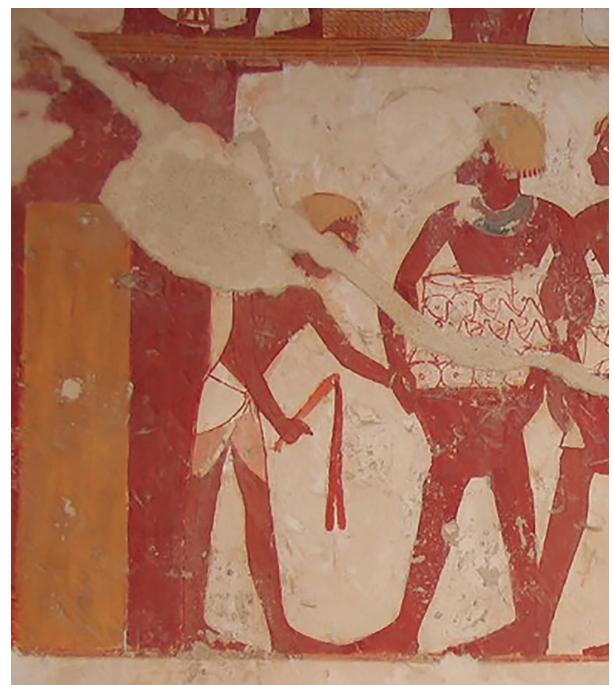


Abb. 9: Aktiv agierender Türhüter.
Wandmalerei im Grab des Userhat (TT 56),
Theben-West (Detail)

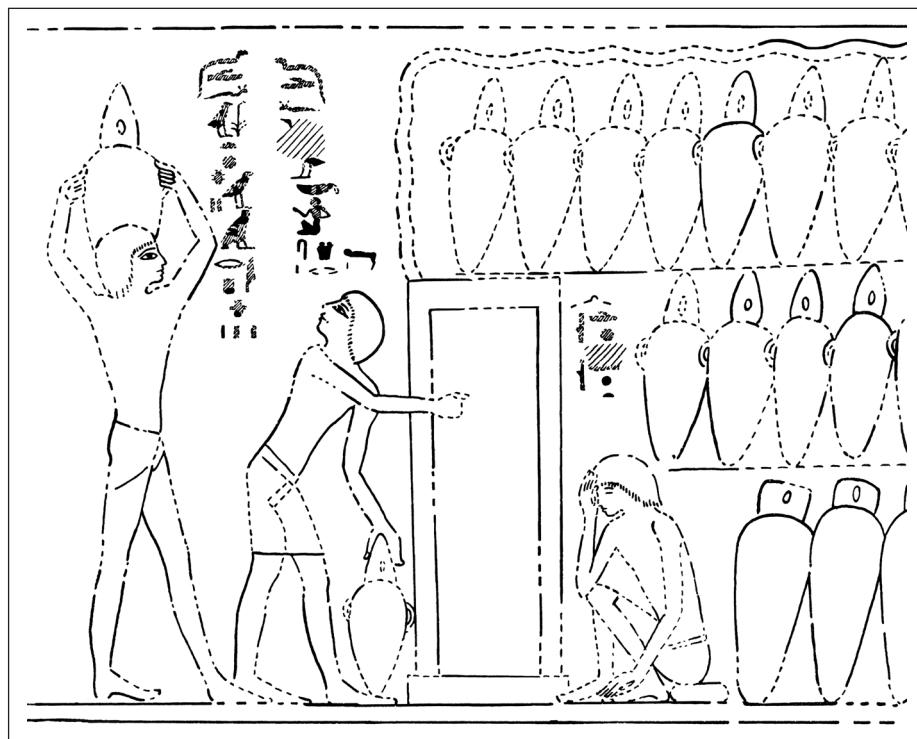


Abb. 10: Schläfriger Wachmann. Wandmalerei im Grab des Intef (TT 155),
Theben-West (Detail)

Genrehaft aufgefasste Türhüter sind erst wieder in den Beamten-Gräbern von Amarna zu finden – und zwar in den Gräbern des Pentu, des Tutu, des Merjre II. und des Eje (AT 5, 8, 2 u. 25). Dort treten sie gehäuft und in lebensnah gestalteten Variationen auf, da die ausgedehnten Darstellungen vom königlichen Palast, Harem oder dem Wohnhaus des Grabinhabers zahlreiche zu bewachende Türen enthalten. Einige Türhüter erscheinen dort in zwangloser, lässiger Haltung stehend (Abb. 11 a-d).⁸³ Im Gegensatz zum schlaftrigen Türhüter auf dem Berliner Relief (ÄM 13297; vgl. Abb. 11 g) stützen sie sich mit den Schultern und dem Fuß eines angewinkelten Beines gegen den Türpfosten bzw. gegen eine Wand. Ihr Kopf ist wie üblich im Profil wiedergegeben, so dass ihre Blicke auf das Geschehen oder den Kollegen gerichtet sind, mit dem sie sich gerade unterhalten. Sie sind somit wach und aufmerksam. Ihre legere Körperhaltung verdeutlicht aber, dass Wachdienste zur Ermüdung führen und man sich unauffällig nur ein wenig Erleichterung verschaffen kann, indem man zwischen Stand- und Spielbein wechselt oder sich anlehnt.

Ein Vergleich mit einem Türhüter im Grab des Userhat aus der Zeit Amenophis II. (TT 56; Abb. 9),⁸⁴ der am Tor des Proviantamtes Träger mit Brotkörben kontrolliert, lässt erkennen, welcher Wandel sich vollzogen hat: Der Türhüter steht hier mit beiden Beinen fest auf dem Boden, beugt sich nur etwas vor, um den Inhalt des ersten Brotkorbes zu prüfen. Er wird in idealisierter Form bei der Amtsausübung gezeigt, keine Andeutung von Lässigkeit.

In Amarna ist im Grab des Eje (AT 25) auch eine sitzende Variante abgebildet: Einer der Türhüter, die die Zugänge zu Räumlichkeiten im königlichen Harem bewachen, sitzt mit vorgeneigtem Oberkörper und in die Hand gestütztem Kinn auf einem Kalksteinhocker⁸⁵ (Abb. 12 a).⁸⁶ Sein rechter Arm hängt locker über das rechte Knie herab, wobei sein rechter Fuß leicht nach vorn gestellt ist. Die gegenüberliegende Tür im Blick haltend, scheint er zugleich entspannt seinen Gedanken nachzuhängen. Vor anderen Harems-Räumen sitzen ebenfalls zwei Türhüter auf Hockern, doch mit dem Rücken zur Tür und nicht auf ihre Aufgabe konzentriert: Der eine hat eine Speiseschale vor sich und isst, der andere seinen Kopf in die auf die Knie gelegten Arme gebettet und schläft (Abb. 12 b).⁸⁷ Im Grab des Tutu (AT 8) sind vor Türen zu Harems-Räumen zwei Türhüter zu sehen, die gleichfalls in entspannter Haltung auf Hockern sitzen: Der eine hat die rechte Hand vor den Mund geführt und unterhält sich mit dem ihm gegenüber stehenden Kollegen, der andere hat den linken Unterarm über das Knie gelegt und beobachtet gelassen die gegenüberliegende Tür (Abb. 12 c).⁸⁸

Auch vor anderen Harems-Räumen, die zunächst in ein Speisezimmer führen, hockt ein Türhüter (Abb. 12 e).⁸⁹ Die Figur ist zwar beschädigt, doch scheint der Mann seine Stirn in die Hand des aufgestützten rechten Armes zu betten. Im benachbarten Gebäudeteil sitzt ein Türhüter auf einem Kalksteinhocker, der seinen Kopf in beide Hände gestützt haben könnte (Abb. 12 d).⁹⁰ Die beiden Figuren könnten in ähnlicher Weise gestaltet gewesen sein, wie auf einem Relieffragment aus dem Großen Palast in Amarna (Abb. 13).⁹¹ Hier hockt der Türhüter in entspannt zusammengesunken Haltung, wobei er seinen Kopf in die Hand des aufgestützten linken Armesbettet, während sein rechter Arm über die Knie gelegt ist. Offenbar schläft er. Das könnte auch bei den beiden beschädigten Figuren im Grab des Tutu der Fall sein.⁹²

Die Wanderung des Motivs von Amarna nach Sakarra ist nicht nur durch das Berliner Relief (ÄM 13297) belegt. Auf der Ostwand des Haremhab-Grabes ist unterhalb eines Szenenabschnitts mit in Häusern tätigen Dienern eine Figur skizziert, die seitlich gegen eine imaginäre Tür gelehnt steht (Abb. 11 f).⁹³ Bis auf die Tatsache, dass sie offenbar das Kinn in die Hand gestützt hat, mutet sie wie eine spiegelbildliche Variante des schlaftrigen Türhüters auf dem Berliner Relief an. Unabhängig davon, wann und durch wen diese Skizze ausgeführt wurde, lässt sie den Schluss zu, dass sie nach einer Figur im oberen, heute nicht mehr erhaltenen Teil des Bildfeldes kopiert wurde.⁹⁴

Die zweite, sitzende Variante ist im Grab des Merjneith abgebildet, das schon während der Regierungszeit des Echnaton bis in die frühe Zeit Tutanchamuns erbaut wurde.⁹⁵ Dort hockt ein Türhüter mitten in einer Tür, mit dem Rücken an einen der beiden Türpfosten gelehnt (Abb. 12 f).⁹⁶ Ähnlich wie einer der Türhüter im Grab des Eje in Amarna (vgl. Abb. 12 a) hat er sein Kinn in die Handfläche des linken Armes gestützt, den Ellenbogen dabei auf das linke Knie gestellt. Der andere Arm ist quer über den Leib gelegt, unter dem aufgestützten Arm hindurch. Diese Armhaltung ist sonst überwiegend bei höherrangigen Trauergästen als „vornehme“ Trauergeste zu sehen.⁹⁷ Hier scheint sie allerdings ruhiges, gelassenes Abwarten zu bekunden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass lässige oder schlafende Türhüter gehäuft in den ausgedehnten, auf konkrete Gebäude bezogenen Architekturdarstellungen von Amarna-Gräbern auftreten. Und zwar sind sie ausschließlich in horizontal aufgebauten Gebäudedarstellungen anzutreffen. Ägyptische Darstellungskonventionen erlaubten ja „ein Schreiten nur im Sinne der Bildfläche“,⁹⁸ also ein Agieren auf den „Bodenlinien“ oder zusätzlich eingefügten Standlinien. Obgleich die Gebäude als Kombination verschie-

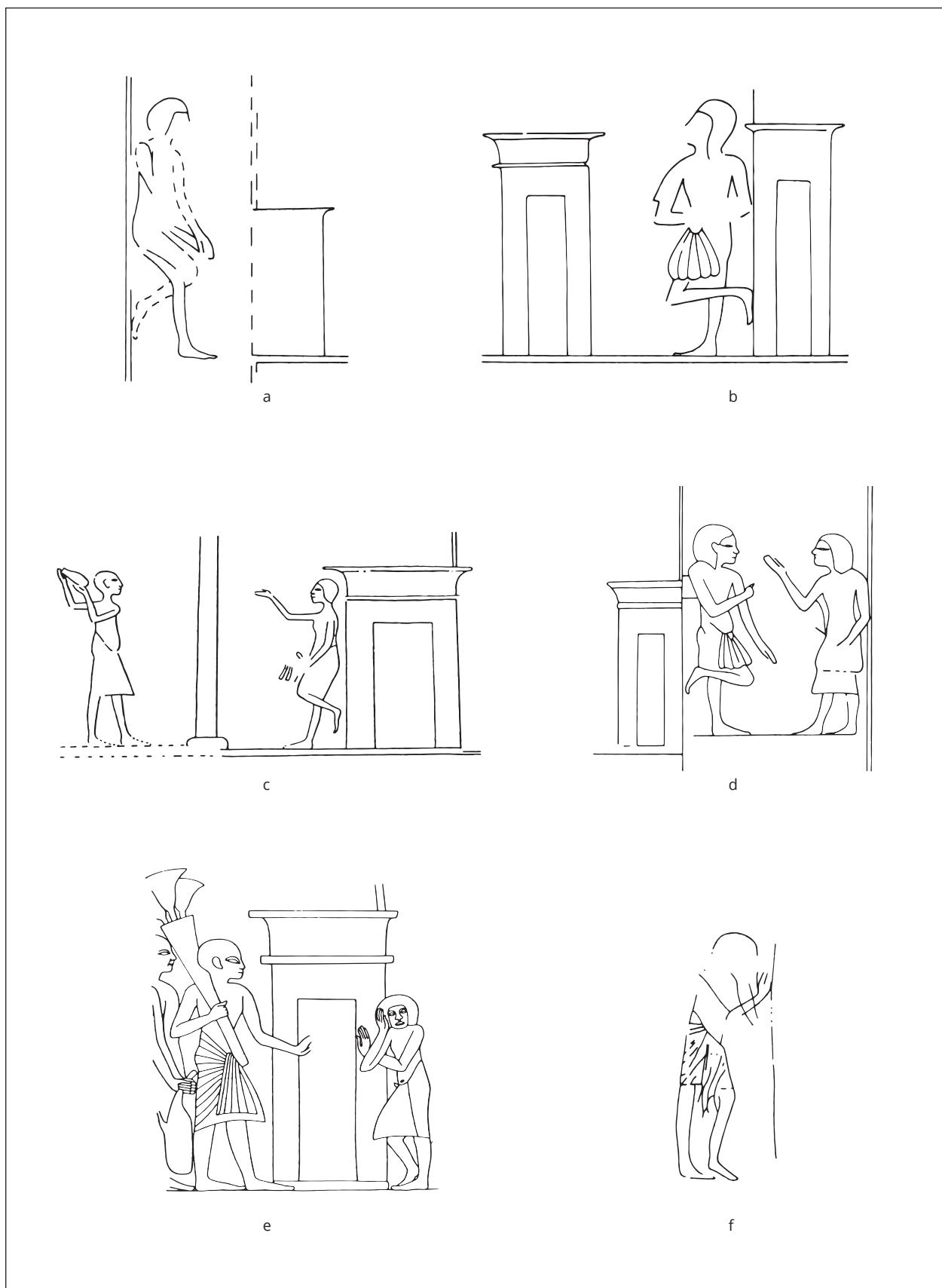


Abb. 11: Lässige/schläfrige Türhüter – stehend: a: Amarna: Pentu (AT 5); 18. Dynastie, Echnaton. b: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. c: Amarna: Merjre II. (AT 2); 18. Dynastie, Echnaton. d: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. e: Sakkara: Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 13297); 18. Dynastie, Tutanchamun. f: Sakkara: Haremhab, Sekundärgraffiti; 18. Dynastie, Tutanchamun

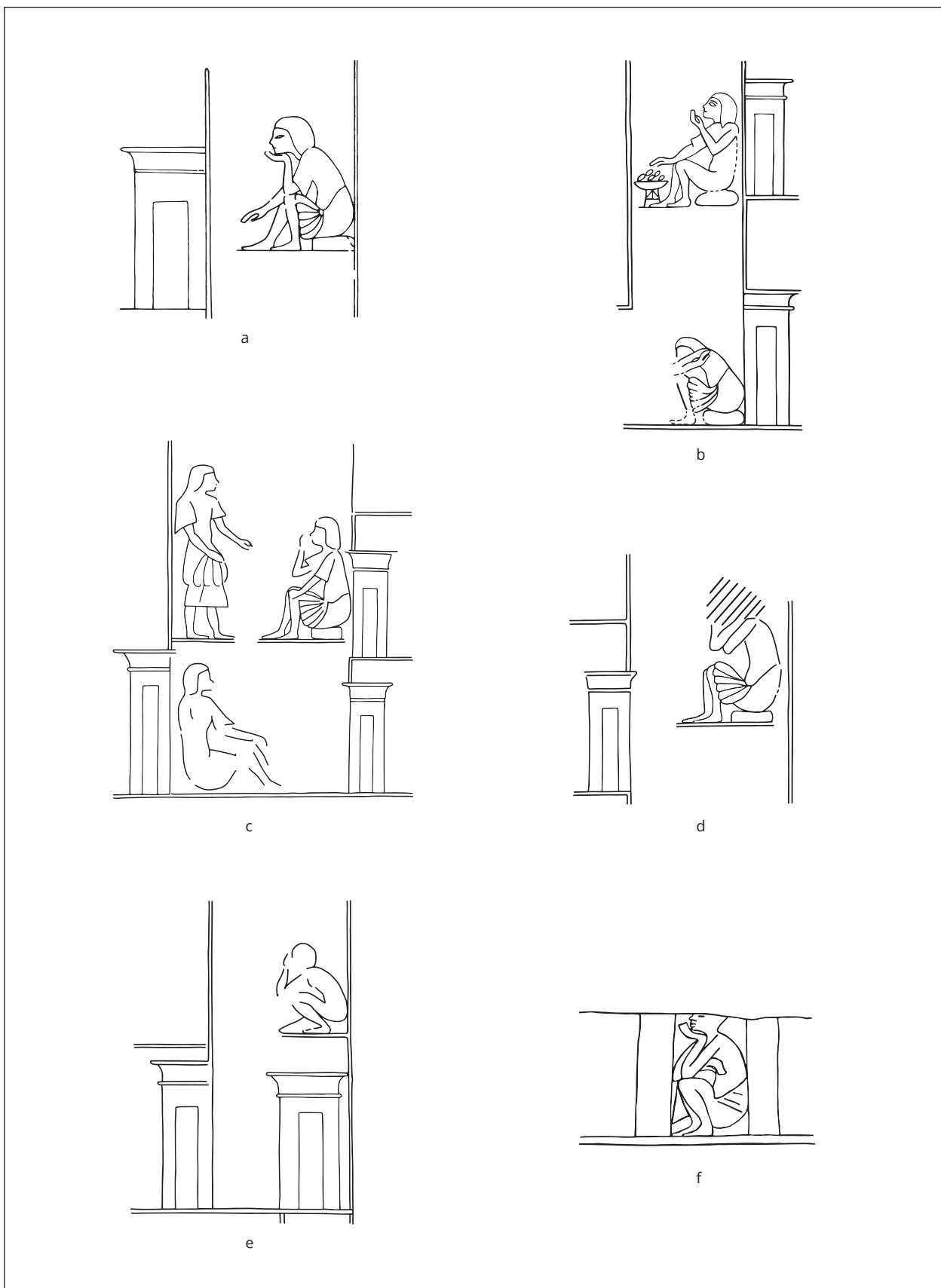


Abb. 12: Lässige / schlafende Türhüter – hockend: a: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. b: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. c: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. d: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. e: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. g: Sakkara: Merjneith; 18. Dynastie, Echnaton

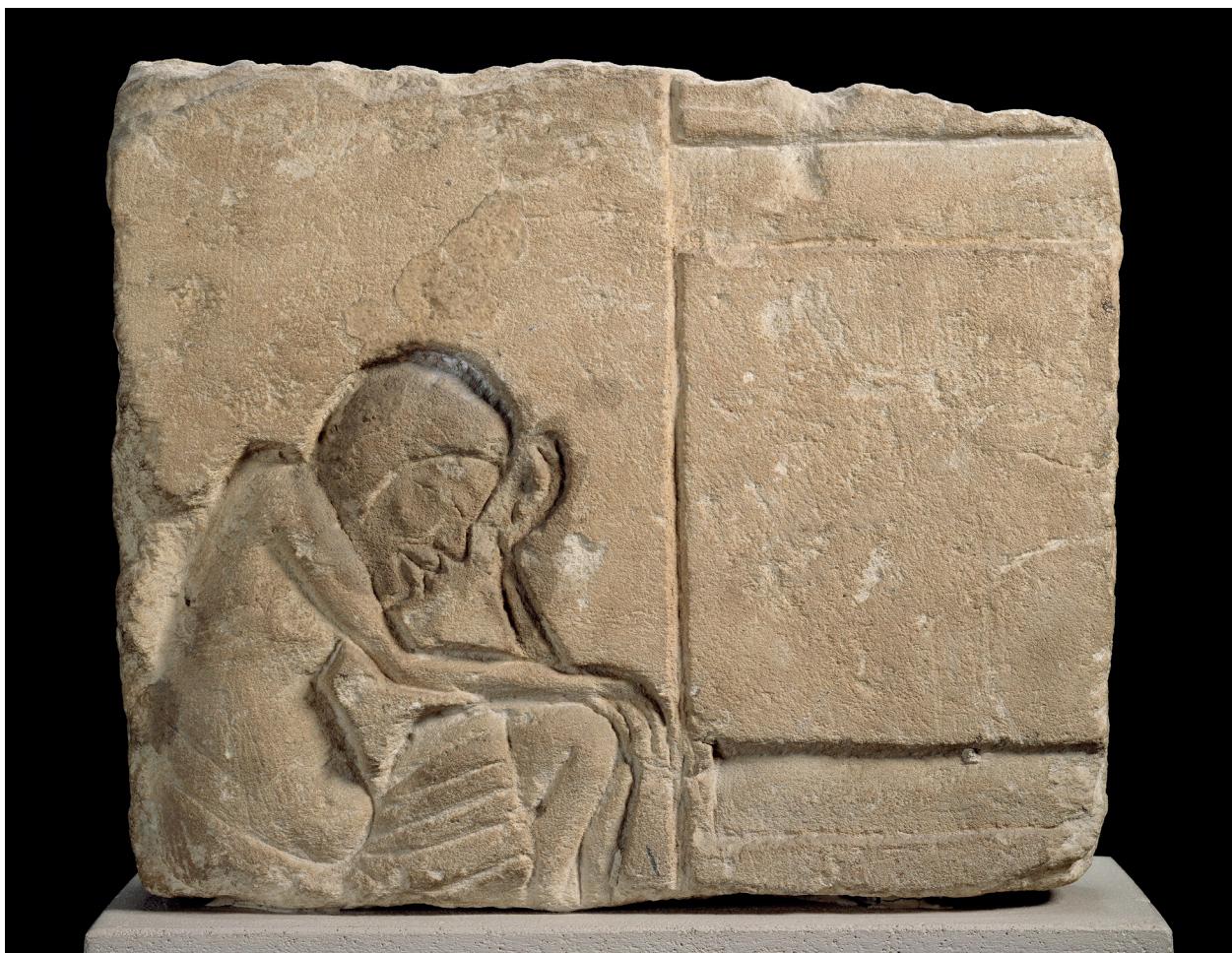


Abb. 13: Schläfriger Türhüter (?). Relieffragment aus dem Großen Palast in Amarna. Oxford, Ashmolean Museum, AN1893.1-41.116

dener Ansichten wiedergegeben sind und eher einen gliedernden Rahmen bilden, wird durch die Integration von handelnden Figuren der Inhalt anschaulicher, nachvollziehbarer.

Von der Amarnakunst beeinflusst finden sich auch in einigen memphitischen Gräbern der Nachamarnazeit Architekturdarstellungen mit integrierten Figuren – jedoch nur in den großen „Tempel-Gräbern“. Genrehaft aufgefasste Türhüter konnten bislang vereinzelt in Bestattungsszenen nachgewiesen werden, und zwar in den „Schlussriten im Grabhof“. Die Verwendung des Motivs in einem andersartigen Thema ist durchaus schöpferisch. Auch durch Einführung der horizontal aufgebauten Grabdarstellung hat das Bestattungsthema eine Neufassung erfahren. Kleine und mittelgroße Gräber in Sakkara enthalten dagegen Grabdarstellungen, die thebanischen Bildkonventionen folgend allein die Grabkapelle (Opferkammer) in ikonartiger Reduzierung zeigen;⁹⁹ hier fehlt der architektonische Rahmen, um die Figur eines Türwächters integrieren zu können.

Die sitzenden Türhüter stehen zwar in formaler Beziehung zum Wachmann im Intef-Grab (TT 155), doch haben sie eine veränderte Expression erfahren. Sitzende wie stehende Türhüter wirken in den Grabdekorationen von Amarna und Sakkara durch Einbindung in neue Themen, durch Haltungs- und Handlungsvariationen sowie die mehr organische Figurengestaltung sinnfälliger und lebensnaher.

Wer sich allgemein für Genrefiguren „schlafender Bediensteter“ und deren Verbreitung interessiert, muss die Motivsammlung erweitern. Dabei würde man beispielsweise im Grab des Userhat (TT 56; Amenophis II.) in der Barber-Szene schlafende Soldaten entdecken,¹⁰⁰ auf den Malereifragmenten aus dem nicht lokalisierten Grab des Nebamun (Thutmosis IV.–Amenophis III.) einen schlafenden Ernteaufseher und einen dösenden Wagenlenker,¹⁰¹ die in gleicher Kombination auch im Grab des Chaemhat (TT 57; Amenophis III.)¹⁰² anzutreffen sind. Von den memphitischen Gräbern der Nach-Amarnazeit wäre das Grab des Merj-

neith zu nennen, wo in einer Hafen-Szene vor einem der Getreidehaufen ein schlafender Arbeiter hockt;¹⁰³ und im Haremhab-Grab würde man in der Militärlager-Szene erneut auf einen schlafenden Wagenlenker stoßen sowie in einer Subszene mit Kleinhäusern auf einen schlafenden Hausdiener.¹⁰⁴ Eine derartige Untersuchung würde jedoch den hier gesetzten Rahmen eines Fallbeispiels sprengen.

Wie insbesondere durch die beiden Fallbeispiele gezeigt werden konnte, ist die Motivkunde – wie jede

andere Methode auch – einem Werkzeug gleich nur für einen bestimmten Zweck, für eine bestimmte Fragestellung nutzbar. Sie enthält unvermeidliche Abstraktionen und Reduktionen, die aber „geradezu Bedingungen ihres Erfolges sind“.¹⁰⁵ Diesen begrenzten Anwendungsbereich sollte man sich stets bewusst machen. Wer weitere und komplexere Erkenntnisse gewinnen will, muss sich anderer Methoden bedienen, dabei aber immer die Augen für den „Dialog mit dem Kunstwerk“¹⁰⁶ offenhalten.

Anmerkungen

¹ W. McAllister Johnson, *Art History. Its Use and Abuse*. Toronto 1988; zitiert nach M. Halbertsma u. K. Zijlmans (Hrsg.), *Gesichtspunkte: Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, S. 7 u. 14. – An dieser Stelle danke ich Helmut Brandl für gründliches und interessiertes Korrekturlesen, damit auch der Text der Herausgeberin möglichst frei von „Fehlerleufeln“ ist.

² Siehe vor allem E. Frenzel, *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 253–261; E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6., überarb. Aufl., Stuttgart 2008, S. V–XVI.

³ Außer den in Anm. 2 genannten Arbeiten von Elisabeth Frenzel z. B. J. Rickes, *Das „Gewittermotiv“ in Goethes „Werther“ – motivtheoretisch betrachtet*, in: *Wirkendes Wort* 42 (1992), S. 406–420; J. Rickes, *Motivforschung – eine unmoderne Disziplin? Überlegungen zu einer gewichtigen Neuerscheinung*, in: *Wirkendes Wort* 47 (1997), S. 489–501.

⁴ Z.B. G. Wilks, *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Marburg 2005; J. Mohrland, *Die Frau zwischen Narr und Tod: Untersuchungen zu einem Motiv der frühneuzeitlichen Bildpublizistik*, Berlin 2013.

⁵ *Lexikon der Kunst*, Bd. III, hrsg. von L. Alscher [u. a.], Leipzig 1975, S. 425–426. Von der dort genannten Literatur vor allem R. Hamann, *Motivwanderung von West nach Osten*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 3/4 (1926/27), S. 49–73 und H. Ladendorf, *Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: H. Ladendorf (Hrsg.), *Festschrift Dr. h.c. Eduard Trautscholdt. Zum siebzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963*, Hamburg 1965, S. 273–284; außerdem P. H. Feist, *Motivkunde als kunstgeschichtliche Untersuchungsmethode*, in: P. H. Feist, *Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunsthistorik*, Dresden 1978, S. 18–42.

⁶ *Lexikon der Kunst* III (wie Anm. 5), S. 425.

⁷ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 36.

⁸ J. Held u. N. Schneider, *Grundzüge der Kunsthistorik. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 290.

⁹ Den Unterschied in Körperhaltung und Aktivitäten bei Haupt- und Nebenfiguren erläutert Gay Robins kurzgefasst so: „Whereas major figures had to be depicted as ideal in formal poses, minor figures could be shown far from perfect [...]. While the possible poses for major figures were limited, the range of activities in which minor figures might be engaged was extremely varied“; G. Robins, *Egyptian Painting and Relief*. Shire Egyptology, Buckinghamshire 1986, S. 38. – Beispiele (keine vollständige Motivkette, keine kunsthistorische Analyse!) für das Hauptmotiv „Gottheit umarmt König“ in der altägyptischen und kuschitischen Kunst gibt G. Mohamed, *Representations of God Embracing the King in Ancient Egypt and the Kingdom of Kusch*, in: S. Beck, B. Backes u. A. Verbovsek (Hrsg.), *Interkulturalität: Kontakt – Konflikt – Konzeptualisierung. Beiträge des sechsten Berliner Arbeitskreises Junge Ägyptologie (BAJA 6)*. GOF IV/63, Wiesbaden 2017, S. 113–131.

¹⁰ A. J. Gelderblom, *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik*, in: Halbertsma/Zijlmans, *Gesichtspunkte* (wie Anm. 1), S. 235.

¹¹ Held/Schneider, *Grundzüge der Kunsthistorik* (wie Anm. 8), S. 373–374.

¹² Als Beispiel sei auf meine eigenen Untersuchungen zu Nebenmotiven verwiesen: C.-B. Arnst, *Die Aussagekraft unscheinbarer Motive. Vier memphitische „NN“-Reliefs aus der Zeit Tutanchamuns und ihre mögliche Zuordnung zum Grab des Haremhab*, in: BSEG 15 (1991), S. 5–30; C.-B. Arnst, *Zwischen Innovation und Tradition. Untersuchungen zum Stil memphitischer Grabreliefs der Nachamarnazeit*. Dissertation [Mikrofiche-Publ.], Berlin, Humboldt-Universität, 2004, S. 13–82.

- ¹³ G. Roosien, *Animal-under-Chair Scenes in New Kingdom Private Tombs – Thebes and Saqqara*, in: *Saqqara Newsletter* 13 (2015), S. 20–25.
- ¹⁴ P. Barthelmeß, *Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamtengräbern der Ramessidenzeit*. SAGA 2, Heidelberg 1992, S. 87–92.
- ¹⁵ Für Darstellungen des Alten Reiches zuletzt L. J. Kinney, *Music and Dance*, in: A. McFarlane u. A.-L. Mourad (Hrsg.), *Behind the Scenes: Daily Life in Old Kingdom Egypt*. ACE Studies 10, Oxford 2012, S. 64–71, Abb. 10, 16–18, 21; Tf.-Abb. 41, 43, 46.
- ¹⁶ Siehe beispielsweise R. Kuhn, *Überlegungen zur Herkunft und Bedeutung eines Mischwesens in der formativen Phase des alten Ägypten*, in: L. D. Morenz u. R. Kuhn (Hrsg.), *Vorspann oder formative Phase? Ägypten und der Vordere Orient 3500–2700 v. Chr.* Philippika 48, Wiesbaden 2011, S. 163–186.
- ¹⁷ Dazu F. Brooke Anthony, *Foreigners in Ancient Egypt: Theban Tomb Paintings from the Early Eighteenth Dynasty*, London [u.a.] 2017, S. 42–44, Abb. 5 u. 18. Das von ihr so bezeichnete „extended sema tawy“ zeigt einen Nubier (Süden) und einen Levantiner (Norden).
- ¹⁸ M. Saleh, *Das Totenbuch in den thebanischen Beamtengräbern des Neuen Reiches. Texte und Vignetten*. AV 46, Mainz 1984, S. 55 f. mit Abb. 65, 66 sowie S. 32 mit Abb. 32.
- ¹⁹ Y. Volokhine, *La frontalité dans l'iconographie de l'Égypte ancienne*. CSEG 6, Genf 2000.
- ²⁰ Es handelt sich um einen flachen Korbsteller, auf dem die Früchte nicht zu einem „Berg“ aufgetürmt sind, so dass der Inhalt nur in Draufsicht gezeigt werden kann. Dazu H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, 3. Aufl., Leipzig 1932, S. 102, Abb. 28. Das Motiv scheint besonders in ramessidischen Gräbern verbreitet zu sein. Z.B.: Userhat (TT 51), Anfang 19. Dynastie; N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*. PMMA/RPTM 5, New York 1927, Frontispiz.
- ²¹ Dazu Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 11), S. 60–66.
- ²² Held/Schneider, *Grundzüge der Kunsthistorik* (wie Anm. 8), S. 123–127; das bekannteste Beispiel findet sich auf dem „Berliner Trauerrelief“ (ÄM 12411).
- ²³ Dazu beispielsweise D. Sweeney, *Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art*, in: JARCE XLI (2004), S. 67–84. Die Untersuchung enthält zwar keine vollständige Motivkette, dafür gattungsübergreifende Beispiele, die nach Alterszeichen geordnet sind und eine zusammenfassende Erklärung für das Auftreten des Motivs.
- ²⁴ Dazu G. Pieke, *Der Zwerg im Flachbild des Alten Reiches*. [Unpubl.] Magisterarbeit, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1994; sowie G. Pieke, *Neue Anmerkungen zum Motiv des Zwergen im Flachbild des Alten Reiches*, in: C.-B. Arnst (u. a. Hrsg.), *Typen, Motive, Stilmittel – 2*. BAK 2 (in Vorbereitung).
- ²⁵ Figura piramidale (ital.) bezeichnet in der Bildenden Kunst ein Kompositionsschema, bei dem eine Figurengruppe in der Gestalt einer gleichseitigen Pyramide aufgebaut ist. In der Flachbildkunst wird sie mit Bezug auf die Bildebene auch als Dreieckskomposition bezeichnet. Für ein Beispiel der memphitischen Reliefkunst der Nachamarnazeit siehe Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), S. 210–215 mit Abb. 264–265.
- ²⁶ Alle Farbmotive aufgelistet bei E. Hofmann, *Bilder im Wan-del. Die Kunst der Ramessidischen Privatgräber*. Theben XVII, Mainz 2004, S. 162–166.
- ²⁷ Kairo JE 61467: M. Saleh u. H. Sourouzian, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1986, Nr. 186; Davies, N. M. u. A. H. Gardiner, *Tutankhamun's Painted Box*, Oxford 1962, Tf. III, IV; R. Schulz, *Remarks on the composition of hunting and battle scenes on the chest of Tut-anh-amun*, in: S. Sherratt (Hrsg.), *The Wall Paintings of Thera – Proceedings of the First International Symposium, Archaeological Society at Athens and the Thera Foundation*, Athens 2000, S. 247–266. – Zur Löwenjagd: W. Wreszinski, *Löwenjagd im Alten Ägypten*, Leipzig 1932.
- ²⁸ Für eine solche morphologische Untersuchung siehe z. B. C.-B. Arnst, „... und die Vögel, die als Bund vereint sind, kommen als dauerndes Opfer“. *Morphologisches zum Schwimmvogel-Bündel*, in: C.-B. Arnst, I. Hafemann u. A. Lohwasser (Hrsg.), *Begegnungen. Antike Kulturen im Niltal. Festgabe für Erika Endesfelder*, Karl-Heinz Priese, Walter Friedrich Reineke, Steffen Wenig, Leipzig 2001, S. 19–53.
- ²⁹ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 32.
- ³⁰ Nach Ernst Gombrich enthalten Kunstwerke keine vielfachen und raffiniert versteckten Sinnenschichten, sondern nur eine einzige Bedeutung. Die dargestellten Symbole verstärken und bereichern die Aussage; ihre konkrete Bedeutung ergibt sich aus dem dargestellten Zusammenhang und geht nicht über die vorherrschende Aussage des Kunstwerkes hinaus. Dazu E. H. Gombrich, *Ziele und Grenzen der Ikonologie*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklungen – Probleme*. Bildende Kunst als Zeichensystem 1, 6. Aufl., Köln 1994, S. 415.
- ³¹ Dazu O. Keel, *Ägyptische Baumgöttinnen der 18.–21. Dynastie. Bild und Wort, Wort und Bild*, in: O. Keel, *Das Recht der Bilder gesehen zu werden. Drei Fallstudien zur Methode der Interpretation altorientalischer Bilder*, Freiburg [u. a.] 1992, S. 61–138.
- ³² N. Kanawati u. I. Evans, *The Cemetery of Meir*, Bd. IV: *The Tombs of Senbi I and Wekhhotep I*. ACE Reports 41, Oxford 2017, S. 43, Tf. 38 (a) u. 39 (Detail).
- ³³ A. Mekhitarian, *Ägyptische Malerei*, Genf 1989, S. 58–59, Abb. auf S. 59.
- ³⁴ Dazu G. Pieke, *Der heilsame Wohlgeruch. Zum Motiv des Salb-Riechens im Alten Reich*, in: SAK 37 (2008), S. 289–304.
- ³⁵ Die Berücksichtigung aller Kunstmäßigungen und Bildträger ist deshalb wichtig, weil einige Motive im Flach- wie im Rundbild und darüber hinaus auch im Dekor „kunstgewerblicher“ Gegenstände auftreten können. Als Beispiel für eine „breit“ greifende Untersuchung sei verwiesen auf M. Müller, *Die Göttin im Boot. Eine ikonographische Untersuchung*, in: T. Hoffmann u. A. Sturm (Hrsg.), *Menschenbilder – Bildermenschen. Kunst und Kultur im Alten Ägypten* (Fs E. Feucht), Norderstedt 2003, S. 57–126, für den Kurzüberblick siehe S. 116–117.

³⁶ Siehe *Lexikon der Kunst*, Bd. II, hrsg. von L. Alischer [u. a.] Leipzig 1976, S. 368–370 bzw. Bd. III (1991), S. 390–392 (mit Bibliographie) sowie J. K. Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: H. Belting (u. a., Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1986, S. 164–185; R. van Straten, *Einführung in die Ikonografie*, Berlin 1989; Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 30); S. Poeschel, *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2010.

³⁷ M.-Th. Derchain-Urtel (s. v. „Ikonographie“, in: W. Helck u. W. Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III, Wiesbaden 1980, S. 128) erläutert Ikonographie als Methode vornehmlich zur Klärung der Identität von Göttern und Königen sowie der von ihnen vollzogenen Handlungen. Diese einseitige Anwendung der ikonographischen Methode, die zwar „die Aussage rasch einsichtig macht“ (Derchain-Urtel), darüber hinaus aber nur religions- und kulturhistorische Aufschlüsse bietet sowie historische Entwicklungen aufzeigt, ist in der Ägyptologie leider bis heute weit verbreitet.

³⁸ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 28.

³⁹ Einen Überblick gibt H. Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 200–209.

⁴⁰ Dazu S. C. Heinz, *Die Feldzugsdarstellungen des Neuen Reiches: Eine Bildanalyse*. Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Instituts XVII, Wien 2001. Ergänzend R. Schulz, *Der Sturm auf die Festung – Gedanken zu einigen Aspekten des Kampfbildes in Ägypten vor dem Neuen Reich*, in: M. Bietak, J. Borchardt u. M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg – Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschrift der Gesamtakademie XXIV, Wien 2002, S. 247–266; M. Müller, *Bildliche Quellen zur Militärgeschichte*, in: R. Gundlach u. C. Vogel (Hrsg.), *Militärgeschichte des pharaonischen Ägypten: Altägypten und seine Nachbarkulturen im Spiegel aktueller Forschung*, Paderborn 2009, S. 217–242.

⁴¹ Vor allem Ladendorf, *Motivkunde und Malerei* (wie Anm. 5) und Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5).

⁴² Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 36.

⁴³ Eine Strömung ist durch künstlerische Prinzipien und meist auch durch stilistische, gestalterische Besonderheiten gekennzeichnet, die mehreren Künstlern annähernd gemeinsam sind. Diese Künstler müssen nicht aus einer gemeinsamen „Schule“ oder Werkstatt hervorgegangen sein. Entscheidend ist, dass sie diese neuen Prinzipien und Stilmerkmale als Orientierung und Anregung für eigene Arbeiten angenommen haben. Dazu P. H. Feist, *Kunstverhältnisse, künstlerische Strömung, individuelle Schöpfung*, in: F. Möbius u. H. Scirue (Hrsg.), *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresden 1989, S. 312–318.

⁴⁴ Ein Motivkreis umfasst mehrere Motive, die besonders kennzeichnend sind für eine Kunstströmung, einen Zeit- oder Ortsstil. Sie bieten meist historisch relevante Aussagen über Lebensweise und Denken von Auftraggebern und Kunstproduzenten.

⁴⁵ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 37.

⁴⁶ Hier handelt es sich eigentlich um Symbole, in denen die Grundprinzipien der irdischen und kosmischen Ordnung zusammengefasst sind.

⁴⁷ Dazu eine ausführliche Äußerung des Malers Wassily Kandinsky (*Über die Formfrage*, in: A. Hüneke (Hrsg.), *Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung*, Leipzig 1989, S. 135.): „Eine fremde Form zu gebrauchen heißt in der Kritik [...] ein Verbrechen, ein Betrug. Das ist aber in Wirklichkeit nur dann der Fall, wenn der „Künstler“ diese fremden Formen ohne innere Notwendigkeit braucht und dadurch ein lebloses, totes Scheinwerk schafft. Wenn aber der Künstler zum Ausdruck seiner inneren Regungen und Erlebnisse sich einer oder der andern „fremden“ Form der inneren Wahrheit entsprechend bedient, so übt er sein Recht aus, sich jeder ihm innerlich nötigen Form zu bedienen [...]. Zum Einfluss und der „verführerischen Anziehung“, die Werke großer Künstler ausüben, siehe auch M. J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerchaft*, Leipzig 1992 (Nachdr.), S. 137–142.

⁴⁸ Beispiele von kreativ umgesetzten Motivübernahmen in Mastaba-Anlagen des Alten Reiches in Sakkara erörtert G. Pieke, „Eine Frage des Geschmacks“ – Anmerkungen zur Grabdekoration auf dem Teti-Friedhof von Saqqara, in: K. A. Kóthay (Hrsg.), *Art and Society. Ancient and Modern Contexts of Egyptian Art. Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13–15 May 2010*, Budapest 2012, bes. S. 128–129, Tfn. 25.3 u. 26.1, 27.1 u. 27.2, 27.3–4 u. 28.2. Für Beispiele aus Gräbern der Nachamarnazeit in Sakkara siehe M. Raven, *Copying of Motifs in the New Kingdom Tombs at Saqqara*, in: V. Verschoor, A. J. Stuart u. C. Demarée (Hrsg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber Amicorum René van Walsem*. Egyptologische Uitgaven 30, Leuven 2017, S. 81–93.

⁴⁹ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 38. Zur Wiederaufnahme und Umdeutung älterer Motive siehe D. de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.

⁵⁰ Diese Stilphänomene werden in der Ägyptologie gern pauschal als *Archaismus* bezeichnet. Dazu im Überblick mit Literatur: S. Neureiter, *Eine neue Interpretation des Archaismus*, in: SAK 21 (1994), S. 219–254; J. Kahl, *Archaismus*, in: W. Wendrich (u. a., Hrsg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles 2010. Online verfügbar unter <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025qh2v>. Die Kunsthistorik versteht unter Archaismus hingegen einen Rückgriff auf Gestaltungsmittel und Motive einer sehr frühen, am Beginn der künstlerischen Entwicklung stehenden Kunstepochen, die den späteren Rezipienten als altertümlich, altehrwürdig galt. Werden Stilformen von einer oder mehreren vergangenen Kunstepochen (-Perioden) wiederaufgenommen, die zu jener Zeit als „klassisch“ und vorbildhaft empfunden wurden, bezeichnet man diese Werke als *historisierend*. Für die Kunst des alten Ägypten hieße das: Wenn beispielsweise in einem Werk der Saitenzeit ausschließlich Motive des Alten Reiches „wiederbelebt“ wurden, dürfte es als *archaisierend* bezeichnet werden. Wurden hingegen Motive des Neuen Reiches wiederaufgenommen, so wäre dies ein *historisierendes* Werk. Siehe auch L. Alischer (u. a., Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. I, Leipzig 1968, S. 119, s. v. „archaisierend“, „Archaismen“, „Archaismus“. Beachte im Unterschied dazu „Historismus“, „historisierend“; Literatur dazu in Endnote 51.

- ⁵¹ Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 35. Siehe auch L. Alscher (u. a., Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Bd. II, Leipzig 1971, S. 294 f. bzw. Bd. I (wie Anm. 50), S. 603–604, s. v. „Historismus“ und „Eklektizismus“ sowie R. Donandt, „Historismus“, in: U. Pfister (Hrsg.), *Metzler Lexikon. Kunsthistorische Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 139–143. Beispielhaft erklärt und analysiert von D. Rößler, *Antike Vorbilder des Plastischen Schmuckes am Berliner Schauspielhaus*, in: P. Betthausen (Hrsg.), *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*, Dresden 1981, S. 165–186.
- ⁵² Siehe Ladendorf, *Motivkunde und Malerei* (wie Anm. 5), S. 275 und Feist, *Motivkunde* (wie Anm. 5), S. 34.
- ⁵³ Frenzel, *Motive der Weltliteratur* (wie Anm. 2), S. XII.
- ⁵⁴ B. Aulinger, *Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung*, Berlin 1992, S. 66.
- ⁵⁵ E. Hüttlinger, *Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 240.
- ⁵⁶ Dazu J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde*, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 12.
- ⁵⁷ Beide Beispiele sind (aktualisiert) meiner Dissertation entnommen, die bislang nur als Mikrofiche-Ausgabe an einigen deutschen Universitätsbibliotheken nutz- und ausleihbar ist; Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 15–20 sowie 41–43.
- ⁵⁸ G. T. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tutankhamun*, Bd. I: *The Reliefs, Inscriptions and Commentary*. EES Excavation Memoir 55, London 1989, Tf. 123 [83] bzw. als 2. Aufl. *Tutankhamun's Regent: Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb*. EES Excavation Memoir 111, London 2016, Tf. 50 [83] u. 151 [83].
- ⁵⁹ N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part III: The Tombs of Huya and Ahmes*. Archaeological Survey of Egypt, 15th Memoir, London 1905, Tf. XXI.
- ⁶⁰ Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 196.
- ⁶¹ Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 196.
- ⁶² PM I², 1, S. 179 (8); N. M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings*, Bd. I, Chicago 1936, Tf. XXV. Ein ähnlicher Brotaufbau findet sich im Grab des Userhat (TT 56) aus der Zeit Amenophis II – Thutmosis IV; C. Beinlich-Seeber u. A. G. Shadid, *Das Grab des Userhat* (TT 56). AV 56, Mainz 1987, Tf. 14 u. 22.f.
- ⁶³ Berlin 24042: PM III², 2, S. 751; Arnst, *Aussagekraft* (wie Anm. 12), S. 15, Abb. 8. – Berlin 13297: PM III², 2, S. 750; G. T. Martin, *Corpus of Reliefs of the New Kingdom from the Memphite Necropolis and Lower Egypt*, Bd. I, London 1987, Nr. 65, S. 27–28, Tf. 24.
- ⁶⁴ PM III², 2, S. 759; Martin, *Corpus I* (wie Anm. 63), Nr. 51, S. 24, Tf. 18.
- ⁶⁵ Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 220–233; sowie in diesem Band, *Grabreliefs des Ptahemhat-Tj*, S. 147–152.
- ⁶⁶ Einfacher Randstreifen: Z.B. Pyramidion des Raia (Wien, KHM, Äg. Slg. 5908) oder Pyramidion des Ramose (Turin, Museo Egizio, C. 1603). Randstreifen mit Inschrift: Z.B. Pyramidion des Chonshotep mit Ehefrau Sipi (Paris, Louvre, D 43). Das Pyramidion des Raia stammt aus Sakkara und datiert in die Übergangszeit der 18./19. Dynastie; siehe M. J. Raven, *The Tomb of Pay and Raia at Saqqara*. EES Excavation Memoir 74, London/Leiden 2005, S. 39–40 [59], Tf. 62–63. Die beiden anderen Pyramidia stammen aus Deir el-Medina und datieren in die 19. Dynastie. Dazu allgemein A. Rammant-Peeters, *Les pyramidions égyptiens du Nouvel Empire*. OLA 11, Leuven 1983.
- ⁶⁷ Geoffrey Martin erklärt diese Opferaufbauten insgesamt als „kegelförmige Ständer“; siehe G. T. Martin, *Auf der Suche nach dem verlorenen Grab. Neue Ausgrabungen verschöllener und unbekannter Grabanlagen aus der Zeit des Tutanchamun und Ramses II in Memphis*. Kulturgeschichte der Antiken Welt 60, Mainz 1994, S. 255, Text zu Abb. 126.
- ⁶⁸ The British Museum, Collection Online: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=177401&partId=1&searchText=Deir+el-Medina&page=3; das Pyramidion stammt ebenfalls aus Deir el-Medine, 19. Dynastie.
- ⁶⁹ Vgl. Speisetruhen mit auf eine Seitenwand projiziertem Inhalt. Dazu Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 27–31. Z.B. Amarna: N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part II: The Tombs of Panehesy and Meryra II*. Archaeological Survey of Egypt, 14th Memoir, London 1904, Tf. XXXIV; Davies, *El Amarna III* (wie Anm. 59), Tf. V u. VII. Sakkara: Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 58), S. S. 84, Tf. 97 [70] sowie Martin, *Tutankhamun's Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 58), S. 76, Tf. 38 [70].
- ⁷⁰ PM I², 1, 424 (A); A. R. Schulman, *The Iconographic Theme "Opening of the Mouth" on Steles*, in: JARCE 21 (1984), S. 188–190, Abb. 20. Ein Relieffragment dieser Szene wurde 2013 im Londoner Auktionshaus Charles Ede angeboten; *Egyptian Antiquities*, London 2013, Kat.-Nr. 6.
- ⁷¹ Zur Kuh-Kalb-Szene Barthelmeß, *Übergang ins Jenseits* (wie Anm. 14), S. 87–92; N. Guilhou, *La mutilation rituelle du veau dans les scènes de funérailles au Nouvel Empire*, in: BIFAO 93 (1993), S. 277–298. Wie bereits Barthelmeß ausführlich darlegte, erscheint diese Nebenszene des Begräbniszuges erstmals im Grab des Huj in Amarna (Davies, *El Amarna III* (wie Anm. 59), Tf. XXII) und wurde bis in die 19. Dynastie recht häufig in thebanischen Gräbern sowie in Totenbuchvignetten abgebildet. Allerdings irrte Barthelmeß (ebenda, S. 90), als sie die Darstellung im Grab des Mes den einzigen Beleg für Sakkara nannte (PM III², 1, S. 553; G. A. Gaballa, *The Memphite Tomb-Chapel of Mose*, Warminster 1977, Tf. XXIV–XXXV). Diese Nebenszene ist außerdem abgebildet im Grab des Raia (in situ: Martin, *Auf der Suche* (wie Anm. 67), Abb. 84) und möglicherweise auch im Grab des Ptahmes (nur noch die Beine der Mutterkuh auf dem Relief Boston, MFA 1973.483: PM III², 2, S. 572; Martin, *Corpus I* (wie Anm. 63), Nr. 92, Tf. 34).
- ⁷² Barthelmeß, *Übergang ins Jenseits* (wie Anm. 14), S. 135.
- ⁷³ K. P. Kuhlmann u. W. Schenkel, *Das Grab des Ibi, Obergutsverwalter der Gottesgemahlin des Amun. Thebanisches Grab Nr. 36*. AV 15, Mainz 1983, Bd. I.2. (Tafeln), Tf. 62.

⁷⁴ Von Kuhlmann und Schenkel deshalb als Matte mit Sykomorenfrüchten verkannt; Kuhlmann/Schenkel, *Ibi* (wie Anm. 73), Bd. I.1., S. 178 mit Anm. 1066.

⁷⁵ Zu Frontaldarstellungen siehe Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 228–232 mit Abb. 204–206, 208, 210, 213–214; W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, Bd. I, Leipzig 1923, Tf. 91 (b)–(c); E. Brunner-Traut, „Vorderansicht“, in: W. Helck u. W. Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI, Wiesbaden 1986, S. 1062–1067; C. Müller, *Das Kalksteinfragment E. 6783 aus dem Musée Royal d'Art et d'Histoire in Brüssel und verwandte Frontaldarstellungen – eine Analyse*, in: GM 160 (1997), S. 69–83; M. Müller, *Divinities in Frontal View. Stylistic Criteria as Bearers of Meaning*, in: GM 220 (2009), S. 51–59; Volokhine, *La frontalité* (wie Anm. 19). – Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 231, äußerte Zweifel, ob bei dem Türwächter die Vorderansicht des Gesichtes tatsächlich als eine Drehung zwischen Kopf und Oberkörper aufzufassen ist. Vielmehr könnte sich der Künstler zu dieser Ansicht entschlossen haben, um die Stellung der Hände zeigen zu können und durch Überschneidungen bedingte Missverständnisse auszuschließen.

⁷⁶ So bereits Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 20), S. 231.

⁷⁷ Ausführliche Beschreibung und Deutung der dargestellten Grabarchitektur siehe Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 242, sowie in diesem Band, *Grabreliefs des Ptahemhat-Tj*, S. 166.

⁷⁸ Ludwig D. Morenz glaubt, der schlafende Türhüter (Berlin, ÄM 13297) würde nur dazu dienen, „den Betrachterblick“ zu erheitern, womit er dessen tiefergehende Funktion verkennt; *Kleine Archäologie des ägyptischen Humors. Ein kulturgechichtlicher Test Schnitt*. Bonner Ägyptologische Beiträge 3, Berlin 2013, S. 83.

⁷⁹ Nach Richard Hamann soll der Betrachter durch anekdotische, dem „schlichten Sein“ abgeschaute Motive vom nüchternen Anschauen zum miterlebenden Zusehen gebracht werden; R. Hamann, *Theorie der Bildenden Künste*, Berlin 1980, S. 81 u. 88.

⁸⁰ J. Assmann, *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München 2003, S. 73; die ägyptische Maxime „Einer lebt, wenn sein Name genannt wird“ erläutert Assmann ausführlich in dem gleichnamigen Kapitel, S. 59–73.

⁸¹ E. El-Sayyad, *Layz, sleepy and blind Doorkeepers in Ancient Egyptian Art*, in: EJARS 4,1 (2014), S. 119–128. Verf. hat bereits 2004 in ihrer Dissertation das Türhüter-Motiv besprochen, doch weil die Mikrofiche-Ausgabe nur an einigen deutschen Universitätsbibliotheken nutzbar ist, konnte sie El-Sayyad nicht zur Kenntnis nehmen; vgl. Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 41–43. Seine Erörterung ist rein deskriptiv, mit Bemerkungen zum Berufsbild und zu literarischen Reflexionen; es ist keine kunstwissenschaftliche Untersuchung. – Zur Berufsgruppe der Türhüter im Neuen Reich siehe M. Goecke-Bauer, *Untersuchungen zu den „Torwächtern“ von Deir el-Medine*, in: J. J. Janssen, E. Frood u. M. Goecke-Bauer, *Woodcutters, Potters and Doorkeepers. Service Personnel of the Deir el-Medina Workmen*. Egyptologische Uitgaven XVII, Leuven 2003, S. 63–153.

⁸² T. Säve-Söderbergh, *Private Tombs at Thebes*, Bd. 1: *Four Eighteenth Dynasty Tombs*, Oxford 1957, Tf. XV; El-Sayyad,

Doorkeepers (wie Anm. 80), S. 121–122, Abb. 1. Vgl. auch Morenz, *Humor* (wie Anm. 77), S. 82–83, Abb. 14 u. 15. In den übersetzten Beischriften bezeichnet Morenz die Figur als „Diener“, im Text zuerst als „Türwächter“ und dann als „Kellermeister“. Verf. bevorzugt „Wachmann“, da er nicht eine Eingangs- oder Durchgangstür zu bewachen hat, sondern das Innere eines Gebäudes, hier ein wertvolles Weinlager.

⁸³ Davies, *El Amarna II* (wie Anm. 69), Tf. XXXVI; N. de Garis Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part IV: Tombs of Penthu, Mahu, and Others*. Archaeological Survey of Egypt, 14th Memoir, London 1906, Tf. VIII; N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna. Part VI: Tombs of Parennefer, Tutu, and Ay*. Archaeological Survey of Egypt, 18th Memoir, London 1908, Tf. XXVIII u. XIX.

⁸⁴ Ch. Beinlich-Seeber u. A. G. Shedid, *Das Grab des Userhat (TT 56)*. AV 50, Mainz 1987, Tf. 5, 18 e (Detail).

⁸⁵ Solche einfachen Kalksteinhocker wurden tatsächlich in Amarna gefunden, z. B. Berlin ÄM 22309, 25502, 25873 u. 25877. Siehe auch *Pharaohs of the Sun: Akhenaten – Neferiti – Tutankhamun* [Ausstellungskatalog; Boston: The Museum of Fine Arts], hrsg. von R. Freed, Y. Markowitz u. S. H. D'Auria, Boston 1999, Kat.-Nr. 166, S. 253.

⁸⁶ Davies, *El Amarna VI* (wie Anm. 83), Tf. XXVIII.

⁸⁷ Davies, *El Amarna VI* (wie Anm. 83), Tf. XXVIII.

⁸⁸ Ebenda (wie Anm. 83), Tf. XIX.

⁸⁹ Ebenda (wie Anm. 83), Tf. XVII.

⁹⁰ Ebenda (wie Anm. 83), Tf. XVII.

⁹¹ W.M. Flinders Petrie, *Tell el Amarna*, London 1894, Tf. XI, Nr. 7.

⁹² Das nimmt zumindest El-Sayyad, *Doorkeepers* (wie Anm. 81), S. 122, an.

⁹³ Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 58), Tf. 125 [88] sowie Martin, *Tutankhamun's Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 57), Tf. 52 [88].

⁹⁴ Siehe dazu Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 58), S. 105 sowie Martin, *Tutankhamun's Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 58), S. 93.

⁹⁵ R. van Walsem, *The Family and Career of Meryneith and Hatia*, in: M. J. Raven u. R. van Walsem, *The Tomb of Meryneith at Saqqara*. PALMA 10, Turnhout 2014, S. 47–49.

⁹⁶ Raven/van Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 95), S. 92 [14] Centre.

⁹⁷ Dazu A. Radwan, *Der Trauergestus als Datierungsmittel*, in: MDAIK 30,1 (1974), S. 115–129; vgl. Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), S. 123–127. – Dies scheint Maarten Raven, dem ich 2001 bei meinem Besuch im Merjneith-Grab einige von mir untersuchte Trauergärdnen erläuterte, veranlasst zu haben, die Figur vorsorglich als „mourning doorkeeper“ zu beschreiben; Raven /van Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 95), S. 92.

⁹⁸ Schäfer, *Kunst* (wie Anm. 19), S. 132; siehe auch Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), S. 160–162.

- ⁹⁹ Frontal oder in überwiegender Seitenansicht, mit und ohne Portikus. Hierzu Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 168–170 mit Abb. 240–248, Tab. S. 180. Zu Grabdarstellungen in thebanischen Gräbern N. M. Davies, *Some Representations of Tombs from the Theban Necropolis*, in: JEA 24 (1938), S. 25–40; für die thebanischen Gräber der Ramessidenzeit siehe Barthelmeß, *Übergang ins Jenseits* (wie Anm. 14), S. 114–120.
- ¹⁰⁰ Beinlich-Seeber / Shedid, *Userhat* (wie Anm. 84), Tf. 5.
- ¹⁰¹ R. Parkinson, *The painted Tomb-Chapel of Nebamun*, London 2008, S. 111, Abb. 117, S. 112, Abb. 118 u. Abb. S. 148 (schlafender Ernteaufseher); S. 110, Abb. 116, S. 112, Abb. 118 (dösender Wagenlenker).
- ¹⁰² Zuletzt abgebildet bei A. El Shahawy, *Thebes-Memphis: An Interaction of Iconographic Ideas*, in: L. Evans (Hrsg.), *Ancient Memphis. „Enduring is the Perfection“*. OLA 214, Leuven / Paris / Walpole 2012, S. 142, Abb. 5.
- ¹⁰³ Raven / van Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 94), S. 102–103 (= New York, MMA 21.2.25).
- ¹⁰⁴ Martin, *Tut^čankhamun's Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 58), Tf. 17 u. 98 [17], mit Fragment Berlin ÄM 20363 (schlafender Wagenlenker); Tf. 52 [88] (schlafender Hausdiener).
- ¹⁰⁵ G. Boehm, *Was heißt: Interpretation?*, in: C. Fruh (u. a., Hrsg.), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989, S. 14.
- ¹⁰⁶ Boehm, *Interpretation* (wie Anm. 105), S. 13 u. 15.



VOM STIL ZUM MOTIV

DAS BILDELEMENT DER DICKLEIBIGKEIT IN DER KUNST DES ALten REICHES

► ABSTRACT

1. Phänomene, Probleme, Begrifflichkeiten

Dick und dünn im Alten Reich

Als 1860 die hölzerne Standfigur des KAAPER (Tab. 1.6)¹ ausgegraben wurde, riefen die Arbeiter der Legende nach aus, dass dieses Bildwerk ihren wohlbeleibten *Scheich el-Beled*, ihren „Dorfschulzen“ darstelle (Abb. 1 a-b). Die frappierende Lebensechtheit der Statue beeindruckt bis heute. Sie unterscheidet die Holzskulptur auch deutlich vom Großteil des pharaonischen Kunstschaffens, dem dieser Naturalismus offenbar abgeht. Hingegen verbindet sie den „Dorfschulzen“ mit einer nicht sehr umfangreichen Gruppe von Rund- und Flachbildern, die alle den männlichen Körper in auffallend korpulenter Weise gestalten. Die Personen werden mit vorgewölbten Bäuchen gezeigt, mit Speckfalten an den Hüften und mit ausgeprägt fetten, gelegentlich sogar herabhängenden Brüsten. Die Massigkeit der Körperperformen strahlt auf die Gestaltung der Arme und Beine bis zu den vollwangigen Gesichtern aus. Dem steht das kanonische ägyptische Körperideal quasi diametral in idealer V-Form gegenüber: breite Schultern, schmale Hüften, schlanke Beine, akzentuierte Brust- und Armmuskulatur.

Genau aus diesem Grund will sich die ägyptologische Kunsthistorik allerdings nicht recht mit dem Gedanken anfreunden, dass der „Dorfschulze“ tatsächlich das naturalistisch gestaltete Abbild eines Individuums ist, als das es die Grabungssarbeiter in ihrer spontanen Naivität empfanden. Weil ägyptische Kunst in allererster Linie idealtypische Stilisierung, reproduzierbare Archetypisierung, formelhafte Verbegrifflichung – kurz: „Zeichen“ – sei, kann naturalistische Individualisierung kaum ihr Zweck gewesen sein. Vielmehr stelle auch ein – zugegebenermaßen – ungewöhnliches Bildnis wie das des „Dorfschulzen“ nichts anderes als einen weiteren Archetyp dar, eine Abstraktion, in der idealistische Vorstellungen ein dreidimensionales „Sinnbild“ gefunden haben, genauso wie im athletischen Körpertyp auch.

Es ist allerdings nicht so, dass diese formalisierende Interpretation in der ägyptologischen Kunstbetrachtung von Anbeginn üblich war. Auguste Mariette und Gaston Maspero teilten die spontane Begeisterung ihrer Grabungssarbeiter und konnten im „Dorfschulzen“ und ähnlichen Werken durchaus naturalistisch intendierte Individualporträts erkennen.² Auch Herrmann Junker maß der individuellen Komponente dieser Werke einige Bedeutung zu; immerhin hatte er 1912 die ebenso lebensechte wie dem formalen Bild von ägyptischer Kunst entgegenstehende Sitzfigur des HEMIUNU ausgegraben (Tab. 1.2; Abb. 2 a-b).³ Auch sonst ist man in den vielen Besprechungen dieser und ähnlicher Werke durchaus geneigt, naturalistische Züge anzuerkennen. Was die ägyptologische Kunsthistorik jedoch verwirrt, ist der Umstand, dass neben diesen Abbildern immer auch solche auftreten können, die den ideal-kanonischen Körperbau zeigen – und zwar tatsächlich direkt daneben, in ein und demselben Kontext, demselben Serdab, demselben Dekorationsprogramm. Jean Capart hat sich intensiv mit den Darstellungskonventionen des Alten Reiches auseinandergesetzt und herausarbeitet, dass sich die Künstler im Rundbild zweier Typen bei der Darstellung der männlichen Gestalt bedienten: einmal des traditionellen Typs mit Perücke und kurzem Schurz, das andere Mal eines Typs, der den Dargestellten mit natürlichem Kurzhaar und langem, oft gebauschtem Schurz (in jüngeren Beispielen mit „Vorbauschurz“) zeigt.⁴ Als Beispiel für letzteren besprach er ausführlich den „Dorfschulzen“. Dass dieser nun das Element der Dickleibigkeit so charakteristisch zeigt, eine zweite Statue, die Capart als die ihn komplizierende Statue vom traditionellen Typ zu identifizieren suchte (Kairo, CG 32), aber die schlanke, athletische Körperform, hatte für die Interpretation der beiden Statuentypen weitreichende Folgen.



Abb. 1 a-b: Standfigur des KAAPER. Kairo, CG 34 (Tab. 1.6)

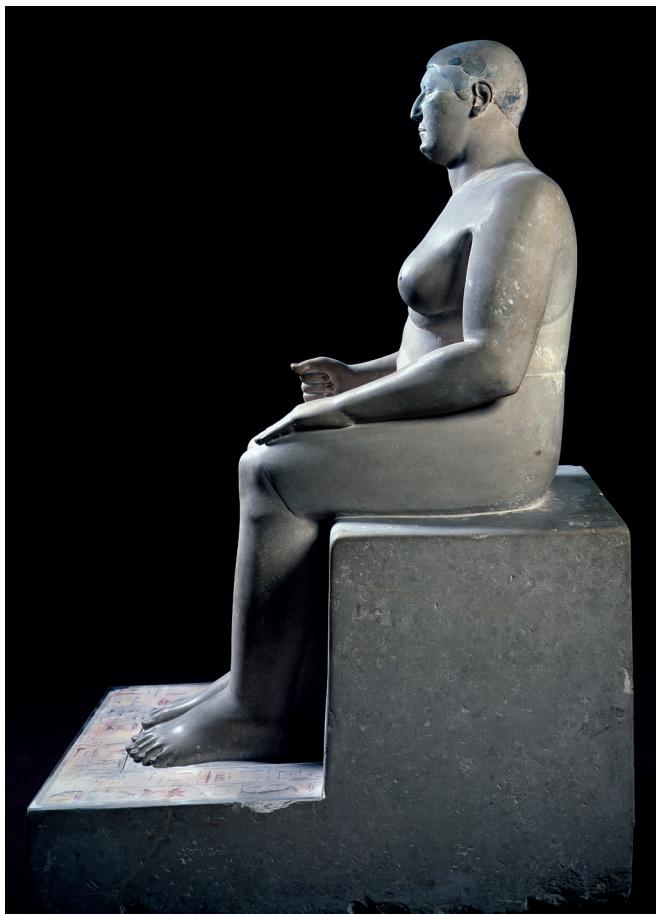


Abb. 2 a-b: Sitzfigur des HEMIUNU, Hildesheim, RPM 1962 (Tab. 1.2)

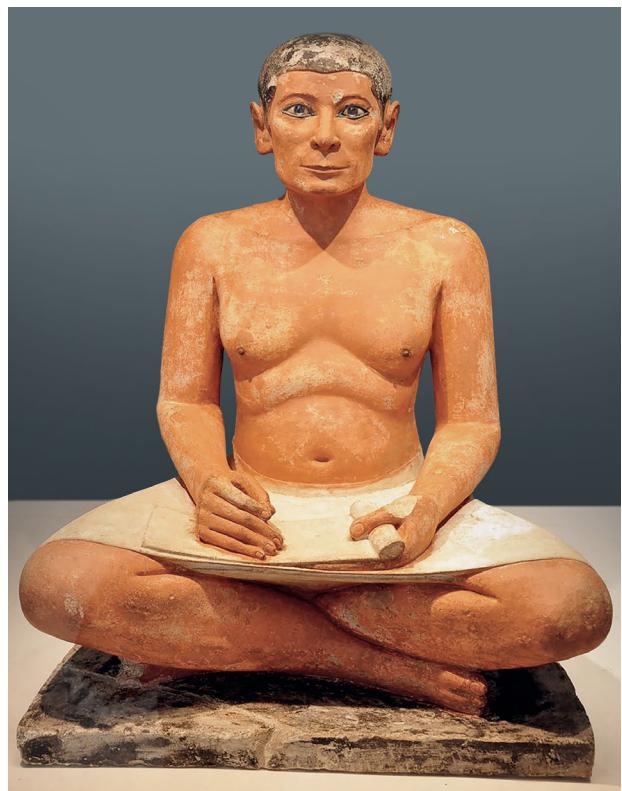


Abb. 3 a-b: Der „Louvre-Schreiber“. Paris, E 3023 (Tab. 1.7)

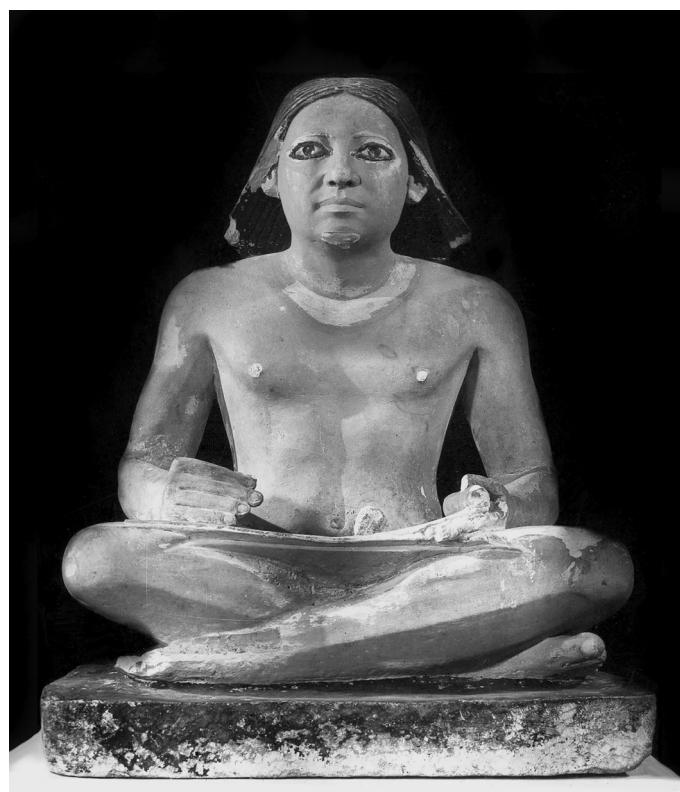


Abb. 4: Der „Kairo-Schreiber“. Kairo, JE 30272/ CG 36 (Tab. 2.4)

Die beiden Abbildungskonventionen wurden nun fast generell so interpretiert, dass im traditionellen Typ (Perücke, kurzer Schurz) der Dargestellte in „kanonisch-athletischer“ Weise gestaltet wird, im Typ mit langem Schurz ihn hingegen in „quasi-naturalistischer Dickleibigkeit“ (was Capart übrigens nie so behauptet hatte). Dabei wurde das Postulat der unterschiedlichen Konventionen der Körperdarstellung gelegentlich noch mit der These verbunden, dass die Statuen verschiedene Altersstufen darstellen.⁵ Von diesen Prämissen ausgehend – zwei sich komplementierende Abbilder, zwei Körperideale, eventuell zwei Alterstufen – interpretierte man die entsprechenden Bilder schließlich als die Konzeptualisierung zweier Archetypen, die, als sich ergänzendes Paar konzipiert, den Dargestellten in zwei idealen Wesenheiten vorstellen.⁶

Auch wenn die Interpretation der Dickleibigkeit als ein Motiv in einem formalen Darstellungstyp mit klar definierter ikonographischer Bedeutung eine ansprechende Lösung des Phänomens anbietet, bleiben einige Probleme. Das erste Problem ist, dass im Korpus des Rundbildes im Alten Reich die zur Begründung der These herangezogenen Paare aus einer athletischen und einer exponiert dickleibigen **Statue** gar nicht existieren.⁷ Das zweite Problem ist, dass die Dickleibigkeit nicht das einzige ungewöhnliche Phänomen ist, das in der 4. Dynastie in der Residenzkunst auftritt. Die Dickleibigkeit ist nur ein Element unter mehreren, die man alle einer ausgeprägt naturalistischen Tendenz der Stilentwicklung zuschreiben kann.⁸ Dazu zählen z.B. auch Hagerkeit wie in den Gesichtszügen des „Louvre-Schreibers“ (Tab. 1.7; Abb. 3 a-b), die realistische Präsenz des „Kairo-Schreibers“ (Tab. 2.4; Abb. 4) oder die Darstellung des Kleinwuchses beim Zwerg SENE (Tab. 2.7). Das dritte Problem ist, dass bei der Interpretation der zwei Darstellungskonventionen als ikonographische Zeichen z.B. mit dem Index „Jugendlichkeit“ vs. „Alter“ oder „ewige Kraft“ vs. „diesseitige Autorität“ vor allem assoziativ vorgegangen wird. Diese Deutung befriedigt auch deshalb nicht, da die athletische Darstellung in keinem ihrer gestalterischen Elementen auf „Jugend“ anspielt (Seitenlocke, Nacktheit ohne Beschneidung usw.) und umgekehrt die dickleibig gestalteten Werke keine solchen Elemente mit dem Index „Alter“ zeigen (z.B. gebeugte Haltung). Letztendlich entpuppt sich die geläufige Interpretation der von Capart erkannten zwei Typen der Abbildung der männlichen Gestalt vor allem als die Übertragung von Beobachtungen, die an **Flachbildern** vor allem des späten Alten Reiches gemacht wurden. In den Flachbildern lässt sich die Gegenüberstellung der zwei Typen tatsächlich in der beschriebenen Weise machen: „athletisch-schlank“ vs. „dickleibig“.

Eine Indizierung mit „Jugend“ vs. „Alter“ und daraus folgend den übrigen abgeleiteten Kategorien ist aber auch hier nicht offensichtlich.⁹

Da die Zwei-Typen- bzw. (interpretativ gesehen) Zwei-Themen-These m. E. das Phänomen der Dickleibigkeit also von hinten aufrollt und vor allem nicht auf die frühen Belege übertragbar ist, soll hier bei der Analyse der Dickleibigkeit der Weg aus der anderen Richtung genommen werden – wie ihn übrigens bereits Hermann Junker gegangen ist.¹⁰ Nicht die im jüngeren Flachbild belegte *ikonographische Indizierung des Motivs* der Dickleibigkeit soll der Ausgangspunkt der Interpretation sein, sondern das ältere, primär *stilistische Phänomen* selbst. Dabei soll gezeigt werden, wie der bildkünstlerische Prozess einer Stilentwicklung bei der Wiedergabe eines Bildelements in die Formalisierung eines Motivs und damit verbunden in die Formulierung einer ikonographisch indizierten Aussage mündet.

Begriffsbestimmung

Da neben der Befundanalyse die terminologisch exakte Befundansprache ein Thema dieses Aufsatzes ist, ist es notwendig, Begriffe zu definieren, die als Kategorien der Beschreibung dienen. Die Wirksamkeit der hier definierten Begrifflichkeit soll auf die Beschreibung von Artefakten beschränkt sein, die dem Bereich der *bildenden Kunst* zugeordnet werden können: also auf Rundbild, Flachbild bzw. auf mit rund- oder flachbildlichen Darstellungen versehene Objekte ganz allgemein. Dabei zielt die Nutzung dieser Termini darauf, die bildnerische Gestaltung des Artefaktes, seine Qualität als *Kunstwerk* zu beschreiben.¹¹ Hierin liegt der Unterschied zu einer z.B. archäologisch ausgerichteten Beschreibung, die vor allem den Artefakt selbst zu charakterisieren gedient, also seine stoffliche Konsistenz, seine Funktion als Gegenstand, Bauelement, Gerät usw.¹² Da es sich bei Objekten der bildenden Kunst um sichtbare Gegenstände handelt, sollen die *äußere Form* und die *Art der Gestaltung* die ersten beiden Kategorien der Beschreibung liefern, die *Interpretation* dieser Formen und Gestaltungselemente dann eine dritte.¹³ Diese Begriffsbestimmung erhebt nicht den Anspruch, ein allumfassendes Instrumentarium zur Kunstbeschreibung zu liefern; es geht allein darum festzuhalten, dass im folgenden Text einige Begriffe mit möglichst exakten Inhalten verbunden werden, während andere Begriffe (wie z.B. *Phänomen*, *Befund* u.ä.) bewusst unspezifisch gemeint sind. Da die Begrifflichkeit in der Kunsthistorik schwankt, sind in Klammern solche Begriffe angegeben, die dem hier verwendeten Terminus in etwa entsprechen.

Formale Kategorien: Sujet, Bildelement, Typ

Unter dem *Sujet* (auch: *Stoff*) soll der eigentliche Gegenstand einer Darstellung der bildenden Kunst verstanden werden. Im hier interessierenden Fall ist das z.B. ein stehender Mann. Unter *Bildelement(en)* (auch: *gestalterische Partikel* oder *formale Motive*) sollen alle Einzelheiten verstanden werden, mittels derer das *Sujet* gestaltet wird. In unserem Fall sind solche Bildelemente die Haltung der Gliedmaßen, die Dickelebigkeit, der besondere Schurz, die Haartracht, Kleidungs- und Schmuckelemente usw. Aus dem Zusammenspiel bestimmter Bildelemente kann sich ein formaler *Typ* konstituieren, durch den das *Sujet* häufig bildnerisch gestaltet wird. Hier ist es z.B. oft der Typ des „stehenden dickeleibigen Mannes mit Vorbauschurz und Kurzhaarschnitt“, der als Statue oder Flachbild auftritt. Daneben kann ein vergleichbares *Sujet* aber auch im Typ des „stehenden schlanken/athletischen Mannes mit Vorbauschurz und Strähnenperücke“ gestaltet sein usw. Sich ähnelnde Gestaltungen desselben *Sujets* mit charakteristisch abweichenden Bildelementen lassen sich in einer durch die Bildelemente definierten *Typologie* beschreiben.

Gestalterische Kategorien: Stil, Modus, Manier

Gestalterische Kategorien dienen dazu, die spezifische Umsetzung von *Sujet*, *Bildelement* und *Typ* zu beschreiben, z.B. wie das Bildelement Dickelebigkeit letztendlich realisiert wird: als gewölbte, hängende oder spitz auslaufende Männerbrüste, als feste, massive oder von Falten durchzogene Bauchpartie usw. Unter *Stil* wird die Art und Weise der Gestaltung verstanden, wie sie für eine bestimmte Epoche charakteristisch ist. Im hier besprochenen Fall lassen sich z. B. Objekte, die im naturalistischen Stil der 4. Dynastie geschaffen wurden, von solchen unterscheiden, die von der mehr formalisierten Gestaltung der 5./6. Dynastie geprägt sind. Der *Modus* (auch: *Stilhöhe*) beschreibt verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung, die innerhalb einer Stilepoche für unterschiedliche *Sujets* als angemessen betrachtet werden (*decorum*) und zwischen denen ein und derselbe Künstler oder Künstlergruppe wechseln können.¹⁴ So können Bilder derselben Person in bestimmten Zusammenhängen naturalistisch gestaltet sein, in anderen nicht;¹⁵ ein König kann als gottartig gestaltetes Wesen im Kult agierend abgebildet werden und in menschlicher Auffassung mit Stoppelbart;¹⁶ Götter können in manchen Kontexten gar nicht, in anderen nur durch einen Namen, ein Symbol, ein Abbild und wieder in anderen in agierender, aktiver Weise gezeigt werden usw. *Manier* (oder: *Handschrift*, auch *Individualstil*) beschreibt die Art und Weise der Gestaltung, wie sie für einen Künstler oder eine Künstlergruppe (Werkstatt, Schule;

dann auch als *Werkstatt-* oder *Lokalstil* u.ä. bezeichnet) charakteristisch ist.¹⁷ In der Manier liegt die besondere Qualität der Gestaltung, die den „Dorfschulzen“ z. B. so unverwechselbar auch in der Gruppe dickeleibiger Abbilder macht. Stil und Modus bilden strukturelle Bedingungen, in denen die Künstler/Werkstätten ihre Manier entwickeln können. Es ist aber äußerst wichtig zu beachten, dass nur die individuelle Ausformung der stilistischen und modalen Möglichkeiten diese als Struktur schafft. Die Bewegung künstlerischer Gestaltungsmittel liegt allein in der konkreten Aktivierung und damit permanenten Neuschaffung und Veränderung der sich habituell dann immer neu verfestigenden Vorgaben von Stil und Modus.

Interpretative Kategorien: Ikonographie, Thema, Funktion

Interpretative Kategorien dienen der Beschreibung von Inhalt und Sinn von als autonom verstandenen Kunstwerken bzw. von künstlerischen Elementen an mit ihnen versehenen Objekten. *Ikonographische Motive* (*ikonographische Elemente*)¹⁸ sind solche Bildelemente, stilistische bzw. modale Besonderheiten oder auch Eigenheiten einer künstlerischen Handschrift, die mit bestimmten Bedeutungen verbunden werden (im Folgenden als *Indizes* bezeichnet). Diese Bedeutungen können sich direkt ergeben, z. B. wenn eine Beischrift das Dargestellte bezeichnet. Sie können aber auch symbolhaft aufgeladen sein, d. h. das Dargestellte deutet auf etwas anderes, z. B. ein Element der Tracht auf die Stellung des Abgebildeten in einer Hierarchie. Stilistische oder modale Charakteristika können auf die sakrale oder profane Funktion eines künstlerisch gestalteten Objektes verweisen, manieristische Eigenheiten auf eine inhärente Interpretationsebene des Künstlers oder Auftraggebers (z. B. einen ironischen Kommentar liefern). Mittels der Ikonographie gestaltet der Künstler so die Inhalts- oder Sinnebene seines Werkes (beabsichtigte Ikonographie) und mittels der Kenntnis der verwendeten ikonographischen Elemente kann der Rezipient diesen Inhalt bzw. Sinn nachvollziehen (interpretierende Ikonographie bzw. Ikonologie).¹⁹ D. h., Ikonographie setzt die Erschaffung und die Kenntnis von bedeutungstragenden Codes voraus. Erst die Erschaffung von Schrift macht Beischriften möglich und nur mittels deren Kenntnis kann der Name entziffer werden. Erst die Etablierung einer Hierarchie von Zeichen erlaubt die Statusindizierung eines Kunstwerkes und erst die Kenntnis der Hierarchie gestattet es, das Tracht-element als Statusmarker zu rezipieren bzw. zu analysieren. Erst die Kenntnis von Stil und Modus und das intensive Studium der Manier erschließt Sinnebenen, die der künstlerischen Gestaltung inhärent sind.

Im Zusammenspiel der verschiedenen ikonographisch aufgeladenen formalen und gestalterischen Elemente konstituiert sich das *Thema* eines Kunstwerkes. Im Thema werden die unterschiedlichen ikonographischen Indizes gewissermaßen summiert und mit einer übergeordneten Bedeutung indiziert; in ihm liegt gewöhnlich die zentrale „Botschaft“ des Kunstwerkes.²⁰

Weiter gefasst deutet das Thema auch auf die *Funktion* des künstlerisch gestalteten Objektes in einem größeren Sinnzusammenhang. Mit der Bestimmung der Funktion wird die Ebene der Beschreibung des Objektes als Kunstwerk jedoch verlassen. Die Funktion ist nicht mehr eine Kategorie der Formgebung, sondern der Verwendung des betreffenden Objektes. Es kann im hier interessierenden Fall z. B. sein (dazu im Folgenden noch ausführlich), dass das Sujet „stehender dickebiger Mann“ im formalen Typ der „Standfigur mit Vorbauschurz“ mit seinem Thema „der Tote in einer diesseitigen, zum Kontakt befähigten Gestalt“ auf die Funktion als „Objekt der Diesseitsaffirmation“ verweist, die in diesem Fall vom funktionalen Typ der „Schreinfigur“ wahrgenommen wird. Oder der formale Flachbild-Typ der „Fest-Ikone“ mit seinem Thema „der Tote ist anwesend beim kollektiven funerären Fest der Nachkommen“ deutet ebenfalls auf ein „Objekt der Diesseitsaffirmation“, das aber zum funktionalen Typ der „ritualaffirmierenden Flachbilder“ zählt. D.h., bei der Bestimmung der Funktion bewegt man sich am Schnittpunkt einer Interpretation des Objektes aus kunsthistorischer Perspektive, und dessen Interpretation als Produkt und Medium einer gesellschaftlichen Praxis ganz allgemein.

Wie die zuletzt erwähnte Verschränkung von (formalem) Typ, (interpretativem) Thema und wieder Typ – nun unter funktionalem Gesichtspunkt – zeigt, sind die hier begrifflich gefassten Elemente bei der Beschreibung und Analyse von Kunstwerken in der Regel kaum isoliert zu fassen, auch wenn die hier charakterisierten drei Ebenen der Beschreibung oder der „Panofskysche Dreischritt“ bei der Interpretation eine solche Möglichkeit suggeriert.²¹ Das liegt vor allem daran, dass keines der durch sie beschriebenen Charakteristika statisch ist und man nur durch den modellhaften Nachvollzug einer Entwicklung – sowohl der Charakteristik von Sujet, Gestaltungselement und Typ als auch von Ikonographie, Thema und Funktion – auf die Spur kommen kann, die wiederum stets im Spannungsfeld von Stil, Modus und Manier konstituiert werden. Diese Behauptung soll im Folgenden an einem Beispiel veranschaulicht werden soll.

2. Befundanalyse

Im Zentrum der folgenden Analyse steht das bereits oben beschriebene Phänomen, dass bei der Gestaltung einiger Kunstwerke aus dem Alten Reich der Dargestellte – in praktisch allen Fällen ein Mann²² – mit korplulenten Körpern gezeigt wird. Solche Darstellungen treten sowohl im Rund- als auch im Flachbild auf, sie dominieren aber in keiner Periode die übliche Art der Darstellung des männlichen Körpers.²³ Bedingt durch diese relative Seltenheit ziehen die entsprechenden Belege immer eine besondere Aufmerksamkeit der Forschung auf sich,²⁴ was einerseits einen recht entwickelten Stand der Aufarbeitung und Diskussion befördert, andererseits aber dazu geführt hat, dass das Element der Dickebigkeit die Betrachtung dominiert und andere, oft damit verbundene Facetten der Darstellung etwas vernachlässigt wurden. Die Untersuchung beschränkt sich auf eine Gruppe von Statuen und Flachbildern, die in nicht-königlichen funerären Anlagen gefunden wurden. Datierungsfragen sind nicht ihr Gegenstand; die der traditionellen Dynastienzählung folgenden Angaben dienen nur einer relativen Zuordnung.²⁵

2.1. Rundbild

Rundbilder der 4. Dynastie

Will man das Sujet bestimmen, in dem das hier zu behandelnde Phänomen der Dickebigkeit im Bestand der Rundbilder auftritt, so lässt sich dieses unter den in das frühe Alte Reich datierten Kunstwerken nicht sicher fassen. Auffällig ist vielmehr, dass bei Rundbildern von männlichen Figuren verschiedenster Statuentypen Dickebigkeit als gestalterisches Element auftritt (Tabelle 1). Dickebig können in dieser Periode Sitzfiguren, Standfiguren und auch Schreiberfiguren gestaltet sein. Die Art und Weise, wie die Dickebigkeit dabei plastisch umgesetzt wird, variiert. Sind die Körpern beim „Dorfshulzen“ (Tab. 1.6) äußerst straff und kompakt modelliert (s. Abb. 1 a), so hängen die fetten Brüste und die gewaltigen Hüftfalten des HEMIUNU (Tab. 1.2) geradezu herunter (s. Abb. 2 a-b). Beim „Louvre-Schreiber“ (Tab. 1.7; s. Abb. 3 a-b) und der möglicherweise dieselbe Person abbildenden Sitzfigur des PEHERNEFER (Tab. 1.9; Abb. 5) stehen die hageren Gesichtszüge in deutlichem Kontrast zur kompakten, fleischigen Brustpartie und dem straffen, vorgewölbten Bauch, während bei SETKA (Tab. 1.5) die Bauchfalten wie Ringe am Körper liegen. Ein formal begrenztes Motiv lässt sich aus diesen unterschiedlichen gestalterischen Lösungen nicht destillieren; es zeigt sich allein, dass die Darstellung von Dickebigkeit

keit offenbar bei der Präsentation einiger Personen opportun war und jeweils in individueller Manier gestaltet wurde.

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich das Phänomen der Dickeibigkeit in der 4. Dynastie in eine generelle Tendenz einordnen lässt, bei rundplastischen Darstellungen auffällig oft von der kanonischen Körpergestaltung abzuweichen und in Details, aber auch in der Gestaltung der gesamten Figur, Wert auf naturalistische Elemente zu legen. Dazu gehört auch die Tendenz, die Objekte lebensgroß zu gestalten. Deshalb sei die Liste der in diesem Zusammenhang interessierenden Rundbilder durch Tabelle 2 noch etwas verlängert. Im Übrigen können auch die sogenannten „Ersatzköpfe“ zu dieser Gruppe von Bildwerken gerechnet werden; ihre Besprechung soll hier aber unterbleiben.²⁶

Betrachtet man die in den beiden Tabellen zusammengestellten Objekte, wird deutlich, dass man unter „Naturalismus“ nicht verstehen darf, dass Rundbilder im Sinne einer veristischen Gestaltung als *Trompe-l'œil* erscheinen. Der Naturalismus dieser Periode ist eine stilistische Tendenz, die viele Werke bestimmt, aber in individueller Manier ausgeformt wird. Naturalistische Elemente treten dann besonders auffällig zutage, wenn (einige) charakteristische Züge des Gesichtes so gestaltet sind, dass sie unverwechselbar auf ein Individuum deuten. Naturalistische Elemente können aber auch auf scheinbar nebensächliche Partien beschränkt sein, auf die Gestaltung der Füße, Zehen, Hände, der Knie, Ohren und der Augen, oder auf anatomische Besonderheiten, wie die gekrümmten Beine des Zwerges PERNANCH (Tab. 2.8).²⁷ Hierzu gehört nun auch die Darstellung von fülligen Brüsten, Hüften und Bäuchen, die mit sehr großer Wahrscheinlichkeit jeweils am Naturvorbild studiert wurden; ob das in jedem Fall der Dargestellte selbst gewesen ist, sei dahingestellt.

Außerdem kommt der naturalistischen Tendenz große Bedeutung zu, wenn ein neues Sujet zur Bewältigung ansteht und das Studium neuer Haltungen des menschlichen Körpers voraussetzt, wie etwa bei der Schreiberfigur. Hier sind z. B. die Bauchfalten nicht zwingend ein Zeichen ausgeprägter Dickeibigkeit, sondern vielmehr ein sich zwangsläufig ergebendes Element der Form: Auch ein schlanker Bauch wird beim Sitzen in Falten gedrückt.²⁸ Die gekonnte Verbindung von gestalterischer Bewältigung eines individuellen Formenproblems, wie es der Kleinwuchs darstellt, mit dem einer neuen formalen Art der Wiedergabe repräsentiert die Gruppenfigur des Zwergen SENE (Tab. 2.7). Der Zwergenwuchs wird hier elegant in eine gestalterische Fassung gebracht und zugleich in einen neuen formalen Typ, in die Gruppenfigur, integriert.

Noch eine zweite Beobachtung ist zu machen, die ebenfalls unter dem Aspekt „Naturalismus“ gefasst werden kann. Es ist die Tendenz, die Tracht der Dargestellten zu variieren und dabei ebenfalls auf für die dargestellte Person charakteristische Aspekte einzugehen. Letzteres betrifft die Bart- und Haartracht ebenso wie Details des Ornats, Attribute (z. B. die Flöte des IP; Tab. 2.2) und die Kleidung (siehe die ungewöhnliche Sitzfigur Kairo CG 93; Tab. 2.9). Aus letzterem Grund möchte ich wenigstens drei weibliche Figuren in diese Gruppe einreihen, neben den beiden lebensgroßen Sitzfiguren der NFR (Tab. 2.1:2) und der HEKENU (siehe unten Tab. 3.1:3) vor allem die Standfigur, die in der Anlage des CHAMERER-NEBTJ (Tab. 2.6) gefunden wurde und die einen ungewöhnlichen Mantel trägt (Abb. 6).

Rundbilder aus der späten 4. und 5. Dynastie

Mit dem Übergang zur 5. Dynastie verändert sich die Gestaltung der Rundbilder beträchtlich. So nimmt die Zahl der in einzelnen funerären Anlagen deponierten Statuen und auch die Gruppe derer, die Statuen in ihren Grabanlagen deponieren, sprunghaft zu. Außerdem tritt an die Stelle der formalen und gestalterischen Innovation ein Standardkorpus an klar unterschiedenen Statuentypen und normierten gestalterischen Lösungen. Die mitunter krass Dickeibigkeit, die Statuen wie die des HEMIUNU oder den „Dorfshulzen“ auszeichnet, verschwindet aus dem bildnerischen Schaffen. Auch andere naturalistische Elemente (hagere Gesichtszüge, individueller Augenschnitt, porträthafte Gesichts- und Kopfgestaltung, individuelle Modellierung der Hand-, Fuß-, Knieregion usw.) werden weitgehend aufgegeben und machen in den qualitätvolleren Werken einer schlanken, athletischen und idealisierten Gestaltung Platz. Dickeibigkeit bleibt auf ganz wenige, in Tabelle 3 versammelte Beispiele und nur auf *einen einzigen Statuentyp* beschränkt.

Das Ensemble des RANOER (Tab. 3.1; Abb. 8 a-d) steht am Übergang von der naturalistischen zur stärker formalisierenden Gestaltungsweise. Die Lebensgröße der Skulpturen, die Detailbearbeitung und vor allem die individuell wirkenden Gesichtszüge verbinden die Statuen mit dem naturalistischen Bestreben der 4. Dynastie; die schematisierende Behandlung der Brustregion, die idealisierende Proportionierung und die auf wenige Attribute reduzierte Ikonographie der Tracht verweisen bereits auf die formalisierende Tendenz der 5. Dynastie. Im Statuenpaar des RANOER liegt zudem der erste Beleg dafür vor, dass nahezu identisch gestaltete Statuen den Grabherrn in zwei von nun an formelhaft wiederholten Trachten zeigen: einmal im kurzen Schurz („Galaschurz“) und Perücke,

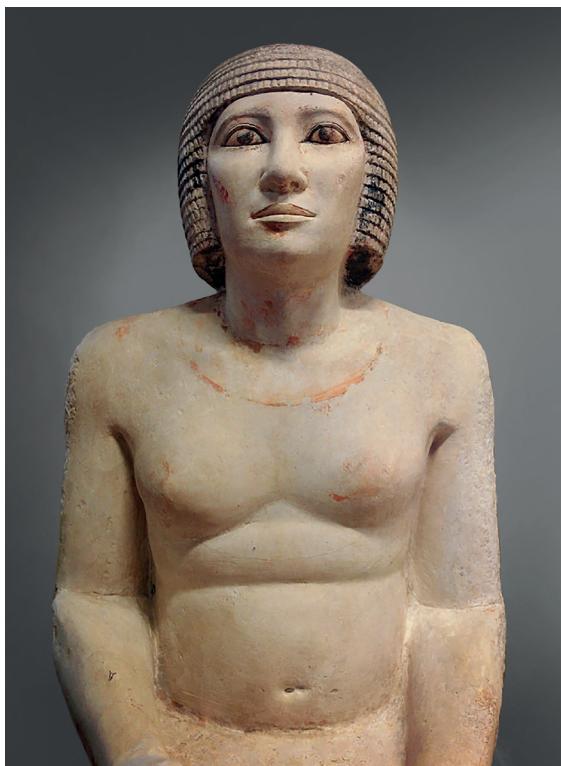


Abb. 5: Sitzfigur des PEHERNEFER. Paris, A 107 (Detail; Tab. 1.9)



Abb. 6: Mantelfigur der CHAMERRERNEBTJ. Kairo, JE 48828 (Tab. 2.6)

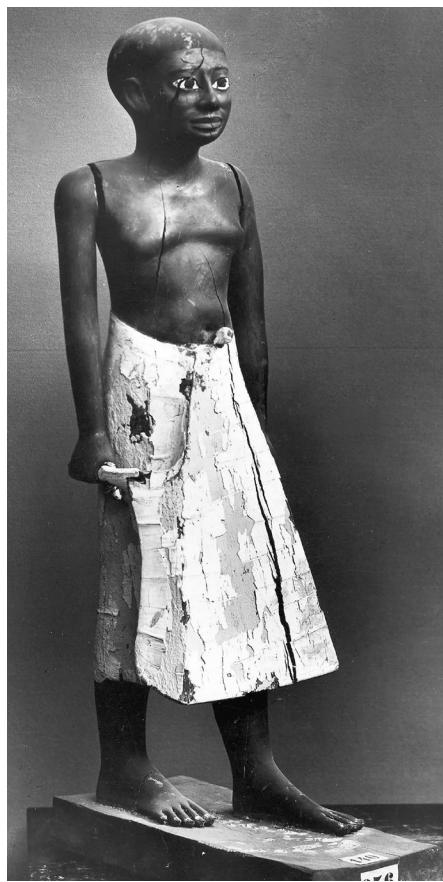


Abb. 7: Standfigur des PEIANCH aus Meir.
Kairo, CG 236 (Tab. 4.7)

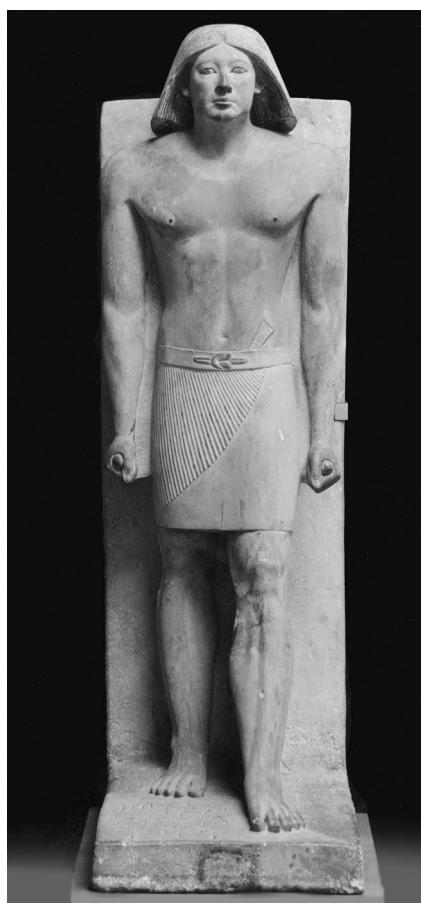


Abb. 8 a-d: „Athletischer“ und „dickleibiger“ RANOFER. Kairo, JE 10063/CG 18+19 (Tab. 3.1)

und einmal ohne Perücke, mit langem, gebauschten Schurz (Abb. 8 b u. d). Letztere wird in der Folge zum Typ der „Standfigur mit Vorbauschurz“ entwickelt, von dem es wiederum mehrere Untertypen gibt. Nur ein Untertyp, der den Grabherrn ohne Kopfbedeckung und in einem weiten, über die Knie reichenden Schurz zeigt, deutet dabei die Dickleibigkeit noch an.²⁹ Und das keineswegs konsequent, denn es gibt Statuen dieses Typs, denen man kaum einen Drang zur Fülle unterstellen möchte. Wenn Dickleibigkeit angedeutet wird, ist es auch nicht mehr die ausladende und individuell geformte Fettheit der vorangegangenen Periode, sondern eine dezent modellierte Korpulenz. Eigentlich nur in der Seitenansicht fällt bei RANOER der leicht gewölbte Bauch auf; außerdem sind die Hüften etwas stärker als bei der „athletischen“ Statue. Und auch nur die Profilansicht lässt das Doppelkinn erkennen (Abb. 8 b). Diese dezente Dickleibigkeit zeigt auch eine Statue aus dem außergewöhnlich reichen Statuen-Ensemble des BABAF (Tab. 3.2). Sie ist „fülliger“ gehalten, als die sie umgebenden Statuen, mit einer massigen Brustpartie, gewölbtem Bauch und weichen Hüften. Diesem vergleichbar ist der Befund der hölzernen Statuen aus den Anlagen des ACHETHOTEP (Tab. 3.3) und des MITERIJ (Tab. 3.4). Beide Ensembles sind bisher zu summarisch publiziert, als dass definitive Aussagen möglich sind, aber die veröffentlichten Abbildungen suggerieren zumindest, dass es in diesen Ensembles neben einer Vielzahl verschiedener Darstellungen des Grabherrn mit athletischen Körperperformen jeweils genau eine Statue gab, die ihn tendenziell lebensgroß, ohne Kopfbedeckung, mit langem Vorbauschurz und der erwähnten dezenten Korpulenz abbildete.

Offenbar setzt sich im Übergang zur 5. Dynastie als Tendenz durch, dass Dickleibigkeit als ein gestalterisches Element dem genannten Untertyp der „Standfigur mit Vorbauschurz“ zugewiesen wird. Dieser Statuentyp ist aber primär *nicht* durch die Gestaltung der Körperform definiert, sondern durch die **Tracht**. Die nun klar als ein repetierbares und formalisiertes Motiv gefasste Dickleibigkeit – füllige Brust, ein gespannter Bauch, eventuell etwas breitere Hüften und der oft ungewöhnlich hochsitzende Nabel³⁰ – ist kein Element eines stilistischen Naturalismus mehr, sondern gewissermaßen Teil der Schurztracht. Der lange Schurz wurde lockerer und höher gebunden; um dieses Element darzustellen, manipulierte man die Körperform.³¹

Rundbilder der 6. Dynastie

In der 6. Dynastie prägt ein neues Körperideal das Kunstschaffen, das von Edna Russmann als der *Second Style* definiert wurde.³² Dieses ist u.a. durch gelängte

Gliedmaßen, hochsitzende Hüften und eine besondere Weichheit der Modellierung charakterisiert. Dabei werden bei der Darstellung von Männern Fettpolster an Bauch und Hüfte, gelegentlich auch in der Brustpartie modelliert. Allerdings sind diese stilistischen Elemente weder mit einer individualisierenden Tendenz zu verbinden noch vordergründig als motivische Indizes zu interpretieren, sondern generelle Stilmittel, die bei allen Statuentypen auftreten können. Auch bei den meisten Statuen bzw. Statuetten des Typs der „Standfigur mit Vorbauschurz ohne Perücke“, der in den Statuen-Ensembles dieser Zeit häufig belegt ist, kann man keine Tendenz zur Dickleibigkeit feststellen; sie sind genauso gelängt und schmalhüftig wie ihre Pendants in der kurzen Schurztracht.³³ Davon unterscheiden sich die in Tabelle 4 gelisteten Fälle, in denen die Brüste deutlich rundlicher bzw. spitzer, die Bäuche gewölbter gestaltet sind. Wie bei den in Tabelle 3 gesammelten Belegen aus der späten 4. und der 5. Dynastie liegt auch hier eine hochformalisierte Gestaltung vor. Die spitzen Brüste und der gewölbte Bauch sind gewissermaßen die gestalterische Interpretation des Bildelements „Dickleibigkeit“ im Sinne des *Second Style*.

Interessant ist zu sehen, dass bei einigen Werken aus der Provinz die Modellierung dieses Elements scheinbar unkanonisch ausfällt, wie bei TSCHETSCHI von El-Hawawish (Tab. 4.6) und PEPIANCH von Meir (Tab. 4.7; Abb. 7), die gedrungener und breiter wirken als die Arbeiten aus der Residenz. Insbesondere bei PEPIANCH sind die leicht hängenden Brüste sehr originell modelliert und erinnern ein wenig an die des HEMIUNU oder an die Darstellung der Dickleibigkeit im kontemporären Flachbild (s. u.). Man muss bei der Interpretation von Kunstwerken spätestens ab dem hohen Alten Reich berücksichtigen, dass die Residenz ihr gestalterisches Monopol verloren hatte und sich verschiedene lokale Stile herausbildeten (übrigens auch an der Residenz, wo es zumindest zwischen Sakkara und Giza immer verschiedene Stiltendenzen gab). Zum jetzigen Zeitpunkt scheint es zumindest, dass die Dickleibigkeit an Statuen vom Typ „Standfigur mit Vorbauschurz“ eher in der Provinz als distinktes Motiv genutzt wurde, während an der Residenz solche Belege spärlich bleiben.³⁴ Dem entspricht, dass die einzigartige Sitzfigur eines offenbar dickeleibigen Mannes ebenfalls aus einem residenzfernen Milieu stammt (Tab. 4.8). Ein Beispiel deutet schließlich an, dass die prononcierte Dickleibigkeit eventuell für einen Typ von Rundbildern als ikonographisches Element auch an der Residenz üblich war: für die Büste.³⁵ Neben dem Exemplar des ANCHAF (Tab. 1.3) sind uns überhaupt nur zwei weitere Belege dieses Statuentyps aus der frühen 6. Dynastie bekannt, und diese nur, weil sie

ortsfest in größere Scheintür-Installationen integriert sind. Es handelt sich um eine solche Büste oberhalb der Scheintür des NEFERSESCHEMPTAH in Sakkara,³⁶ die als reine Kopfbüste keine Elemente von Dickleibigkeit zeigt, aber auch keine Perücke trägt, und um die Halbfigur des JIDU aus Giza (Tab. 4.9), die eine fette Brust- und Bauchgegend präsentiert, ebenfalls ohne Kopfbedeckung. Die Seltenheit von Büstenfunden in Gräbern lässt vermuten, dass dieser Statuentyp eher im Kult fern der Grablege Verwendung fand. Die Belege sind aber zu spärlich, um z.Zt. definitive Aussagen treffen zu können. Aus einem *Ka*-Haus, und damit einer Installation fern der Grablege, stammt auch die Elfenbeinstatue aus Balat (Tab. 4.10).

2.2. Flachbild

Flachbilder der 3. und 4. Dynastie

Im Flachbild der Residenz im Alten Reich lässt sich die Kennzeichnung der Wohlbeleibtheit des Grabherrn bereits recht früh finden, früher sogar, als uns entsprechende Belege im Rundbild zur Verfügung stehen. In Tabelle 5 sind diesen Beispielen bereits weitere beigesellt, die allgemein eine naturalistische Tendenz repräsentieren (HESIRE, NEFER).

Betrachtet man diese Belege, wird deutlich, dass Darstellungen des dickeleibigen Grabherrn im Flachbild in der 4. Dynastie immer in Kontexten auftreten, in denen der Tote auf anderen Wandbildern auch in traditioneller athletischer Gestalt gezeigt wird. Nur an den frühen Beispielen bei CHABAUSOKAR (Tab. 5.1; Abb. 9) und HESIRE (Tab. 5.2) kann man noch ablesen, dass alle Darstellungen der Flachbilddekoration ihrer funerären Anlagen einer naturalistischen Tendenz folgen.³⁷ Spätestens durch die Dekoration der Anlagen des NEFERMAAT und RAHOTEP vom Anfang der 4. Dynastie in Medum³⁸ wird aber deutlich, dass dem Flachbild eine dem kontemporären Rundbild vergleichbare stilistische Tendenz nicht abzulaufen ist, generell die menschliche Gestalt individualisierend und naturalistisch zu gestalten. Hier sind alle Bilder der Grabherren einheitlich im kanonisch-athletischen, aber äußerst unpersönlichen Gestaltschema gehalten. Bei METJEN (Tab. 5.3; Abb. 10) und dann bei KAAPER (Tab. 5.10; Abb. 11), CHAEF-CHUFU (Tab. 5.7) und CHAFRA-ANCH (Tab. 5.8; Abb. 12) sind die Bilder des wohlbeleibten Grabherrn nur eine untergeordnete Episode der Grabdekoration.

Dafür lassen sich bei den zuletzt genannten Anlagen bereits die Sujets der Darstellungen recht gut bestimmen, in denen die Dickleibigkeit gebräuchlich ist. Innerhalb des breiten Spektrums an Darstellungsgegen-

ständen in der Grabdekoration tritt Dickleibigkeit nur in zwei Kontexten auf. Das sind zum einen Bilder, die den Grabherrn in einer Situation zeigen, in der er in Kontakt zu Personen seiner Umgebung tritt. Bei METJEN (Tab. 5.3) ist das die rituelle Situation des „Festes“, bei KAAPER (Tab. 5.10) das Zusammentreffen mit der Gattin. Zu dieser Gruppe kann man noch die Darstellung des KAWAB (Tab. 5.9) zählen, der in der Anlage seiner Tochter dieser entgegentritt, die durch ihre Statuen im anschließenden Statuenraum verkörpert ist. Als ein zweites Sujet sehen wir den Grabherrn, wie er im Zugangsbereich seiner Kultanlage in wohlbeleibter Gestalt auftritt. Dabei zeigt die Fassade der Anlage des CHAEF-CHUFU (Tab. 5.7), dass dieses Bild der nördlichen Seite der Grabfassade zugeordnet wird, während an der gegenüberliegenden Seite der Tote in traditioneller Gestalt erscheint; ebenso im Durchgang zur Anlage des CHAFRA-ANCH (Tab. 5.8; s. Abb. 12). Eine vergleichbare Verteilung der Sujets nimmt Junker für die Anlage des HEMIUNU (Tab. 5.6) an, wobei an der Fassade der Tote zweimal dickelebig, im Durchgang aber athletisch dargestellt worden sei.³⁹

Aus der Beschränkung des Bildmotivs „Dickleibigkeit“ im Flachbild auf zwei Sujets lässt sich ableiten, welche Bedeutung den entsprechenden Darstellungen zukommt, welches Thema sie haben. Beide Sujets beschreiben Situationen, die die „Begegnung“ des Toten mit seiner sozialen Umgebung thematisieren. Der Grabherr unter einem Baldachin und beim Zusammentreffen mit der Gattin sind Bilder, die im Folgenden zusammen mit noch einem dritten Sujet, dem Vorweisen einer Schriftrolle, in einer „Fest-Ikone“ standardisiert werden. Diese Ikone beschreibt ein Ahnenfest, zu dem sich die soziale Umgebung des Toten versammelt und in dem bestimmte Ansprüche in einem so etablierten sozialen Verband reguliert werden.⁴⁰ Die Darstellung des Toten an der Fassade bedient ebenfalls den Aspekt seiner andauernden Fähigkeit, unter den Lebenden wirken zu können. In beiden Fällen sind in Giza in der späten 4. Dynastie die entsprechenden Darstellungen mit dem räumlichen Index „Norden/Außen“ versehen: Die Bilder der Begegnung befinden sich an der Nordwand der Kapelle; das dickelebige Bild des Toten am Zugang an dessen Nordseite. Der „Norden“ ist in dieser Zeit im funerären Kult bereits als die Richtung konzeptualisiert, in die der Tote, von Süden kommend, in die Welt der Lebenden wirkt und auch seine Grablege verlässt.⁴¹ Thema aller Darstellungen ist demnach die bildmagische Bekräftigung, die *Affirmation* der Fähigkeit des Toten, weiterhin im Kreis der sozialen Umgebung wirksam zu bleiben.



Abb. 9: Scheintür des CHABAUSOKAR: Dickleibiger und athletischer Grabinhaber (Tab. 5.1)



Abb. 10: Kultkammer des METJEN: Dickleibiger Grabinhaber mit fetter, lipomatöser Brust. Berlin, ÄM 1105 (Detail; Tab. 5.3)

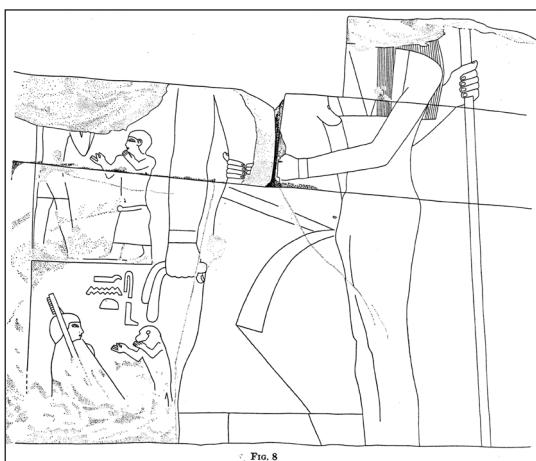


Abb. 11: Begegnungsszene in der Anlage des KAAPER: Dickleibiger Grabinhaber mit lipomastöser Brust (Tab. 5.9)

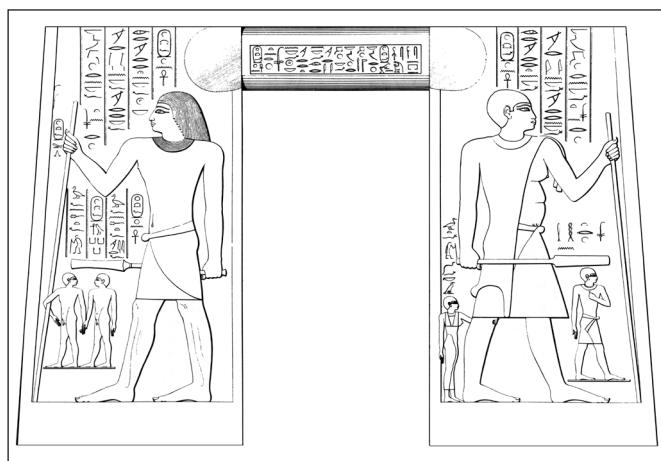


Abb. 12: Zugangsdekoration in der Anlage des CHAFRA-ANCH: Dickleibiger und athletischer Grabinhaber (Tab. 5.8)

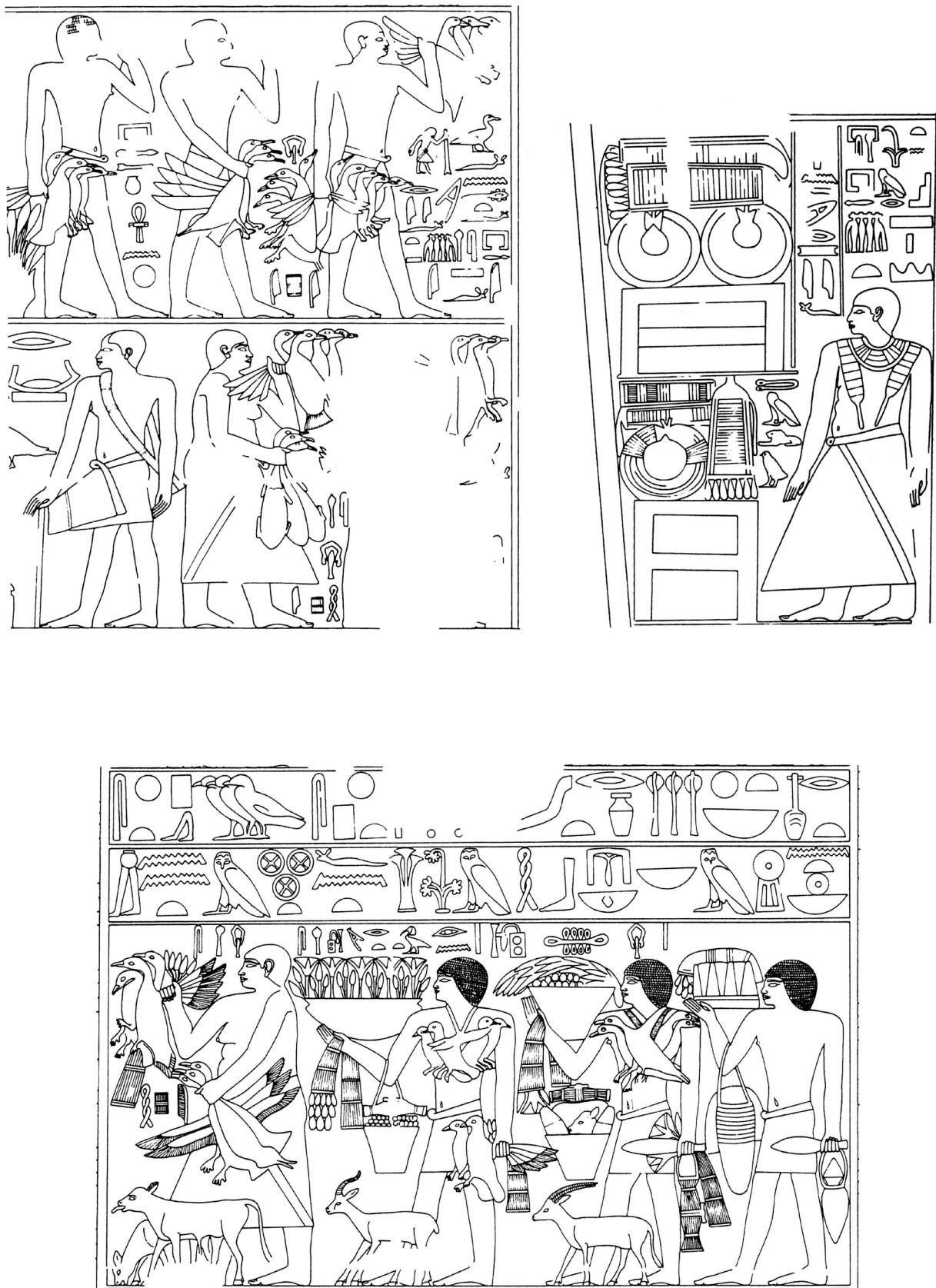


Abb. 13: Dickleibige Personen in der Anlage des ANCHMAHOR: a) der „Bruder“ TJEMERU; b+c) der Vorsteher der Totenpriester HEPY

Flachbilder der 5. und 6. Dynastie

Die Flachbilddekoration der funerären Anlagen im hohen und späten Alten Reich ist unglaublich vielfältig. Entsprechend problematisch ist es, generalisierende Aussagen zu einzelnen Sujets oder Motiven machen zu wollen, ohne sich in Detaildiskussionen zu verstricken. Die folgenden Bemerkungen sind also mit gebotener Vorsicht zu betrachten, da sie nur einige Tendenzen und Prinzipien formulieren; die jeweils kontextspezifische Aktivierung dieser Prinzipien können nur am individuellen Fall diskutiert werden. Es sollen auch keine eigenen Belegtabellen für das jeweilige Phänomen zusammengestellt werden, da dieses in erschöpfender Weise durch Yvonne Harpur erfolgt ist.⁴²

Fest- und m33-Ikone

Man sollte erwarten, dass im Flachbild die Dickelebigkeit in solchen Darstellungen üblich bleibt, die aus dem Bild der „Begegnung“ entwickelt werden, den Typ der „Figur im Vorbauschurz“ zeigen o. ä. Dem ist aber nicht so. Aus den verschiedenen Bildern der Begegnung wird im Übergang zur 5. Dynastie die bereits erwähnte „Fest-Ikone“, die üblicherweise den Toten zeigt, der unter einem Baldachin sitzend einem Fest seiner sozialen Umgebung beiwohnt. Der Tote ist häufig barhäuptig und im Vorbauschurz gezeigt. In der Folge erscheinen verschiedenste Varianten dieses Bildtyps, die immer einige der konstituierenden Motive enthalten, etwa den Baldachin, einen besonderen Festaufbau, eine kommunikative Geste zwischen dem Grabherrn und einem Nachkommen/Verwalter usw. Die Dickelebigkeit zählt dabei nicht zu den konstitutiven Elementen und tritt in den Fest-Ikonen nicht vordergründig auf. Dasselbe trifft für das Rahmenthema der „m33-Ikone“ zu, die den Grabherrn beim „Schauen/Beachten“ (m33) verschiedener Aktivitäten im Diesseits zeigt.⁴³ Sie steht inhaltlich und auch in ihrer formalen Entwicklung in enger Beziehung zur „Fest-Ikone“ und wird z.B. auch durch das Trachtmotiv „Vorbauschurz“ bestimmt. Auch hier ist die Dickelebigkeit kaum gebräuchlich.⁴⁴ Beide Ikonen entsprechen im Übrigen in der motivlichen Gestaltung den verschiedenen Untertypen der „Standfigur mit Vorbauschurz“, die oben erwähnt wurden. Auch für diese traf bereits zu, dass Dickelebigkeit nur bei einem Untertyp, und nicht einmal dort als Standard festgestellt werden konnte.

Fassaden-, Pfeiler- und Scheintür-Dekoration

Dickelebigkeit bleibt als konstitutives Element allein mit Darstellungen verbunden, die sich von der Fassadendekoration der 4. Dynastie ableiten lassen.⁴⁵ Das dort auftretende Prinzip der zwei Darstellungsarten und der unterschiedlichen ikonographischen Indizierung erfährt in der Folge eine reiche Entwicklung, de-

ren Höhepunkt jedoch nach einer bisher nicht sicher zu erklärenden Lücke erst in der 6. Dynastie liegt.⁴⁶ Es bleibt in den meisten Fällen dabei, dass der Grabherr an Fassaden- oder Durchgangsbereichen in den zwei Darstellungskonventionen gezeigt wird: einmal dickelebig, einmal athletisch. Von der Tordekoration ausgehend wird die Darstellung des Grabherrn in verschiedenen Bildern auch auf die Pfeilerdekoration und auf Darstellungen an den Pfosten von Scheintüren übertragen. Wir können hier den Grabherrn gelegentlich in einer ganzen Palette sich ergänzender Typen sehen, darunter meist mehrere in athletischer Gestalt, oft wenigstens auch einmal als Dickelebiger.⁴⁷ Damit wird der Darstellungstyp des „stehenden dickelebigen Mannes mit langem Schurz, barhäuptig“ in einen kompositorischen *parallelismus membrorum* aufgenommen, der sich als Gestaltungsprinzip elaborierter Flachbilddekorationen im hohen und späten Alten Reich mehrfach beobachten lässt.⁴⁸ Elemente auf der Ebene des Sujets oder der Motive stehen sich hier in ergänzender Weise gegenüber, sind chiastisch verschränkt oder bilden rhythmisch längere Reihungen. Sie konstituieren ausgefeilte Bildprogramme, die in ihrer kompositorischen Finesse durchaus an eine kennerhafte Rezipientengruppe adressiert sind.⁴⁹ Die Dickelebigkeit ist in diesem Zusammenhang ein gekonnt eingeplantes, mit Bedeutung indiziertes Motiv, das sich von der oder den korrespondierenden Darstellungen mit dem Motiv „athletischer Körperbau“ abhebt. Entsprechend unindividuell und schematisch ist die Dickelebigkeit auch markiert: eine im Profil gezeigte, meist hängende spitze Brust, ein gewölbter Bauch, oft mit mehreren Speckfalten, dazu der lange, hochsitzende Schurz, der die breite Hüfte und das dicke Gesäß betont.

Es ist in diesem Fall formal spielerischer Komposition durchaus anzunehmen, dass mit dem stilistisch normierten Bildelement auch ein ikonographisch normierter Sinn transportiert wird. Ausgehend vom Thema der Darstellungen im Kontext der „Begegnung“ und am Grabzu- und -ausgang, scheint mir der Index der „leiblichen Anwesenheit“ am wahrscheinlichsten. Es geht bei den entsprechenden Bildern stets darum, Situationen darzustellen, in denen die tatsächliche Kommunion von Grabherr und Verwandtschaft/Lebenden inszeniert wird. Auch wenn man an diesem Punkt doch in assoziatives Deuten verfällt, so kann die körperliche Fülle in diesem Fall als Metapher für den Aspekt der „tatsächlichen Körperlichkeit“ stehen. Dieser Aspekt rekurriert natürlich auf eine naturalistische Tendenz des Abbildens, denn mit einiger Wahrscheinlichkeit entspricht das dicke Bild eher dem Erscheinungsbild eines Residenzbeamten als die idealisch-athletische Gestalt, in der sein Abbild sonst erscheint.

Es ist aber in Anbetracht der formalisierten Fassung der Dickleibigkeit kaum davon auszugehen, dass in diesen Flachbildern auf individuelle Merkmale der Korpulenz des Grabherrn Bezug genommen wurde. Der ikonographische Index „leibliche Anwesenheit“ ist hier eher als bewusster Gegensatz zum Bild athletischer Körperlichkeit entworfen, die den „nicht leiblich Anwesenden“ auszeichnet. Wie bei dem oben beschriebenen Rundbild-Typ der „Standfigur mit Vorbauschurz“ auch ist im Flachbild die Dickleibigkeit aber kein formaler Standard, denn es gibt genug Bilder in diesem Darstellungstyp, die keinerlei Anzeichen von Dickleibigkeit zeigen. Die Dickleibigkeit ist auch hier dem Trachtmotiv unter- bzw. beigeordnet.⁵⁰

Dickleibigkeit in Unterszenen

Im Zusammenhang mit dem Sujet der „Begegnung“ hatte der Künstler in der Anlage des CHAEF-CHUFU diesen in ungewöhnlicher Körperhaltung, nämlich auf einen Stock gestützt, wiedergegeben. Dieses Bildelement eines auf dem Stock lehnenden Mannes erfreut sich in der Folge einer gewissen Beliebtheit und tritt sowohl in Darstellungen des Grabherrn, noch häufiger aber in Unterszenen innerhalb der „m33-Ikone“ auf.⁵¹ Besonders in den Unterszenen sind die so abgestützten Personen (gewöhnlich solche mit leitender Funktion in einem Handlungszusammenhang) auch mit weiteren Merkmalen versehen, etwa schütterem Haarwuchs, Zeichen des Alters oder auch einer gewissen körperlichen Fülle. Es ist aber wichtig festzuhalten, dass der formale Typ des „Aufgestützten“ nicht zwingend mit dem Element Dickleibigkeit assoziiert ist, sondern diese hier immer nur eine Darstellungsvariante bleibt, die zur typisierenden, eventuell auch individuellen Charakterisierung dient.

Eine vergleichbare Situation liegt vor, wenn in Nebenszenen einzelne Personen dickeleibig dargestellt sind. Die Belege dafür sind eher selten, aber häufig genug, um auch hierbei gestalterische Intentionen annehmen zu können.⁵² Als Beispiel seien drei Darstellungen in der Anlage des ANCHMAHOR vorgestellt (Abb. 13).⁵³ In einem Türdurchgang tritt diesem der „Bruder“ TJEMERU in einer kleinformatigen Darstellung entgegen, angetan mit langem Schurz und einer Stola, ohne Kopfbedeckung, mit dicker Brust und breitem Bauch mit Speckfalten. In zwei Gabenbringer-Szenen ist der Vorsteher der Totenpriester HEPI jeweils unter traditionell-athletisch abgebildeten Kollegen barhäuptig, mit langem Schurz und auffallend fetter Brust- und Bauchregion gezeigt. Dass die Bilder bei den Personen im Zusammenhang mit denen anderer Personen auftreten, die im traditionellen Gestaltungsschema abgebildet werden, ist bemerkenswert. Es ist nicht auszuschließen, dass in diesem Fall auf tat-

sächliche, individuelle und außergewöhnliche Körperproportionen Bezug genommen wird.⁵⁴ Anzumerken bleibt, dass man hier nicht nur die Korpulenz in der beschriebenen formalisierten Art und Weise abbilde, sondern auch die charakteristische lange Schurztracht und die Barhäuptigkeit des formalen Typs „stehender dickeleibiger Mann mit langem Schurz, barhäuptig“ übernahm. Das fällt besonders bei HEPI in der Reihe der ideal-athletischen Gabenbringer auf, die alle in dem Sujet der Gabenbringer angemessenen kurzen Schurzen einherschreiten. Ein Beispiel wie dieses macht deutlich, wie eng die Dickleibigkeit als mit einer typischen Tracht verbunden angesehen wurde und ein gemeinsames Motiv bildet.

Bei den vier (fünf?) identisch gestalteten dickeleibigen Ankleidern in einer modifizierten Festszene in der Anlage des PTAHHOTEP II. kann hingegen davon ausgegangen werden, dass auf den Berufsstand und den eventuell damit verbundenen Umstand „Eunuch“ angespielt wird (Abb. 14).⁵⁵ Hier hat die Dickleibigkeit also Motivcharakter und ist als Statusbeschreibung indiziert, wie es in demselben Bild oben links die Darstellung des Zwergenwuchses ist, die den Status der Personen als Goldschmiede definiert.⁵⁶ In einigen Fällen ist die Dickleibigkeit schließlich auch eines der Elemente, durch die ein fortgeschrittenes Alter bei Nebenfiguren gekennzeichnet wird, dann aber meist ergänzt um weitere Motive wie das der Kahlheit oder Teilglatze, die gebückte Haltung, dünne Beine usw.⁵⁷

Flachbilddarstellungen dickeleibiger Statuen

Hochinteressant für die Beurteilung der Dickleibigkeit ist zuletzt eine kleine Gruppe von Belegen, in denen Statuen gezeigt werden, deren Gestaltung das Bildelement Dickleibigkeit aufnimmt.⁵⁸ In der Regel entsprechen diese Statuen einem Untertyp der „Standfigur mit Vorbauschurz“, wobei im Fall der Anlage des CHENTIKA ICHECHI eine solche im athletischen Typ mit kurzem Vorbauschurz und eine zweite mit deutlich breiteren Hüften und langem Schurz (und Perücke!) übereinander in derselben Szene gezeigt werden (Abb. 15).⁵⁹

Die Belege für die Abbildung dickeleibiger Statuen stammen erst aus der 6. Dynastie und lassen sich in eine allgemeine Tendenz dieser Periode einordnen, im Flachbild explizit auf rituelle Handlungen Bezug zu nehmen und nicht nur den idealen Sinn der Rituale zu affirmieren. D. h., dass häufiger als bisher in einigen Szenen der Grabherr nicht (nur) in seiner affirmativen Gestalt auftritt, sondern auch das Objekt gezeigt wird, das den Grabherrn im realen Kultvollzug vertritt. In der Regel ist das eine Statue – darunter auch die, die den Toten im Typ der „Standfigur mit dem Vorbauschurz“ in einer dickeleibig gestalteten Variante zeigt, wie in der Darstellung bei SESCHEMNEFER IV. aus Giza



Abb. 14: Dickleibige Ankleider in der Anlage PTAHHOTEP II

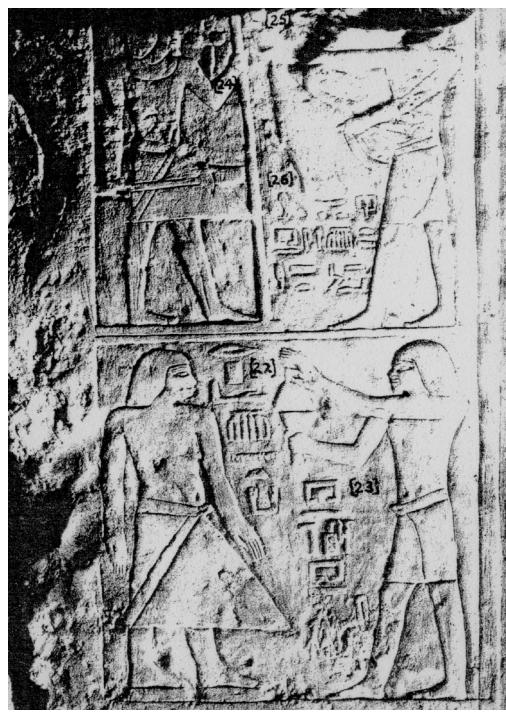


Abb. 15: Reliefdarstellung in der Anlage des CHENTIKA ICHECHI:
Kult an der athletischen und dickleibigen Statue des Grabinhabers



Abb. 16: Relief aus der Anlage SESCHEMNEFER IV.: Kult an der dickeleibigen Statue des Grabinhabers. Hildesheim, RPM 3190 (Tab. 6.1)



Abb. 17: Reliefsdarstellung mit dickeleibiger Statue des ANCHHAEF, vermutl. neuzeitlich.
Berlin, ÄM 15321 (Tab. 6.2)



Abb. 18: Relief aus der Anlage des PTAHSCHEPSES:
Kult an der dickeleibigen Statue des Grabinhabers.
Berlin, ÄM 7779 (Detail; Tab. 6.2)

(Tab. 6.1.; Abb. 16). Man kann davon ausgehen, dass es sich dabei um die Abbildung des oben besprochenen, aber erstaunlich schlecht belegten Statuentyps handelt, der als gestalterisches Charakteristikum (mitunter) die Dickleibigkeit aufweist (Tab. 3).

Transportable Statuetten dieses Typs werden in einigen Flachbildern auch im Zusammenhang mit schreinartigen Kästen und Libationsgefäßern gezeigt, u.a. bei Prozessionen.⁶⁰ Man kann nur spekulieren, dass solche Statuen deshalb kaum erhalten sind, weil sie vor allem im öffentlichen Kult Verwendung fanden, eventuell fern der Grablege.⁶¹ Erst aus dem Ende des Alten Reiches, als Depots mit Kultgerät im Bereich der Bestattungsanlage auftreten, sind dort hölzerne Statuetten im *Second Style* etwas häufiger gefunden worden, die eventuell zu dieser funktionalen Gruppe gehören (Tab. 4).

Möglich bleibt aber auch, dass man im Flachbild das Motiv der „Dickleibigkeit“ nur deshalb im ikonographischen Sinne nutzte, um diesen Statuentyp von den anderen Statuentypen zu unterscheiden, dass also gar keine Referenz auf die dickeleibige Gestaltung der Statuen vorliegt. Denn erstens bilden die Statuen-Ensembles im Flachbild kaum zwingend den realen Statuenbestand einer funerären Anlage ab, und zweitens liegen zwischen dem Abgebildeten und dem Abbild gerade im Flachbild hochgradig formale Konventionen. So werden im Flachbild nie Schreiberfiguren des Grabherrn gezeigt – die es natürlich gab –, da in den Konventionen des Flachbildes die Schreiberpose eine rangniedere Person zeigt.⁶² Zumindest lassen die wenigen Belege für dickeleibig gestaltete Statuen bzw. Statuetten erahnen, dass Dickleibigkeit als Element der Gestaltung im Rundbild bei *einem* Statuentyp durchaus angemessen war. Nur hat man das Element im Flachbild krasser und deutlicher umgesetzt und war offenbar auch konsequenter in seiner Darstellung, als es bei den mitunter nur eine sanfte Fülle modellierenden Statuen der Fall ist. Ein „Abbild“ der Statue liegt in den entsprechenden Flachbildern jedenfalls nicht vor; vielmehr wird der Statuentyp mit den Elementen der Flachbild-Ikonographie für Dickleibigkeit neu formuliert. Eine Regel war die Dickleibigkeit in *beiden* künstlerischen Medien aber offenbar nicht, denn im Rundbild wie im Flachbild kann der jeweilige Typ auch ohne dieses Element auftreten.

Besonderheiten bei der Darstellung von Dickleibigkeit im Flachbild

Dass eine gestalterische Verbindung zwischen ganz verschiedenen Sujets besteht, in denen Dickleibigkeit auftritt, fällt auch noch an weiteren Bildelementen auf. So gehört es zu den Besonderheiten der Darstellungen von Statuen im Flachbild, dass bei ihnen

gelegentlich die Schultern bzw. eine, die „hintere“ Schulter, im Profil wiedergegeben wird und nicht, wie bei der kanonischen Menschendarstellung, *en face*. Auch das ist übrigens keine Regel, sondern nur eine Möglichkeit.⁶³ Diese Besonderheit der Gestaltung der Schulterpartie zeichnet nun auch einige Darstellungen des dickeleibigen Grabherrn an Fassaden, auf Pfeilern und auf Scheintüren aus (Abb. 17 u. 18).⁶⁴ Dabei ist nicht davon auszugehen, dass hier die Darstellung von Statuen gemeint ist (obwohl gerade bei Pfeilerdarstellungen und auch der Fassadendekoration mit der Ambivalenz von Rund- und Flachbild gespielt wird, wie Felsstatue/Hochreliefs in derselben Position zeigen⁶⁵). Vielmehr wird hier die formale Konvention der Statuendarstellung auf den Darstellungstyp des dickeleibigen Mannes an der Fassaden/Pfeilerdekoration übertragen. Die beiden Flachbildtypen – der „dickeleibige Grabherr an der Fassade“ und die „dickeleibige Statue“ – waren einerseits recht selten, andererseits sich offenbar formal so ähnlich, dass man so verfahren konnte. Was wieder dazu führen kann, dass man die Darstellung mit „geklappter“ Schulter überhaupt für den Bildnistyp „dickeleibiger stehender Mann“ als charakteristisch empfand und bei Bildern von Statuen-Inventaren der Typ mit „geklappter“ Schulter *nur* für die dickeleibige Statue genutzt wird, die im athletischen Typ aber die traditionelle *en face*-Ansicht zeigen, wie in den Bildern im Serdab der Anlage des NECHEBU.⁶⁶

Das Phänomen tritt auch bei Nebenfiguren auf: Oben war auf die drei Belege für Dickleibigkeit in der Anlage des ANCHMAHOR bereits hingewiesen worden (s. Abb. 13). Zwei davon, die Darstellungen des HEPY, zeigen ebenfalls die „geklappte“ Schulter, während die übrigen Gabenbringer mit ausladender Schulterpartie einherschreiten; nur TJEMERU zeigt die breiten Schultern, wohl, um die über die Brust fallenden Enden der Stola zeigen zu können. Das Element „geklappte“ Schulter wurde in diesem Fall also wieder als so typisch für die mit Dickleibigkeit verbundene Darstellung angesehen, dass man es auf Bilder übertrug, die wahrscheinlich auf körperliche Besonderheiten von Personen rekurrieren.⁶⁷

Zuletzt sei noch auf das von Henry Fischer herausgearbeitete Phänomen verwiesen, dass in einigen Fällen dickeleibige Personen mit gelber Hautfarbe dargestellt werden.⁶⁸ Das ist bei der Darstellung von Statuen belegt (im Serdab des NECHEBU sind es nur die dickeleibigen Figuren mit langem Schurz, ohne Kopfbedeckung), aber auch auf Scheintüren und sogar bei einer Sitzstatue (Tab. 4.8). Das Element ist selten, gehört aber zu den gestalterischen Bausteinen, die sich um die Dickleibigkeit gruppieren können.

3. Auswertung

3.1. Das stilistische Element „Dickleibigkeit“ in der Kunst der 3./4. Dynastie

Das Rundbild der 4. Dynastie ist durch die Tendenz zur Individualisierung der Abbilder gekennzeichnet: durch die Verwendung charakteristischer Zeichen und Posen, aber auch durch die naturalistische Gestaltung der Körperperformen. Die dickeleibige Darstellung des Mannes ist in diese allgemeine Tendenz zur naturalistischen Bildfindungen eingebettet. Sie wirkt auf uns charakteristisch und ungewöhnlich, ist aber nur ein Element des Zeitstils, der konsequent nach dem Typischen bei der Bewältigung gestalterischer Aufgaben sucht. Dabei stehen Lösungen, die auf die Dickeleibigkeit verzichten – wie im Ensemble des RAHOTEP (Tab. 2.1.) oder des IPI (Tab. 2.2) – neben solchen, die Dickeleibigkeit in individueller Manier zur Gestaltung ihres Sujets heranziehen – wie in der Sitzfigur des HEMIUNU (Tab. 1.2; s. Abb. 2 a-b) oder beim „Louvre-Schreiber“ (Tab. 1.7; s. Abb. 3 b).

Auch im Flachbild lässt sich Ähnliches beobachten. Doch nur im Fall der frühen Belege, CHABAUSOKAR (Tab. 5.1; s. Abb. 9) und HESIRE (Tab. 5.2.), lässt sich im Sinne einer tendenziell naturalistischer Bildfindungen argumentieren.⁶⁹ Für die Belege der 4. Dynastie trifft dieses nicht (mehr) zu. Hier stehen naturalistisch (u.a. dickeleibig) gestaltete Bilder immer solchen gegenüber, die ganz den Konventionen formaler Bildfindungen zu gehorchen scheinen. Die Präsentation naturalistischer Elemente im Bild des Grabherrn ist auch im Flachbild durchaus ein Element des Zeitstils, aber sie ist nicht die einzige stilistische Möglichkeit. Sie ist vielmehr ein *Modus*, in dem der Künstler in solchen Fällen, in denen es opportun erscheint, den Grabherrn gestalten kann. Im Gegensatz zu einem festen Motivstandard, der sich erst im Folgenden herausbildet (s. u.), lässt der modale Charakter des Elementes der Dickeleibigkeit dem Künstler (oder Auftraggeber) einige Spielraum. So kann im Sujet der „Begegnung“ der Grabherr dickeleibig gestaltet sein (KAAPER; Tab. 5.10; s. Abb. 11), aber er muss es nicht (CHAEF-CHUFU; Tab. 5.7). Der Künstler kann den Modus selbst in individueller Manier gestalten, wie etwa die Unterschiede in der Gestaltung der fetten Brust bei KAAPER und bei CHAEF-CHUFU zeigen. Und wie im kontemporären Rundbild auch, ist der Tracht-Index noch keineswegs normiert, wie der kurze Schurz und die Lotosschleife zeigen, die NEFERI (Tab. 5.5) in seiner dickeleibigen Darstellung schmücken.

Der Grund für die auffallenden Unterschiede zwischen Rund- und Flachbild wird im besonderen Charakter des Flachbildes zu suchen sein, das mehr als

das Rundbild vom Zeichencharakter seiner Bilder bestimmt wird. Flachbilddarstellungen besitzen durch ihre Nähe zur Hieroglyphenschrift ein hohes Maß an Eindeutigkeit bei den von ihnen transportierten Themen, von dem abzuweichen insbesondere bei der Darstellung des Menschen offensichtlich nur in wenigen, begründeten Fällen opportun erschien. Die naturalistischen Elemente bei HESIRE und CHABAUSOKAR hatten bereits „an der Oberfläche“ des kanonischen Menschenbildes mit seiner synthetischen Perspektive angesetzt: an der Gestaltung von Schlüsselbein, Knie, Muskulatur, Bauch und natürlich den Gesichtszügen.⁷⁰ In den großen Bildprogrammen der 4. Dynastie verließ man sich bei der Menschendarstellung weitgehend auf das konventionelle Bild, während die Individualisierung fallweise durch Beischriften erfolgte. Umso auffälliger treten die wenigen Belege hervor, in denen die Dickeleibigkeit präsentiert wird. Man darf annehmen, dass der Bruch gegenüber den übrigen Flachbilddarstellungen bezweckt war – ein nicht nur stilistischer, sondern auch thematischer Bruch: Ungewöhnliche Trachten, Haltungen, Intimitäten häufen sich im Umkreis genau dieser Bilder.

Die Zeichenhaftigkeit von Abbildern spielt auch bei einem weiteren Aspekt eine Rolle, der diese Etappe kennzeichnet. Auffällig ist, dass im Rundbild die männliche Standfigur häufig paarweise auftritt und am Ende der 4. Dynastie überhaupt viele neue Statuentypen eingeführt werden. Das Prinzip der Vervielfältigung von Statuen ist bereits durch die Verdopplung der männlichen Standfigur aus der davor liegenden Periode bekannt.⁷¹ Dort geben die beiden Statuen den Toten gestalterisch und formal in identischer Art und Weise wieder. Im Gegensatz dazu ist seit IPI (Tab. 2.2) die Verdoppelung der Standfigur unter Variation bedeutungstragender Elemente belegt. Dem schließt sich die Gestaltung der Gruppe des RANOFER (Tab. 3.1) an, wobei hier zwei unterschiedliche Typen der männlichen Standfigur bereits in ihrer nahezu kanonischen Ausformung erscheinen (s. Abb. 8 c-d). Das Bestreben war offenbar darauf gerichtet, zwischen verschiedenen Wesenheiten der Dargestellten zu differenzieren. Diesem Bedürfnis trug man Rechnung, indem man Elemente der Tracht nutzte, die auf einen bestimmten Bedeutungsinhalt verweisen. Dabei sind die bedeutungstragenden Elemente in der 4. Dynastie noch nicht generell, sondern thematisieren individuelle Merkmale, wie im Paar des IPI zu sehen. Sein spezifischer Status als Musiker wird durch ein (nur) ihm eigenes Attribut bestimmt: durch die Flöte. Erst in der späten 4./frühen 5. Dynastie wird diese individualisierende Vielfalt zugunsten klar eingegrenzter, ikonographisch indizierter Merkmale aufgegeben. Von nun an tritt der Tote in den von Jean Capart beschrie-

benen zwei Statuentypen auf: in einem traditionell gehaltenen Typ mit kurzem Schurz und (variabler) Perücke sowie einem zweiten Typ mit langem Schurz, oft mit ausgeprägtem Vorbau und häufig ohne Perücke („Standfigur mit Vorbauschurz“). Eine Besonderheit ist in diesem Zusammenhang, dass offenbar auch in der Darstellung von Frauen an diesen zwei differenzierenden Darstellungsformen gearbeitet wurde. So im Fall des Ensembles der CHAMERRERNEBTJ, das die Mantelfigur (Tab. 2.6; s. Abb. 6) enthielt; m. E. eine spezifisch weibliche Variante des Tracht-Indexes, der beim Mann durch den Vorbauschurz vermittelt wird.⁷² Alle hier beobachteten Tendenzen auf gestalterischer (individualisierend, Naturalismus, Lebensgröße) und formaler Ebene (neue Bildelemente, neue Typen, Vervielfältigung) lassen sich unter dem Aspekt der „Konkretheit“ zusammenfassen. Es sind der konkrete Flötist IPI, der konkrete Wesir HEMIUNU und die konkrete Königsmutter CHAMERRERNEBTJ, die in ihren Anlagen bestattet sind – keine Archetypen vom Status Flötist, Wesir oder Königsmutter.

Die Dickleibigkeit ist in dieser Etappe ein gestalterischer Aspekt, der sich aus der Beobachtung konkreter Körperlichkeit ergibt, wie besondere Hagerkeit oder auch Zwergenwuchs. Im stärker dem Zeichencharakter verbundenen Flachbild bildet die Dickleibigkeit hingegen einen Darstellungsmodus, der in bestimmten thematischen Zusammenhängen verwendet werden kann, in dem nach den Regeln des *decorum* die „Konkretheit“ der Person besonders hervorgehoben werden soll. In aller Regel ist es die konkrete, „leibhafte“ Anwesenheit des Grabherrn in dem durch das Flachbild affirmierten rituellen Zusammenhang, z. B. im Ahnenfest.

3.2. „Dickleibigkeit“ als Motiv in der 5./6. Dynastie

In der Formalisierungsphase werden die stilistisch geprägten Bildelemente, die die „Konkretheit“ des Abgebildeten vermitteln sollen, entweder als ikonographische Motive einem bestimmten Darstellungstyp zugewiesen, oder sie werden als nicht passend aufgegeben. Ersteres geschieht in der analytischen Gegenüberstellung von Flachbildern am Kapellenzugang, in der die dickeleibige Darstellung den Aspekt der „leiblichen Anwesenheit“ affirmsiert. Letzteres zeigt die weitere Entwicklung der Schreiberfigur, bei der in der Folge die sich eigentlich natürlich ergebenden Bauchfalten weggelassen werden. Da das Element zu eng mit der Dickleibigkeit und deren Motiv-Index „leibliche Anwesenheit“ assoziiert wurde, war es unter dem Aspekt der Funktion der Schreiberfigur unpassend:

Als Statuentyp, der den Status „Angehöriger der Residenz“ perpetuieren soll, wird diese im für die Affirmation nachtdörflicher Existenz üblichen athletischen Modus gestaltet. Dass Schreiberfiguren in der Phase ihrer Erfindung die Bauchfalten zeigen, belegt, dass in dieser Periode die eindeutige Indizierung dieser stilistischen Eigenheit zu einem Motiv noch nicht vollzogen war.

Hatte in der 3./4. Dynastie das Bedürfnis bestanden, den individuellen Grabherrn so konkret wie möglich zu beschreiben, geht es in der 5./6. Dynastie darum, die verschiedenen Bildelemente so eindeutig und damit so allgemeinverständlich wie möglich mit ikonographischen Bedeutungen zu verbinden. Dabei lässt sich das Motiv der Dickleibigkeit systematisch in dieser Etappe vor allem im Flachbild fassen, während die erhaltenen Rundbilder ambivalent bleiben bzw. als Typen im Moment noch zu selten belegt sind, um zu weiterreichenden Schlüssen zu kommen (Büsten). Im Flachbild aber hatte man die Dickleibigkeit als Motiv „ernst genommen“. War sie in der vorangegangenen Periode noch ein formales Element in einem auf die Individualisierung des Dargestellten gerichteten Gestaltungsmodus, so wird sie nun zu einem nur in bestimmten Zusammenhängen verwendeten, über-individuellen Motiv, das mit einer klaren Botschaft indiziert ist. Diese Botschaft lautet: „Hier wird NN in einem Zusammenhang gezeigt/affirmiert, in dem seine leibhaftige Anwesenheit erwünscht ist“.

Neben Bildern des Grabherrn, die wohl in den meisten Fällen dem Generalindex „leibliche Anwesenheit“ zugewiesen werden können, ist Dickleibigkeit im Flachbild der 5./6. Dynastie auch ein Gestaltungselement in weiteren Zusammenhängen. Hier können durch sie ganz andere Aspekte beschrieben werden, tatsächliche Korpulenz ebenso wie ein bestimmter Status (Eunuch/Ankleider) oder auch ein fortgeschrittenes Alter. Diese Vielfältigkeit des Anwendungsspektrums teilt die „Dickleibigkeit“ mit verwandten Elementen wie der „legeren Haltung am Stock“ oder der „geklappten Schulter“ in detail- und ereignisreichen Unterszenen. In vielen Fällen wird der Künstler diese Elemente sehr bewusst in seine Komposition integriert haben, aber eine pauschale Beurteilung der Sinndimension ist nicht möglich.

3.3. Künstlerische Praxis

Dickleibigkeit in der Kunst tritt im Alten Reich im Kontext von Kunstwerken auf, die ungewöhnlich stark von Handschrift und Vermögen einzelner Künstler oder Werkstätten gekennzeichnet sind. Was an Beispielen für das Rundbild der ersten Etappe herange-

zogen wurde – und für die Flachbilder gilt das wohl auch – sind Meisterwerke nicht nur der Kunst des Alten Reiches, sondern der Kunst überhaupt. Sie sind untereinander nur bedingt und auf sehr allgemeiner, tendenzieller Ebene vergleichbar. Gemeinsam ist ihnen der Hang zur Konkretheit, die aber jeweils auf unterschiedliche Weise angestrebt wird: über stilistische oder formale Details, über die Dimension, die Gestaltung eines neuen Statuentyps usw. Auch das künstlerische Vermögen oder der Gestaltungswille differiert, von der veristischen Intensität der Statue des HEMIUNU und des „Louvre-Schreibers“ zu der zurückhaltenden Monumentalität des Statuenpaars des RANOFER. Erst in der 5. Dynastie homogenisiert sich das Kultschaffen (wobei erhebliche Qualitätsunterschiede auftreten). Die Stilistik wird einheitlich, orientiert sich an einem „Zeitgesicht“ und einer konventionellen athletischen Gestalt (beim Mann). Die Motivik im Rundbild ist weniger experimentell, meist transportiert der Darstellungstyp offenbar alle wichtigen Informationen. Das Flachbild ist demgegenüber auffällig lebendig und überbietet sich in den bedeutenderen funerären Anlagen in der Schaffung kunstvoll abgestimmter Bildkompositionen. Dabei behalten die Bildelemente ihre in der vorhergehenden Etappe gefundenen gestalterischen Charakteristika meist bei. Diese sind gewissermaßen zu Zeichen gefroren und werden unter formalen Aspekten kombiniert, komponiert, in Beziehung gesetzt.⁷³ Die Dickelebigkeit erscheint dabei zumeist in enger Verknüpfung mit einer Motivgruppe, zu der Tracht-Elemente (keine Kopfbedeckung, langer Schurz) ebenso gehören wie Spezifika der formalen Gestaltung (die „geklappte“ Schulter, die gelbe Farbe) – und eben die Kodierung von Dickelebigkeit durch die Zeichnung einer spitzen, hängenden Brust, einem gewölbten Bauch mit Speckfalten, hochsitzendem Nabel, gelegentlich breiten Hüften, gewölbtem Gesäß und dicken Knöcheln.

Diese hier nur skizzierte künstlerische Entwicklung kann als ein Prozess charakterisiert werden, bei dem von der Beobachtung des Details ausgegangen wird und der in der möglichst kunstvollen Kombination nun gestalterisch bewältigter Motive und Sujets endet.⁷⁴ Genau in diesen Prozess ist auch die Darstellung von Dickelebigkeit eingebettet. Ausgehend von der Beobachtung natürlicher Dickelebigkeit findet die Gestaltung dieses Phänomens des menschlichen Körperbaus in der Sitzfigur des HEMIUNU wahrscheinlich ihren kaum je wieder erreichten Höhepunkt. Doch eventuell schon in den Flachbildern der Grabanlage desselben HEMIUNU, spätestens in der nächsten Generation bei CHAEF-CHUFU, ist die Dickelebigkeit zu einem Element geworden, das mit dem Bild des athletischen Grabherrn wechselt und zusammen mit diesem eine

sinnreiche Aussage über die verschiedenen Wesens- und Erscheinungsformen des Toten formuliert. Als Motiv mit dem Index der „leiblichen Anwesenheit“ bleibt es im Flachbild im gesamten Alten Reich in Gebrauch.

Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksform in den Kontext größerer sozialer Veränderungen stellt. Veränderungen, aus denen heraus sowohl das Bedürfnis entstand, bestimmte Sachverhalte überhaupt künstlerisch zu gestalten, als auch Veränderungen, durch die sich eine Gruppe von talentierten Handwerkern und ebenso eine an der Rezeption künstlerisch gestalteter Lösungen interessierten Auftraggeber- und Rezipientengruppe etablierte.⁷⁵ Nicht zufällig treten die erwähnten Meisterwerke des Rund- und Flachbildes in einem Kontext auf, der sich durch eine ungewöhnliche Innovationsfreude, ja einen Innovationsdrang auszeichnet. Der Bau der großen Pyramidenanlagen des Snofru und seiner Nachfolger sind der sinnfällige Ausdruck einer nicht nur kulturell bewegten Zeit. Der erwähnte Hang zur Konkretheit bei der Gestaltung des Individuums in seinen künstlerischen Darstellungsformen findet sein Gegenstück in dem offensichtlichen Bemühen, einmalige und unverwechselbare Bauwerke zu schaffen. Dem wiederum wird insgesamt zugrunde liegen, dass sich in der 3./4. Dynastie eine Elite im Raum der memphitischen Residenz etablierte, die sich zur Formulierung ihrer kulturellen Position und zur Selbstverständigung über ihren neuen Status intensiv der Medien der funerären Kultur bediente – und damit der Architektur und bildenden Kunst.⁷⁶ Es sind die herausragenden Köpfe dieser Zeit – der Wesir und Bauleiter der Cheops-Pyramide HEMIUNU, der Leiter des Ptah-Tempels und oberste „Künstler“ RANOFER – in deren funerären Anlagen die bedeutendsten Kunstwerke gefunden wurden. Diese verstanden sich offensichtlich als einzigartige Persönlichkeiten und forderten von ihren Künstlern entsprechende Darstellungen im Rahmen ihrer funerären Selbstthematisierung.⁷⁷ Dabei entwickelten sie auch ein neues Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit, das die bewusste und bei HEMIUNU geradezu massive Herausstellung der Dickelebigkeit einschloss.⁷⁸

In der folgenden Etappe (wobei die partielle temporale Gleichzeitigkeit und wechselseitige Beeinflussung solcher Etappen kultureller Entwicklung nicht oft genug betont werden kann!)⁷⁹ werden in diesem Prozess der Formulierung des Außergewöhnlichen gefundene Normen der Gestaltung in den Korpus künstlerischer Ausdrucksformen integriert, der von einer spezifischen, neuen und – nach Maßstab der vorhandenen funerären Anlagen und ihrer Ausstattung – auch recht großen sozialen Gruppe genutzt wird: von der Resi-

denzbevölkerung im Alten Reich. Diese Gruppe aus Inhabern verschiedener Positionen in den Institutionen der Residenz nutzt die künstlerischen Möglichkeiten bei der Gestaltung ihrer funerären Anlagen und damit bei der Verhandlung ihres Status in der Residenzgesellschaft. Die Individualität eines Grabinhabers ist dabei nur ein Aspekt der Präsentation. Wichtig, im gewissen Sinne sogar wichtiger, ist die Darstellung seiner *relativen Position* gegenüber den anderen – Gleich-, Höher- und Niedriggestellten. Die genutzten künstlerischen Ausdrucksformen dienen nun vor allem der Formulierung entsprechender Botschaften, die dazu allgemeinverständlich und für die Adressaten nachvollziehbar gestaltet sind. Platz für Individuelles ist durchaus vorhanden, regiert aber Details, während der große Entwurf sich den Normen bewusst unterwirft. Dafür wird großer Wert auf die Kunstfertigkeit der Gestaltung gelegt, auf Rhythmus, Harmonie und auch auf versteckte Bedeutungsnuancen. Die Mittel werden feiner, manierter, in der Formulierung ihrer Botschaften differenzierter und auch bewusst vielschichtig. An die Stelle des geradezu körperlich spürbaren Bedürfnisses nach Konkretheit tritt ein zunehmender Hang zur Symbolik. Schließlich wird der so geschaffene und gepflegte Korpus an gestalterischen Möglichkeiten im späten Alten Reich von neuen Gruppen übernommen, in den Provinzzentren verändert, erweitert, umgedeutet und selektiv im Kunstschaften der folgenden Periode fortgeführt.

Bei der Betrachtung des Phänomens der Darstellung von Dickebígkeit in der Kunst der Residenz im Alten Reich werden einige Prinzipien deutlich, die die enge Verbindung von künstlerischer Praxis – also der Gestaltung von Objekten bildender Kunst – und der sozialen Praxis – also ganz allgemein der Bewegungsform einer gegebenen Gesellschaft – regieren:

- Die Beschreibungen neuartiger Phänomene auf sozialer Ebene in den Werken der bildenden Kunst erfolgt über die Findung bisher nicht vorliegender Darstellungsformen. Dabei wird sich in einer ersten Etappe unmittelbar an dem orientiert, worin sich das Neue verkörpert – im Individuum und den ihn in seiner kulturellen Existenz manifestierenden Elementen: Körperlichkeit, Insignien, Haltung.
- Diese neuen und variantenreichen Darstellungsformen gewinnen erst sekundär Motivcharakter und werden mit bestimmten ikonographischen Indizes versehen. Ein solcher Motivkomplex ist hier der Vorbauschurz, die Barhäuptigkeit und die Dickebígkeit. Besonders die Bildelemente Dickebígkeit und Barhäuptigkeit als ikonographischer Index für „leibliche Anwesenheit“ wurden nicht als solche geschaffen, sondern erst in einem Forma-

lisierungsprozess als solche *gedeutet*. Ausgangspunkt war das Ziel, jede rundplastische Abbildung so real – und damit „anwesend“ bzw. „Anwesenheit vermittelnd“ – wie möglich zu gestalten. In der Phase der Formalisierung wurde das naturalistische, d.h. *stilistische* Element der Darstellung, zu einem *ikonographischen* Motiv mit dem Index „Anwesenheit“ formalisiert und nur auf einen bestimmten Darstellungstyp festgelegt.

- Parallel dazu kann das Gestaltungselement aber auch in verschiedenen Zusammenhängen als stilistisches Element oder auch als ein mit anderen Indizes belegtes Motiv auftreten, z. B. als Kennzeichen tatsächlicher Korpulenz, als humoristische Charakterisierung oder als Statusbestimmung (Eunuche).
- Bei der Findung neuer Darstellungsformen werden zuerst bekannte, traditionelle Darstellungsmuster variiert und interpretiert. So greift die Beschreibung der „diesseitigen“ Erscheinungsform des Toten, die neben der idealen Erscheinungsform als Verklärter steht, auf die symbolische Verdoppelung identischer Standfiguren bereits in der Frühzeit zurück.
- Im Prozess der Bildfindung kommt es auch zu Ergebnissen, die nicht formalisiert werden bzw. kurzebige Erscheinungen sind, z.B. die Kombinationen von Vorbauschurz und Sitzpose (Tab. 2.9) oder die Mantelstatue der CHAMERRERNEBTI (Tab. 2.6).

4. Schluss

Bei der Behandlung des Phänomens der Dickebígigkeit im Alten Reich wurde großer Wert darauf gelegt, es als eine ursächlich *stilistische Tendenz* zu beschreiben. Damit sollte einer latenten Gefahr entgegengetreten werden, in die sich die Kunstanalyse, insbesondere in der Ägyptologie, sehr schnell begibt. Aus einer vor allem philologisch orientierten Wissenschaftstradition kommend, in der distinkte Zeichen (Signifikanten) in klar definierten Zusammenhängen zu Bedeutungen (Signifikaten) stehen (oder zu stehen scheinen), neigt der Ägyptologe dazu, bestimmte Phänomene der künstlerischen Gestaltung schnell als formale Momente (Motive, Typen usw.) zu definieren und praktisch im selben Atemzug diese mit einer inhaltlichen Deutung – einem ikonographischen Index – zu versehen. Genau dieser methodische Kurzschluss liegt den in der Einleitung aufgezählten Fehlinterpretationen der Dickebígigkeit zugrunde. Ihnen ist gemein, dass davon ausgegangen wird, dass mittels der Klassifi-

kation eines formalen Elementes und der Erstellung eines Typenkorpus die Möglichkeit besteht, den zur Debatte stehenden Befund der künstlerischen Gestaltung als ein spezifisches, begrenztes und zugleich überzeitliches, somit eindeutiges Phänomen der Form beschreiben zu können. In einem analytischen Schritt soll dieses Motiv dann durch Interpretation des Kontextes und unter Hinzuziehung weiterer Quellen, z.B. religiöser Texte, gedeutet werden (Alter/Jugend; Tag/Nacht; Horus/Seth). Dieses Verfahren, das der ikonologischen Methode verpflichtet zu sein scheint, hat bei der Analyse der zwei Darstellungen des Grabherrn im athletischen und im dickleibigen Modus am Zugang zur funerären Anlage auch zweifellos zum Erfolg geführt. Es versagt aber bei der Interpretation der Rundbilder insbesondere der 4. Dynastie, in

deren Korpus, das Paar sich gegenüberstehender Standfiguren mit den Unterschieden der Körperform nicht existiert. Der Grund dafür ist u. a., dass der erste Schritt der ikonologischen Methode, die vorikonographische Beschreibung, zu oft vernachlässigt und Phänomene der künstlerischen Gestaltung bereits vor einer eingehenden stilistischen Analyse als ikonographisch indizierte Motive definiert werden. Vor allem aber wird die ikonographische Indizierung des Motivs unabhängig von Raum, Zeit und Kontext als statisch betrachtet und nicht als konkrete Ausformung einer künstlerischen Praxis. Es ist aber diese Praxis, die formale Elemente erst schafft und ihnen eine Sinndimension zuweist, die je nach Kontext (z. B. in Haupt- oder Nebenszenen) durchaus verschieden sein kann.

Tabelle 1: Rundbilder mit dem Element „Dickleibigkeit“ aus der 4. Dynastie

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 NN	- männl. Figur in Schreibersitz, beide Arme auf Brust verschränkt, dickelebig, Füße unter Gesäß gelegt, Schurz mit Falte (Vorbauschurz?), T auf Schurzsaum; - N fehlt; - Kalkstein, Reste Bemalung; H. 40 cm (Kopf fehlt)	Dahschur – Knickpyramide des Snofru - 4. Dyn./Snofru - "The figure was found in the small corridor existing to the north of the two western chambers of the temple." (Fakhry, <i>Sneferu II</i> , S. 12)
2 HEMIUNU	- männl. Sitzfigur, Blockthron ohne Lehne, beide Arme auf Oberschenkel, rechte Hand zur Faust geballt, linke Hand geöffnet, Handfläche nach unten, naturalistische Körpermodellierung, fette Brust, Bauch und Hüften, dicke Arme und Beine, natürliches Kurzhaar; - TN auf Basis; - Kalkstein, bemalt; H. 155,5 cm	Giza-W - Mastaba G 4000, D 60 - 4. Dynastie/ Cheops - Serdab hinter der nördlichen Scheintür (Junker, <i>Giza I</i> , Abb. 20)
3 ANCHAF	- Büste bis unterhalb der Brust, Arme bis unterhalb der Schultern, ohne Ohren, Kurzhaar/Glatze, naturalistische Gesichtsmodellierung, fette Brust; - Kalkstein, Gipsüberzug, rot bemalt, Farbreste der Bemalung von Augen und Haar; H. 58 cm	Giza-O - Mastaba G 7510 - 4. Dyn./ Cheops - in "crude brick exterior chapel ... the bust lay on the floor of the chapel in front of a low brick basis or bench, and it is possible that it may have stood on this construction." (Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i> , S. 38)
4 NN	- Fragment, dickelebige männl. Figur, in Schreiberpose (?); - roter Granit; H. 20 cm	Giza-O - Gebiet Totentempel Cheops - 4. Dyn. (?), oder SZ (?)
5 SETKA	- Basis (Kalkstein) und Schreiberfigur, Perücke, Speckfalten in Buchregion, TN in Pasternrelief auf Basis, TN auf Papyrus, zum Leser; - roter Granit, H. 28 cm	Abu Rawash - Djedefre-Komplex, südl. Teil des Tempels - 4. Dyn./ Djedefre
6 KAAPER („Dorf- schulze“)	- männl. Standfigur, dickelebig, Kurzhaar/Glatze, langer Schurz; - Holz, H. 112 cm	Sakkara-N - Mastaba No. 36/C 8 - Anfang 5. Dyn. (Userkaf ?) (CG), späte 4. Dyn. o. frühe 5. Dyn. (PM) - in Nische in Südwand
7 „Louvre- Schreiber“	- Schreiberfigur, naturalistische Gestaltung, Bauchfalten, hageres Gesicht, natürliches Kurzhaar; - Kalkstein, bemalt, Augen eingelegt; H. 53,7 cm	Sakkara-N - Mastaba No. 35/C 20 (?) oder C 21 (?) - frühe 5. Dyn. - in Nische der Kapelle oder am nördlichen Ende des Korridors, nach Süden blickend (?); ".... posée sur le sol était la statue..." (Mariette, <i>Mastabas</i> , S. 151)
8 NN	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, dickelebig, Kopf u. Arme fehlen, kein Rückenpfeiler; - Kalkstein, bemalt; H. 144 cm (ohne Kopf)	Dahschur – östl. der (roten) Nord-Pyramide des Snofru - „mastabas du sud“, Mastabagruppe No. 7 - wahrsch. 5. Dyn. (PM) - im Schutt
9 PEHERNEFER	- männl. Sitzfigur, fette Brust, gewölbter Bauch, Speckfalten an den Hüften, hageres Gesicht, Perücke; - TN auf Basis; - Kalkstein, bemalt; H. 88,5 cm	Sakkara-N - angeblich Mastaba No. 5/C 19 - Ende 5. Dyn. o. später (PM), eher späte 4./frühe 5. Dyn.

Abkürzungen in den Tabellen:

T = Titel; N = Name;

O = Ost; W = West; N = Nord; S = Süd;

Giza-CF = Giza-Central Field;

Giza-JCW = Giza-Junker Cemetery West

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
- zusammen mit weiteren hockenden Figuren gefunden	<p>- PM III, S. 878; - Fakhry, <i>Sneferu II</i>, S. 12, Tf. XLV; - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. No. Ex. 95.</p>
- Existenz eines zweiten Rundbildes aus Granit im nördlichen Serdab gesichert, aber keine Aussage zu Typ und Stil möglich	<p>Hildesheim, RPM 1962 - PM III, S. 122 f.; - Junker, <i>Giza I</i>, S. 153–157; - Eggebrecht, <i>Das Alte Reich</i>, S. 3; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), Nr. 44, S. 229–231.</p>
- "The interior chapel was supplied with a large serdab and may be that this piece was dragged from the smashed serdab with other sculptures which has now disappeared." (<i>Smith, History of Egyptian Sculpture and Painting</i> , S. 38) - Rekonstruktion der Bemalung: Lacovara, <i>A new look at Ankh-haf</i> .	<p>Boston, MFA 27.442 - PM III, S. 196; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, Tf. 14, fig. 15 a; - Lange/Hirmer, <i>Ägypten</i>, Tf. 24; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), fig. 32, S. 61.</p>
	<p>- PM III, S. 12; - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. 4; - Hassan, <i>Giza X</i>, Tf. VIII A.</p>
- zusammen mit weiteren hockenden Figuren gefunden	<p>Paris, Louvre E. 12629, 12631 - PM III, S. 3; - Chassanat, <i>Didoufri</i>; - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. 6; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, Tf. 10d; - Ziegler, <i>Statues égyptiennes</i>, S. 64–68; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), Nr. 55, S. 250 f.</p>
- im Sand im Bereich des Zugangs zur Kapelle Fragment einer weibl. Standfigur; Holz, H: 61 cm (Kopf und Büste bis Gesäß) gefunden (CG 33)	<p>Kairo, Äg. Museum, CG 34 - PM III, S. 459; - Mariette, <i>Mastabas</i>, S. 127–129; - Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>, CG 34, Bl. 9; - Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i>, Nr. 40; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), fig. 34, S. 62.</p>
	<p>Paris, Louvre N. 2290/E. 3023 - PM III, S. 458 f.; - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. 17; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, Tf. 18a; - Mariette, <i>Mastabas</i>, 151 („Le scribe rouge du Musée“, keine weiteren Angaben); - Ziegler, <i>Statues égyptiennes</i>, S. 204–208; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), fig. 33, S. 61.</p>
	<p>Sakkara, Magazin, S 167035 - PM III, S. 890 - de Morgan, <i>Dahchour</i>, S. 12, fig. 10; - Sourouzian, <i>La statue du musicien Ipi</i>, S. 159, fig. 14, 15.</p>
- Statuen nicht erwähnt bei Mariette, <i>Mastabas</i> , Zuschreibung an diese Anlage fraglich, eventuell mit dem „Louvre-Schreiber“ zusammengehörig (Ziegler, <i>Statues égyptiennes</i> , S. 119, S. 207 f.).	<p>Paris, Louvre A. 107 (N. 118, E. 3027) - PM III, S. 465 f.; - Mariette, <i>Mastabas</i>, S. 150; - Vandier, <i>Manuel III</i>, Tf. XLVI.4; - Ziegler, <i>Statues égyptiennes</i>, S. 116–119.</p>

Tabelle 2: Weitere Rundbilder mit naturalistischen Elementen aus der 4. Dynastie

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 RAHOTEP und NOFRET	<p>1: - männl. Sitzfigur, Blockthron mit hoher Rückenlehne, linker Arm vor der Brust, rechter Arm auf Oberschenkel, beide Hände zur Faust geballt, keine Perücke; - TN auf Rückenlehne; - Kalkstein, bemalt, Augen eingelegt; H. 121 cm;</p> <p>2: - weibl. Sitzfigur, Perücke mit Andeutung des natürlichen Haars, Blockthron mit hoher Rückenlehne, beide Arme vor der Brust, linke Hand in das Gewand gesteckt, rechte Hand geöffnet; - TN auf Rückenlehne; - Kalkstein, bemalt, Augen eingelegt; H. 122 cm</p>	Medum - Mastaba des Rahotep und der Nofret - 4. Dyn./Snofru - in vermauerter Süd-Kultstelle
2 IPI	<p>1: männl. Standfigur, linker Arm an der Seite herabhängend, hält eine Flöte, rechter Arm vor dem Bauch vorbeigeführt, greift die Flöte, TN auf Basis; Kalkstein, Reste Bemalung, H: 165 cm (ohne Kopf)</p> <p>2: männl. Standfigur, linker Arm vor Brust mit Szepter, rechter Arm hängt herab mit Stab, Stab „aufrecht“ am rechten Arm anliegend, TN auf Basis; Kalkstein, Reste Bemalung, H: 131 cm (ohne Kopf)</p>	Dahschur-S - Mastaba DAS 9 - Statuenraum südlich der Kreuznische, wahrscheinlich im Westen aufgestellt, nach Osten blickend - Anfang 4. Dyn./Snofru (Sourouzian, <i>La statue du musicien Ipi</i> , S. 158)
3 NN	<p>1: männl. Sitzfigur, TN auf Sitz u. Basis; Diorit, H: 74 cm (Kopf fehlt), ca. lebensgroß</p> <p>2: „white limestone fragment of a statue,..., from overlife size statue“</p>	Giza-O - Mastaba G 7130 + 7140 - 4. Dyn./Cheops - Chefren
4 „Kairo- Schreiber“	- Schreiberfigur, Perücke; bemalter Kalkstein, Augen eingelegt, H: 51 cm	Sakkara-N - bei Mastaba No. 39/C 16 - in einer Korridorkapelle (?) (Foto: Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i> , S. 33) - frühe 5. Dyn.
5 ITETI	- Fragmente einer männl. Sitzfigur (Kopf und Sitz), Augen waren eingesetzt, Schnurrbart im Relief, Sitz in Form eines Stuhles, TN auf Stuhl; Kalkstein, H: urspr. ca. 115 cm	Giza-O - Mastaba G 7391 - späte 5. Dyn. (PM); Priester am Chefren Tempel, Kinder mit Chefren-Namen: eher Ende 4. Dyn.; dafür auch Qualität, eingesetzte Augen und Stuhlförm (vergl. Chefren-Sitzfiguren CG 9, 10, 13, 14/JE 10062; Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i> , Nr. 31)
6 CHAMERER- NEBTIJ	- weibl. Standfigur im Mantel, linkes Bein vorgestellt, rechter Arm auf Brust; Kalkstein, H: 134 cm (ohne Kopf u. Füße)	Giza CF - „Galarza-Grab“ - späte 4. Dyn. - aus Raum B, nachträglich vermauert als Statuenkammer, südlich der Grabachse, Statuen nach Norden gerichtet
7 SENEB	<p>- Gruppenfigur: männl. Sitzfigur, Beine untergeschlagen, Arme vor der Brust (Zwerg), zur Linken weibliche Sitzfigur, sie legt den Arm um seine Schulter und berührt seinen linken Arm, beim Mann vor dem Sitz zwei kleine Standfiguren: nackter Knabe (Hand am Mund, Locke), zur Linken nacktes Mädchen (Hand am Mund);</p> <p>- TN der Personen beigeschrieben</p> <p>- Kalkstein, bemalt; H. 34 cm</p>	Giza-W, JCW - späte 4. Dyn. (Cherpion, <i>De quand date</i>) - in Statuenkammer' ein wenig nördlich der Nordscheintür in Kalksteinkiste mit zwei Sehsschlitzten
8 PERNIANCH	<p>- männl. Sitzfigur, kurze Arme und Beine, Unterschenkel gekrümmmt (Zwerg), in der Rechten Szepter, auf dem Schurz abgelegt, in der Linken Stab, schräg vor die Brust gelegt;</p> <p>- TN auf Sitz und Basis</p> <p>- Basalt, bemalt; H. 48 cm</p>	Giza-W, JCW - 4. Dyn. - im Serdab gefunden
9 PTAH- SCHEPSES	<p>- männl. Sitzfigur, Vorbauschurz (!), hoher u. breiter Rückenpfeiler, rechte Hand zur Faust, linke Hand geöffnet, flach aufliegend (Scott, Scribe Statue: Pose D);</p> <p>- TN auf Basis;</p> <p>- Kalkstein, H. 82 cm (Kopf fehlt)</p>	Sakkara-N - Mastba No. 48/C 1 oder No. 50/C 9 - 5. Dyn. (CG); Mitte 5. Dyn. (PM)
10 NN	<p>- Fragment (Kopf) einer männl. Figur, Strähnenperücke, betonte Nasolabialfalte;</p> <p>- Kalkstein, bemalt; H. 10,2 cm</p>	Herkunft unbekannt - Mitte 4./Anfang 5. Dyn.
11 NN	<p>- Fragment (Kopf und Teil der rechten Brust) einer männl. Figur, keine Kopfbedeckung, naturalistische Gestaltung von Gesicht, Schlüsselbeinen, Falten an Brust und Bauch;</p> <p>- Kalkstein; H. ca. 35 cm</p>	Giza CF - Schacht 973

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
	<p>Kairo, Äg. Museum, CG 3 u. CG 4 - PM IV, S. 90; - Mariette, <i>Mastabas</i>, 482 f.; <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), fig. 31, 60.</p> <p>1. Kairo, CG 3: Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>, CG 3; Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i>, S. 27; 2. Kairo, CG 4: Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>, CG 4; Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i>, S. 27.</p>
- siehe: Stadelmann/Alexanian, <i>Die Friedhöfe des Alten und Mittleren Reiches in Dahschur</i> , Abb. 4	<p>Sakkara, Magazin, S 16589 u. S 16588 - Gabra, <i>Chez les derniers adorateurs</i>, S. 205, Abb. S. 209</p> <p>1. Sakkara-Magazin S 16589: Sourouzian, <i>La statue du musicien Ipi</i>, S. 154 f., fig. 1-6; 2. Sakkara-Magazin S 16588: Sourouzian, <i>La statue du musicien Ipi</i>, S. 156 f., fig. 8-12.</p>
- zu 1: passendes Stück in Kairo CG 46, 1888 im Isistempel (Pyr. G Ic) gefunden	<p>Boston, MFA, Reg. No. 24-12-962 u. Reg. No. 36-11-7 - PM III, S. 188-190; 1. Boston, Reg. No. 24-12-962: Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, S. 31; Reisner, <i>Giza I</i>, S. 10, fig. 11; 2. Boston, Reg. No. 36-11-7: Simpson, <i>Giza Mastabas III</i>, S. 20.</p>
	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 30272, CG 36 - PM III, S. 499f. - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. 16; - Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>, CG 36, Bl. 9.</p>
	<p>Turin, Suppl. 1876 - PM III, S. 193; - Curto, <i>el-Ghiza</i>, S. 42-45, Tf. IX-XI; - Badawy, <i>Iteti</i>, S. 1-14.</p>
- zusammen mit weiteren Statuen gefunden, darunter eine überlebensgroße Sitzfigur	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 48828 - PM III, S. 273f.; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, S. 41; - Daressy, <i>Mère de Chéfren</i>, Tf. I; - Dittmann, <i>Eine Mantelstatue</i>, Tf. 24, 25; - Lesko, <i>Queen Khamerernebty II</i>, S. 155-159, fig. 2.a+b; - Fay, <i>Royal Women</i>, S. 104, fig. 15,16.</p>
- dabei: zwei Miniaturschalen, ein Miniaturtisch, dreizehn kleine Vasen je aus Alabaster, ein Malachitstück, eine Karneolperle, ein Achatsplitter	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 51280 - PM III, S. 101-103; - Junker, <i>Giza V</i>, S. 104-122, Abb. 2, 29 A, Tf. VII, IX, XX a; - Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i>, S. 39.</p>
- stilistisch den Sitzfiguren der 3. Dyn. nahe (Arnold, <i>Pyramids</i> , S. 53)	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 98944 - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), Nr. 88, S. 299.</p>
- C 1: Serdab im Süden der T-förmigen Kapelle (mit großer ST mit Anruf/Biographie, Mykerinos + Schepseskaf genannt) - C 9: T-förmige Kapelle, kein Serdab (Osiris in Opferformel)	<p>Kairo, Äg. Museum, CG 93 - PM III, S. 464 f.; - Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>, CG 93, Bl. 21.</p>
	<p>New York, MMA, 47.105.1 - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), S. 289.</p>
- üblicherweise in die 6. Dyn. datiert, aber stilistisch eher 4./frühe 5. Dyn., möglicherweise von einer Schreiberfigur (leicht vorgebeugte Haltung)	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 72221 - PM III, S. 254 f.; - Hassan, <i>Giza V</i>, S. 254, Tf. XXXI; - Lange/ Hirmer, <i>Ägypten</i>, Nr. 79.</p>

Tabelle 3: Rundbilder mit dem Element „Dickleibigkeit“ aus der späten 4. und 5. Dynastie

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 RANOFER und HEKENU	1. männl. Standfigur, langer Schurz, Kurzhaar, TN auf Basis, hoher und breiter Rückenpfeiler, in der Seitenansicht (Lange/Hirmer, Ägypten, Abb. 52) ist eine Wölbung des Bauches sichtbar, etwas breitere Hüften als Statue	Sakkara-N - Mastaba No. 40/C 5 - 1 + 2: „Nach Masp., Zettel 1049: Mastaba C 24; nach Mar., Mast. S. 125 (!) aber: Mastaba C 5“ (Borchardt, Statuen und Statuetten, S. 19) - 3: „Gise, nach Angabe des angeklebten Zettels. Nach Mer., Mast. S. 125 (!): Sakkara, Mastaba C 5“ (Borchardt, Statuen und Statuetten, S. 46) - frühe 5. Dyn. (PM) - 1 u. 2: an Südwand ; 3: an Westwand (Plan: Mariette, Mastabas, S. 122)
2 BABAF	- männl. Standfigur mit langem Schurz mit Vorbau, Kopf fehlt, Andeutung von Korpulenz im Brust, Bauch und Hüftbereich; - Kalkstein; H. 141 cm	Giza-O - G 5230 - späte 4. Dyn./Schepseskaf, eventuell später - wohl aus einem der großen Statuenhäuser
3 ÄCHETHOTEP	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, keine Perücke, linker Arm vorgestreckt mit Stab, Andeutung von Korpulenz im Hüftbereich, rechter Arm fehlt; - Holz; H. 175 cm	Sakkara, Unas-Aufweg - 5./6. Dyn. (PM), eher frühe 5. Dyn. - im Serdab, wohl Blick nach Norden (Zayed, Akhti-hotep, S. 128, Tf. I, VI)
4 MITERIJ	- männl. Standfigur, linker Arm vorgestreckt mit Stab, in rechter Hand Szepter, keine Perücke, Vorbauschurz; - Holz; H. 101 cm (Beine ab Schurzende fehlen)	Sakkara, Unas-Aufweg - erste Hälfte 5. Dyn. (Scott, Scribe Statue, Cat. 25), Ende 5./frühe 6. Dyn. (PM), in früher 6. Dyn. usurpiertes Grab der 5. Dyn. (Munro, Unas-Friedhof I, S. 7) - im Serdab (Foto in situ: Smith, Art and Architecture, fig. 132; Zayed, Trois études, fig. 11, 12)

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
<p>zum Ensemble gehörig: 2: männl. Standfigur, Normalschurz, Strähnenperücke TN auf Basis, hoher und breiter Rückenpfeiler; Kalkstein, bemalt, H: 178 cm</p> <p>3: weibl. Sitzfigur, beide Hände flach auf Oberschenkel, TN auf Sitz und Basis, hoher und breiter Rückenpfeiler; Kalkstein, Reste Bemalung, H: 119,5 cm</p>	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 10064/ JE 10063/ CG 53 - PM III, S. 461 f.; - Mariette, <i>Mastabas</i>, S. 121–123; - Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>,</p> <p>1: Kairo JE 10064, CG 18, Bl. 5 2: Kairo JE 10063, CG 19, Bl. 2 3: Kairo, CG 53, Bl. 14.</p>
<p>- zusammen mit Vielzahl von Statuen verschiedenster Typen gefunden, u. a. mehrere im athletischen Stil mit kurzem Schurz (Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, Tf. 19c; Robins, <i>Egyptian Statues</i>, Abb. 42)</p>	<p>Boston, MFA 21.955 (?)/ (64.66.2) - PM III, S. 155–157; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, S. 50 f., Tf. 19 c; - Robins, <i>Egyptian Statues</i>, S. 47, Abb. 42.</p>
<p>- mit weiteren Standfiguren im athletischen Stil gefunden</p>	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 93168-74 - PM III, S. 638; - Zayed, <i>Akhti-hotep</i>, S. 136, Tf. VIII, IX, X.</p>
<p>- Ensemble mit verschiedenen weiteren Statuentypen</p>	<p>New York, MMA, 26.2.4 - PM III, S. 632; - Hayes, <i>Scepter of Egypt</i> I, S. 110, fig. 65.</p>

Tabelle 4: Rundbilder mit dem Element „Dickleibigkeit“ aus der 6. Dynastie

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 ACHEHOTEP: IPIUDJA	- männl. Standfigur, keine Perücke, Vorbauschurz, rechte Hand fasst den Schurzzipfel, weiche Bauch- und Hüftmodellierung, spitze Brust; - Holz; H.19,9 cm	Sakkara-W - 6. Dyn. - Shaft No. 7 - im Schacht bzw. Sargkammer
2 CHENU (II.)	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, rechte Hand auf Schurz gelegt, linke Hand geöffnet, keine Perücke, Korpulenz angedeutet; - Holz; Maße unbekannt	Sakkara Teti-Friedhof - 6. Dyn. (PM) - Serdab, Blick nach Norden
3 NN	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, rechte Hand am Schurz, linke Hand zur Faust, keine Perücke, Korpulenz angedeutet; - Holz; H.16 cm	Sakkara-S/Pepi II-Friedhof - M II - Ende 6. Dyn. o. 1. ZZ (PM) - östliche Sargkammer, beim Sarg
4 MEHU	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, rechte Hand am Schurz, linke Hand geöffnet (?), keine Perücke, Korpulenz angedeutet; Holz; H.12 cm	Sakkara-S/Pepi II-Friedhof - M XI - Ende 6. Dyn. (PM) - im Schutt beim Hauptschacht
5 JIMA-MERIRE	- männl. Standfigur, Vorbauschurz, rechte Hand hält Schurzzipfel, linke Hand geöffnet, keine Perücke, Korpulenz angedeutet; - Holz; H.86 cm	Sakkara- S/Pepi II-Friedhof - M XIII - 6. Dyn./Pepi II. (PM) - im Schutt
6 TSCHETSCHI	- männl. Standfigur, langer Schurz mit Vorbau, rechter Arm herabhängend (ursprünglich mit Szepter?), linker Arm vorgestreckt (ursprünglich mit Stab?), Andeutung von Korpulenz im Hüftbereich und an der Brust, Kurzhaar; - Holz; H.86 cm	Ei Hawawisch - M 8 (?) - 6. Dyn.; Pepi I./Merenre
7 PEPIANCH	- männl. Standfigur, Arme herabhängend, langer Schurz mit Vorbau, Kurzhaar, Andeutung von Korpulenz im Hüftbereich, fette Brust; - Holz; H.70 cm	Meir - „In einem Loch im Boden in der Mitte der Grabkammer.“ (Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i> , S. 154) - 6. Dyn.
8 NN	- männl. Sitzfigur, Kopf fehlt, durchgehend massive Gestaltung, hoher Nabel, beide Hände auf Knien, Handflächen nach unten; - Kalkstein, gelbe (!) Bemalung; H.30 cm	angeblich aus Gebelau (bei Qena) - 6. Dyn.
9 JIDU	- Büste bis zum Nabel, Arme nach vorn gestreckt, Handflächen nach oben, Kurzhaar, fette Brust- und Bauchfalten; - Kalkstein?; Maße unbekannt	Giza-O - G 7102 - Anfang 6. Dyn. - unterhalb der Scheintür
10 MEDUNEFER	- männliche Standfigur, dickelebig, erodiert, Arme und Beine fehlen, keine Perücke, langer Schurz, gewölbte, füllige Brust, starkes Gesäß; - Elfenbein; H. 9,2 cm	Balat - aus Naos im Heiligtum des Medunefer - 6. Dyn.

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
- zusammen mit Fragmenten hölzerner Sitzfigur gefunden	- PM III, S. 606; - Hassan, <i>Sakkara III</i> , S. 16 f., Tf. X, XI A.
	- PM III, S. 537; - Firth/Gunn, <i>Teti Pyramid Cemeteries II</i> , S. 42, Tf. 17 F.
	Kairo, Äg. Museum, JE 49110 - PM III, S. 680; - Jéquier, <i>Tombeaux des particuliers</i> , S. 9, Tf. I.
	Kairo, Äg. Museum, JE 52565 - PM III, S. 682; - Jéquier, <i>Tombeaux des particuliers</i> , S. 69, Tf. VIII (Mitte).
	Kairo, Äg. Museum, JE 59631 - PM III, S. 683; - Jéquier, <i>A propos d'une statue</i> .
- zusammen mit hölzerner Nacktfigur im idealisierenden <i>Second Style</i> gefunden (<i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), No. 190, S. 464)	Paris, Louvre, E 11566 - Ziegler, <i>L'Ancien Empire</i> , S. 172, Tf. 67 c - Ziegler, <i>Statues égyptiennes</i> , No. 42, S. 152–154; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), No. 191, S. 465 f.
- zusammen mit hölzerner Standfigur (kurzer Schurz, Lökchenperücke) im idealisierenden <i>Second Style</i> gefunden (CG 60; Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i> , 52 f., Bl. 15; <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), S. 67, fig. 43) und einem großen Ensemble hölzerner Dienerfiguren (CG 237–254)	Kairo, Äg. Museum, CG 236 - Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i> , S. 154 f., Bl. 49; - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), S. 67, fig. 42.
- zusammen mit männl. Standfigur (athletisch, rote Farbe) und Fragment einer Gruppenfigur angekauft (Fischer, <i>Varia Aegyptiaca</i> , S. 18, Anm. 6)	New York, MMA 62.201.1 - Fischer, <i>Varia Aegyptiaca</i> , S. 18, Tf. 1; - Fischer, <i>Protodynastic Period</i> , 85 f., Tf. 28 a.
	- PM III, S. 185 f.; - Simpson, <i>Giza Mastabas II</i> , S. 27, fig. 40, Tf. XXIX-XXX.
	Balat, Magazin?, Inv. 6740 - Soukiassian/Wuttmann/Pantelacci, <i>Le palais des gouverneures</i> , S. 62 f., fig. 64.

Tabelle 5: Flachbilder mit naturalistischer Tendenz bzw. dem Element „Dickleibigkeit“ aus dem frühen Alten Reich

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 CHABAUSOKAR	1: Grabherr jeweils stehend auf beiden Pfosten, nach „außen“ gewendet, kurzer Schurz, Bat-Gehänge, Perücke, Szepter in der herabhängenden (rechten) und Stab in der vorgestreckten (linken) Hand; gewölbter Bauch und Brust, naturalistische Gesichtszüge; 2: Grabherr sitzend nach rechts im Scheintürdurchgang, vor dem Speisetisch, rechte Hand zum Tisch ausgestreckt, linke vor die Brust gelegt, naturalistische Gesichtszüge	Sakkara-N - Mastaba A 2/S 3073 - 3. Dyn. - südl. Scheintür
2 HESIRE	- sechs (erhaltene) Holzpanele, davon einmal der sitzende Grabherr nach rechts, fünfmal der schreitende Grabherr nach rechts, jeweils in verschiedenen Posen und mit verschiedenen Ornaten und Szeptern; die Beischriften variieren seine Titelsequenz, naturalistische Gestaltung der Gesichtszüge und von Körpedetails.	Sakkara-N - Mastaba A 3/S 2405 - 3. Dyn. - Westwand der im Korridor liegenden Nischenfassade
3 METJEN	- sitzender Grabherr nach links, vor ihm zwei Offizianten, über ihm Andeutung eines Baldachins; langer Schurz/Gewand, keine Perücke, hängende Brust	Sakkara-N - Mastaba LS 6 - 3./4. Dyn./Huni/Snofru - Südwand der Kapelle
4 NEFER	- Mehrere Abbildungen des Grabherrn mit athletischer Körperform, von denen einige eine auffallend geformte Nase zeigen (z.B. nördl. Türlaibung)	Giza-W - G 2110 - 4. Dyn./Chefren
5 NEFERI	- Grabherr stehend mit Stab und Szepter, Lotosblütenstirnband, kurzer Schurz, korpulente Bauchgestaltung	Giza-W - 4. Dyn. - Fassade der Scheintür-Nische, Nordseite
6 HEMIUNU	1: Relieffragment (Füße und Schurzsaum): stehender Grabherr nach links im langen Schurz, offensichtlich dickeleibig 2: Relieffragment: Kopf des Grabherrn, große Nase	Giza-W - Mastaba G 4000 - 4. Dyn. / Cheops 1: Zugang zu seiner Kapelle auf der nördlichen Seite 2: Streufund, wohl von Südwand des Durchganges (Junker, <i>Idealbild</i> , S. 177)
7 CHAEF-CHUFU	1: Grabherr stehend nach links mit Stab, langer plissierter Schurz, Pantherfell über der „vorderen“ Schulter verknotet, dickeleibig; hinter ihm zwei Söhne, ein weiterer Knabe fasst den Stab, vier weitere Personen 2: Grabherr stehend nach rechts, langer Schurz, keine Perücke, stützt sich auf einen Stab, ihm gegenüber stehend die Gattin nach links, beide schlank Körperform	Giza-O - Mastaba G 7130+7140 - 4. Dyn./Chefren/Mykerinos 1: Nordseite der Fassade am Zugang zum Scheintürraum 2: Nordwand des Scheintürraumes (NS:L:1s)
8 CHAFRA-ANCH	- Grabherr stehend nach rechts, kurzer Vorbau-Schurz, keine Kopfbedeckung, vor ihm ein kleiner Mann (Sohn?), hinter ihm kleine Tochter, sein Bein umfassend; dickeleibig, Bauchfalte und vorgewölbte Brust	Giza-O - G 7948/LG 75 - 4. Dyn. - nördliche Durchgangsseite zur Kapelle
9 MERESANCH III.	- Vater der Grabherrin (Kawab) stehend nach links, langer Schurz mit Vorbau, keine Perücke, Brust und Bauch gewölbt	Giza-O - Felsgrab G 7530+7540 - 4. Dyn./Mykerinos - Ostseite von Raum A, vor dem Zugang zum Raum mit den Felsstatuen der Grabherrin
10 KAAPER	- Grabherr stehend nach rechts im langen Schurz, von seiner Gattin umfasst; Grabherr dickeleibig, mit hängender Brust, Gattin schlank Körperform	Abusir/Sakkara-N - 4./5. Dyn.

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
- nördliche Scheintür analog für die Gattin dekoriert, schlanke Körperform, naturalistische Gesichtszüge (Murray, <i>Sakkara Mastabas</i> , I, Taf. II)	- PM III, S. 449 f.; - Murray, <i>Sakkara Mastabas</i> I, Tf. I.
	- PM III, S. 437–439; - Quibell, <i>Hesy</i> , Tf. VII.3, XXIX–XXXI; - Borchardt, <i>Denkmäler des Alten Reiches</i> , Bl. 25–27.
	Berlin, ÄMP, ÄM 1105 - PM III, S. 493f.; - Lepsius, <i>Denkmäler</i> II, Bl. 6.
- vergleiche die Nasenform des in der Anlage gefundenen Ersatzkopfes (Boston MFA 06.1886; Reisner, <i>Giza</i> , I, Taf. 34; Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i> , Taf. 48.d)	Boston, MFA 07.1002 - Reisner <i>Giza</i> I, S. 422–425, fig. 241, 242, Tf. 30–33; - Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i> , Tf. 48 e.
- an der gegenüberliegenden Südseite der stehende Grabherr in athletischer Gestalt (Abu-Bakr, <i>Giza</i> , fig. 36, Taf. XXIX-B)	- Abu-Bakr, <i>Giza</i> , fig. 37, Tf. XXIX-B.
2: möglicherweise eine traditionelle Darstellung des Toten am Speisetisch (Junker, <i>Idealbild</i> , S. 177f.); vergleiche die Gegenüberstellung mit der Gesichtsform der dickleibigen Sitzfigur (oben Tab. 1.2): Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i> , Tf. 48.b+c	Hildesheim, RPM 2146 u. Boston, MFA 27.296 - PM III, S. 122 f.; 1. Hildesheim 2146: Junker, <i>Giza</i> I, Abb. 23 b, Tf. 17 a; Eggebrecht, <i>Das Alte Reich</i> , S. 36–38; 2. Boston BMFA 27.296: - Eggebrecht, <i>Das Alte Reich</i> , S. 39.
1: an der gegenüberliegenden Südseite der Fassade die stehende Mutter des Grabherrn nach rechts, ihre Hand ergreift der hinter ihr stehende Grabherr, kurzer Schurz, Bat-Gehänge, schlanker Körper, dahinter sechs (?) weitere Personen (Simpson, <i>Giza Mastabas</i> III, fig. 26)	- PM III, S. 188–190; 1: Simpson, <i>Giza Mastabas</i> III, fig. 27; 2: Simpson, <i>Giza Mastabas</i> III, fig. 34
- an gegenüberliegender Südseite Darstellung des Grabherrn im kurzen Schurz und Perücke, vor ihm zwei kleine nackte Knaben; schlanker Körper	- PM III, S. 207 f.; - Lepsius, <i>Denkmäler</i> II, Bl. 8 b - Harpur, <i>Decoration in Egyptian Tombs</i> , fig. 25.
	- PM III, S. 197–199; - Dunham/ Simpson, <i>Mersyankh</i> , fig. 7.
- an den übrigen Wänden Darstellung des Grabherrn mit athletischen Körperperformen (Bárta, <i>Abusir</i> V, S. 143–191)	- PM III, 501; - Fischer, <i>A scribe of the Army</i> - Bárta, <i>Abusir</i> V, S. 155–162.

Tabelle 6: Flachbilder mit dem Element „Dickleibigkeit“ aus dem späten Alten Reich (Beispiele)

	Beschreibung	Fundort/Zuschreibung/Datierung
1 SESCHEM-NEFER IV.	- Statue des Grabherrn mit Kurzhaarfrisur und Vorbauschurz nach rechts, „geklappte Schulter“ und spitze Brust, gewölbter Bauch; davor Beischrift, die die Darstellung als Statue charakterisiert und drei Opfernde	Giza-Südfriedhof - späte 5./6. Dyn. - Westwand der Statuenkultkammer E
2 ANCHAEF	- Grabherr mit Kurzhaarfrisur und Vorbauschurz nach links, Stab in der vorderen Hand, hinterer Arm mit „geklappter Schulter“ und spitzer Brust, gewölbter Bauch; darüber Beischrift mit TN	Fundort unbekannt - 6. Dyn. (oder Neuzeit?)
3 PTAH-SCHEPSES	- Grabherr mit Kurzhaarfrisur und Vorbauschurz nach rechts, leicht nach vorn gebeugt, Stab in vorderer Hand, hinterer Arm mit „geklappter Schulter“ und spitzer Brust, gewölbter Bauch; insgesamt acht Personen treten zum Grabherrn; Opferformel und Namensbeischriften	Fundort unbekannt - spätes Altes Reich /1. Zwischenzeit

Abgekürzte Literatur (bei Tabellen):

Abu-Bakr, Giza

= A.-M. Abu-Bakr, *Excavations at Giza 1949-1950*, Kairo 1953.

Badawy, Iteti

= A. Badawy, *The Tombs of Iteti, Sekhemcankh-ptah, and Kaemnofert at Giza*, Berkeley/ Los Angeles/ London 1976.

Bárta, Abusir V

= M. Bárta, *Abusir V: The Cemetery at Abusir South I*, Prag 2001.

Borchardt, Statuen und Statuetten

= L. Borchardt, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo*. Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Nos. 1-1294, Berlin 1911.

Chassinat, Didoufri

= E. Chassinat, *A propos d'une tête en grès rouge du roi Didoufri (IVe dynastie) conservée au Musée du Louvre*. Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot, Bd. 25, Paris 1921/22, S. 53-75.

Cherpion, De quand date

= N. Cherpion, *De quand date la tombe du nain Seneb?*, in: BIFAO 84 (1984), S. 35-55.

Curto, El-Ghiza

= S. Curto, *Gli scavi italiani a el-Ghiza*, Rom 1963.

Dareddy, Mère de Chéfren

= G. Dareddy, *La tombe de la mère de Chéfren*, in: ASAE X (1910), S. 41-49.

Dittmann, Eine Mantelstatue

= K.-H. Dittmann, *Eine Mantelstatue aus der Zeit der 4. Dynastie*, in: MDAIK 8 (1939), S. 165-170.

Dunham/Simpson, Mersyankh

= D. Dunham u. W. K. Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III. G 7530-7540*. Giza Mastabas, Bd. I, Boston 1974.

Eggebrecht, Das Alte Reich

= A. Eggebrecht (Hrsg.), *Das Alte Reich*. Pelizäus-Museum Hildesheim, Mainz 1986.

Egyptian Art in the Age of the Pyramids (New York 1999)

= *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*. [Ausstellungskatalog; Paris/New York/Toronto 1999-2000], hrsg. von D. Arnold u. Ch. Ziegler, New York 1999.

Fakhry, Sneferu II

= A. Fakhry, *The Monuments of Sneferu at Dashur. The Valley Temple*, Bd. II: *The Finds*, Kairo 1961.

Fay, Royal Women

= B. Fay, *Royal Women as Represented in Sculpture During the Old Kingdom. Part II: Uninscribed Sculptures*, in: Ch. Ziegler (Hrsg.), *L'art de l'Ancien Empire égyptien. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 3 et 4 avril 1998*, Paris 1999, S. 99-147.

Firth/Gunn, Teti Pyramid Cemeteries II

= C. M. Firth u. B. Gunn, *Excavations at Saqqara, Teti Pyramid Cemeteries*, Bd. II: *Plates*, Kairo 1926.

Fischer, A scribe of the Army

= H. G. Fischer, *A scribe of the Army of the Fifth Dynasty*, in: JNES 18 (1959), S. 233-272.

Fischer, Varia Aegyptiaca

= H. G. Fischer, *Varia Aegyptiaca*, in: JARCE 2 (1963), S. 17-51.

Fischer, Protodynastic Period

= H. G. Fischer, *The Protodynastic Period and Old Kingdom in The Metropolitan Museum of Art*, in: *Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991*. SDAIK 28, Mainz 1995, S. 81-90.

Gabra, Chez les derniers adorateurs

= S. Gabra, *Chez les derniers adorateurs du trismégiste*, Kairo 1971.

Harpur, Decoration in Egyptian Tombs

= Y. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom. Studies in Egyptologie*, London/New York 1987.

Hassan, Giza V

= S. Hassan, *Excavations at Giza 1933-1934*, Bd. V, Kairo 1944.

Hassan, Giza X

= S. Hassan, *Excavations at Giza 1938-1939*, Bd. X: *The Great Pyramid of Khufu and its Mortuary Chapel*, Kairo 1960.

Hassan, Saqqara III

= H. Hassan, *Excavations at Saqqara 1937-1938*, Bd. III: *Mastabas of Princess Hemet-R^c and Others*, Kairo 1975.

Hayes, Scepter of Egypt I

= W. Hayes, *The Scepter of Egypt*, Bd. I, New York 1953.

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
	Hildesheim, RPM 3190 - PM III, S. 123–227; - Junker, <i>Giza XI</i> , S. 222–228, Abb. 89, Tf. 23; - Eggebrecht, <i>Das Alte Reich</i> , S. 32, Abb. 24.
	Berlin, ÄMP ÄM 15321 - PM III, S. 68; - Madsen, <i>Ein künstlerisches Experiment</i> , S. 68, Abb. 3.
	Berlin, ÄMP ÄM 7779 - PM III, S. 225; - Madsen, <i>Ein künstlerisches Experiment</i> , S. 68.

James, Khentika

= T. G. H. James, *The Mastaba of Khentika called Ikhekhi*. ASE 30, London 1953.

Jéquier, Tombeaux des particuliers

= G. Jéquier, *Tombeaux des particuliers contemporaines de Pepi II*, Kairo 1929.

Jéquier, A propos d'une statue

= G. Jéquier, *A propos d'une statue de la VIe dynastie*; in: *Mélanges Maspero I.1*, MIFAO 66 (1935–38), S. 105–112.

Junker, Gîza I

= H. Junker, *Gîza I: Die Mastabas der IV. Dynastie auf dem Westfriedhof*, Wien/Leipzig 1929.

Junker, Gîza V

= H. Junker, *Gîza V: Die Mastabas des snb (Seneb) und darum liegende Gräber*, Wien/Leipzig 1941.

Junker, Gîza XI

= H. Junker, *Gîza XI: Der Friedhof südlich der Cheopspyramide. Ostteil*, Wien 1953.

Junker, Idealbild

= H. Junker, *Zu dem Idealbild des menschlichen Körpers in der Kunst des Alten Reiches*, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Jahrgang 1947*, 17 (1948), S. 171–181.

Kanawati/Hassan, Teti Cemetery II

= N. Kanawati u. A. Hassan, *The Teti Cemetery at Saqqara*, Bd. II: *The Tomb of Ankhmahor*. ACE Reports 9, Sydney 1997.

Lacovara, A new look at Ankhaf

= P. Lacovara, *A new look at Ankhaf*, in: EA 9 (1996), S. 6–7.

Lange/Hirmer, Ägypten

= K. Lange u. M. Hirmer, *Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*, 4. Aufl., München 1985.

Lepsius, Denkmäler II

= C. R. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, Zweite Abteilung (Band III u. IV), Berlin 1849–58.

Lesko, Queen Khamerernebty II

= B. S. Lesko, *Queen Khamerernebty II and her Sculpture*; in: L. H. Lesko (Hrsg.), *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward*, Providence 1998, S. 149–162.

Madsen, Ein künstlerisches Experiment

= H. Madsen, *Ein künstlerisches Experiment im alten Reiche*, in: ZÄS 42 (1905), S. 65–69.

Mariette, Mastabas

= A. Mariette, *Les Mastabas de l'Ancien Empire*, hg. G. Maspero, Paris 1889.

de Morgan, Dahchour

= J. de Morgan, *Fouilles à Dahchour. Mars-Juin 1894*, Wien 1894.

Murray, Saqqara Mastabas I

= M. Murray, *Saqqara Mastabas*, Bd. I. ERA 10, London 1905.

Paget/Pirie, Ptah-Hetep

= R. F. E. Paget u. A. A. Pirie, *The Tomb of Ptah-Hetep*. Eg. Research Acc. 1896, London 1898.

PM III

= B. Porter u. R. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Relief and Paintings*, 2. revid. u. erw. Aufl., Bd. III: *Memphis*, Part 1: *Abû Rawâsh to Abûsîr*, Oxford 1974; Part 2: *Saqqâra to Dashûr*, Oxford 1981.

Quibell, Hesy

= J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1911–1912): The Tomb of Hesy*, Kairo 1913.

Reisner, Giza I

= G. Reisner, *A History of the Giza Necropolis*, Bd. I. Cambridge/Mass. 1942.

Robins, Egyptian Statues

= G. Robins, *Egyptian Statues*. Shire Egyptology, Buckinghamshire 2001.

Saleh/Sourouzian, Hauptwerke Kairo

= M. Saleh u. H. Sourouzian, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum in Kairo*, Mainz 1986.

Scott, Scribe Statue

= G. D. Scott, *The History and Development of the Ancient Egyptian Scribe Statue*. UMI Xerox, Ann Arbor 1989.

Simpson, Giza Mastabas II

= W. K. Simpson, *The Mastabas of Qar and Idu. G 7101 and 7104*. Giza Mastabas Bd. II, Boston 1976.

Anmerkungen

¹ Ägyptische Eigennamen werden im Folgenden in einer lesbaren Variante ausgeschrieben. Auf Belege wird im Text jeweils mit der Nummer der Tabelle und der tabelleninternen Nummer verwiesen. Abkürzungen in den Tabellen sind vor Tab. 1 aufgelistet. – Ich danke Beatrice Arnst ganz herzlich für die Einladung, einen Beitrag zu diesem Band beizusteuern, für vielfältige Anregungen und Hinweise zum Thema, für das sorgfältige Lektorat und für die große Unterstützung bei der Bildbeschaffung.

² G. Maspero, *Égypte. Histoire général de l'art*, Paris 1912, S. 88: „L'homme était un rustre râblé, trapu, bas sur jambes, d'allure énergique mais commune : il vivait dans les bureaux plus souvent qu'en plain air, et, passés les cinquante ans d'âge, il souffrait des surabondances de chair qui chargent les gens de sa classe et de son tempérament.“

³ H. Junker, *Gîza I: Die Mastabas der IV. Dynastie auf dem Westfriedhof*, Wien/Leipzig 1929, S. 153–157.

⁴ J. Capart, *Some Remarks on the Sheikh el-Beled*, in: *JEA* 6 (1920), S. 215–233.

⁵ Ob in den beiden Statuentypen unterschiedliche Altersstufen dargestellt werden, ist immer umstritten geblieben und selbst unter denen, die diese These vertreten, herrscht z.B. Uneinigkeit darüber, welche der beiden Statuen des RANOER diesen nun „alt“ und welche ihn „jung“ darstellt. Der formalen Interpretation nach soll die im kurzen Schurz den ideal-jugendlichen, die im langen Schurz den dickeleibig-gealterten Mann abbilden (so z. B. W. S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, 2. Aufl., Oxford 1949, S. 49). G. Steinendorff, *Die Kunst der Ägypter*, Leipzig 1928, S. 60, schreibt hingegen, dass „... die eine mit dem wundervoll edlen und vornehmen Gesicht und dem geschorenen Haupthaar ihn in jüngerem, die andere mit Perücke in höherem Manneralter darstellt.“ H. Junker, *Zu dem Idealbild des menschlichen Körpers in der Kunst des Alten Reiches*, in: *Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Kl.*, 17 (1947), S. 173, spricht sich gegen die These aus, das „athletische“ und das „dickeleibige“ Bildnis würden unterschiedliche Lebensalter darstellen; ebenso A. Scharff, *On the Statuary of the Old Kingdom*, in: *JEA* 26 (1940), S. 41–42 und andere.

⁶ W. Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, Stuttgart 1957, S. 158 f.: „Danach gewinnt man den Eindruck, der Tote habe sich einmal durch eine Statue vertreten lassen, die ihn in einem offiziellen, feierlichen Idealbild festhält, ein andermal durch eine realistische Wiedergabe, die ihn als sorglosen, wohllebigen Privatmann im Hausgewand erscheinen lässt.“ H. G. Fischer, *A scribe of the Army in a Sakkara Mastaba of the Early Fifth Dynasty*, in: *JNES* 18 (1959), S. 247, Anm. 33: das Bild des dickeleibigen Grabherrn „... intended to complement, as a secondary ideal, the primary ideal of youthful vigor that is portrayed opposite or beside them...“; Y. Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom: Studies in orientation and scene content*. *Studies in Egyptologie*, London/New York 1987, S. 131: „... because the two usually complete each other it is logical to interpret them as different ideal states; on the one hand, the young official, and on the other the experienced man whose body reflects his success.“; H. Altenmüller, *Fragen zur Ikonographie des Grabherrn in der 5. Dynastie des Alten*

Reiches, in: *Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991*. SDAIK 28, Mainz 1995, S. 19, Anm. 2: „Die unterschiedliche Darstellung der gleichen Person erhebt nicht den Anspruch auf Abbildung eines mit dem Grabherrn verbundenen realen körperlichen Zustands, sondern ist mit dem Aspekt der Autorität (Korpulenz) und dem Aspekt der ewigen Jugend und körperlichen Kraft (Schlankheit) zu erklären.“; G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 76, unterscheidet zwei Idealbilder: das "youthfull image" und die "mature figure" mit langem Schurz; R. Schulz, *Überlegungen zu einigen Kunstwerken des Alten Reiches im Pelizaeus-Museum, Hildesheim*, in: *Kunst des Alten Reiches*. SDAIK 28, Mainz 1995, S. 120, interpretiert bei der Besprechung der Sitzfigur des HEMINU den dickeleibigen Körper als Ausdruck für den „Prototyp des wirtschaftlich saturierten Beamten“ und: „Darüber hinaus bezieht sich – wohl noch verstärkt in der ursprünglich farbigen Fassung – das Ikon ‚Fettleibigkeit‘ auf die Bedeutungsebene: Abend (Alter) – Westen (Sonnenuntergang); das Gegenpaar: Morgen (Jugend) – Osten (Sonnenaufgang) fordert dagegen die athletische Erscheinung des Grabherrn – ein Gedanke, der seit der 5. Dynastie nachweislich in verstärktem Maße Umsetzung erfahren hat.“ Ähnlich theologisch argumentiert K. Myśliwiec, *The Red and Yellow: An Aspect of Egyptian „Aspective“*, in: E. Czerny [u. a., Hrsg.], *Timelines. Studies in Honour of Manfred Bietak*, Bd. I. OLA 149, Leuven 2006, S. 231–234, der die These der verschiedenen Altersstufen ablehnt und die an einigen Beispielen belegte Unterscheidung in Rot und Gelb bei der farblichen Gestaltung des Inkarnats zur Grundlage seiner Interpretation macht: „Each of them should rather be considered a ‚cliché‘ illustrating specific features of human nature, most probably the peaceful character of Horus and the restless energy of Seth.“ (op. cit., S. 233). Historisch differenzierend und auf den Unterschied von Flach- und Rundbild eingehend Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5), der beide Konventionen auch im Sinne zweier Idealvorstellungen, aber mit naturalistischem Bezug auf tatsächliche Fettigkeit zumindest in der späten 4. Dynastie deutet. Dieser Deutung schließt sich auch A. O. Bolshakov, *Man and his Double in Egyptian Ideology of the Old Kingdom*. ÄÄT 37, Wiesbaden 1997, S. 233–234 grundsätzlich an.

⁷ E. Staehelin, *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*. MÄS 8, Berlin 1966, S. 184, zählt folgende Statuenpaare auf, bei denen der „athletische“ und der „dickeleibige“ Modus sich jeweils ergänzend gegenüberstehen: a) die Statuengruppe des RANOER (L. Borchardt, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo*. Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Nos 1–1294, Berlin 1911, CG 18 u. CG 19), an der kaum ein Unterschied von athletisch vs. fett erkennbar ist (siehe auch R. Engelbach, *The Portraits of Ra-nufer*. Mélanges Maspero I.1. MIFAO 66, Kairo 1935–1938, S. 101–103; der die fast identische Modellierung der Gesichtszüge nachweist); b) das von Capart postulierte aber nicht gesicherte Paar des „Dorforschulzen“ und einer weiteren hölzernen Standfigur (Borchardt, *Statuen und Statuetten* (wie oben), CG 34 u. CG 32); c) das ebenfalls von J. Capart, *The Name of the Scribe of the Louvre*, in: *JEA* 7 (1921), S. 186–190, postulierte Paar des Louvre-Schreibers und der Sitzfigur Louvre A. 106, die aber ebenfalls dickeleibig gestaltet ist (Ch. Ziegler, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire* (Musée du Louvre), Paris 1997, S. 206–208); d) das Ensemble des MITERI, des

sen Statue im Vorbauschurz jedoch wie bei RANOFER kaum Elemente exponierter Dickleibigkeit oder Alterszüge aufweist (W. Hayes, *The Scepter of Egypt*, Bd. I, New York 1953, S. 110, fig. 65) und e) die von Junker nur postulierte Existenz eines ideal-schlanken Standbildes des HEMIUNU im südlichen Serdab seiner Anlage (Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5), S. 176).

⁸ B. V. Bothmer, *On Realism in Egyptian Funerary Sculpture of the Old Kingdom*, in: M. E. Cody (Hrsg.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard V. Bothmer*, Oxford 2004, S. 371–393.

⁹ Siehe etwa die Probleme, die H. Altenmüller (*Lebenszeit und Unsterblichkeit in den Darstellungen der Gräber des Alten Reichs*, in: J. Assmann u. G. Burkard (Hrsg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, Heidelberg 1983, S. 75–87) beim Versuch der Kategorisierung von Reliefdarstellung nach dem Lebensalter des Grabherrn hat.

¹⁰ Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5).

¹¹ Zu der (eigentlich absurd) Frage, ob man bestimmte Artefakte aus pharaonischer Zeit überhaupt als „Kunst“ bezeichnen kann/darf, siehe F. Junge, *Versuch zu einer Ästhetik der ägyptischen Kunst*, in: M. Eaton-Krauss u. E. Graefe (Hrsg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*. HÄB 29. Hildesheim 1990, S. 1–38; M. Müller, *Die ägyptische Kunst aus kunsthistorischer Sicht*, in: HÄB 29, Hildesheim 1990, S. 39–56; J. Baines, *On the Status and Purposes of Ancient Egyptian Art*, in: Cambridge Archaeological Journal 4,1 (1994), S. 67–94; J. Baines, *Visual & Written Culture in Ancient Egypt*, Oxford 2007, S. 298–337.

¹² In der allgemeinen Kunstgeschichte diese Aspekte als „Gegenstandssicherung“ durchaus Teil der Untersuchung sind (W. Sauerländer, *Die Gegenstandssicherung allgemein*, in: H. Belting [u.a., Hrsg.], *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 3. erw. Aufl., Berlin 1988, S. 47–57).

¹³ Allerdings ist jede Erstbeschreibung auch von Form und Gestaltung bereits Interpretation und insofern eine strikte Trennung der Kategorien praktisch nicht möglich (R. Wittkower, *Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklungen, Probleme*. Bildende Kunst als Zeichensystem 1, Köln 1979, S. 228). Im hier interessierenden Zusammenhang – und nur aus der jeweiligen praktischen Situation gewinnen Begriffe überhaupt Bedeutung – wird mittels der formalen und gestalterischen Kategorien angestrebt, dem Leser eine nachvollziehbare Beschreibung des Objektes zu geben und seine Charakteristika zu benennen, *wie der Autor sie sieht*. Dabei sind erste interpretative Ansprachen, z.B. einer bestimmten Form als „Mann“, unumgänglich.

¹⁴ J. Białostoki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunsthistorischen*, Köln 1981 (Dresden 1966), S. 30–31 nennt hier z. B. den *klassizistischen* und den *neogotischen* Modus, in dem Karl Friedrich Schinkel je nach zu gestaltender Aufgabe (Museum vs. Kirche) wechselte. Siehe auch die Diskussion zum Begriff „Stilpluralismus“ aus kunstwissenschaftlicher Perspektive in F. Möbius, *Stil als Kategorie der Kunsthistoriographie*, in: F. Möbius (Hrsg.), *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*. Fundus 89/90, Dresden 1984, S. 21–39 sowie zu „Gattungsstil“ und „Stilpluralismus“ in der klassischen Archäologie in F. Lang, *Klassische Archäologie*, Tü-

bingen/Basel 2002, S. 203–210. Białostoki folgend kann man die verschiedenen *Unterstile* einer Epoche am besten mit dem Modusbegriff fassen, was sich z. B. an den diversen *Ismen* der Stilepoche „Moderne“ zeigen lässt, die es Künstlern wie Picasso erlaubten, ganz unbefangen vom Modus *Kubismus* in den *Surrealismus*, *Neoklassizismus* usw. zu wechseln. John Baines fasst das Phänomen der „Angemessenheit“ bestimmter Darstellungsformen in der Kunst unter den weiteren, auch das Feld von Literatur und ganz allgemein soziale Interaktion umfassenden Begriff *decorum*: Baines, *Visual & Written Culture* (wie Anm. 11), S. 14–29.

¹⁵ Vgl. die verschiedenen Darstellungen des MONTHEMHE: J. Leclant, *Montouemhat. Quatrième prophète d'Amon. Prince de la ville*. BdÉ 35, Kairo 1961, Tf. I–XXXIII.

¹⁶ So auf dem Ostrakon in Baltimore: R. Schulz u. M. Seidel, *Egyptian Art. The Walters Art Museum*, Baltimore 2009, Nr. 36, S. 90–91.

¹⁷ Zur Identifizierung von Handschriften in der pharaonischen Kunst: A. Oppenheim, *Identifying artists in the time of Senuseret III. The Mastaba of the vizir Nebit (North Mastaba 18) at Dahshur*, in: M. Barta [u. a., Hrsg.], *Abusir and Sakkara in the Year 2005*, Prag 2006, bes. S. 116–119.

¹⁸ Der Begriff des Motives ist genauso verbreitet wie unscharf. Häufig, u. a. auch von E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 13), S. 214–215, wird unter „Motiv“ ein Bildelement verstanden, das in der vor-ikonologischen, formalen Beschreibung erfasst wird. Im selben Aufsatz auf S. 211 wird „Motiv“ aber bereits der ikonographischen Ebene zugeordnet, also als ein bedeutungstragendes Element angesprochen. Ähnlich argumentiert auch A. Verbovsek, *Motiv und Typus der sogenannten Hyksosmonumente. Ein neuer methodischer Ansatz zur Untersuchung altägyptischer Rundbilder*, in: SAK 30 (2002), S. 305–309, in deren semiologisch orientierten Terminologie sich *Motiv* und *Typus* als die *semantisch/inhaltliche* respektive die *formale* Fassung einer *Vorstellung* gegenüberstehen. Nach *Lexikon der Kunst*, hrsg. von L. Alscher [u. a.], Bd. III, Leipzig 1975, S. 425 bzw. Bd. V (1993), S. 13, s. v. „Motiv“, „... bezeichnet M.[otiv] ein gegenständliches oder formales Element der Werkgestaltung, das durch den Sinngehalt, der dem wiedergegebenen Gegenstand oder der Form, bzw. der Verbindung beider innewohnt, maßgeblich zum Inhalt des Werkes beiträgt.“ Zu diesem Problem ausführlich Caris-Beatrice Arnst in diesem Band, *Motivbegriff und Motivforschung*, S. 29–31.

¹⁹ Vergleiche hierzu J. Białostoki, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie*, in: Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 13), S. 15–63, der auch darauf verweist, dass stilistische Eigenheiten und insbesondere die verschiedenen Modi in diesem Zusammenhang bedeutungstragend werden. Im Übrigen werden in der interpretierenden Ikonographie – häufiger als angenommen – neue sinntragende Motive oder Gestaltungselemente gefunden und eigene Interpretationslinien entwickelt, die vom Künstler bzw. Auftraggeber nicht bewusst angelegt wurden. Das ist der schöpferische Vorgang der Kunstrezeption.

- ²⁰ Man darf auf keinen Fall Sujet und Thema verwechseln. Das formale Sujet „Kreuzigung“ kann von Künstlern, Auftraggebern und schließlich auch Rezipienten ganz unterschiedlich thematisch interpretiert werden, z. B. als Bild eines herrlichen Sieges oder eines unsäglichen Leidens.
- ²¹ Zur ikonologischen Methodik siehe die Aufsatzsammlung von Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 13) mit den wesentlichen Arbeiten von Erwin Panofsky (wie Anm. 18; S. 207–256). Nach Panofsky hat die Kunstanalyse in drei Schritten zu erfolgen: auf 1. die vor-ikonographische Beschreibung folgt 2. die ikonographische Analyse und schließlich 3. die ikonologische Interpretation. Die Methodik wurde durch R. van Straten, *Einführung in die Ikonographie*, Berlin 1985, weiterentwickelt.
- ²² Korpulente Frauen begegnen nur im hier nicht behandelten Sujet der „Fruchtbarkeitsfiguren/Personifikationen“ und sind auch dort extrem selten; siehe J. Baines, *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*, Warminster 1985, S. 110 f. Zur Gestaltung der Dickleibigkeit bei Hapi-Darstellungen im Mittleren Reich siehe K. Dohrmann, *Kontext und Semantik der Hapi-Motive an den Thronreliefs der Lischter Sitzstatuen Sesostris I.*, in: SAK 34 (2006), S. 116–117.
- ²³ Die Untersuchung des Bildelementes der Dickleibigkeit, wie es in allen Epochen der ägyptischen Kunst gepflegt wird, würde hier zu weit führen. Deshalb beschränkt sich die Untersuchung auf das Alte Reich und dabei besonders auf Belege aus den Residenznekropolen in Dahschur, Sakkara und Giza.
- ²⁴ Die Attraktion der ungewöhnlichen Darstellung der Dickleibigkeit im Alten Reich bediente auch der begnadete Fälscher/Nachschöpfer Oxan Aslanian, als er zwei Holzreliefs mit entsprechenden ägyptisierenden Darstellungen schuf, die es – wie viele andere Werke seiner Hand, auch – zu ägyptologischen Weihen brachten; siehe J.-J. Fiechter, *Faux et faussaires en art égyptien*. Monumenta Aegyptiaca XI, Brüssel 2005, Fiche IX.1, S. 211–213, Tf. 35, Abb. 140.
- ²⁵ Zur Materialgruppe allgemein siehe M. Fitzenreiter, *Statue und Kult. Eine Studie der funerären Praxis an nichtköniglichen Grabanlagen der Residenz im Alten Reich*. IBAES III (<http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes3>), Berlin/London 2001/2006 (Statuen) und M. Fitzenreiter, *Raumkonzept und Bildprogramm in dekorierten Grabanlagen im Alten Reich*, in: M. Fitzenreiter u. M. Herb (Hrsg.), *Grabdecoration im Alten Reich – Methodik und Interpretation*. IBAES VI (<http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes6>), Berlin/London 2006 (Flachbilder). In den genannten Untersuchungen stehen interpretative (ikonologische), auf die Funktion und die Bedeutungsebene der Objekte gerichtete Aspekte im Mittelpunkt. Die dort ausführlich diskutierten Interpretationsansätze werden hier nur zusammengefasst. Im hier vorliegenden Artikel stehen der formale und der gestalterische Aspekt im Vordergrund.
- ²⁶ Siehe dazu R. Tefnin, *Art et Magie au temps des Pyramides*. Monumenta Aegyptiaca 5, Brüssel 1991; Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 87–99.
- ²⁷ Zur anatomischen Genauigkeit in der Kunst des Alten Reiches allgemein H.-G. Fischer, *Anatomy in Egyptian Art*, in: Apollo (July 1956), S. 169–175 (zitiert nach D. Arnold
- ²⁸ (Hrsg.), *When the Pyramids were built. Egyptian Art of the Old Kingdom*, New York 1999, S. 16–17). Man kann in diesem Zusammenhang noch die Statue des Zwerges CHNUMHOTEP nennen (CG 144; Borchardt, *Statuen und Statuetten* (wie Anm. 7), S. 106, Bl. 32). Zur Darstellung von Zwergen allgemein siehe V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993, S. 34–45 und G. Pieke, *Neue Anmerkungen zum Motiv des Zwergen im Flachbild des Alten Reiches*, in: C.-B. Arnst (u. a. Hrsg.), *Typen, Motive, Stilmittel – 2*. BAK 2 (in Vorbereitung).
- ²⁹ Zur Gestaltung von durch Haltung und Bewegung verformter Details aus Sicht des produzierenden Künstlers siehe J. Weber, *Gestalt, Bewegung, Farbe. Kunst und anschauliches Denken*, Berlin 1978, S. 25 u. 34.
- ³⁰ Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 124–125, Untertyp D.
- ³¹ Dass bei Flach- und Rundbildern des u. a. durch Dickleibigkeit charakterisierten Darstellungstyps der Nabel oft höher sitzt, als bei den parallel dazu stehenden Bildern im traditionellen Typ, erkannte bereits H.-G. Fischer, *A scribe of the Army in a Sakkara Mastaba of the Early Fifth Dynasty*, in: JNES 18 (1959), S. 245, Anm. 30, Abb. 10 e; H.-G. Fischer, *Varia Aegyptiaca*, in: JARCE 2 (1963), S. 18. Vergleiche das Statuenpaar des RANOER (Tab. 3.1; Abb. 7).
- ³² E. Russmann, *A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom*, in: MDAIK 51 (1995), S. 269–279.
- ³³ Siehe z.B. die zwei Holzstatuetten des METJETJI (P. Kaplonny, *Studien zum Grab des Methethi*, Bern 1976, Abb. 12, 14). Eine Zusammenstellung von Belegen solcher Statuetten des späten Alten Reiches bei Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), Bd. II, S. 47–50 (nur aus den Residenzfriedhöfen).
- ³⁴ Wie in der Einleitung bereits angesprochen, werden gerade diese Statuen aus dem späten Alten Reich häufig als solche interpretiert, die den Grabherrn in fortgeschrittenem Alter zeigen, während die schlanken Bilder ihn als jungen Mann zeigen (z. B. *Egyptian Art in the Age of the Pyramids* [Ausstellungskatalog], Paris, New York, Toronto 1999–2000], hrsg. von D. Arnold u. C. Ziegler, New York 1999, S. 465). Zu dieser These siehe bereits H. Junker, *Giza VII. Der Ostabschnitt des Westfriedhofes. Erster Teil*, Wien/Leipzig 1944, S. 40–44. Junker beruft sich bei der Diskussion der Frage verschiedener Altersstufen auf drei Holzstatuen, die in Sediment im Grab des MERIRACHASCHETEF gefunden wurden und den Grabherrn unbekleidet, aber mit Perücke darstellen (W. M. F. Petrie u. G. Brunton, *Sediment*, Bd. I. BSAE 27, London 1924, S. 2–3, Tf. VIII–X; *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*, Nr. 188 u. 189, S. 460–463). Von Petrie werden die Statuen des Grabherrn „as a youth“, „as proprietor“ und „as elder“ angesehen. Grund der Interpretation sind die unterschiedliche Größe der Figuren und die bei den beiden letzten Figuren betonte Nasolabialfalte. Keine der Statuen hat jedoch ikonographische Zeichen, die auf Kindlichkeit (Locke, Finger am Mund, unbeschnittener Penis) oder Alter (gebeugte Haltung, faltiger Körper) hindeuten. Die

Tendenz, mehrere Statuen mit stilistisch deutlich unterschiedlicher Gestaltung (insbesondere der Gesichtszüge) und auch unterschiedlicher Ikonographie der Tracht in einem Zusammenhang zu deponieren, setzt sich bis in das Mittlere Reich fort (z. B. die Statuenausstattung des *NACHTI* aus Assiut, Anfang der 12. Dynastie; E. Deltange, *Catalogue des statues égyptiennes du Moyen empire: 2060–1560 avant J.-C.* (Musée du Louvre), Paris 1987, S. 151–153) und gipfelt in den, die Gesichtszüge ganz unterschiedlich gestaltenden Königsporträts von *SESOSTRIS III.* aus Medum (C. Ziegler u. J.-L. Bovot, *Art et archéologie: L'Égypte ancienne. Manuels de l'École du Louvre*, Paris 2001, S. 154–155). Da dieses Phänomen aber nicht für die Residenzkunst im Alten Reich charakteristisch ist, soll seine Diskussion hier unterbleiben.

³⁵ Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 95–98.

³⁶ J. Capart, *Une rue de tombeaux à Sakkarah*, Brüssel 1907, Tf. XCIV.

³⁷ G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 53, interpretiert allerdings bereits die Darstellungen bei *CHA-BAUSOKAR* so, dass der Grabherr auf den linken Pfeilern dicker dargestellt ist als rechts: „The figures form a pair showing two stages in Khabausokar's life.“

³⁸ W. M. F. Petrie, *Medum*, London 1892.

³⁹ Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5), S. 177–178.

⁴⁰ Zum funktionalen Hintergrund der Fest-Ikone M. Fitzenreiter, *Grabdecoration und die Interpretation funerärer Rituale im Alten Reich*, in: H. Willems (Hrsg.), *Social Aspects of Funerary Culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms*. OLA 103. Leuven 2001, S. 111–129.

⁴¹ Zur Konzeptualisierung von Richtungsbezügen siehe M. Fitzenreiter, *Richtungsbezüge in ägyptischen Sakralanlagen – oder: Warum im ägyptischen Tempel das Sanktuar hinten links in der Ecke liegt* (Teil I), in: SAK 31 (2003), S. 107–151.

⁴² Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs* (wie Anm. 6), S. 329–331. Siehe auch Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 183–191; Bolshakov, *Man and his Double* (wie Anm. 6), S. 219–231.

⁴³ Zur *m33*-Ikone Fitzenreiter, *Grabdecoration und die Interpretation* (wie Anm. 40), S. 129–140. Zum Begriff „Rahmenthemen“ siehe Białostoki, *Stil und Ikonographie* (wie Anm. 14), S. 144–160. Er versteht darunter immer wieder auftretende Sujets, die aber in jeder Epoche oder auch durch einzelne Künstler in ihrer ikonographischen Dimension neu bzw. individuell als Thema gedeutet werden. Als solche können in der ägyptischen Flachbildkunst des Alten Reichs die *Ikonen* der Grabdekoration angesehen werden, die am Ende der 4. Dynastie standardisiert werden, insbesondere die Fest- und *m33*-Ikonen, deren formales Repertoire in ganz unterschiedliche Richtungen entwickelt und interpretiert wird. Dazu ausführlich Fitzenreiter, *Raumkonzept und Bildprogramm* (wie Anm. 25).

⁴⁴ Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 187.

⁴⁵ Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs* (wie Anm. 6), S. 54–55.

⁴⁶ Ebenda (wie Anm. 6), S. 131–133. Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5), S. 180, nimmt an, dass erst in der 6. Dynastie

Kopien nach Bildern wie dem an der Fassade der Anlage des *HEMIUNU* zur Neubelebung dieser Sitte geführt hätten.

⁴⁷ Als Beispiel der sich komplettierenden Bildnistypen im Flachbild unter Einbeziehung einer dickeleibigen Darstellung siehe: Scheintür des *GEMNIEMHAT* (Kopenhagen Æ.I.N. 1616 (M. Mogensen, *La Glyptotheque Ny Carlsberg. La Collection Égyptienne*. Copenhagen 1930, Tf. XCVI, A 681), Scheintür des *Nijsuptah* (H. Junker, *Giza VIII: Der Ostabschnitt des Westfriedhofs, Zweiter Teil*, Wien 1947, S. 169, Abb. 88, Tf. XXVII) und viele andere Scheintüren ab der 6. Dynastie; exemplarisch die von Fischer, *Varia Aegyptiaca* (wie Anm. 30), S. 19, Frontispiz diskutierte Scheintür des *NEFERIJU*). Wie bei den Scheintüren auch, treten auf Pfeilern die Darstellungen des dickeleibigen Grabherrn nicht zwingend auf, Beispiele unter Einbeziehung solcher Bilder sind die Pfeiler in der Anlage des *NEFERESCHEMRA* (N. Kanawati u. M. Abder-Raziq, *The Teti Cemetery at Sakkara*, Bd. III. ACER 11, Warminster 1998, Tf. 7–17, 46–57) und des *ABDU*, dort unter Einbeziehung von Bildern der *Gat-tin* (A. M. Abu-Bakr, *Excavations at Giza 1949–1950*, Kairo 1953, fig. 52–59). Auf Architraven, die den Grabherrn im späten Alten Reich gern in unterschiedlichen Typen zeigen, ist die Dickelebigkeit unüblich. Möglicherweise stammt aber das Fragment („stone“) des *Abjj* von einem Architrav, das den Grabherrn einmal dickelebig und einmal athletisch zeigt – zusammen mit seinem Sohn, zeigt (C. M. Firth u. B. Gunn, *Excavations at Sakkara, Teti Pyramid Cemeteries*, Bd. II: *Plates*, Kairo 1926, Tf. 78.1).

⁴⁸ J. Assmann, *Hierotaxis. Textkonstruktion und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur*, in: J. Osing u. G. Dreyer (Hrsg.), *Form und Maß. Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht*. ÄAT 12, Wiesbaden 1987, S. 28–30.

⁴⁹ Dazu Fitzenreiter, *Raumkonzept und Bildprogramm* (wie Anm. 25). Ein sehr schönes Beispiel dafür, wie differenziert und auch spielerisch die ägyptischen Künstler mit den formalen Vorgaben arbeiten, bieten A. M. Mousa u. H. Altenmüller, *The Tomb of Nefer and Ka-hay*. AV 5. Mainz 1971, Tf. 26. Die Darstellung zeigt den Grabherrn im formalen Typ „stehender Mann ohne Perücke und langem (Vorbau-)Schurz“ in typisierter Dickelebigkeit, nach vorn auf einen Stock gestützt in einem Festzusammenhang. Die stehende Pose (auf dem Stock!) und die Dickelebigkeit wären im Festzusammenhang ungewöhnlich. Das Bild kombiniert jedoch mehrere Sujets bzw. deren Bildelemente: Die stehende Pose mit dem Stock zitiert die Aktivität des *m33* und das Bild insgesamt, da es dem Eingang gegenüberliegt, die gelegentlich dickelebige Darstellung des Grabherrn am Zugang. Es werden also Aspekte des Zugangsbildes und der *m33*-Ikone mit dem Festbild verschmolzen, und zwar genau an einem dafür prädestinierten Ort, und doch in ganz individueller Weise. Solche feinsinnigen Interpretationen der Darstellungskonventionen sind typisch für die hochentwickelte Flachbildkunst dieser Periode, die sich einer pauschalen Kategorisierung entzieht.

⁵⁰ Wie differenziert Nuancen der Motivgestaltung aber wahrgenommen wurden, zeigt ein Fall, den Fischer, *A scribe of the Army* (wie Anm. 6), S. 245, Abb. 10 f., diskutiert. Auf der Scheintür aus der Anlage des *NEFERIRENES* (New York, MMA 08.201.1; H. G. Fischer, *The Protodynastic Period and Old Kingdom in The Metropolitan Museum of Art*, in: *Kunst des Alten Reiches. Symposium im Deutschen Archäologen*

schen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991. SDAIK 28, Mainz 1995, Abb. 1) war der Grabherr u. a. dickleibig, barhäuptig und mit langem Schurz dargestellt. Nach der Usurpation der Anlage durch RAEMKA wurde die Darstellung in eine vom athletischen Typ umgearbeitet, wobei man auch den Schurz kürzte. Das Motiv der Dickelebigkeit war im Flachbild dieser Zeit also fest mit der Tracht-Ikonographie des langen Schurzes verbunden, während das athletische Bild (aber barhäuptig!) mit dem kürzeren Vorbauschurz assoziiert wurde.

⁵¹ Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs* (wie Anm. 6), S. 127–128, Belege (Darstellungen des Grabherrn): S. 232–326; siehe zum Beispiel bei NEFER und KA-HAY.

⁵² Belege bei Fischer, *A scribe of the Army* (wie Anm. 6), S. 245–246, Anm. 32; Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 188–189; Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs* (wie Anm. 6), S. 133.

⁵³ Capart, *Rue de tombeaux* (wie Anm. 36), Tf. 34, 35, 40, 49 u. 63; N. Kanawati u. A. Hassan, *The Teti Cemetery at Sakkara*, Bd. II: *The Tomb of Ankhmahor*. ACER 9, Warminster 1997, Tf. 8, 12, 42, 45, 48 b.

⁵⁴ Dass man in dieser Periode im Bedarfsfall außergewöhnliche Körperperformen auch darstellte, zeigt (neben den häufiger auftretenden Kleinwüchsigen) z. B. die Abbildung eines buckligen Hundeführers in der Anlage des NIKAISESI; N. Kanawati u. M. Abder-Raziq, *The Teti Cemetery at Sakkara*, Bd. VI: *The Tomb of Nikauisesi*. ACER 14. Warminster 2000, Tf. 12 u. 48.

⁵⁵ R. F. E. Paget u. A. A. Pirie, *The Tomb of Ptah-Hetep*. ERA 2, London 1898, Tf. 35.

⁵⁶ So z. B. auch die Goldschmiede bei ANCHMAHOR (Kanawati/Hassan, *The Teti Cemetery at Sakkara*, (wie Anm. 53), Tf. 6 u. 40), WEPEMNOFRET und MERUKA (Dasen, *Dwarfs* (wie Anm. 27), Tf. 19.2, 22.1). Dazu, dass Personen mit körperlichen Merkmalen, die eine eindeutige Geschlechtszuweisung verwischen (Zwerge, Verwachsene, Eunuchen) besondere Rollen in Elitehaushalten einnehmen, siehe M. Fitzenreiter, *Zur Präsentation von Geschlechterrollen in Grabstatuen der Residenz im Alten Reich*, in: A. Lohwasser (Hrsg.), *Geschlechterforschung in der Ägyptologie und Sudanarchäologie*. IBAES II (<http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes2>). Berlin/London 2000/2004, S. 87 f.

⁵⁷ Fischer, *A scribe of the Army* (wie Anm. 6), S. 247 und Fischer, *Varia Aegyptiaca* (wie Anm. 30), S. 23–24, der auch auf vergleichbare Darstellungen der „Altershieroglyphe“ (Gardiner A 19) mit hängender Brust und dickem Bauch verweist. Zur Stilistik der Darstellung von „Alter“ in der pharaonischen Kunst siehe E. Riefstahl, *An Egyptian Portrait of an Old Man*, in: JNES 10 (1951), S. 65–73. Zur Darstellung des Alters bei Frauen siehe D. Sweeney, *Forever Young? The Representation of Older and Ageing Women in Ancient Egyptian Art*, in: JARCE 41 (2004), S. 67–84.

⁵⁸ Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 189–190.

⁵⁹ T. G. H. James, *The Mastaba of Khentika called Ikhekhi*. ASE 30, London 1953, Tf. X.

⁶⁰ Z. B. in einem Relief aus der Anlage des NECHEBU; M. Eaton Krauss, *The Representations of Statuary in Private*

Tombs in the Old Kingdom. ÄA 39, Wiesbaden 1984, Cat. No. 152; zu diesen Statuen in Kästen Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 443–446.

⁶¹ Vergleiche das Depot im Stadtheiligtum von Elephantine (A. Dorn, *Les objets d'un dépôt de sanctuaire (hwt-k3) à Éléphantine et leur utilisation rituelle*, in: L. Pantalacci u. C. Berger-el-Naggar (Hrsg.), *Des Neéferkaré aux Montouhotep. Travaux archéologiques en cours sur la fin de la VI^e dynastie et la Première Période Intermédiaire. Actes du colloque CNRS*. TMO 40, Lyon 2005, S. 129–143) und die Statuette aus Balat (Tab. 4.10), die aus dem Ka-Haus des Gaufürsten stammt (zu dieser Anlage: G. Soukiassian, M. Wuttmann u. L. Pantalacci, *Le palais des gouverneurs de l'époque des Pepy II*. Balat VI, FIFOA 46. Kairo 2002, S. 37–95). Für die Bestimmung des funktionalen Zusammenhangs sind zwei Reliefbelege wichtig (Fragment aus der Anlage des SEMENCHU-PTAH; Smith, *History of Egyptian Sculpture and Painting* (wie Anm. 5), Tf. 48 a; *Egyptian Art in the Age of the Pyramids* (New York 1999), Nr. 145, 397; – und aus der Anlage des SESCHEMNEFER IV.; H. Junker, *Giza XI. Der Friedhof südlich der Cheopspyramide, Ostteil*, Wien 1953, Abb. 89, Tf. XXIII a, b; siehe hier: Abb. 16), in denen der dickeleibige Statuentyp mit einer Beischrift gezeigt wird, die mit „Statue um Leben zu empfangen“ übersetzt werden kann. Zur umfangreichen Diskussion dieses Terminus siehe Eaton-Krauss, *Representations of Statuary* (wie Anm. 60), S. 85–88; Bolshakov, *Man and his Double* (wie Anm. 6), S. 234, Anm. 17; Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 544–545, und die dort verzeichnete Literatur. Der Terminus ist erstmals als Szenenbeischrift zur dickeleibigen Darstellung des METJEN belegt (siehe hier: Abb 10 a). Die Beischrift tritt auch auf einer Sitzstatue auf, deren Tracht einige Besonderheiten aufweist, die aber nicht dickeleibig gestaltet ist (Fischer, *Varia Aegyptiaca* (wie Anm. 30), S. 24–28).

⁶² Eaton-Krauss, *Representations of Statuary* (wie Anm. 60), S. 20. Hier greifen die von Baines, *Visual & Written Culture* (wie Anm. 11), S. 14–30 beschriebenen Regeln des *decorum* ganz augenfällig.

⁶³ Eaton-Krauss, *Representations of Statuary* (wie Anm. 60), S. 2.

⁶⁴ Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 188; Harpur, *Decoration in Egyptian Tombs* (wie Anm. 6), S. 131–134.

⁶⁵ Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 383.

⁶⁶ Hier wird der Statuentyp „Standfigur mit langem Vorbauschurz“ ohne Kopfbedeckung und betont dickelebig, mit der „hinteren“ Schulter in Profilansicht und in gelber Farbe gezeigt, der sich unterscheidet vom Typ „Standfigur mit kurzem Vorbauschurz“ mit Perücke und ebenso Statuen vom „traditionellen“ Typ mit Perücke und kurzem Schurz in konventioneller Ansicht und rotbrauner Farbe (Fischer, *Varia Aegyptiaca* (wie Anm. 30), S. 17–22, Vorsatz, Tf. II u. III).

⁶⁷ Im Übrigen kann die „geklappte“ Schulter auch einfach zum Zwecke der Platzersparnis herangezogen werden, z. B. auf der Scheintür CG 1483 (L. Borchardt, *Denkmäler des Alten Reiches (ausser den Statuen) im Museum von Kairo*, Teil 1. Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Berlin 1937, S. 174–176, Bl. 39), wo auf dem zweiten Pfosten von links der Grabherr mit „geklappter“ Schulter steht, da vor ihm noch ein Text Platz

finden musste, während auf dem gegenüberliegenden Pfosten die Schulter *en face* gezeigt ist. Allerdings handelt es sich wieder um ein Bild im Typ „Vorbauschurz, keine Kopfbedeckung“, der für diese Darstellungsviariante offensichtlich opportun ist. Im Übrigen tritt die „geklappte“ Schulter in Nebenszenen in den verschiedensten Situationen auf und hat dann natürlich weder etwas mit der Darstellung von Statuen noch mit der einer ungewöhnlich fetten Person gemein, sondern kennzeichnet in aller Regel eine heftige Bewegung. Allgemein zur „geklappten“ Schulter siehe H. Madsen, *Ein künstlerisches Experiment im alten Reiche*, in: ZÄS 42 (1905), S. 65–69.

⁶⁸ Fischer, *Varia Aegyptiaca* (wie Anm. 30), S. 17–22; siehe auch K. Myśliwiec, *The Red and Yellow: An Aspect of Egyptian „Aspective“*, in: E. Czerny [u. a., Hrsg.], *Timelines. Studies in Honour of Manfred Bietak*, Bd. I. OLA 149, Leuven 2006, S. 225–238.

⁶⁹ Zum Naturalismus der Flachbilder der 3. Dynastie siehe N. Cherpion, *The Human Image in Old Kingdom Nonroyal Reliefs*, in: *Egyptian Art in the Age of the Pyramids* (wie Anm. 34), S. 104–107.

⁷⁰ Zum Spannungsverhältnis von kanonischer Darstellung und naturalistischer Tendenz siehe W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge 1989, S. 38–47.

⁷¹ Basis und Füße von zwei nebeneinanderstehenden Holzfiguren in der Mastaba S 3505 aus der späten 1. Dyn. (W. B. Emery, *Great Tombs of the First Dynasty*, Bd. III, London 1958, S. 10, 13, Tf. 27); Statuenpaar des SEPA aus der 3. Dyn. (Ziegler, *Statues égyptiennes* (wie Anm. 7), S. 141–147).

⁷² Fitzenreiter, *Zur Präsentation von Geschlechterrollen* (wie Anm. 56), S. 84. K.-H. Dittmann, *Eine Mantelstatue aus der Zeit der 4. Dynastie*, in: MDAIK 8 (1939), S. 165–170, und Staehelin, *Tracht* (wie Anm. 7), S. 170–171, verweisen noch auf den Mantel der NOFRET aus Medium und das Fragment einer weiblichen Figur mit Mantel (Smith, *History of Egyptian Sculpture and Painting* (wie Anm. 5), Abb. 14 c; B. Fay, *Royal Women as Represented in Sculpture During the Old Kingdom, Part II: Uninscribed Sculptures*, in: C. Ziegler (Hrsg.), *L'art de l'Ancien Empire égyptien. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 3 et 4 avril 1998*, Paris 1999, Abb. 23). Beide Belege stammen aus demselben experimentierfreudigen Umfeld und können ebenso als Versuche interpretiert werden, neue weibliche Statuentypen zu schaffen. Fay, *Royal Women* (op. cit.), S. 113–115, schlägt einen Zusammenhang dieses Darstellungstyps mit dem Sed-Fest vor. Es seien hier auch noch die seltenen Belege für Frauenstatuen ohne voluminöse Perücke erwähnt, die ebenfalls aus dieser Periode stammen: Gruppenfigur der MERESANCH III. und ihrer Mutter (Smith, *History of Egyptian Sculpture and Painting* (wie Anm. 5), Tf. 16 c); Statuette einer MERESANCH aus der Umgebung von Mastaba F im Central Field von Giza (S. Hassan, *Excavations at Giza 1934–1935*, Bd. VI. Part III, Kairo 1950, S. 239, Tf. XCVII, XCVIII A). Auch hier ist die Analogie zu männlichen

Statuen ohne Kopfbedeckung gegeben. Auch nur aus dieser Periode sind Statuen-Ensembles von Frauen mit ausdifferenziertem Typenbestand erhalten. Neben dem der CHAMERRNEBTI vor allem noch das der MERESANCH (?) im Komplex des UPENNOFRET (S. Hassan, *Excavations at Giza 1930–1931*, Bd. II, Kairo 1936, Tf. LXV–LXIX; siehe Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 263–266) und die Felsstatuen im Grab der MERESANCH III. (D. Dunham u. W. K. Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III. G 7530–7540. Giza Mastabas I*, Boston 1974).

⁷³ Siehe die Analyse der wenigen „Figurentypen“ und „Figurenschemata“, aus denen sich die Bilder des Wettkampfs in den Marschen zusammensetzen, durch M. Herb, *Der Wettkampf in den Marschen. Nikephoros* Bd. 5, Hildesheim 2001, S. 25–171.

⁷⁴ J. Assmann, *Das Bildnis in der ägyptischen Kunst. Stile und Funktionen bildlicher Selbstdarstellung*, in: Ders., *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 1991, S. 147, der dort der verhängnisvollen These von Ernst Buschor (*Das Porträt. Bildniswege und Bildnisstufen*, München 1960) widerspricht, am Anfang der künstlerischen Entwicklung würde eine idealisierte Abstraktion stehen, die im Zuge der künstlerischen Entwicklung schrittweise individualisiert wird. Der Weg jeder künstlerischen Gestaltung ist genau umgekehrt. Siehe dazu prinzipiell R. Bianchi Bandinelli, *Wirklichkeit und Abstraktion*. Fundus-Bücher 7, Dresden 1962, S. 80 u. passim.

⁷⁵ Vergleiche hierzu die Untersuchung von Davis, *Canonical Tradition* (wie Anm. 70), bes. S. 192–224, der die Etablierung der *canonical tradition* der ägyptischen Darstellungskonventionen in der fröhdynastischen Zeit unter dem Gesichtspunkt ihres sozialgeschichtlichen Hintergrundes analysiert.

⁷⁶ Dazu M. Fitzenreiter, *Grabmonument und Gesellschaft – Funeräre Kultur und Soziale Dynamik im Alten Reich*, in: SAK 40 (2011), S. 67–101.

⁷⁷ J. Assmann, *Sepulkrale Selbstdramatisierung im Alten Ägypten*, in: A. Hahn u. V. Kapp (Hrsg.), *Selbstdramatisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*, Frankfurt a. M. 1987, S. 208–232.

⁷⁸ Diese Zelebrierung individueller körperlicher Besonderheiten lässt sich in der ägyptischen Kunstgeschichte noch in einigen anderen Perioden beobachten, etwa im Königsporträt der späten 12. Dyn., in einigen Werken der 25. Dyn. und massiv in der Amarna-Periode, die auch in ihrem soziokulturellen Hintergrund einige Besonderheiten mit der 4. Dynastie zu teilen scheint. Siehe Assmann, *Das Bildnis in der ägyptischen Kunst* (wie Anm. 25).

⁷⁹ Zur Periodisierung von Ausdrucksformen der funerären Praxis (was Rund- und Flachbild einschließt) im Alten Reich siehe Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 550–573. Ich habe die dort entwickelte Periodisierung im vorliegenden Aufsatz nicht verwendet, um die Sache nicht unnötig zu verkomplizieren.



FRAGMENTE VON SISTROPHOREN

EINE TYPOLOGISCHE UND IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNG

► ABSTRACT

„Almost everything that we know about antiquity [...] comes from fragments. In fact, we encounter fragments everywhere, and we have developed an array of strategies for dealing with them [...].“
(W. Tronzo, 2009)¹

Sistrophore gehören zu den vielen neuen Statuentypen der 18. Dynastie, die seitdem häufig auftreten und wahrscheinlich bis zur Ptolemäerzeit nachweisbar sind. Die griechische Typenbezeichnung bezieht sich auf ein Naos-Sistrum, das von der dargestellten Privatperson in verschiedenen Größen präsentiert wird. Dabei kann es sich um ein tragbares Kultobjekt oder einen aufstellbaren Fetisch handeln.² Im ersten Fall wird das Naos-Sistrum im Kult z.B. vor Gottheiten eingesetzt, im zweiten Fall stellt es ein sakrales, verehrungswürdiges Objekt dar. Häufig kann ein Bezug zur Göttin Hathor hergestellt werden, manchmal auch zu anderen Göttern.

Von einigen sistrophoren Statuen sind nur noch Fragmente erhalten geblieben – sowohl von der dargestellten Privatperson, als auch vom Naos-Sistrum. Handelt es sich um das Bruchstück eines Naos-Sistrums, muss zunächst geklärt werden, zu welchem skulpturalen Objekt es ursprünglich gehörte: Denn es könnte Teil eines Sistrophors, aber auch einer kleinen Hathorsäule gewesen sein.

Da das grundsätzliche Vorgehen von allgemeinem Interesse ist, wird eine zusammenfassende Betrachtung vorangestellt und anschließend an Beispielen erläutert. Damit soll gezeigt werden, wie auch kleine, eher unauffällige Fragmente mit Hilfe der Typologie, Ikonographie und Stilanalyse bestimmt und datiert werden können.

Anlass für diese Untersuchung gaben zwei fragmentarisch erhaltene Oberteile von Naos-Sistren. Das eine aus Granodiorit befindet sich im Ägyptischen Museum Berlin (ÄM 36615), das andere aus Kalkstein im Museum of Archaeology and Anthropology in Philadelphia (E 11816). Während das Berliner Fragment nur aus dem Kronenaufbau vom Naos-Sistrum³ besteht, hat sich bei dem Fragment in Philadelphia der

Hathorkopf (Menschengesicht mit Kuhohren) mit dem kompletten Kronenaufbau erhalten. Beide Fragmente sollen exemplarisch analysiert werden, um aufzuzeigen, wie notwendig und nützlich die Ermittlung von ikonographischen Elementen, die Erstellung typologischer Reihen und daraus resultierender typologischer Ordnungen ist.

Zur Formentwicklung des Sistophors

Ab dem Neuen Reich treten eine Vielzahl neuer Statuentypen⁴ auf: außer dem Sistophor beispielsweise der Naophor, der Theophor oder die Erzieherstatue, bei denen eine Privatperson entweder mit einem Sistrum, einem Naos, einer Götterfigur oder einem Kind dargestellt ist. Der hier interessierende Sistophor ist zum ersten Mal bei dem Statueninhaber Senenmut in der 18. Dynastie unter Hatschepsut belegt und nach heutigem Kenntnisstand bis in die 26. Dynastie⁵, möglicherweise sogar bis zur Ptolemäerzeit⁶ nachzuweisen. Sistophore Statuen zeigen den Statueninhaber in unterschiedlichen Körperhaltungen, wobei auffällt, dass nicht alle Haltungen gleichzeitig auftreten. Neben dem Knien gehört das Sitzen, das Stand-Schreiten, aber auch das Hocken im Schneidersitz oder mit senkrecht angezogenen Beinen dazu.

Der kniende Sistophor⁷ ist der gängige Typ in der Zeit der Hatschepsut bis Amenophis III., in kuboider Form dominiert er dann bis zum Ende des Neuen Reiches. Beide Haltungen treten wie die Stand-Schreit-Stellung erst wieder am Ende der 25. und hauptsächlich in der 26. Dynastie auf. Als Sonderformen sind der sitzende, der im Schneidersitz hockende und der in Stand-Schreit-Stellung befindliche Sistophor aufzufassen, da es von ihnen nur wenige Beispiele gibt.

Der sitzende und der im Schneidersitz hockende Sistrophor erscheinen vorwiegend in der Zeit Amenophis III., wobei sich der sitzende Sistrophor nochmals in der Ramessidenzeit nachweisen lässt. Dagegen findet sich der Sistrophor in Stand-Schreit-Stellung ebenso wie der in gleicher Haltung wiedergegebene Theophor und Naophor erst in der Ramessidenzeit.

Die Naos-Sistren werden in Abhängigkeit von ihrer Größe und der Körperhaltung der dargestellten Person in den meisten Fällen gehalten bzw. berührt, indem die Hände flächig an seinen Seitenflächen liegen. Eine andere, seltene Variante ist der Anbetungsgestus mit erhobenen, leicht angewinkelten Händen und nach außen orientierten Handflächen, bei dem das Naos-Sistrum nur leicht berührt wird. Selten ist auch der Bittgestus, bei dem die rechte Hand muldenförmig zum Mund geführt ist und die andere Hand je nach Körperhaltung variabel eingesetzt wird. Nur in wenigen Fällen werden Naos-Sistren richtig gehalten – und zwar nur dann, wenn sie mit Bezug auf die Person so klein wiedergegeben sind, dass der Stab mit der Hand umfasst werden kann (bei im Schneidersitz hockenden und bei bisher einer knienden Statue). Bei Sistrophoren kuboider Form ist das Naos-Sistrum an den Körper angelehnt, wobei die Hände unbeteiligt sind.

Als sistrophore Statuen sind fast immer männliche Privatpersonen dargestellt. Nur ein einziger weiblicher Sistrophor⁸ ist bisher aus der Ramessidenzeit nachzuweisen.

Naos-Sistren in Architektur und Privatplastik

Ab dem Neuen Reich wird das Naos-Sistrum nicht mehr nur als kleines Kultobjekt dargestellt, sondern formal, funktional und inhaltlich aufgewertet, indem es in die Architektur als *Hathorstütze*⁹ und in die Privatplastik als großes Attribut übernommen wird.

Unabhängig von Größe und Material bleiben konstante Formelemente des Stabes, das menschliche Gesicht mit den Kuhohren (Hathor, häufig mit Perücke) und der Kronenaufbau. Die typische Doppelgesichtigkeit dagegen bereitet Schwierigkeiten, wenn nicht – wie bei der Kombination mit einer Statue – alle Seitenflächen zur Verfügung stehen.

Der auf dem Kalathos aufgesetzte, stets von Spiralen flankierte Naos bietet ab dem Neuen Reich neue Gestaltungsmöglichkeiten. So werden die Klangstäbe des Mittleren Reiches am häufigsten von Schild und Kopf einer Uräusschlange, aber auch durch die Figur eines laufenden Königs, ein Kuhgehörn mit Sonnenscheibe und andere Motive ersetzt. Dadurch wird u. a. der Bezug zur Göttin Hathor oder zum Königstum

verstärkt zum Ausdruck gebracht. Im Mittleren Reich waren die Schmalseiten oberhalb der die Hathorköpfe trennenden Papyruspflanze üblicherweise mit einem mumiengestaltigen König oder einem Löwenvorderteil mit Menschenkopf dekoriert; dadurch war ein deutlicher Bezug zum Königstum und Totenkult hergestellt. Der Aspekt des Totenkultes lässt sich im Neuen Reich bei den Sistrophoren nicht mehr finden. Das Naos-Sistrum pauschal als kultische Opfergabe für Hathor zu erklären,¹⁰ wie für die rundplastischen Exemplare aus Fayence angenommen, ist für Hathorstützen und Sistrophore nicht zulässig. Einzellemente der Architektur und Privatplastik müssen im Zusammenhang mit dem Formganzen betrachtet und ihre Bedeutung mit Bezug auf die übrigen Elemente erschlossen werden.

Entwicklung des Naos-Sistrums in der Privatplastik

Die typologische und ikonographische Entwicklung rundplastischer Naos-Sistren von Privatstatuen lässt sich in mindestens vier Zeitabschnitte einteilen:

- Typ 1 – 18. Dynastie, Hatschepsut – Amenophis II.: kniender Sistrophor
 - Typ 2 – 18. Dynastie, Thutmosis III. – Amenophis III.: hockender (a), kniender und sitzender Sistrophor
 - Typ 3 – Nachamarnazeit bis Ende der 20. Dynastie: hockender (b), kniender, sitzender Sistrophor und Sistrophor in Stand-Schreit-Stellung
 - Typ 4 – 25.–26. Dynastie: hockender (b), kniender Sistrophor und Sistrophor in Stand-Schreit-Stellung
- (a): Beine im Schneidersitz;
 (b): senkrecht angezogene Beine (Kuboid)

Die Vorderseite der Sistrophoren erfährt in allen Epochen, abgesehen von den Darstellungen im Naos-Eingang, keine große Veränderung. Das rückwärtige, gegenüberliegende Hathorgesicht fehlt immer. Die beiden Seitenflächen können hingegen eine oder zwei Perückenhälfte zeigen. Dies ist durchaus zeitabhängig. Kombinationen mit Papyruspflanze und Uräusschlange (Schild und Kopf) bzw. nur Uräusschlange (Schild und Kopf) können als Trennelemente der beiden Köpfe mit Kronenaufbau hinzutreten. Die für die oben genannten Zeitabschnitte charakteristischen Merkmale (Typ.1–4) werden in der folgenden Tabelle einzeln aufgelistet und in den Abbildungen 1–7 veranschaulicht. Obgleich die Merkmale überwiegend vertreten sind, können Ausnahmen nicht ausgeschlossen werden.

FRAGMENTE VON SISTROPHOREN

Aufbau Sistrum	Zeit	Hatschepsut – Amenophis II. ¹¹ Typ 1 (Abb. 1)	Tutmosis III. – Amenophis III. ¹² Typ 2 (Abb. 2 u. 3)	nach Amarna bis 20. Dynastie ¹³ Typ 3 (Abb. 4 u. 6)	25.–26. Dynastie ¹⁴ Typ 4 (Abb. 5 u. 7)
Ausführung		eingesichtig, blockartig	eingesichtig ¹⁵ oder doppelgesichtig	eingesichtig oder doppelgesichtig	eingesichtig (zumeist brettartig) oder doppelgesichtig ¹⁶
Stellung		senkrecht oder fast senkrecht	senkrecht oder fast senkrecht	senkrecht oder fast senkrecht	senkrecht bis starke Schräglage zum Statueninhaber hin
Kronenaufbau		vorhanden	vorhanden	kann fehlen	kann fehlen
Vorderseite des Kronenaufbaus		Naos-Eingang: - Schild und Kopf der Uräusschlange ohne oder häufiger bekrönt mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe - bekrönte Schlange ruht zumeist auf Ka-Armen. Eingang immer von zwei Spiralen flankiert.	Naos-Eingang: - Schild und Kopf der Uräusschlange ohne oder selten bekrönt von Sonnenscheibe - Kuhgehörn und Sonnenscheibe. - <i>hh</i> -Hieroglyphe - leer. Eingang immer von zwei Spiralen flankiert.	Naos-Eingang: - Schild und Kopf der Uräusschlange, manchmal bekrönt von Sonnenscheibe (selten mit Kuhgehörn) - leer. Eingangsrand kann Beschriftung (Kartuschen) aufweisen und wird immer von Spiralen flankiert.	Naos-Eingang: - Schild und Kopf der Uräusschlange, gelegentlich bekrönt von Sonnenscheibe - zweifache Uräusschlange - leer. Eingang immer von zwei Spiralen flankiert.
Seitenflächen des Kronenaufbaus		Sistrum und Zwischensteg gehen ineinander über. Teilweise mit Beschriftungen.	reichen bis zum Zwischensteg. In der Mitte Schild und Kopf der Uräusschlange, ihr Kopf häufig undekoriert oder bekrönt mit Gehörn und Sonnenscheibe bzw. Federn.	reichen bis zum Zwischensteg. Bei Kuboid, Knie- und Stand-Schreit-Statue fehlen die hintere Spirale und der Uräus. Bei der Sitzstatue ist zwischen beiden Spiralen Schild und Kopf der Uräusschlange.	reichen bis zum Zwischensteg. Bei der Kniestatue Seitenflächen häufig schmal und undekoriert, da Sistrum brettartig. Die beiden Spiralen nur angedeutet. Ebenso bei der Stand-Schreit-Statue. Bei Kuboiden schmalere Seitenflächen mit einer Spirale. Bei Rückbezug auf 18. Dynastie Typ 1 und 2 möglich.
Kalathos		kann fehlen	vorhanden	kann fehlen	vorhanden
Trennende Papyruspflanze		fehlt	kann, muss aber nicht bei Kniestatuen vorhanden sein; fehlt bei Sitzstatue	fehlt; kann aber bei der Sitzstatue vorhanden sein	fehlt abgesehen vom Bezug auf 18. Dynastie ¹⁷
Perückenform		Strähnenperücke	Strähnen-, selten Schneckenperücke	Strähnenperücke	Strähnen-, selten Schneckenperücke
Sistrumstab		mit Halskragen und Beschriftung dekoriert; Isisblut kann vorgeblendet sein	mit Halskragen und häufig mit Beschriftung dekoriert; gelegentlich Isisblut bzw. Gefäß vorgeblendet	mit Halskragen und Beschriftung, auch undekoriert	mit Halskragen und/oder Beschriftung dekoriert
Zwischensteg		fast immer formgleich mit dem Sistrum in seiner Breite.	bei der Kniestatue schmäler als die Sistrumbreite und auf Sistrumhöhe. Teilweise Beschriftungen. Bei der Sitzstatue geringere Höhe üblich.	bei der Kniestatue und der Stand-Schreit-Statue wenig ausgebildet bzw. schmäler als die Sistrumbreite und auf Sistrumhöhe. Bei der Sitzstatue geringere Höhe üblich. Entfällt bei Kuboid.	bei der Kniestatue schmäler als die Sistrumbreite, gleich hoch oder etwas niedriger als das Sistrum. Teilweise mit Beschriftung. Bei der Stand-Schreit-Statue geringfügig schmäler. Entfällt bei Kuboid. Rückbezug auf 18. Dynastie: Formgleich mit dem Sistrum in seiner Breite.

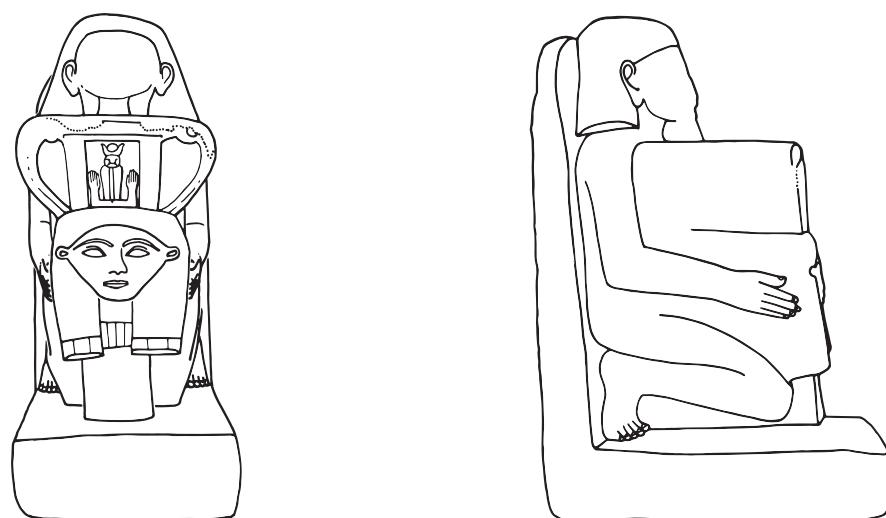


Abb. 1 a-b: Typ 1 – Nach Sistrophor des Thotnefer; Paris, E 5416

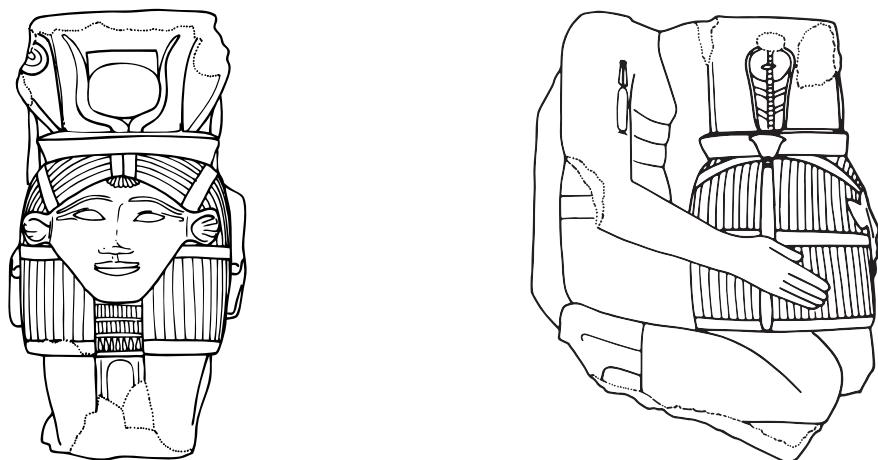


Abb. 2 a-b: Typ 2 – Nach Sistrophor des Rechmire; München, Gl. 87

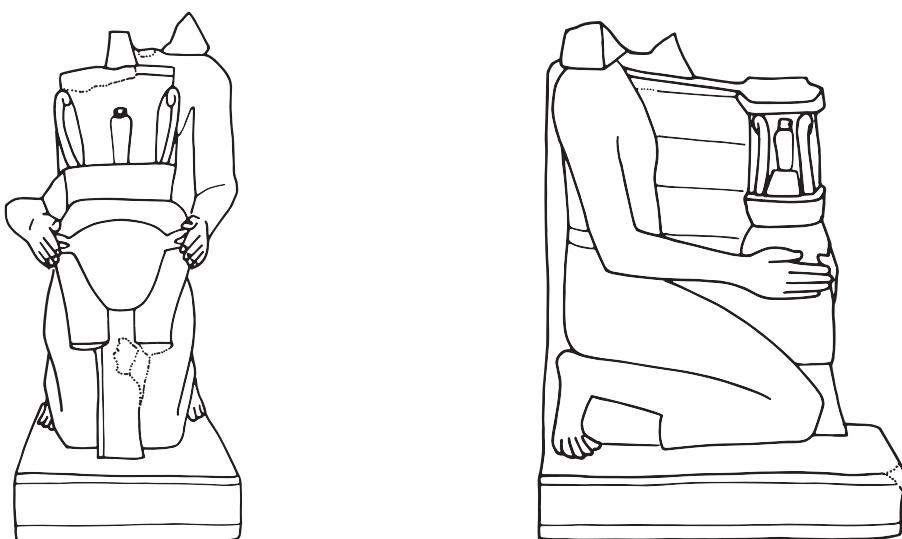


Abb. 3 a-b: Typ 2 – Nach Sistrophor des Min; Kairo, CG 901 (3 b seitenverkehrt)

FRAGMENTE VON SISTROPHOREN



Abb. 4 a-b: Typ 3 – Nach Sistrophor des Minmose; Kairo, CG 1203

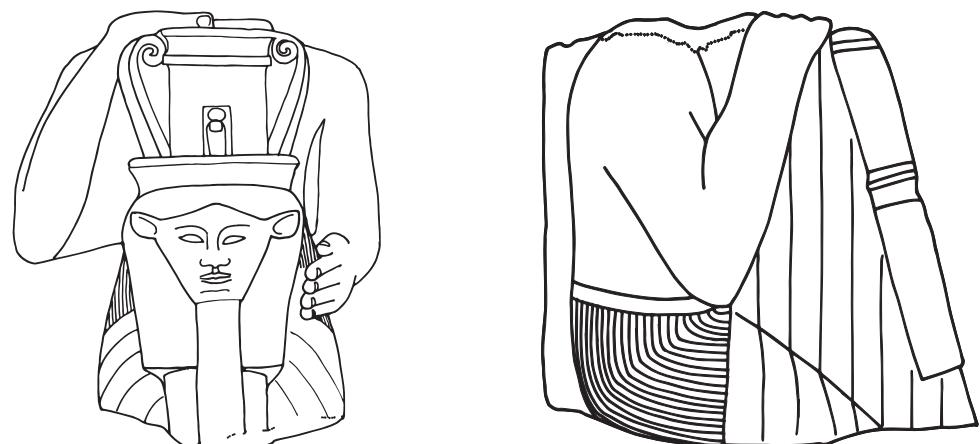


Abb. 5 a-b: Typ 4 – Nach Sistrophor des Hor-Wedja; Cambridge, E 31.1973

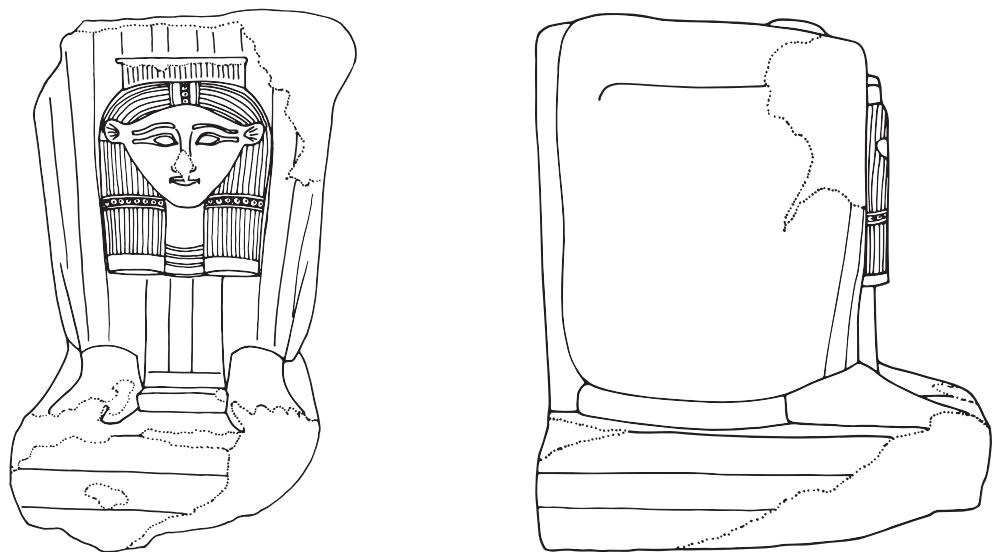


Abb. 6 a-b: Typ 3 – Nach Sistrophor des Kaj; Kairo, CG 627 (6 b seitenverkehrt)

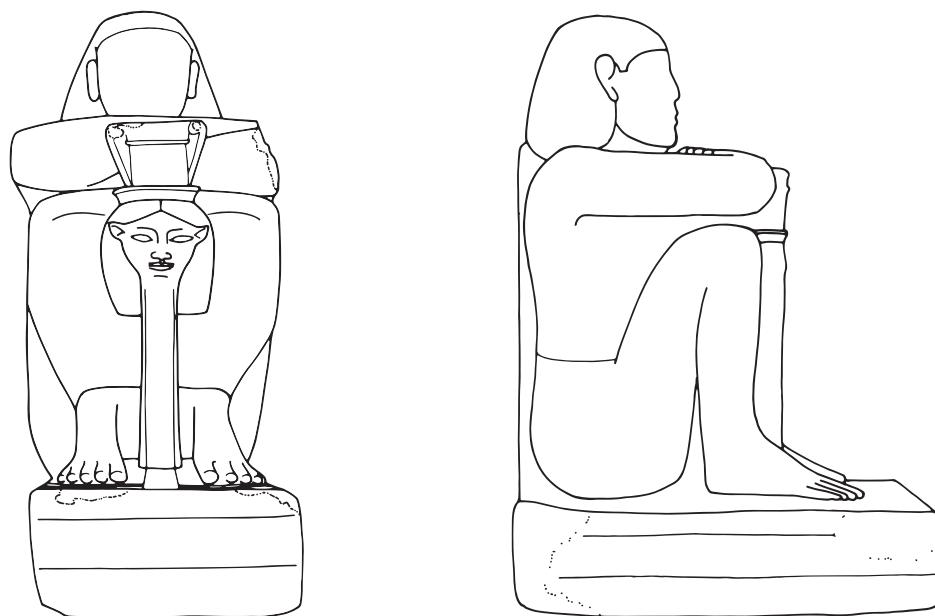


Abb. 7 a-b: Typ 4 – Nach Sistrophor des Hersemataui-m-het; Madrid, Inv.-Nr. 2014

Die Analyse der Merkmale zeigt, dass während der 18. Dynastie bei den Naos-Sistren eine typologische und ikonographische Vielfalt vorhanden ist, die sich ab der Ramessidenzeit wieder verliert. Die 26. Dynastie wiederum ist gekennzeichnet durch eigenwillige Umsetzungen und Anlehnungen an ältere Vorbilder.

Die Gestaltung des Naos-Einganges auf der Vorderseite muss unter ikonographischen Gesichtspunkten genauer betrachtet werden. Besonders in der Zeit von Hatschepsut bis Thutmosis IV. (Abb. 1 a, 2 a, 3 c) dominieren noch nicht – wie später – Schild und Kopf der Uräusschlange, sondern an dieser Stelle können sich auch Kuhgehörn und Sonnenscheibe oder die *hh*-Hieroglyphe befinden. Außerdem kann die Uräusschlange (Schild und Kopf) mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe auf *Ka*-Armen ruhen und somit die kryptographische Schreibweise des Thronnamens der Hatschepsut zeigen. Zunächst scheint der Bezug nicht nur der Göttin Hathor zu gelten, sondern die ikonographischen Elemente veranschaulichen auch andere Aspekte wie Dauer, Regeneration und Königtum. Die Seitengestaltung weist dagegen ab Thutmosis III. bis mindestens Amenophis III. fast immer die zumeist bekrönte und von Spiralen flankierte Uräusschlange (Schild und Kopf) auf. Jedoch kann die Papyruspflanze, welche die Perücken trennt und auf der sich der Uräus befindet, ab der Zeit Thutmosis IV. fehlen. Diese seitlichen Trennelemente kommen bei den Kniestatuen ab der Ramessidenzeit nicht mehr vor (Typ 3, Abb. 4. a-b), werden aber in der 26. Dynastie vereinzelt wieder aufgegriffen. Hingegen ist beim sitzenden Sistrrophor die Kombination von Papyruspflanze und Uräus auf der Seitenfläche noch in der Ramessidenzeit¹⁸ anzutreffen. Über generell keine seitlichen Trennelemente verfügen Hockstatuen mit senkrecht angezogenen Beinen (Kuboide) bzw. im Schneidersitz wie auch Stand-Schreit-Statuen.

Hinsichtlich der typologischen Entwicklung dominiert von Hatschepsut bis Thutmosis III. (letzter Beleg unter Amenophis II.) zunächst die eingesichtige Variante (Typ 1, Abb. 1 b), wobei die blockartigen Seitenflächen zumeist der Form des Naos-Sistrums angepasst sind. Ab Thutmosis III. ist die doppelgesichtige (Typ 2, Abb. 2 b) und ab Thutmosis IV. die angedeutete doppelgesichtige Ausführung des Naos-Sistrums (Typ 2, Abb. 3 b) belegt. Sie wird in der Nachamarnazeit nur noch bei Sitzstatuen vereinzelt fortgeführt. Wiederum eine eingesichtige Variante ist ab Ende der 18. Dynastie bei den Kuboiden anzutreffen (Typ 3, Abb. 6 b; Typ 4, Abb. 7 b), wobei das Naos-Sistrum halbplastisch geformt ist. Außerdem sind die knienden Sistrrophore und solche in Stand-Schreit-Stellung eingesichtig. In der typologischen und ikonographischen Rückbesin-

nungsphase der 25.–26. Dynastie¹⁹ dominiert mit eigenwilligen Umsetzungen ebenfalls die eingesichtige Ausführung, allerdings seitlich brettartig gestaltet, mit teilweise starker Schräglage bei dem knienden Typus (Typ 4, Abb. 5 b). Zu jener Zeit sind auch Rückbezüge auf die 18. Dynastie zu finden, weshalb sich sowohl die eingesichtige Variante der frühen 18. Dynastie (Typ 1) als auch die doppelgesichtige Variante (Typ 2) nachweisen lässt.

Nicht übersehen werden darf bei der typologischen Betrachtung der Steg, der sich zwischen dem Körper der dargestellten Privatperson und dem Naos-Sistrum befindet. Diese Zwischenstege treten vorwiegend bei knienden und sitzenden Sistrrophoren auf sowie solchen in Stand-Schreit-Stellung. In der Zeit Hatschepsut/Thutmosis III. wird der Steg bei einigen Sistrrophoren der Form des Naos-Sistrums nachgebildet, was zu einer blockartigen Seitengestaltung führt. Üblicherweise ist der Zwischensteg schmäler als das Naos-Sistrum. Im Fall der Sistrrophe in Knie- und in Stand-Schreit-Stellung endet der Steg in der Regel²⁰ in Höhe des Naos-Sistrums. Alternativ kann er die Höhe der Perückenoberkante des Hathorkopfes erreichen – eine Variante, die man allerdings nur bei den sitzenden Sistrrophoren antrifft.

Die stilistische Entwicklung des Naos-Sistrums in der Privatplastik

Die stilistische Entwicklung des Hathor-Gesichtes geht parallel mit den zeitspezifischen Formgebungen der Königs- und Privatplastik. Daher ist beim Naos-Sistrum das für die stilistische Beurteilung entscheidende Element das menschliche Gesicht mit den Kuhohren, dessen äußere Form an das Kuhgesicht erinnern soll. Man kann sich im Allgemeinen auf die Merkmale stützen, die in der entsprechenden Epoche für die Gestaltung von Augen, Mund und Nase üblich sind. Dazu zählen auch Details wie die Ausführung der Augenbrauen und des Schminkstriches mit dem Auslauf an der Schläfe. Aber auch die Gesichtsform zeigt Variationen. Das Spektrum reicht von annähernd dreieckig (mit fast geradem bis rundlichem Kinn) im Neuen Reich bis nahezu fünfeckig oder rundlich am Ende der 25. und in der 26. Dynastie. Die annähernde Fünfeckform des Gesichtes wird u. a. erzielt durch die enorm verbreiterte Augen-Ohren-Partie und die stärker eingeschnürte Perücke im Scheitelbereich.



a



b



c



d



e



f



g

Abb. 8 a-g: Fragment Berlin, ÄM 36615

Einordnung von fragmentarischen Naos-Sistren

1. Fallbeispiel: Das Fragment Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, ÄM 36615 (Abb. 8 a–g und S. 86)

Als erstes Beispiel für die Einordnung und zeitliche Bestimmung wird hier das fragmentarische Oberteil eines Naos-Sistrums aus dem Berliner Ägyptischen Museum vorgestellt. Dadurch soll zugleich verdeutlicht werden, dass bruchstückhafte Objekte anhand ikonographischer und typologischer Merkmale²¹ näher eingeordnet und datiert werden können.

Material: Granodiorit

Maße: H. 6 cm, B. 12 cm, T. 9,5 cm

Herkunft: unbekannt

Datierung: Amenophis II. – Thutmosis IV.

Bibliographie: bislang unpubliziert²²

Erhaltungszustand:

Fast der gesamte Kronenaufbau vorhanden; Bestoßungen an den beiden vorderseitigen Spiralen, der rechten Seite des Naos-Einganges sowie bei der vorderen Uräusschlange.

Beschreibung:

Bei dem Fragment handelt es sich nur um das Oberteil eines Naos-Sistrums. Das Menschengesicht mit den Kuhohren und Perücke sowie der Stab fehlen. Erhalten hat sich der Kronenaufbau, der auf der Vorderseite aus einem halbplastisch ausgearbeiteten Naos mit Rundstab und Hohlkehle besteht, flankiert von jeweils einer Spirale. Im schmalen Naos-Eingang befindet sich Schild und Kopf der Uräusschlange. Die beiden Seitenwände des Naos sind jeweils leicht nach innen gewölbt. Den kräftig gekrümmten zwei Spiralen der Vorderseite entsprechen zwei Spiralen auf der Rückseite, die jedoch nur in ihrer äußeren Form ohne Detailausführung ausgearbeitet sind. Auf den Blockseiten links und rechts vom Naos zwischen den Spiralen der Vorder- und Rückseite befinden sich jeweils der Kopf und das Schild einer großen Uräusschlange, bekrönt von Gehörn und Sonnenscheibe. An die rückwärtige Seite schließt ein Steg an, der nur noch in Resten vorhanden ist. Er ist im Vergleich zum Kronenaufbau schmäler, d. h. auf beiden Seiten um einige Zentimeter zur Mitte hin eingerückt. Bruchkanten verschiedener Form und Richtung verkürzen den Steg. Die Oberseite des Kronenaufbaus, die deutlich ihren äußeren Umriß zeigt, ist glatt. Nur im Bereich des Stegansatzes befindet sich eine bogenförmige Bruchkante von sehr geringer Tiefe. Die Unterseite ist fast eben abgebrochen.

Zuordnung und Rekonstruktion:

Der Stegrest mit seinen Bruchkanten ist ein klares Indiz für die Zugehörigkeit dieses Fragmentes zu einer rundplastischen Figur, da der Steg das stützende Zwischenglied zwischen Naos-Sistrum und dem Körper der Statue ist. Ohne diesen Steg hätte man das Fragment – je nach Ausführung des rückwärtigen Kronenaufbaues – einer kleinen doppelgesichtigen Hathorsäule zuschreiben können. Auch das Material spricht für diese Zuordnung, denn abgesehen von silifiziertem Sandstein ist Granodiorit ein für Statuen sehr häufig benutztes Gestein. Dagegen wird bei der Architektur überwiegend Sand- und Kalkstein verwendet.

In einer Rekonstruktion wäre ein Stab zu ergänzen, auf dem sich das menschlich gestaltete Gesicht mit Kuhohren und Perücke und darauf der Kalathos befinden. Darüber wäre der als Fragment verbliebene, abgebrochene Kronenaufbau anzutragen. Ob die Perücken auf den Seiten durch eine Papyruspflanze getrennt waren, lässt sich nicht mehr beantworten, denn hierfür fehlen eindeutige Bruchkanten. Doch dürfte es sich wie, zumeist belegt, um eine Strähnenperücke gehandelt haben. Der Stab – wobei ein *Isisblut* nicht vollständig auszuschließen ist – war mit einem Halskragen geschmückt und vermutlich darunter mit einem vertikalen Schriftband versehen.

Analyse:

Anhand der zusammengetragenen Merkmale lässt sich das Fragment gut einordnen. Betrachtet man den Statuentypus, so ist der Kuboid auf jeden Fall auszuschließen, da es hier keinen Zwischensteg geben kann. In Betracht kommen also der kniende, sitzende oder stand-schreitende Sistrophor. Kennzeichnend für den sitzenden Typus ist ein Steg, der ungefähr in der Höhe der Perückenoberkante des Hathorkopfes endet. Dagegen entspricht beim knienden und standschreitenden Typus die Höhe des Naos-Sistrums normalerweise der Höhe des Steges – wie bei diesem Fragment. Ausschlaggebend für eine Kniestatue ist neben der Höhe des Steges hier die ovale Bruchfläche auf der Oberseite des Naos-Sistrums, die sich durch einen aufliegenden Bart erklären lässt (s. Abb. 8 f). Da die äußere Form des Naos-Sistrums keine zeitliche Einordnung zulässt und kniende Sistrophe aus dem Neuen Reich wie aus der Spätzeit bekannt sind, muss die ikonographische Entwicklung des Naos-Sistrums als Hilfsmittel für die Datierung herangezogen werden. Die Vorderseite (vom Oberteil) des Naos-

Sistrums mit einem von Spiralen flankierten Naos-Eingang, in dessen Inneren sich Schild und Kopf des Uräus befinden, stellt eine vom Neuen Reich bis in die Spätzeit übliche Darstellungsweise dar und ist daher nur bedingt aussagekräftig. Von großer Relevanz erweist sich dagegen die seitliche Ausführung. Die Spiralen sind an der Vorder- und Rückkante dargestellt. Dazwischen erkennt man Kopf und Schild der Uräusschlange, gekrönt von Kuhgehörn und Sonnenscheibe. Diese Ausführung der doppelseitig angelegten Spiralen tritt nur in der 18. Dynastie beim knienden Sistrophor auf. Jedoch darf hierbei die 25./26. Dynastie nicht ganz unberücksichtigt bleiben. Bisher ist nur ein einziger Beleg einer doppelgesichtigen Ausführung²³ in Anlehnung an die 18. Dynastie bekannt, wobei die rückwärtige Spirale sehr undeutlich zu erkennen ist. Somit lässt sich anhand der Bartbruchstelle, des Steges und der Seitengestaltung des Naos-Sistrums ein kniender Sistrophor der 18. Dynastie annehmen. Gestützt wird diese Annahme durch die Bekrönung der Schlange mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe, was vor allem in der 18. Dynastie anzutreffen ist.

Weitere Feindatierungen lassen sich vornehmen: Am Beginn der Entwicklung der Sistrophe wirkt der Zwischensteg sehr massiv, er folgt der Form des

Naos-Sistrums (s. Abb. 1). Bereits ab Thutmosis III. wird versucht, den Steg schmäler anzulegen und an der Vorder- und Rückseite des Kronenaufbaues Spiralen anzubringen (s. Abb. 2–3) – wie beim vorliegenden Objekt. Somit kann das untersuchte Fragment zunächst grob in die Zeit Thutmosis III. bis Amenophis III. eingeordnet werden. Doppelgesichtige Naos-Sistrum mit Schild und Kopf der Uräusschlange im Naos-Eingang sind erst ab Thutmosis IV. bekannt,²⁴ für die Zeit Amenophis II. aber nicht ganz auszuschließen. Sehr feine Modellierungen sind unter Amenophis III. belegt, können jedoch bei diesem Fragment nicht festgestellt werden. Daher dürfte als Datierung der Zeitraum von Amenophis II. bis Thutmosis IV. sehr wahrscheinlich sein. Eine ähnliche Ausführung findet man bei der Statue des Chaemwaset²⁵ aus der Zeit Thutmosis IV.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Fragment zu einem knienden Sistrophor mit doppelgesichtigem Naos-Sistrum gehört. Bei diesem Typ wird das Naos-Sistrum seitlich von den Händen der dargestellten Privatperson gehalten oder berührt. Ungeklärt bleibt, ob die Perücke des Hathorkopfes hier auch durch eine Papyruspflanze zweigeteilt war.

2. Fallbeispiel: Das Fragment Philadelphia, Museum of Archaeology and Anthropology, E 11816 (Abb. 9 a–b und 10)

Als zweites Beispiel soll ein Fragment dienen, das im Tempel Mentuhotep II. in Deir el-Bahari gefunden wurde. Da sich hier nicht nur der Kronenaufbau, sondern auch der Hathorkopf erhalten hat, bildet es eine Ergänzung zur Vorgehensweise im ersten Fallbeispiel.

Material: Kalkstein, bemalt

Maße: H. 25,4 cm, B. 15,2 cm, T. 10,6 cm

Herkunft: Deir el-Bahari, Totentempel Mentuhotep II.; Egypt Exploration Fund 1903–1907

Datierung: Amenophis III.²⁶

Bibliographie: D. P. Silverman, *Searching for Ancient Egypt. Art, Architecture, and Artifacts from the University of Pennsylvania Museum*, Dallas 1997, S. 68–69;

E. Naville, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari*, Part III. EEF 32, London 1913, S. 24, Tf. XVI

Erhaltungszustand:

Kopfteil mit Kalathos und Kronenaufbau auf der Vorderseite vorhanden, Hals fast komplett, nur die unteren Enden der Strähnenperücke abgebrochen. Die linke Seitenfläche nur bis zum Nischenansatz erhalten, dagegen die rechte Seitenfläche fast vollständig mit Resten der rechten Hand. Rückseite durch einen, die Naos-Oberseite diagonal verlaufenden Bruch nach unten gekennzeichnet. Vielfache Bestoßungen, aber auch Farreste. Die Rückseite und die Unterseite weisen Bruchkanten auf.

FRAGMENTE VON SISTROPHOREN



Abb. 9 a-b: Fragment Philadelphia, E 11816. Die 1913 publizierten Fotos

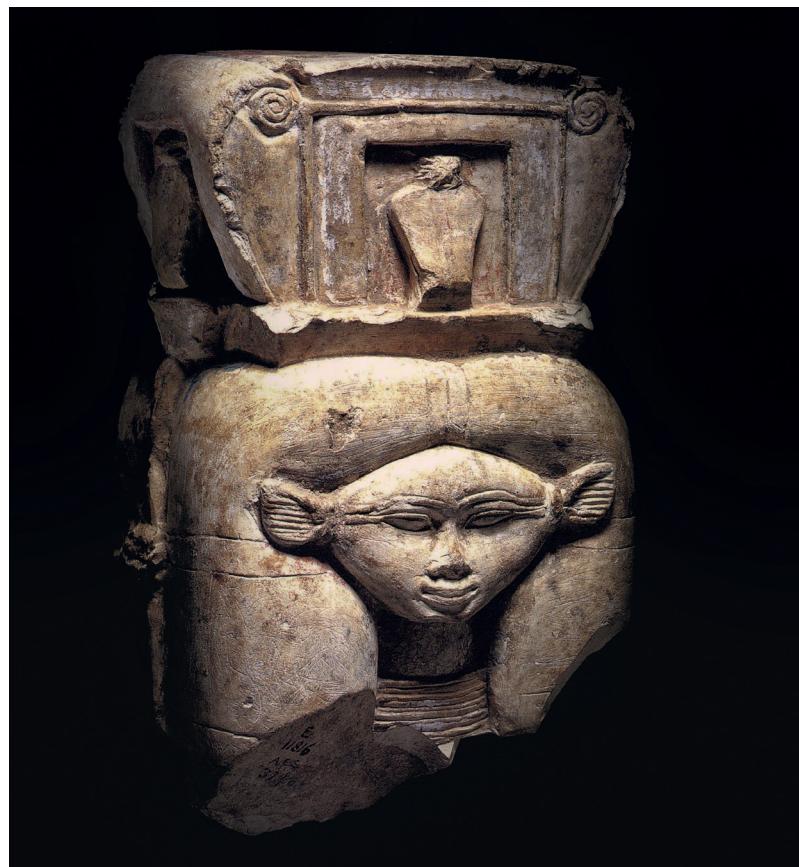


Abb. 10: Fragment Philadelphia, E 11816. Heutiger Zustand

Beschreibung:

Die doppelgesichtige Ausführung des Naos-Sistrums besteht im Einzelnen aus dem Hals mit mehrreihigem Schmuckkragen, dem Menschenkopf mit Kuhohren – bedeckt von einer zweigeteilten Strähnenperücke, dem Kalathos und dem Kronenaufbau. Unterhalb des Halses sind nicht wie üblich die Reste eines Stabes zu finden, sondern Bruchkanten, die auch beide Perückenenden kennzeichnen. Nach der Erstpublikation²⁷ befand sich unterhalb des Halses eine senkrechte Struktur. Das annähernd dreieckige Gesicht zeigt mandelförmige, tief liegende und leicht schräg sitzende Augen mit einem jeweils breit auslaufenden Schminkstrich. Die Augenbrauen entsprechen dem Verlauf des Schminkstriches bzw. Oberlides, wobei sie zur Nasenwurzel und Schläfe hin breit auslaufen. Die Nase ist klein, der Mund wulstig, wobei die Unterlippe leicht vorsteht. Auffallend ist, dass die Augäpfel eine deutliche Schräglage nach innen haben und die Nasenwurzel vertieft beginnt. Die beiden mit Haarbändern geschmückten Strähnenperücken werden an der erhaltenen rechten Seite durch eine Papyruspflanze getrennt, deren Blüte am Kalathos anliegt. Mittig auf dem Papyrusstengel befindet sich der Rest einer Hand. Der Kronenaufbau, der von zwei Spiralen flankiert wird, ist auf der Vorderseite durch einen Naos mit Rundstab und Hohlkehle gekennzeichnet. Im Naos-Eingang sind Schild und Kopf der Uräusschlange dargestellt. Auf der rechten Seitenfläche oberhalb der Papyruspflanze ist wiederum eine Nische ausgearbeitet mit Schild und Kopf der Uräusschlange, flankiert von der vorder- und der rückseitigen Spirale. Die linke Seitenfläche zeigt nur die vordere Spirale und den äußeren Rand der Nische. Die Oberseite des Fragmentes ist flach, Unter- und die Rückseite weisen Bruchkanten auf. Farbspuren lassen sich noch an vielen Stellen erahnen: Die Haarbänder der Perücke waren danach wie üblich rot, die Perücke blau und das Naos weiß, die seitlichen Nischen und der Kalathos rot.

Zuordnung und Rekonstruktion:

Das Fragment gehört zu einer rundplastischen Figur. Das beweist der Rest der Hand, der sich auf der rechten Seite in der Mitte der beiden Perückenhälfte erhalten hat. Die Vorderseite bilden Hathorkopf, Strähnenperücke, Kalathos und Kronenaufbau. Die linke Seitenfläche ist entsprechend der rechten zu ergänzen. Dazu gehören die zweite Perücke, die Papyruspflanze, die Hand, Teile des Kalathos und des Kronenaufbaus. Unterhalb des mit einem Schmuckkragen dekorierten Halses befand sich wahrscheinlich als weiteres Element ein *Isisblut*. Das kann anhand der senkrechten Struktur unterhalb des Halses erschlossen werden, die auf alten Aufnahmen zu sehen ist. Da-

bei könnte es sich um Reste einer *Isisblut*-Schnürung handeln, wie sie z. B. bei den sistrophoren Statuen des Senenmut (Abb. 11)²⁸ oder des Kaemwaset (Abb. 12)²⁹ erkennbar ist.

Analyse:

Dank mehrerer Indizien lässt sich das Fragment eindeutig zuordnen. Zunächst fällt die doppelgesichtige Ausführung des Naos-Sistrums auf. Dies ist beim knienden Sistrophor aus der Zeit Thutmosis III. bis Amenophis III. bekannt, beim sitzenden Sistrophor³⁰ hingegen nur aus der Ramessidenzeit. Ein bisher einmaliger Beleg³¹ datiert in die 26. Dynastie.

Bei der Haltung der Statue kommt nur das Knien oder Sitzen in Frage. Gegen einen sitzenden Sistrophor sprechen verschiedene Argumente. Da wäre auf der rechten Seite unterhalb des Naos-Sistrums eine diagonale Bruchkante, die wohl in Verbindung mit dem Oberschenkel zu sehen ist, wie er zur Kniehaltung gehört. Außerdem lässt sich im Vergleich mit sitzenden Sistrophoren erkennen, dass die Naos-Sistren nicht wie in diesem Fall vollständig, sondern seitlich nur in Teilen ausgearbeitet wurden und in den Körper des Sitzenden übergehen. Ein weiteres Indiz für das Knien ist der kurze Stab, der vermutlich durch das *Isisblut* verdeckt wurde (s. Abb. 12 u. 13). Bei sitzenden Sistrophoren müsste der Stab deutlich länger sein und ließe sich nur schwer mit dem *Isisblut* verbinden.

Allein die Tatsache, dass es sich um einen knienden Sistrophor mit doppelgesichtigem Naos-Sistrum handelt, erlaubt eine Datierung in die 18. Dynastie. Kniestatuen³² in Verbindung mit doppelgesichtigen Naos-Sistren, die eine Uräusschlange (Schild und Kopf) im Naos-Eingang sowie Papyruspflanze und Uräusschlange (Schild und Kopf) als seitliche Trennelemente in einer Nische aufweisen (s. Abb. 11), lassen sich bisher dem Zeitraum Thutmosis IV. bis Amenophis III. zuordnen. Der bislang einzige und eindeutige Beleg mit dieser Kombination ist ein kniender Sistrophor aus dem Totentempel Thutmosis III. (*Djeser-achet*) in Deir el-Bahari, der in die Zeit Amenophis III. datiert. Interessanterweise ist das hier besprochene Fragment im benachbarten Totentempel Mentuhotep II. aufgefunden worden – vielleicht dorthin verschleppt. Bemüht man zuletzt noch die Stilistik, ergibt sich ein deckungsgleiches Ergebnis. Für die Zeit Amenophis III. sprechen vor allem die schräge Augenlage, die kleine Nase und die wulstigen Lippen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Fragment zu einem knienden Sistrophor mit doppelgesichtigem Naos-Sistrum gehört. Das Naos-Sistrum wird dabei seitlich von den Händen der dargestellten Person gehalten oder berührt.



Abb. 11: Sistophor des Rechmire; München, Gl. 87.
Seitliche Trennelemente, Papyrusfalte und Uräus



Abb. 12: Sistophor des Senenmut; New York, Inv.-Nr. 48.149.7.
Isisblut mit neunfacher Schnürung



Abb. 13: Sistophor des Kaemwaset; Brooklyn, Inv.-Nr. 74.97.
Isisblut mit vierfacher Schnürung

Schlussbemerkung

Mit diesen Ausführungen sollte gezeigt werden, wie mit Hilfe der Typologie, Ikonographie und Stilistik selbst für rundplastische Fragmente wie das Naos-Sistrum – oder noch bruchstückhafteren Teilen davon – eine genauere Zuordnung und Datierung möglich ist. Anhand der Bruchkanten, des Materials und der Größe lässt sich zunächst feststellen, ob das Naos-Sistrum zu einer Säule oder einer Statue gehört. Im zweiten Schritt ist dann – wie hier demonstriert – die

Entwicklung des Naos-Sistrum unter typologischen, ikonographischen und stilistischen Gesichtspunkten zu analysieren, wobei relevante Objektgruppen vollständig erfasst und ausgewertet werden müssen. Mit Hilfe einer Entwicklungs- und Merkmalsübersicht kann dann eine zeitliche Einordnung des betreffenden Objektes erfolgen. Darüber hinaus kann aus den für Sistrophoren belegten Körperhaltungen in Verbindung mit den Bruchkanten des Naos-Sistrums auf die Gesamtkomposition der Statue geschlossen werden.

Anmerkungen

¹ W. Tronzo, Introduction, in: W. Tronzo (Hrsg.), *The Fragment: An Incomplete History*, Los Angeles 2009, S. 6. Für dieses Eingangszitat sowie sorgfältiges Lektorieren danke ich Beatrice Arnst. Dank gilt auch Frank Marohn, der das Berliner Fragment (ÄM 36615) auf vortreffliche Weise neu fotografiert hat.

² Kirsten Konrad macht diese Unterscheidung nicht. Sie sieht in den tragbaren Naos-Sistren primär Musikinstrumente und versteht die Beischrift *sššt* als „Spielen“; K. Konrad, *Sistrrophor oder Sistrumspieler? Zur Deutung privater Tempelstatuen mit kleinen Sistren*, in: BSEG 29 (2011–2013), S. 43–57. Nach Ansicht der Verfasserin handelt es sich um „*sššt*-Spielen“. Dem Kultobjekt wohnt zwar das Rascheln inne, es steht aber nicht im Vordergrund.

³ Kann auch als Naos-Aufbau bezeichnet werden; wird von der Göttin Nehemet-awat am Kopf getragen.

⁴ E. Bernhauer, *Innovationen in der Privatplastik*. Philippika 27, Wiesbaden 2010.

⁵ Vgl. J. J. Clère, *Les chauves d'Hathor*. OLA 63, Leuven 1995, S. 158–163.

⁶ Vgl. I. Gamer-Wallert, *Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*. TAVO 21, Wiesbaden 1978, S. 206, FN 13.

⁷ Dazu Bernhauer, *Innovationen* (wie Anm. 4), S. 49–51. Siehe auch E. B. Simmance, *Communication with the Divine in Ancient Egypt: Hearing Deities, Intermediary Statues and Sistrophores* [Ph.D., e-thesis], Birmingham, University of Birmingham, 2017; Online Ressource: <https://etheses.bham.ac.uk//id/eprint/8888/1/Simmance2019PhD.pdf> (Zugriff am 06.11.2019).

⁸ Vgl. Kniestatue einer Namenlosen, Kairo JE 38028; B. Hornemann, *Types of Ancient Egyptian Statuary*, Bd. IV, Munksgaard 1966, S. 1027.

⁹ Dazu E. Bernhauer, *Hathorsäulen und Hathorpfeiler. Altdägyptische Architekturelemente vom Neuen Reich bis zur Spätzeit*. Philippika 8, Wiesbaden 2005.

¹⁰ Für Dorothée Elwart sind die überwiegend aus Fayence erhaltenen Naos-Sistren kultische Opfergaben für Hathor, im Gegensatz zu den funktionsfähigen Musikinstrumenten wie den Bügelsistren aus Bronze; D. Elwart, *Sistren als Klang des Hathorkultes*, in: E. Meyer-Dietrich, *Laut und Leise: Der Gebrauch von Stimme und Klang in historischen Kulturen*, Bielefeld 2011, S. 43–44 u. S. 48–49.

¹¹ Bernhauer, *Innovationen* (wie Anm. 4), S. 49–51.

¹² Ebenda (wie Anm. 4), S. 49–51

¹³ Bernhauer, *Innovationen* (wie Anm. 4) und R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus*, 2 Bde. HÄB 33/34, Hildesheim 1992. Für Stand-Schreit-Statuen siehe z. B. Turin 3036 und Louvre N 859. Dazu J. Vandier, *Iousaas et (Hathor)-Nébet-Hétét*, in: RdE 16 (1964), S. 82–83.

¹⁴ E. Bernhauer, *Die Sistrrophe der 26. Dynastie*, in: ASAE 83 (FS Bakr), Kairo 2009, S. 43–58.

¹⁵ Nur bei der Hockstatue im Schneidersitz und der Sitzstatue bekannt. Allerdings bleibt der Kronenaufbau wegen des schlechten Erhaltungszustandes ungeklärt.

¹⁶ Doppelgesichtigkeit kann bei einem Rückbezug auf die 18. Dynastie vorliegen.

¹⁷ Sonderfall: Angedeutete Doppelgesichtigkeit durch eine Perücke, die auf der einen Seite gesträfft, auf der anderen ungesträfft ist, wobei die Hälften durch eine Vertiefung getrennt sind.

¹⁸ Der bisher einzige Beleg aus der Zeit Amenophis III. zeigt nur eine Perücke mit nicht erhaltenem Kronenaufbau.

¹⁹ Bernhauer, *Sistophore* (wie Anm. 14), S. 43–58.

²⁰ Ausnahme bildet ein kniender Sistophor mit über den Kalathos reichendem Zwischensteg; siehe E. Darbrowska, *List of objects found at Der El-Bahari in the area of the Tuthmosis III's temple*, in: ASAE 60 (1968), S. 98, Nr. 1, Tf. IV.

²¹ Zur Datierung können hier stilistische Vergleiche und Inschriftenanalysen nicht angewendet werden.

²² Für die Publikationserlaubnis danke ich Herrn Prof. Dr. Dietrich Wildung.

²³ G. Botti u. P. Romanelli, *Le Sculture del Museo Gregoriano Egizio*, Rom/Vatikanstadt 1951, S. 85–86.

²⁴ Bernhauer, *Innovationen* (wie Anm. 4), S. 50–51.

²⁵ B. V. Bothmer, *Ka-Em-Waset, Sistophoros*, in: *Antiquities from the Collection of Christos G. Bastis*, Mainz 1987, S. 16–22 (Brooklyn Museum, 74.97).

²⁶ Bisher wurde als Datierungsrahmen die 18. Dynastie angenommen.

²⁷ E. Naville, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari*, Part III. EEF 32, London 1913, S. 24, Tf. XVI. Alle später aufgenommenen Bilder lassen an dieser Stelle eine vergrößerte Bruchkante erkennen. Für die aktuellen Aufnahmen danke ich dem Dallas Museum of Art, besonders herzlich Frau J. Walker.

²⁸ Senenmut: New York, MMA, 48.149.7 und München, SMÄK, ÄS 6265.

²⁹ Siehe Bothmer, *Ka-Em-Waset* (wie Anm. 25), S. 16–22.

³⁰ J. Lipinska, *Deir el-Bahari*, Bd. IV: *The Temple of Thutmosis III. Statuary and Votive Monuments*, Warschau 1984, S. 30–31. Schild und Kopf der Uräusschlange sind wohl aufgemalt.

³¹ Botti/Romanelli, *Le Sculture* (wie Anm. 23), S. 85–86.

³² Ab Amenophis II. in verschiedenen Kombinationen belegt.



Helmut Brandl

AMENOPHIS UND THUTMOSIS?

DREI ANGEBLICHE WERKE DER KÖNIGSPLASTIK DES NEUEN REICHES KRITISCH BETRACHTET¹

Für Renate Siegmann

► ABSTRACT

„Ein Museum wirkt durch die originalen Schätze, die es zeigt. Es wendet sich an die Augen und will unmittelbar angeschaut werden.“
(S. Morenz, 1953)²

„In the purchase of ‘antikas’ great care should be exercised, for genuine antiquities are scarce, and forgeries abound.“
(E. A. Wallis Budge, 1906)³

Die Königsplastik der hohen 18. Dynastie stellt einen besonderen Glanzpunkt in der Entwicklung der Skulptur der Pharaonenzeit dar. Subtil gearbeitete Statuen der Herrscher namens Amenophis und Thutmosis vermögen es vielfach noch heute, und selbst in fragmentarischem Zustand, ihre Betrachter zu faszinieren. In den Museen der Welt sind es oft die Skulpturen des „*Splendid Century*“, d. h. des 14. Jahrhunderts vor Christus⁴, die eine besondere Anziehungskraft ausüben. Unter dem vierten Thutmosis und dem dritten Amenophis, seinem Sohn, vollzog sich ein Wandel in der Herrscherrepräsentation, der ihre Bildnisse besonders attraktiv erscheinen lässt. Schon bevor in der Amarna-Periode radikale Wege beschritten wurden, bildeten sich unter Thutmosis IV. und Amenophis III. Neuerungen im Königsbildnis aus, die auf mehr Individualität abzielten. Vor allem die königlichen Gesichter wurden in einer Weise stilisiert und dabei individualisiert, dass Wiedererkennbarkeit möglich wurde. Dabei waren es jedoch hauptsächlich religiöse Konzepte, die die Form der Darstellung bestimmten, sei es die stilisierte Wiedergabe von Kindlichkeit bzw. Jugendlichkeit⁵ oder sei es die realistisch anmutende Darstellung reiferen Alters und körperlicher Fülle.⁶ Statuenköpfe mit den Zügen Thutmosis' IV. und Amenophis' III. sind in Museen und Sammlungen weltweit gelangt. Vereinzelt handelt es sich um dokumentierte Grabungsfunde, die unzweifhaft authentische Bildwerke aus dem Altertum darstellen. Bei der Mehrheit ist die Herkunft jedoch unbekannt. Bedauerlicherweise befinden sich unter diesen „herkunftslosen“ Statuenköpfen immer wieder auch Ob-

jekte, die nur vorgeblich zu dieser besonderen Gruppe gehören: irritierende Falsifikate. Einige erwecken aufgrund ihres merkwürdigen Stils Aufsehen, andere wegen ihres ungewöhnlichen Materials oder auch auffälliger Beschädigungen, die nur schwer als natürlich entstanden erkläbar sind. Dennoch werden manche von ihnen bei ihrer Erwerbung so gefeiert, dass sich Zweifel an ihrer Echtheit kein Gehör verschaffen können. Erst nach einiger Zeit, wenn das öffentliche Interesse abgeflaut ist, können solche Objekte noch einmal nüchtern betrachtet, analysiert – und gegebenenfalls aussortiert werden.

Natürlich besteht nicht immer Einigkeit darüber, ob ein bestimmtes Werk als authentisch⁷ oder aber als Fälschung einzustufen ist, und oft stellt sich erst nach intensiver Forschung an solchen Objekten die allgemeine Erkenntnis ein, dass ein neuzeitliches Werk vorliegt, von dessen Erscheinung man getäuscht wurde.⁸ Das ist umso bedauerlicher, wenn man zuvor glaubte, ein „Meisterwerk“ vor sich zu haben – ein Begriff, der leider viel zu oft unkritisch verwendet wird.

Dass die drei hier beispielhaft betrachteten Objekte vor nicht allzu langer Zeit für die Ägyptischen Museen von Berlin bzw. München erworben wurden bzw. dort ausgestellt waren, ist betrüblich, aber wohl kein Zufall. Es dürfte eher damit zu tun haben, dass in diesen beiden Museen bis vor kurzem eine erstaunliche Sammel- bzw. Erwerbungstätigkeit entfaltet wurde, die nicht nur öffentliche, sondern auch fachliche Aufmerksamkeit beanspruchte.⁹ Jedoch, je spektakulärer solche Erwerbungsaktivitäten sind, umso größer ist offenbar auch die Gefahr, Fälschern zum Opfer zu

fallen. In der verständlichen Begeisterung, mit Auktionsangeboten „Lücken“ in den Museumsbeständen schließen zu können,¹⁰ mögen dabei nicht alle für einen Erwerb in Frage kommenden Objekte hinsichtlich ihres Stils, des „Erhaltungszustandes“ und nicht zuletzt auch ihres Materials, vorab so kritisch analysiert worden sein, wie es wünschenswert und nötig gewesen wäre.¹¹ Sonst hätten sich bei einigen durchaus Bedenken einstellen können, die ihrer Präsentation als Originale in einem staatlichen Museum entgegenstehen. In den Museumsjahrbüchern und den teils aufwändig gestalteten Museums- und Sonderausstellungskatalogen, in denen diese Objekte veröffentlicht wurden, ist die Frage nach der Authentizität allerdings gar nicht angeschnitten worden.¹²

Das leider immer aktuelle Fälschungsthema konnte auch im Zusammenhang dieses ägyptologischen „Kunstbuches“ nicht gänzlich ausgeklammert bleiben.¹³ Leider häuften sich in den letzten Jahren gerade im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst in München Präsentationen von Skepsis hervorrufenden Objekten aus Privatbesitz. Darunter auch angebliche Werke der Königsplastik des Neuen Reiches, die dort teils als Leihgabe eine Zeit lang ausgestellt und dadurch gleichsam geadelt¹⁴ und teils auch angekauft¹⁵ wurden. Dies verwundert besonders, weil am Münchner Ägyptischen Museum schon 1983 die Sonderausstellung „Falsche Pharaonen“ entwickelt worden war, welche initiativ das Thema „Fälschungen von Aegyptiaca“ in die Öffentlichkeit hineinrug und auch ein Publikum fand, das für die Problematik sensibilisiert werden konnte. Die Begleitpublikation dieser Ausstellung in Form einer „Zeitung“ enthält Beiträge von Dietrich Wildung und Sylvia Schoske mit einer Vielzahl von wichtigen Hinweisen, die noch heute für die Identifizierung von Falsifikaten nützlich sein können.¹⁶ Dass sie bei der Ausstellungs- und Erwerbungspolitik des Münchner und leider auch des Berliner Ägyptischen Museums in den darauf folgenden Jahren keine ausreichende Beachtung fanden, ist wohl nicht nur aus der Sicht des Verf. bedauerlich.

Das Ausbleiben von kritischen Reaktionen aus der Fachwelt auf Präsentationen fragwürdiger „Meisterwerke“ in so bedeutenden ägyptischen Museen wie denen von München und Berlin, wo bekanntlich ein Schwerpunkt auf der Darstellung der Entwicklung der altägyptischen Kunst liegt, könnte als Desinteresse, Ahnungslosigkeit oder auch als Zustimmung gedeutet werden. Daher erscheint es geboten, eine andere Sicht auf einige dieser Objekte vorzustellen. Philologische und archäologische Forschermeinungen werden in der Ägyptologie ganz selbstverständlich und oft genug auch kontrovers debattiert. In der fachlichen Diskussion über die altägyptische Kunst ist das nicht

in gleicher Weise der Fall. Offenbar besteht jedoch bis heute Klärungsbedarf darüber, was als authentisches königliches Rundbild des Neuen Reiches angesehen werden darf und was nicht. Die folgenden Ausführungen möchten dazu einen Beitrag leisten.

I. Königskopf mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone (Berlin, VÄGM 1997/118)

Im Jahr 1997 kam ein Amenophis III. zugeschriebener „Statuenkopf“ mit *Nemes*-Kopftuch und verkleinerter Doppelkrone auf dem Scheitel in das Berliner Ägyptische Museum. Er war kurz zuvor vom Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin erworben und dem Museum als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt worden (Abb. 1 a-d, 2, 3, 5).¹⁷

Das beige-bräunliche, kristallin erscheinende Material dieses Kopfes gilt als Granit. Die Gesamthöhe des Kopfes, dem der obere Teil der Doppelkrone fehlt, während sich unten noch ein geringer Teil der Schulterpartie anschließt, beträgt 20 cm. An der Stirn sitzt ein großer, kräftig reliefierter Uräus mit zwei parallelen horizontalen Windungen beiderseits des Nackenschildes. Sein Schwanz ist gerade und mittig auf der Vorderseite der Roten Krone ausgearbeitet. Am Kinn sitzt ein durch Reliefierung horizontal gegliederter („gerippter“) Königsbart, der augenscheinlich von einem glatten Bartband gehalten wird.

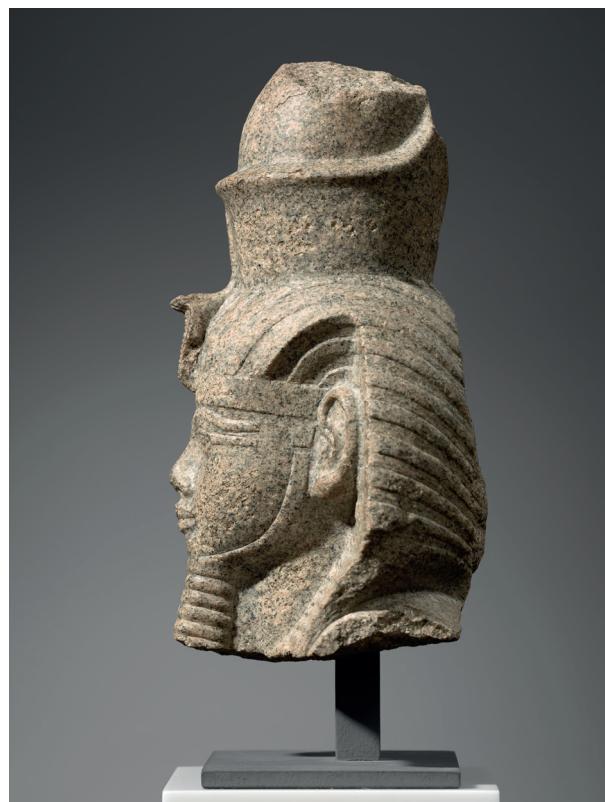
Es gibt mehrere Arten von Beschädigungen an diesem Objekt, bedeutende Substanzverluste durch Abbruch oder Abschlag einzelner Partien und weniger tiefe Beschädigungen der Oberfläche.

Von der Doppelkrone fehlt etwa das obere Drittel. Ungewöhnlich ist, dass auf der Rückseite des *Nemes*-Kopftuches mittig ein großes Stück ausgebrochen ist; die Bruchfläche verläuft annähernd vertikal. Sie liegt im hinteren Viertel des Kopfes und scheint mit der Bruchfläche der oberen Doppelkrone eine Fläche zu bilden. Der Ansatz des Zopfes, der zum Kopftuch gehört, ist wiederum vorhanden. Neben diesen tieferen Ausbrüchen gibt es, wie gesagt, eine Reihe von oberflächlichen Abplatzungen bzw. Abrieben. Abgesehen davon ist der Kopf in einem guten Zustand. Besonders das Gesicht ist – bis auf zwei symmetrisch im Bereich der Wangen platzierten, flächigen „Aufrauhungen“ – weitgehend frei von unschönen Beschädigungen.

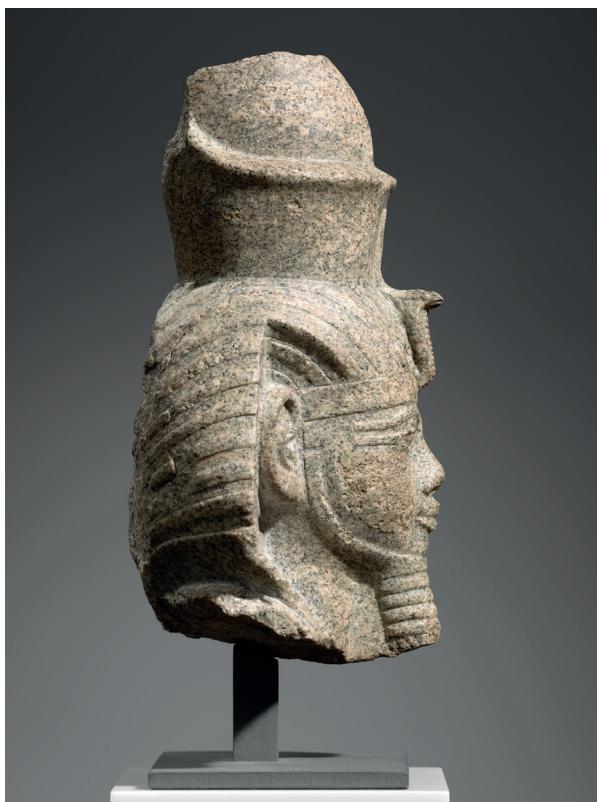
Zu welchem Typ von Statue der Kopf gehören könnte, ist unklar. Auszuschließen ist die Ergänzung zu einer Sphinx-Figur, denn dazu würde der vertikale Ansatz des *Nemes*-Zopfes nicht passen. Das gleiche Element steht auch der Zugehörigkeit zu einer basilophoren Statue entgegen, wenn auch Textur und Färbung des „Granits“ sowie das Format des Kopfes denen der



a



b



c



d

Abb. 1 a-d: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“, Granit (?). Berlin, VÄGM 1997/118

bekannten Soleb-Widder Amenophis' III. ähneln (überprüft am Soleb-Widder Berlin, ÄM 7262). Bei den Soleb-Widdern ist die Königsfigur auf der Vorderseite eines Materialsteges unterhalb des Widderkopfes ausgearbeitet; zudem ist das Gesicht des Königs stilistisch ganz andersartig, viel summarischer, gestaltet.

Die Neuerwerbung des Fördervereins wurde umgehend von Dietrich Wildung im „Jahrbuch der Berliner Museen“ bekannt gemacht und mit drei Fotos illustriert. Für die Bildpräsentation wählte man drei Vorderansichten aus verschiedenen Blickwinkeln aus, jedoch keine Profil- oder Rückansicht.

Wildungs knappe Vorstellung des „Porträtkopfes Amenophis' III.“ überraschte inhaltlich mit der Bemerkung, der Kopf bilde „qualitativ und in seinen Dimensionen ein ideales Pendant zum kleinen Porträtkopf seiner Gemahlin Teje“.¹⁸

Ein hohes Lob. Man mag es als Ausdruck der Begeisterung über eine geglückte Neuerwerbung verstehen. Der Zuweisung einer so hohen Bedeutung hätte es allerdings entsprochen, die neuerworbene Skulptur umfänglich der Fachwelt zu präsentieren. Dies unterblieb jedoch. Der sogenannte Porträtkopf Amenophis' III. wurde später zwar in zwei kleinen Museumsführern abgebildet und knapp kommentiert. Eine wissenschaftliche Besprechung dieses „idealen Pendants“ zur Berliner Teje der Schenkung Simon (ÄM 21834) ist aber bis jetzt nicht erfolgt.

Ursprünglich am Charlottenburger Standort des Ägyptischen Museums zu sehen, ist das Stück seit 2009 im Neuen Museum ausgestellt, im Raum 1.09 zum Thema „Dreißig Jahrhunderte Skulptur – Das Menschenbild“. Dort, in unmittelbarer Nachbarschaft zum berühmten Berliner Teje-Köpfchen, repräsentiert es die königliche Skulptur der Zeit Amenophis' III. Bei den Museumsbesuchern erfreut sich das Objekt sogar einer gewissen Popularität, vermutlich befördert durch die Internet-Enzyklopädie „Wikipedia“, bei der dieser Kopf zum deutschen Eintrag „Amenophis III.“ als einleitendes Bildnis des bedeutenden Herrschers erscheint.²⁰

Obgleich Inschriften fehlen, ist bisher nicht in Zweifel gezogen worden, dass der Kopf Amenophis III. darstellen soll. Die Frage, ob es sich bei diesem Objekt tatsächlich um ein Originalwerk aus dessen Regierungszeit (ca. 1390–1353 v. Chr.²¹) handelt oder um eine neuzeitliche Skulptur, wurde dagegen bereits 2011 von Klaus Köller aufgeworfen. Er forderte, ohne Gründe dafür zu nennen, neben einigen anderen Exponaten auch dieses Werk „auf den Prüfstand zu stellen“.²² Für die Identifizierung des Herrschers als Amenophis III. scheint zunächst der Gesichtstypus zu sprechen. Die relativ kleinen, hieroglyphisch stili-

sierten Augen sind zwar kein typisches Merkmal von inschriftlich gesicherten Bildnissen dieses Herrschers, doch die kleine Nase und der Mund mit der betonten Lippenleiste²³ dürften bei Betrachtern, die mit den Grundzügen der altägyptischen Kunst vertraut sind, eine Art „Wiedererkennungseffekt“ auslösen.

Von Bedeutung für die Interpretation des Kopfes als Bildnis Amenophis' III. ist darüber hinaus auch die Ikonographie: die Kombination von *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone, die rundbildlich anscheinend erst unter Amenophis III. eingeführt sowie in großem Stil umgesetzt wurde und als besonders typisch für ihn gilt.²⁴

Je länger und intensiver man sich jedoch mit diesem „Amenophis III.“ beschäftigt, desto weniger kann man sich vorstellen, dass es sich bei ihm um ein Original des „Splendid Century“ handelt. Der Verdacht, der Kopf könnte eine neuzeitliche Fälscherarbeit sein, die nie- mals Teil einer Statue war, sondern direkt als „Kopfskulptur“ hergestellt wurde, beruht dabei hauptsächlich auf Folgendem:

1. Beobachtungen, die das Material, die Beschädigungen und den bildhauerischen Stil des Kopfes betreffen;
2. Überlegungen, die die Existenz eines auffallend ähnlichen, ausgegrabenen Statuenkopfes Amenophis' III. im Ägyptischen Museum Kairo betreffen (CG 42087; Abb. 4 a–b), der als Vorlage für den Berliner Kopf gedient haben könnte;
3. Feststellungen, die einige weitere, bis auf die unterschiedlichen Materialien ebenfalls auffallend ähnliche Köpfe aus dem Handel betreffen, für die gleichfalls der genannte Statuenkopf in Kairo (CG 42087) als Vorlage gedient haben könnte;
4. Die Erklärbarkeit des Berliner Kopfes als sog. „Pasticcio“, d. h., im vorliegenden Fall, die Identifizierung wenigstens zweier möglicher Vorlagen, von welchen jeweils Teile kopiert und in einem neu geschaffenen Werk vereint worden sein könnten.

Betrachtet man den Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) in seiner Vitrine im Neuen Museum, dann fallen zunächst die Farbe und Körnigkeit seines Gesteins ins Auge. Das glitzernde, beige-bräunliche, mit kleinen schwarzen Einsprengseln durchsetzte Material ist heller, als es die bisher veröffentlichten Farbaufnahmen suggerieren. Es ist augenscheinlich kein typisches Gestein für altägyptische Skulpturen. Im ägyptischen Kernland wurde ein Gestein mit der besonderen Färbung des Berliner Kopfes für Statuen oder Reliefs der Zeit Amenophis' III. bisher nicht nachgewiesen.²⁵ Auch unter den von Hourig Sourouzian im Bereich des Totentempels Amenophis' III. bzw. in Qurna geborgenen Gesteinsproben ist keine, deren Material dem des

Berliner Kopfes gleicht.²⁶ Ob das Material aus Nubien stammt, wie das Farbfoto einer Gesteinsprobe suggeriert, die von Rosemarie und Dietrich Klemm veröffentlicht wurde, muss offen bleiben.²⁷ Die isolierte Beleglage des „Granits“ von VÄGM 1997/118 im Kontext der doch sehr zahlreichen Skulpturen Amenophis' III. ist ein Phänomen, das bei allen weiteren Überlegungen nicht vergessen werden sollte. Bei der Betrachtung des Kopfes fällt weiterhin auf, dass seine Oberfläche partiell aufgeraut ist, was zunächst wie Verwitterung aussieht. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die Aufrauhungen nur einzelne, relativ klar umrissene Partien betreffen, die zudem bemerkenswert symmetrisch verteilt sind.

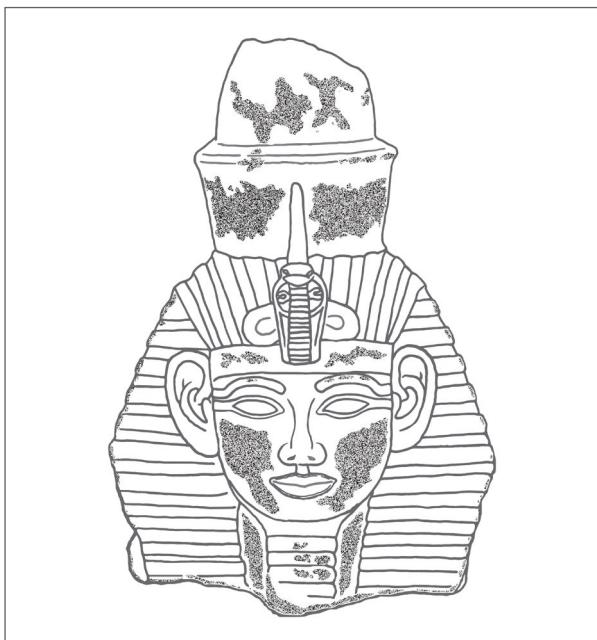


Abb. 2: Berlin, VÄGM 1997/118.

Schematische Kennzeichnung der stärker aufgerauten Partien

Konkret befinden sie sich auf dem vorderen Teil der Krone, ober- und unterhalb des vorkragenden horizontalen Randes des zylindrischen Kronenkörpers, beiderseits des Schwanzes der Uräusschlange sowie auf den Wangen, dem Königsbart und dem Hals. Das *Nemes*-Kopftuch und einige stärker hervortretende Teile wie der Nackenschild und der sensible Kopf des Uräus, aber auch Augen, Nase und Mund des Königs, sind dagegen kaum bzw. gar nicht beschädigt (Abb. 2). Eine Differenzierung der skulptierten Oberfläche in altägyptischer Manier ist bei diesem Kopf hingegen nicht festzustellen. Bei „granitischen“ Gesteinen war zur Zeit Amenophis' III. die Politur der Statuenoberfläche – bis auf ursprünglich möglicherweise bemalte Teile wie z. B. *Nemes*-Kopftuch, Augenbrauen,

Schminkestriche und Königsbart – relativ stark ausgeprägt.²⁸ Dass die oberflächlichen Beschädigungen des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) auf natürliche Weise entstanden sind, ist zweifelhaft, denn anstelle der exponierten Ränder und der vorstehenden Teile sind hier mehrheitlich die flächigen Partien beschädigt. Dies könnte für eine absichtliche Oberflächenzerstörung sprechen, die das Werk älter aussehen lassen sollte, als es in Wahrheit ist – ohne dabei seine optische Attraktivität allzu wertmindernd einzuschränken. Wie der große Ausbruch auf der Rückseite entstanden sein könnte, ist zunächst unklar (Abb. 1 d, 3). Er ist aber erkläungsbedürftig, denn er befindet sich an einer großflächigen, sanft gerundeten Stelle, an der üblicherweise keine solchen Schäden vorkommen. Im Altertum kann diese Beschädigung kaum erfolgt sein. Die relativ scharfkantigen Ränder des Abbruches sprechen eher für einen neuzeitlichen, wohl absichtlich herbeigeführten Schlag. Die Beschaffenheit der Rückseite des Kopfes ist ein sehr augenfälliges Indiz, das – bei gleichzeitiger Beachtung weiterer Auffälligkeiten – den Gedanken an eine Fälscherarbeit aufkommen lässt.

Bei dem Berliner Kopf sind zudem noch der obere Teil der Doppelkrone und deren obere Rückseite abgebrochen. Dies lässt darauf schließen, dass *mehr*fach starke Kräfte auf den Kopf eingewirkt haben, und zwar *aus unterschiedlichen Richtungen*. Ein einziger Schlag hätte wohl nicht einmal die Beschädigungen der Doppelkrone zur Folge haben können. Der Kopf müsste eigentlich von einer Statue gebrochen und zu Boden gefallen sein. Auf jeden Fall müsste er bei solch massiven Schäden auf der Ober- und Rückseite auch signifikante Beschädigungen *auf der Vorderseite* erlitten haben. Das ist aber nicht der Fall. Stattdessen gibt es dort nur oberflächliche Aufrauhungen.

Es ist sehr irritierend, besonders bei einem Objekt aus dem Kunsthandel, dass die Vorderseite des Kopfes mit allen Gesichtsdetails und vor allem *dem empfindlichen Uräuskopf* weitgehend unbeschädigt ist, während die Bruchränder der Rückseite auf massive Schläge schließen lassen.

Die dadurch beschriebenen Merkmale des Berliner Kopfes erinnern auf fatale Weise an leider reguläre Charakteristika neuzeitlicher Fälscherarbeiten, wie sie vergleichbar bereits 1983 von D. Wildung und S. Schoske anlässlich der Münchener Sonderausstellung „Falsche Pharaonen“ benannt wurden: „*Fälschungen treten meist als Fragmente auf, sei es von Statuen oder Reliefs. Obwohl die Bruchkanten auf alt gemacht sind, sind in der Regel keine bildwichtigen Bestandteile der Darstellung beschädigt [...].*“ Die Autoren ergänzen „[...] dass bei Statuen die Bruchflächen an völlig unsinnigen Stellen liegen, an denen z. B. nie ein Kopf von einer Statue brechen könnte.“²⁹



Abb. 3: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“, Granit (?). Berlin, VÄGM 1997/118



Abb. 4 a–b: Statuenkopf Amenophis' III., Granit. Kairo, CG 42087 = Luxor, J.16

Auch wenn die Bruchkanten des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) nicht so alt aussehen: Allein der ungewöhnliche Abbruch auf der Rückseite bei gleichzeitig auffallend wohlerhaltenen Details auf der Vorderseite hätte demnach bereits früher Befremden und Unglauben hervorrufen können.

Es wird allgemein davon ausgegangen, dass für die meisten Fälschungen ägyptischer Statuen und Reliefs Fotos von Originalwerken als Vorlage benutzt wurden.³⁰ In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass es einen authentischen Statuenkopf Amenophis' III. gibt, der dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) in auffälliger Weise gleicht und von dem seit 1979 publizierte Fotos vorlagen – und zwar durch die Veröffentlichung der englischsprachigen Version von James F. Romanos Katalog des Luxor-Museums.³¹ Es handelt sich um den Statuenkopf Kairo (CG 42087, JE 38241), der im Luxor Museum of Ancient Egyptian Art als Inventarnummer J.16 ausgestellt ist (s. Abb. 4 a-b).³² Dieser Statuenkopf stellt zweifellos das wichtigste Referenzstück für das Berliner Objekt dar. Er wurde im Juni 1904 von Georges Legrain in der *Cachette* von Karnak gefunden und von ihm auch als Darstellung Amenophis' III. erkannt.³³

Dieser Kopf besteht aus grauem Granit und ist mit einer Höhe von 20 cm (nach Legrain) bzw. 19,5 cm (nach Romano) praktisch genauso hoch wie der Berliner Kopf. Allerdings ist bei dem Kopf aus der *Cachette* der obere Teil der Doppelkrone nahezu vollständig erhalten. Somit ist dieser Originalkopf proportional etwas kleiner als das Berliner Stück. Die Bruchkanten der Unterseite sind in ihrem Verlauf bei beiden Objekten allerdings sehr ähnlich. Der Statuenkopf aus der *Cachette* zeigt eindeutig die Züge Amenophis' III. und grundsätzlich die gleiche Ikonographie wie das Berliner Objekt: *Nemes*-Kopftuch mit verkleinerter Doppelkrone und Uräus, dazu ein vorne abgerundeter Königsbart mit Bartband. Auch die kräftige Modellierung der Ohren ist ähnlich. Das Gesicht des Königs ist allerdings bei beiden Köpfen unterschiedlich gearbeitet. Bei dem *Cachette*-Kopf ist es ein pausbäckiges Kindergesicht mit übergroßen Mandeläugern, deren Lidspalte zur Nase hin geneigt ist; der Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) besitzt dagegen weniger volle Wangen, kleinere Augen mit nahezu horizontaler Lidspalte und gleichbleibend breiten Schminkstrichen und wirkt nicht betont jugendlich.

Bevor auf diese Unterschiede und deren Ursache eingegangen wird, sollen noch einige weitere, angebliche „Amenophis III.-Köpfe“ in die Überlegungen einbezogen werden. Denn der Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) besitzt noch mehrere ähnliche „Gegenstücke“, die ebenso ohne bekannten archäologischen Kontext im

Handel erschienen sind und die hier vergleichend betrachtet werden sollen.³⁴

Eines davon, das hier zuerst genannt sei, steht dem Berliner Objekt in stilistischer Hinsicht besonders nahe, während sich die übrigen Köpfe von ihm diesbezüglich unterscheiden. Aufgrund ihrer generellen Ähnlichkeiten zueinander neigt Verf. jedoch dazu, diese Köpfe einer „Gruppe“ zuzuordnen, die aus einer gemeinsamen „Werkstatt“ stammen könnten.

1. Das erste Objekt wurde 1996, d. h. kurz vor dem Erwerb des Berliner Kopfes, der Öffentlichkeit durch einen New Yorker Auktionskatalog bekannt.³⁵ Sein heutiger Standort ist unbekannt, weshalb es im vorliegenden Zusammenhang nur Kopf „Kunsthandel 1“ genannt sei. 1997 wurde es von Elisabeth-Christine Strauß-Seeber in ihrer von D. Wildung betreuten Dissertation über die Königsplastik Amenophis' III. kurz besprochen.³⁶ Es handelt sich um einen 15,2 cm hohen Kopf mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone, der den veröffentlichten Angaben zufolge aus (dunklem) Granodiorit bestehen soll. Dieser Kopf hat proportional etwa dieselbe Größe wie sein Berliner „Pendant“ (Abb. 5), doch ist von seiner Doppelkrone nur der untere Ansatz vorhanden (Abb. 6).

Die Rückseite dieses Kopfes zeigt nur einen geringen Materialausbruch und auch das Gesicht und die ikonographischen Details sind relativ gut erhalten. Demgegenüber ist die bis auf einen Stumpf nahezu vollständige Zerstörung der Doppelkrone bemerkenswert. Auch die Lage ihrer Abbruchkante, bei etwa einem Drittel ihrer zu erwartenden Höhe, ist auffallend. Wie dies geschehen konnte, ohne dass gleichzeitig auch die Details der Vorderseite stärker in Mitleidenschaft gezogen wurden, ist unklar.

Bei diesem Kopf ist die Oberfläche relativ stark aufgeraut und sieht wie großflächig verwittert oder eher noch wie „aufgepickt“ aus. Seiner ästhetischen Gesamtwirkung tut das aber keinen Abbruch, denn – wie bei Berlin VÄGM 1997/118 – sind die wichtigen Gesichtsdetails Augen, Nase, Mund und der vorstehende Uräus weitgehend unversehrt. Irritierend ist bei diesem Kopf zusätzlich, dass sich die Silhouette der unterägyptischen Krone bereits im Ansatz nach oben stark verbreitert. Setzt man gedanklich die Umrisslinie der Krone nach oben fort, ergibt sich eine extrem breite Form, die bei gesicherten Originalwerken nicht zu finden ist. Der breite Nackenschild des Uräus trägt auch bei diesem kleinen Kopf ein Reliefmuster, das *Nemes*-Kopftuch ist stark reliefiert und der rundliche Königsbart übermäßig kräftig „gerippt“.

2. Das zweite Objekt, das dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) ähnelt, ist eine angeblich ebenfalls aus (rötlichem) Granodiorit bestehende Skulptur, die seit 1999 im Institute of Art in Minneapolis aufbewahrt wird (Abb. 8)³⁷; ihre Kurzbezeichnung sei daher „Minneapolis-Kopf“.

Es handelt sich um einen 26,3 cm hohen Kopf mit *Nemes*-Tuch und Doppelkrone, der jedoch büstenartig auch einen Teil des Oberkörpers umfasst und eine nahezu ebene Standfläche besitzt. Der Bereich der Schultern ist zudem glatt vertikal abgetrennt. Das *Nemes*-Tuch besitzt hier eine in der Vorderansicht untypisch schmale Form, die sich nur bis zu dem glatt „abgeschnittenen“ Schulterbereich erstreckt. Sollte dieses Objekt aus einem relativ kleinen, quaderförmigen Werkblock herausgearbeitet worden sein, der nicht breiter als das *Nemes*-Kopftuch war? In diesem Fall wäre das „Fragment“ niemals Teil einer Ganzkörperfigur gewesen. Die Doppelkrone und die Gesichtsdetails sind auffällig breit angelegt, und die nicht lächelnden Züge des Kopfes wirken derb. Als Hinweise auf Amenophis III. als Dargestellten könnten die Mandelaugen und die durch einen Ritzgrat eingefasste Lippenleiste genannt werden. Allerdings sind die Züge derart grob, dass dieser Kopf kaum an gesicherte Statuen Amenophis' III., die in der Regel viel feiner gearbeitet sind, stilistisch anschlossen werden kann. Auch die markierten Ohringlöcher sind kein Merkmal der Bildnisse dieses Herrschers.³⁸ Ein Missverhältnis besteht darüber hinaus bei dem aufgebäumten Nackenschild des Uräus, der stark plastisch skulptiert ist, während die seitlichen Windungen des Schlangenleibes in dazu unpassender Weise nur schwach angedeutet sind.

Bereits diese Beobachtungen sind geeignet, Vorbehalte gegen die Echtheit dieses Kopfes zu begründen. Zusammen mit den übrigen Köpfen betrachtet, erscheint der „Minneapolis-Kopf“ als Teil einer dubiosen Gruppe, die nach Ansicht des Verf. nur vorgeblich zeitgenössische Darstellungen Amenophis' III. sind und nicht als Originale der Pharaonenzeit gelten können.

3. Ein dritter, dem „Minneapolis-Kopf“ ikonographisch und stilistisch gleichender Kopf aus (dunkelgrauem) „Granodiorit“ erschien 2002 im Handel. Er wurde mit einer Dreiviertel-Vorderansicht in Farbe in einem New Yorker Auktionskatalog bekannt gemacht und dabei mit überschwänglichen Worten als „schönste“ Darstellung Amenophis' III. bezeichnet, die in den letzten Jahren entdeckt worden sei. (vgl. Abb. 9).³⁹ Seine Höhe wird mit 23,5 cm ange-

geben. Über seinen Verbleib liegen keine Angaben vor. Er sei daher hier provisorisch als Kopf „Kunsthandel 2“ bezeichnet.

Auch bei diesem Kopf sind die Gesichtszüge vergleichsweise derb, und auch hier sind die Ohrläppchen durch eine Kerbe als durchgestochen gekennzeichnet. Allerdings liegt keine „Büstenform“ vor, denn nur ein Teil der linken Schulter ist vorhanden. Bemerkenswert sind darüberhinaus die auffällig glatt und scharfkantig ausgeführten Plissee-Streifen des Kopftuches, die wulstigen Lippen und die großen, tief liegenden Augen.

Die Anmutung dieses Kopfes ist so befremdlich, dass der Verf. starke Zweifel daran hat, dass es sich um ein zeitgenössisches Bildnis des berühmten Herrschers handelt. Er kann dessen eigenwillige Gestaltung nicht an den Stil der bekannten Rundbilder Amenophis' III. anschließen, die aus einer kontrollierten Ausgrabung stammen.

4. Ein viertes Objekt, das vor allem dem Kopf „Kunsthandel 2“ in auffälliger Weise gleicht, wurde 2003 im Katalog zur Genfer Sonderausstellung „Voyages en Égypte de l'antiquité au début du XX^e siècle“ mit einer linken Profilansicht abgebildet (vgl. Abb. 10).⁴⁰ Dieser Kopf soll 25,5 cm hoch sein und aus „Rosengranit“ bestehen.⁴¹ Ihm wird bescheinigt, aus der ehemaligen Sammlung des seit 1878 periodisch in Kairo residierenden Schweizers Ernest Cramer-Sarasin (1838–1923) zu stammen, weshalb er nachfolgend Kopf „Cramer-Sarasin“ genannt sei.

Dass es sich bei den im New Yorker Auktionskatalog bzw. im Genfer Ausstellungskatalog abgebildeten Köpfen um *zwei unterschiedliche* Objekte handelt, war bislang nicht klar. In der ägyptologischen Literatur (PM VIII) wurden die beiden Werke bisher als *ein* Objekt wahrgenommen.⁴² Das 2002 publizierte Foto zeigt jedoch Beschädigungen an einem Kopf, die auf der 2003 publizierten Aufnahme eines gleichartigen Kopfes nicht vorhanden sind und die schwerlich als Restaurierungen bzw. Ent-Restaurierungen erklärbar sind (Dem Stück in dem New Yorker Auktionskatalog fehlt der obere Teil der Weißen Krone, an der linken Seite der Roten Krone ist ein ovaler Ausbruch erkennbar, der Uräuskopf ist nicht vorhanden. Dafür zeigt die dort publizierte Aufnahme ein Stück der linken Schulter, die bei dem im Genfer Katalog in Seitenansicht veröffentlichten Kopf nicht vorhanden ist).

Der Kopf „Cramer-Sarasin“ scheint aus einem ähnlichen Gestein zu bestehen wie die Köpfe „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“. Die mandelförmigen Augen von allen drei Köpfen sind mit langen und

auffallend breiten, plastischen Schminkstrichen versehen; die kurze Nase ist gebogen, der Nasenrücken schematisch abgeflacht (erkennbar bei den Fotos der Köpfe „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“; s. Abb. 8 u. 9); die großen Ohren sind jeweils hoch positioniert; die Lippen sind wulstig und der Blick ist in allen drei Fällen leicht nach unten gerichtet.

5. Ein fünftes Objekt dieser Art ist seit 2005 durch einen florentiner Auktionskatalog der Öffentlichkeit bekannt. Es sei hier kurz als Kopf „Kunsthandel 3“ bezeichnet (Abb. 11). Er ist aus schwarz-weiß-gesprengeltem Stein gearbeitet und zeigt die ikonographischen Elemente *Nemes*-Kopftuch, Doppelkrone und einen großen Stirnuräus; seine Höhe wird mit 21,9 cm angegeben. Die weichen Gesichtszüge des gut geglätteten Kopfes wurden in dem genannten Auktionskatalog als diejenigen Amenophis' III. gedeutet und das Objekt, bei dem wiederum die Ohrläppchen mittels einer Kerbe im Stein als durchbohrt markiert sind (vgl. auch die Köpfe „Cramer-Sarasin“, „Minneapolis“ und „Kunsthandel 2“), als „in der Zeit Ramses' II. überarbeitet“ aufgefasst.⁴³

Für den Verf. ist die Herstellung dieses Kopfes im Altertum ebenso unglaublich wie die der Köpfe Nr. 1 bis 4. Es ist ihm nicht möglich, bei diesem Objekt die Züge Amenophis' III. oder irgendeines anderen altägyptischen Herrschers zu erkennen. Doch andererseits sind die Beschädigungen des Kopfes solcher Art, dass sie zwar zu den hier voranstehend aufgelisteten Köpfen passen, nicht jedoch zu Statuenköpfen, die nachweislich in Ägypten ausgegraben wurden.

Bei „Kunsthandel 3“ wirkt der obere Teil der Doppelkrone wie intentionell abgeschlagen (vgl. Berlin, VÄGM 118/97), die Seitenflügel des *Nemes*-Kopftuches sind annähernd vertikal abgeschnitten (vgl. den Kopf „Minneapolis“) und der vordere Teil des Uräus ist vertikal flächig abgeschlagen bzw. abgerieben, wohingegen die Gesichtszüge mit den deutlich unterschnittenen Augen bestens erhalten sind. Sogar die etwas vorstehende Nasenspitze scheint intakt zu sein, was höchstens mit einer Restaurierung der entsprechenden Stelle erklärt werden könnte.

6. Der Verf. fühlt sich verpflichtet, an dieser Stelle noch auf ein sechstes Objekt hinzuweisen, welches kurz als „Grünlicher Kopf“ bezeichnet sei. Im Juni 2019 wurde dem Verf., verbunden mit dem Wunsch nach fachlicher Einordnung, ein weiterer Kopf „Amenophis' III.“ mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone zur Kenntnis gebracht, der damals

von privater Seite zum Kauf angeboten wurde. Dazu wurden ihm drei Fotos des Kopfes übermittelt. Nach Ikonographie und Stil steht dieses Objekt besonders den Köpfen „Kunsthandel 2“ und „Cramer-Sarasin“ nahe. Bei dem Material der erst 2019 bekannt gewordenen Skulptur handelt es sich jedoch anscheinend um grünlichen Schiefer oder Grauwacke, deren Oberfläche allseitig stark poliert ist. Leider war es dem Verf. unmöglich, die Erlaubnis zur Reproduktion der Fotos im vorliegenden Aufsatz zu erhalten. Der Verbleib des Objektes ist dem Verf. unbekannt.

Die formale Vergleichbarkeit des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) mit dem Kopf „Kunsthandel 1“, ferner aber auch mit den drei Köpfen „Minneapolis“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 2“ und „Kunsthandel 3“ stellen die Tafelabbildungen mit proportional angeglichenen Größen unter Beweis (s. Abb. 5–11). Sollten diese *sechs* Objekte aus dem Handel – die beiden einander ähnlichen Köpfe Berlin VÄGM 1997/118 und „Kunsthandel 1“, die Köpfe „Minneapolis“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 2“ und „Kunsthandel 3“ – sowie der „Grünliche Kopf“ (Nr. 6) – allesamt neuzeitlich sein? Nach Ansicht des Verf. ist diese Frage mit Ja zu beantworten. Die Echtheit dieser sieben Skulpturen mit überzeugenden Argumenten zu verteidigen und sie als Originale der Pharaonenzeit bzw. gar als authentische Vertreter der Königsplastik Amenophis' III. anzuerkennen, dürfte seiner Meinung nach kaum möglich sein.

Auf welche Vorlagen könnten sie zurückgehen? Für die beiden ähnlichen Köpfe Berlin (VÄGM 1997/118) und „Kunsthandel 1“ nimmt unter den dafür in Frage kommenden Skulpturen der Statuenkopf Amenophis' III. aus der *Cachette* von Karnak (Kairo, CG 42087) sicher den ersten Platz ein. Dass diese beiden Köpfe aus dem Handel zudem von ein und demselben (neuzeitlichen) „Bildhauer“ stammen, ist zwar nicht beweisbar, aber doch wahrscheinlich. Die gleichartigen „Beschädigungen“ bei gleichzeitig wohlerhaltenen Details dürfen dafür sprechen.

Die Unterschiedlichkeit der Gesichter der zweiten „Gruppe“ und ihre breite Formgebung scheinen zusätzlich für weitere Vorlagen zu sprechen, die noch nicht identifiziert sind. Solche zusätzlichen Vorlagen könnten durchaus aus anderen Perioden als dem Neuen Reich stammen. Der kolossale Statuenkopf des Kuschitenherrschers Schabako aus Rosengranit mit *Nemes*-Kopftuch und Doppelkrone (Kairo, Ägyptisches Museum, CG 42010), der schon 1906 mit einer Vorderansicht veröffentlicht wurde, kommt beispielsweise dafür in Frage.⁴⁴ Die hieroglyphische Gestaltung der mandelförmigen Augen mit ihren breiten

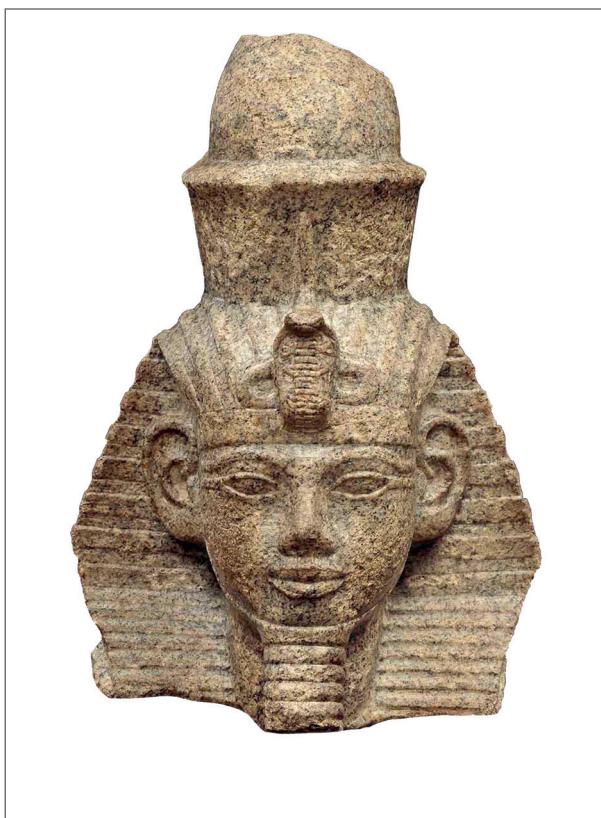


Abb. 5: Sog. „Porträtkopf Amenophis' III.“,
Granit (?). Berlin, VÄGM 1997/118

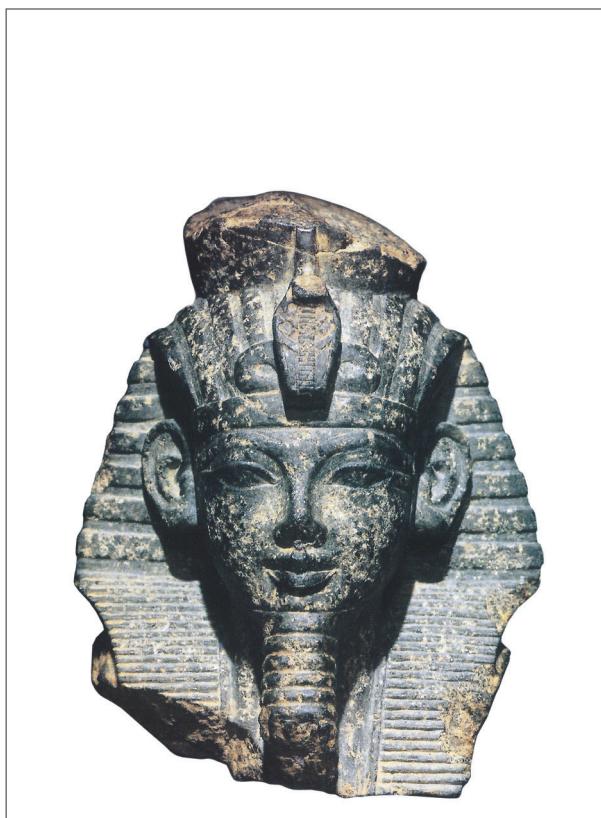


Abb. 6: Sog. Kopf „Kunsthandel 1“, Granodiorit (?)



Abb. 7: Kopf Amenophis' III. von einer Statuengruppe, Kalzit-Alabaster. Luxor, J.155



Abb. 8: Sog. „Minneapolis-Kopf“, Granodiorit (?),
Minneapolis, Institute of Art, Acc. Nr. 99.84.2

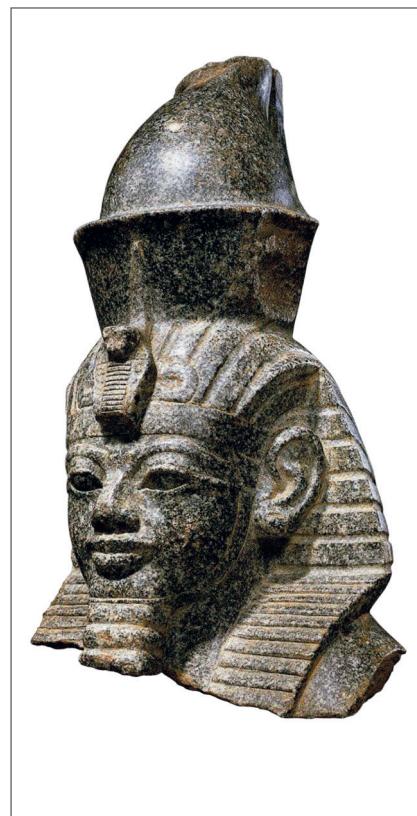


Abb. 9: Sog. Kopf „Kunsthandel 2“,
Granodiorit (?)

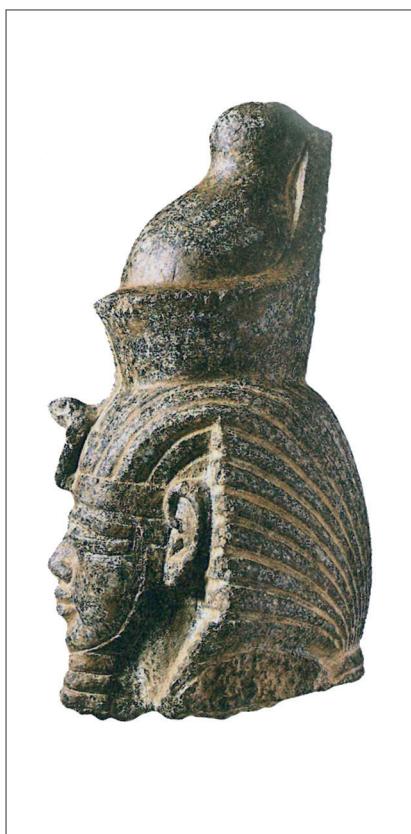


Abb. 10: Sog. Kopf „Cramer-Sarasin“,
Rosengranit (?)



Abb. 11: Sog. Kopf „Kunsthandel 3“, Granodiorit (?)

Schminkstrichen, der breite Nasenrücken, die Form der Lippen mit dem betonten Philtrum und nicht zuletzt die markierten Ohrringlöcher sind Merkmale dieses Spätzeit-Werkes, die sich in vergleichbarer Form auch bei den Köpfen „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“ und „Cramer-Sarasin“ finden. Allerdings sind auch deutliche Unterschiede festzustellen, wie z. B. die Umrisslinie des Gesichtes, die relative Breite des *Nemes*-Kopftuches und die Höhe der Roten Krone, so dass hier nur an eine Inspiration unter mehreren gedacht werden kann.

Im Folgenden sollen die stilistischen Auffälligkeiten des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) genauer betrachtet werden. Sie lassen sich am besten im Vergleich mit dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) und den anderen vier Köpfen aus dem Handel verdeutlichen. Es sind nur Details, die hier zu nennen sind. Diese sind jedoch von Bedeutung und begründen zusätzliche Vorbehalte gegen die Echtheit des Berliner Kopfes.

Bemerkenswert ist zunächst die markante Reliefierung des Kopftuches bei VÄGM 1997/118, die sich ebenso bei den Köpfen „Kunsthandel 1“, „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“ und dem „Grünlichen Kopf“ findet. Die Kopftuch-Streifen sind abgekantet, mit kräftigen Vor- und Rücksprüngen. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) sind die entsprechenden Details dagegen weit subtiler gestaltet. Dort sind es feine, eingeritzte Linien und ein sehr flaches, ja zartes Relief, welche die Fältelung des Stoffes wiedergeben. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) sind der Königsbart und der Uräus glatt und ungemustert. Vermutlich waren diese Teile ursprünglich bemalt. Bei sechs der sieben Köpfe ohne bekannten archäologischen Hintergrund (Berlin, VÄGM 1997/118, „Kunsthandel 1“, „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“ und „Grünlicher Kopf“) sind diese Teile dagegen stets kräftig reliefiert. Die detaillierte Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes der genannten Köpfe ist auffallend atypisch, weil diese Art der Uräus-Gestaltung bei ausgegrabenen Hartstein-Statuen Amenophis' III. dieser Größe überhaupt nicht vorkommt.⁴⁵ Nur bei überlebensgroßen⁴⁶ bzw. kolossalnen⁴⁷ Statuen aus Rosengranit bzw. aus Granodiorit ist eine vergleichbare Reliefierung regelmäßig anzutreffen. Die „Garnierung“ mit zusätzlichen reliefierten Details scheint dem Verf. charakteristisch für diese Gruppe von Statuenköpfen und auch für weitere Statuen zu sein, die nur vorgeblich Werke der 18. Dynastie sind.⁴⁸

Bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) sind die Augen relativ klein und mit bandartigen, horizontalen Schminkstrichen sowie in gleicher Art verlängerten Brauen gestaltet. Der Blick ist leicht abwärts gerichtet. Die Lippen gleichen den mit einer Leiste eingefassten

Lippen des *Cachette*-Kopfes (Kairo, CG 42087) und denen einer weiteren Statue Amenophis' III. im Luxor Museum (Statuengruppe J.155)⁴⁹. Die Lippen der drei Skulpturen teilen auch das unscheinbare Detail einer kleinen Einsenkung in der Mitte der Unterlippe. Abschließend sei die jeweilige Formgebung der unterägyptischen Krone betrachtet. Bei dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) besitzt sie eine zum Kopf proportional passende Breite und eine differenziert ausladende Umrisslinie mit vorkragendem oberem Rand. Bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) ist sie dagegen schmäler und im Umriss weniger geschwungen. Der Vorlagencharakter des *Cachette*-Kopfes (Kairo, CG 42087) scheint auch hier erkennbar zu sein, doch wird die bildhauerische Raffinesse der mutmaßlichen Vorlage nicht erreicht. Ob bei dem Kopf „Cramer-Sarasin“ die irritierende Kronenform lediglich durch eine nicht fachgerecht durchgeführte Restaurierung entstanden ist, kann nur am Original entschieden werden. Die bauchige Form der oberägyptischen Krone, wie sie der Genfer Katalog⁵⁰ zeigt, wäre jedoch für die Zeit Amenophis III. untypisch und eher in der ptolemäischen Periode vorstellbar. Es sind Beobachtungen solcher Art, die in der Summe die Auffassung begründen, dass der Berliner Kopf neuzeitlich ist und in wesentlichen Teilen nach dem Vorbild des *Cachette*-Kopfes (Kairo CG 42087) geschaffen wurde. Der „Bildausschnitt“, die Ikonographie und die Plastizität sind bei diesen beiden Skulpturen – und auch bei den fünf anderen genannten Statuenköpfen – ähnlich, in der stilistischen Umsetzung sind sie jedoch verschieden. Die stilistischen Unterschiede zwischen den Köpfen sind teils evident, teils erst durch längeres, genaues Betrachten zu erkennen. Sie stellen kein Hindernis für die hier vorgetragene Sicht auf das Berliner Objekt dar. Einerseits erreichen neuzeitliche Fälscherarbeiten praktisch nie das bildhauerische Niveau des Originals, das sie anstreben. Andererseits geben die Unterschiede eher Anlass zu der Überlegung, ob es wohl noch weitere Originalskulpturen gibt, die bei der Ausarbeitung des Kopfes Berlin (VÄGM 1997/118) eine Vorlagenfunktion übernommen haben, so dass von einem „Pasticcio“ gesprochen werden müsste. Der auffälligste Unterschied zwischen den Köpfen Kairo (CG 42087) und Berlin (VÄGM 1997/118) ist sicher die Formgebung der Augen. Bei dem Statuenkopf aus der *Cachette* sind sie relativ groß, mandelförmig und in typischer Weise geschwungen modelliert. Bei dem Berliner Kopf sind sie dagegen kleiner, mit fast horizontaler, nur schwach zur Nasenwurzel geneigter Lidspalte; die Schminkstriche sind gleichbleibend breit.⁵¹ Offensichtlich wurden die großen Augen des *Cachette*-Kopfes für das Berliner Stück nicht nachgeahmt, dessen Augenpartie ja ganz anders geformt ist.⁵² Es kann

daher vermutet werden, dass diese Partie auf eine andere Vorlage zurückgeht. Bevorzugt kommt dafür das Gesicht der bereits kurz genannten, aus ägyptischem Alabaster (Kalzit) gearbeiteten Schreitfigur Amenophis' III. in Frage, die zu der Statuengruppe im Luxor-Museum (J. 155) gehört.⁵³ Für James F. Romano war „*the sculpture's most sophisticated detail: the strikingly handsome face of the King*“.⁵⁴

Das Gesicht dieser außergewöhnlichen Statue bzw. genau das in Romanos Luxor-Katalog publizierte Foto der Vorderansicht ihres Kopfes (Abb. 7) könnte als Vorlage für die Gestaltung der Augenpartie des Berliner Kopfes verwendet worden sein. Bei beiden Figuren (und darüber hinaus auch bei dem Kopf „Kunsthandel 1“) ist ein ähnlicher, anderweitig aber eher seltener Gesichtstypus⁵⁵ auffällig – auch wenn bei der Alabasterstatue in Luxor die Brauen etwas dünner und feiner skulptiert sind, ihre Form ebenso wie die Form der Augen selbst weicher geschwungen ist und, anders als beim Berliner Kopf, eine eingeritzte Linie die Oberlidfurche⁵⁶ markiert. Der genannte Luxor-Katalog war der erste reich illustrierte Katalog eines Regionalmuseums in Ägypten. Er ist heute noch eine wichtige Quelle der Information und entsprechend weit verbreitet. Es ist wohl zu anzunehmen, dass sich ein Exemplar davon auch in den Händen von Fälschern befand, die die darin publizierten Fotos⁵⁷ für ihre Zwecke zu nutzen wussten.

Unterschiede zwischen dem *Cachette*-Kopf (Kairo, CG 42087) und dem Kopf Berlin (VÄGM 1997/118) bestehen darüber hinaus bei der Ausgestaltung des Uräus und des Bartes. Die auffällige Reliefierung dieser Bereiche muss, wie oben bereits bemerkt, als unüblich gelten. Gäbe es wohl auch dafür Vorlagen? Sicher. Es sei in diesem Zusammenhang nur an die detaillierte Gestaltung des Uräus-Nackenschildes bei Kolossalstatuen aus Rosengranit erinnert, beispielsweise bei dem kolossalen Statuenkopf Amenophis' III., der ebenfalls im Luxor-Museum ausgestellt ist (J. 133; Abb. 26).⁵⁸ Diese Skulptur – oder eine andere, vergleichbare Kolossalstatue – könnte als Vorlage zur Umsetzung dieses Details auf dem Berliner Kopf gedient haben. Das würde jedenfalls erklären, warum die Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes, die in dieser Form nur für ein großformatiges Werk aus Rosengranit oder Granodiorit angemessen ist, nun so überdeutlich auf einem kleinformatigen Statuenkopf erscheint. Wahrscheinlich ist auch der reliefierte Königsbart in diesem Zusammenhang zu verstehen. Auch er dürfte eine Vorlage in einem größer proportionierten Werk haben.⁵⁹ Theoretisch wäre die Herstellung des Berliner Kopfes (VÄGM 1997/118) – ebenso wie auch des Kopfes „Kunsthandel 1“ – nach den Fotos in Romanos Katalog des Luxor-Museums in den 80er oder frühen

90er Jahren des 20. Jahrhunderts möglich gewesen. Die Binnenzeichnung des Uräus-Nackenschildes von dem Kolossalkopf Amenophis' III. (J. 133), von der es dort allerdings keine gute Abbildung gibt, hätte man natürlich am Original betrachten, abzeichnen oder fotografieren können.

Wann dagegen die Köpfe „Minneapolis“, „Kunsthandel 2“, „Cramer-Sarasin“, „Kunsthandel 3“ und der „Grünliche Kopf“ entstanden sind, kann derzeit nicht geklärt werden. Da der Kopf „Cramer-Sarasin“ schon vor 1923 in Privatbesitz gewesen sein soll, müsste er älter sein als die Köpfe Berlin (VÄGM 1997/118) und „Kunsthandel 1“. Dies könnte dann auch auf die vier übrigen Köpfe zutreffen. Ob auch sie nach Fotos des 1904 in der *Cachette* von Karnak entdeckten Statuenkopfes Amenophis' III. (CG 42087) geschaffen wurden, muss unsicher bleiben. Dieser Statuenkopf wurde von Legrain 1906 ohne fotografische Abbildung publiziert, und auch in den folgenden Jahrzehnten wurden davon keine Fotos veröffentlicht. Noch 1958 konnte Jacques Vandier das Werk aus diesem Grund nur mit Vorbehalt in die Gruppe der „idealisierten“ Statuen einordnen.⁶⁰ Dass es dennoch schon früh Fotos von diesem Kopf gab, ist wahrscheinlich, denn Legrain hat seine Funde bekanntlich fotografisch dokumentiert. Leider haben sich nicht alle seiner Aufnahmen erhalten.⁶¹

Für den unmittelbaren Vergleich der genannten Köpfe, die Amenophis III. darstellen sollen, kann es zweckmäßig sein, ihre voneinander abweichende Größe in den Abbildungen proportional anzugeleichen, wie dies auf S. 119 unternommen wurde. Dadurch konnten nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlicher wahrgenommen, sondern auch Hinweise auf mögliche Vorlagen gewonnen werden. Dass der Unterschied zwischen dem Format eines als Vorlage herangezogenen Ausgangsobjektes und dem Format seiner Nachahmung eine Rolle bei der Enttarnung spielen kann, verdeutlicht das folgende Objekt. An den Berliner Kopf VÄGM 1997/118 sei aus diesem Grund ein Kopf des Münchner Ägyptischen Museums angeschlossen, der dort einige Jahre lang als Jugendbildnis Amenophis' III. galt und aktuell für ein Bildnis Thutmosis' IV. gehalten wird.

II. Königskopf mit Blauer Krone (München, ÄS 6770)

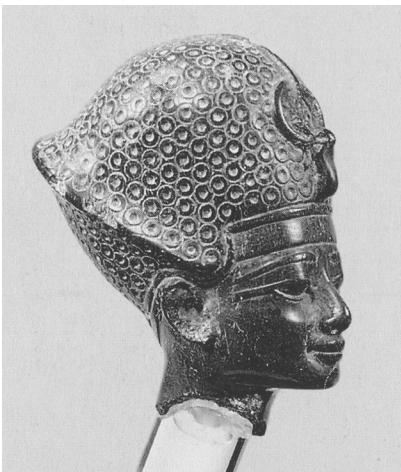
Das zweite Objekt, das hier ausführlich betrachtet werden soll, ist ein kleiner Königskopf, der im Jahr 1982 in die Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München kam (ÄS 6770; Abb. 12–16, 24 u. 28).⁶²



12



13



14



15

Abb. 12–15: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?). München, ÄS 6770,
Abb. 16: Abguss von ÄS 6770, bemalter Gips



Abb. 16: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, München, ÄS 6770,
neben dem Sphinxkopf Amenophis' II., München, ÄS 500

Seine Erwerbung erfolgte durch den Freundeskreis des Münchener Museums (jetzt: Freundeskreis des Ägyptischen Museums München e.V.), der ihn dem Museum überließ. Es handelt sich um einen 7,5 cm hohen Kopf mit Blauer Krone, dessen dunkelbraunes, glänzendes Material als Steatit bestimmt wurde.

An seinem Gesicht fallen sogleich der fast rechteckige Umriss mit breitem Unterkiefer, die übergroßen, gelängt-mandelförmigen Augen mit sehr flach gewölbten Brauen und der zu einem erstarrten Lächeln geformte Mund auf. Die hohe, ungewöhnlich stark gewölbte Krone zeigt eine Musterung aus einer Vielzahl von dicht aneinander gesetzten eingravierten Kreisen mit kleinen, punktförmigen Vertiefungen in der Mitte. Über der vorne aufgeschlagenen Kronenkrempe erhebt sich eine Uräusschlange mit schmalem Nackenschild. Oberhalb des Schlangenkopfes windet sich der Leib des Reptils kreisförmig. In Relation zur Krone ist die Höhe des Gesichtes auffallend gering, und der sich daran anschließende Teil des Halses erscheint relativ dünn. Ein Rückenpfeiler ist dennoch nicht ausgearbeitet. Ebenso fehlen die beiden Nackenbänder, die in der 18. Dynastie gemeinhin zur Blauen Krone gehören und regelmäßig entweder auf dem Rückenpfeiler⁶³ oder aber direkt auf dem Nacken⁶⁴ mit plissiert wirkender Oberfläche angegeben sind (vgl. Abb. 15). Dieses Köpfchen gehört seit seiner Erwerbung zu den prominenten Exponaten des Museums und ist auch auf dem Cover des 1995er Sammlungskataloges stark vergrößert abgebildet (vgl. Abb. 24).⁶⁵

Da seine Herkunft unbekannt ist, kann das Stück nur nach ikonographischen und stilistischen Merkmalen zeitlich eingeordnet werden. 1983, bei seinem ersten „Erscheinen“ in der Literatur, wurde vorgetragen, dass es sich um ein authentisches Werk der 18. Dynastie handele, das König Amenophis III. darstellt.⁶⁶ Wegen des dem Bildnis zugeschriebenen jugendlichen Charakters galt das Köpfchen anfänglich auch als Porträt des *jungen Amenophis' III.*⁶⁷ Das Fehlen des Rückenpfeilers wurde bereits in der ersten ausführlichen Publikation von 1984 von D. Wildung thematisiert, der deswegen an die Zugehörigkeit zu einer Sitzfigur dachte, bevorzugt die Statuengruppe eines thronenden Herrscherpaars.⁶⁸ Die Basis für derartige Überlegungen wurde jedoch nicht offengelegt und dieser Gedanke auch schon bald wieder fallen gelassen (um überraschenderweise 33 Jahre später noch einmal „reaktiviert“ zu werden⁶⁹).

Nur ein Jahr nach der „Erstveröffentlichung“ von 1984 publizierten S. Schoske und D. Wildung gemeinschaftlich eine revidierte Auffassung, wonach die Struktur des Köpfchens auf eine *strenge senkrechte Achse der Gesamtfigur* schließen lasse, was beim Verf. den Gedanken an die Rekonstruktion zu einer Stand- oder

Schreitfigur (bzw. einer am Münchener Museum so bezeichneten „Stand-Schreitfigur“) hervorruft.⁷⁰ Schon damals wurde zudem bemerkt, dass das Köpfchen „*trotz seines kleinen Formats monumentale Wirkung ausstrahlt*“.⁷¹

In den folgenden Jahren stellten sich offenbar weitere Erkenntnisse ein, die eine veränderte Wahrnehmung des Objektes mit sich brachten und letztlich zu seiner Umdatierung führten. 1990 erschien das Köpfchen ÄS 6770 im Katalog der Münchener Sonderausstellung „Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit“ gleichsam mit gewandelter Identität: als „*Porträtkopf Thutmosis' IV.*“⁷² Eine Begründung für die geänderte Zuweisung wurde damals allerdings nicht veröffentlicht; die Leser wurden darüber eher beiläufig informiert.⁷³ Allerdings darf vermutet werden, dass bei der neuen Zuschreibung des Köpfchens die Forschungen Betsy M. Bryans über den Stil der Königsplastik Thutmosis' IV. wichtige Impulse gegeben haben.⁷⁴ Dessen Königsplastik war zuvor kaum erforscht worden, und schon Bryan listete das Münchener Köpfchen (ÄS 6770) in der 1991 vorliegenden Veröffentlichung ihrer Dissertation unter den rundplastischen Darstellungen Thutmosis' IV. auf.⁷⁵ Als 1993 der erste englischsprachige Highlight-Katalog des Münchener Ägyptischen Museums erschien, wurde darin auch das Köpfchen als „*Head of Thutmosis IV.*“ präsentiert.⁷⁶ Diesmal nannte S. Schoske Argumente für die Neuzuweisung. Sie beziehen sich jedoch nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, auf Vergleiche mit gesicherten Rundbildern Thutmosis' IV., sondern auf Übereinstimmungen mit *flachbildlichen* Darstellungen dieses Königs und die Windungsform des Uräus: „*Comparison with reliefs enables us to identify the king: the profile of the face, the outline of the ball-shaped crown and the circular manner in which the uraeus is coiled over the brow are typical characteristics of the representation of Thutmosis IV.*“⁷⁷

Das Argument der Form der Uräus-Windung wurde in der nächsten, deutschsprachigen Katalog-Ausgabe (von 1995) als Begründung für die Umdatierung wieder weggelassen.⁷⁸ Zweifel an dessen Relevanz als Datierungskriterium für Bildwerke Thutmosis' IV. sind auch durchaus berechtigt – und nicht nur nach D. Wildung, der doch in der Erstpublikation erklärt hatte, dass die „... *Form des Uräus charakteristisch für die Porträts aus den frühen Regierungsjahren des Königs Amenophis' III.*“ sei.⁷⁹

Die Begründung für die Zuweisung an Thutmosis IV. liest sich im deutschsprachigen Sammlungskatalog von 1995 so: „*Der leicht lächelnde Mund mit vollen Lippen, die Stupsnase, die schmalen Augen mit den lang ausgezogenen Schminkstrichen – all dies sind Merkmale des Porträts von Thutmosis IV., wie es sich in inschriftlich gesicherten Reliefdarstellungen findet.*“

Erneut wurde auch bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, dass bei einer optischen Vergrößerung des Köpfchens, wie ja auf dem Cover dieser Publikation vorgenommen, ein Rückschluss auf die wirkliche Größe der Skulptur nicht möglich sei.⁸⁰ Dies wurde als besonderes Qualitätsmerkmal aufgefasst.⁸¹

Die revidierte Zuschreibung des Köpfchens an Thutmosis IV. wurde auch in zwei auswärtige Sonderausstellungskataloge übernommen – leider unkritisch.

1993 wurde das Objekt in Tampere (Finnland) gezeigt und im Katalog abgebildet – um ein Vielfaches vergrößert, aber ohne begleitende Diskussion durch den Herausgeber Rostislav Holthoer.⁸² 1995 firmierte es als „exceptionally well-carved head from a small-scale statue [...] nonetheless monumental in its execution“ bzw. als „masterwork“, in Gerry D. Scotts Katalogheft „The Egyptian Royal Image in the New Kingdom“.⁸³ Bis heute ist es im Wesentlichen bei dieser zeitlichen Ansetzung⁸⁴ bzw. Qualitätsbeschreibung geblieben.

Allein K. Köller meldete 2011 in einem wissenschaftlichen Aufsatz Zweifel an und forderte eine Überprüfung des „Münchner Thutmosis IV.“ (ÄS 6770) – wie schon für den „Berliner Amenophis III.“ (VÄGM 1997/118).⁸⁵ Seine berechtigten Zweifel kontrastieren derzeit noch mit der positiven öffentlichen Wahrnehmung des inschriftenlosen Köpfchens, die wohl nicht zuletzt auf die Verwendung eines Fotos gerade dieses Objektes für den deutschsprachigen „Wikipedia“-Eintrag zu „Thutmosis IV.“⁸⁶ zurückgeht. Dieser Umstand war vergleichbar schon bei dem Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) als einleitendes „Wikipedia-Porträt“ Amenophis’ III. aufgefallen.

Wie es sich mit der Stichhaltigkeit der – nach dem Wegfall der „Uräuswindungs-Begründung“ – noch verbliebenen Argumente verhält, die die These stützen sollen, dass es sich bei dem Münchener Köpfchen (ÄS 6770) um ein Bildnis Thutmosis’ IV. (anstelle Amenophis’ III.) handelt, mag unterschiedlich beurteilt werden. Darauf braucht hier im Einzelnen nicht eingegangen zu werden, denn die nachfolgenden Erörterungen ziehen nicht primär einen der beiden alternativen Datierungsansätze in Zweifel. Sie argumentieren gegen die Authentizität des Objektes als Ganzes.

Die folgenden Beobachtungen wurden am Objekt gemacht, das bei Eröffnung des neuen Museumsgebäudes in der Gabelsberger Straße in einer Vitrine neben dem bekannten Sphinxkopf Amenophis’ II. (München, ÄS 500)⁸⁷ ausgestellt war (vgl. Abb. 16). Für Detailbetrachtungen stand zusätzlich ein guter älterer Abguss zur Verfügung, der im Institut für Ägyptologie und Koptologie der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität aufbewahrt wird.⁸⁸ Den aufmerksamen Besuchern des Münchener Ägyptischen Museums ist

es nicht entgangen, dass die aktuelle Montage des prominenten Köpfchens ÄS 6770 von der in früherer Zeit (in den Räumlichkeiten der Münchener Residenz) abweicht. An die Art früherer Präsentationen und besonders die unterschiedlichen Neigungswinkel, die man ausprobierte, erinnern heute noch fotografische Abbildungen des Objektes in den Sammlungskatalogen von 1984 bis 1999 und auch zwei Aufnahmen im Fotoarchiv des Münchener Instituts für Ägyptologie (eine davon ist als Abb. 13 wiedergegeben).

Die derzeitige Befestigung weicht von früheren besonders dahingehend ab, dass der kleine Kopf mit der Blauen Krone nun stärker nach hinten geneigt präsentiert wird (s. Abb. 16). Auf diese Weise ist er dem benachbarten Sphinxkopf Amenophis’ II. (ÄS 500) angeglichen, der schon seit mehreren Jahren durch eine neue Sockelung etwas nach hinten geneigt ist. Während bei Amenophis II. der Blick nun aber nach oben gerichtet ist, geht der Blick des Köpfchens ÄS 6770 immer noch deutlich nach unten. Wie kommt es dazu und was bedeutet das?

Gewiss handelt es sich bei dem nach unten gerichteten Blick um das Resultat einer sehr speziellen „Bildhauerarbeit“. Das war schon D. Wildung bei der Erstveröffentlichung des Köpfchens aufgefallen, erregte aber offenbar keinen Argwohn: „Vom Oberlid wölbt sich der Augapfel mit starker Unterhöhlung nach unten, so dass der Blick nach unten gerichtet wird.“⁸⁹

Tatsächlich kragen bei dem Köpfchen die beiden Oberlider vor, während das Unterlid und die sich daran anschließende Wangenpartie merklich zurückgesetzt sind. Im Ergebnis ist das gewölbte Augeninnerre nicht geradeaus gerichtet, sondern in einem Winkel von ungefähr 60 Grad nach unten (vgl. besonders Abb. 24). Von vorne gesehen und insbesondere bei Beleuchtung von oben fällt das nicht so stark auf, weil die Augen dann verschattet sind und einfach „dunkel“ erscheinen (vgl. besonders Abb. 28). Von der Seite betrachtet ist die Formgebung der Augen jedoch sehr auffällig und bedarf einer stimmigen Erklärung. Eine solche wurde jedoch weder bei der Erstveröffentlichung noch bei einer der späteren Präsentationen des Objektes gegeben.

Nun kann es sich bei dem Münchener Köpfchen (ÄS 6770) kaum um das Bruchstück einer Sphinxfigur handeln, die den Kopf anhebt⁹⁰ – wie der benachbarte Sphinxkopf Amenophis’ II. (ÄS 500) suggerieren mag. Auch der Gedanke an spätzeitliche „Apotheose“⁹¹ scheidet aus (schon wegen der Blickführung nach unten). Wäre der Kopf so ausgerichtet, wie man es für eine kleinformative Figur mit einer „strengen senkrechten Achse“⁹² erwarten kann, d. h. entsprechend seiner früheren Präsentation weiter nach vorne geneigt, dann ginge sein Blick noch stärker

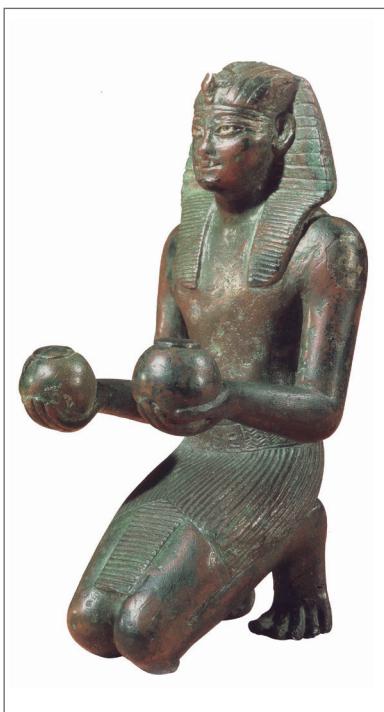


Abb. 17: Kniefigur Thutmosis' IV., Bronze.
London, British Museum, EA 64564

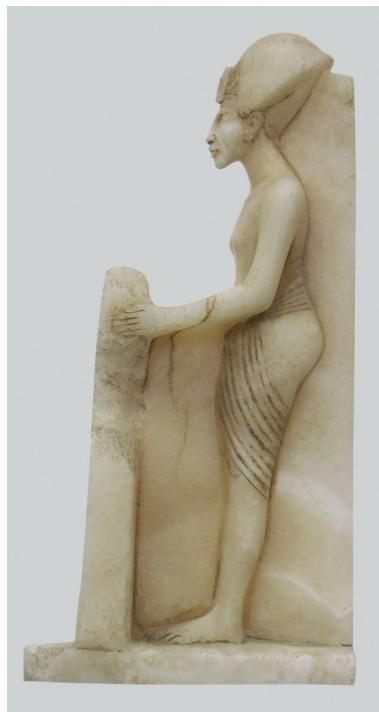


Abb. 18: Steleophore Standfigur des
Echnaton, Kalzit-Alabaster.
Berlin, ÄM 21835



Abb. 19: Standfigur des Echnaton, Kalkstein.
Berlin, ÄM 34437



Abb. 20: Kopf einer Sphinxstatue Amenophis' III., Fayence. Kairo, CG 42088



Abb. 21: Kopf einer Stabträgerstatue
Thutmosis' IV., Quarzit. Kairo JE 43611

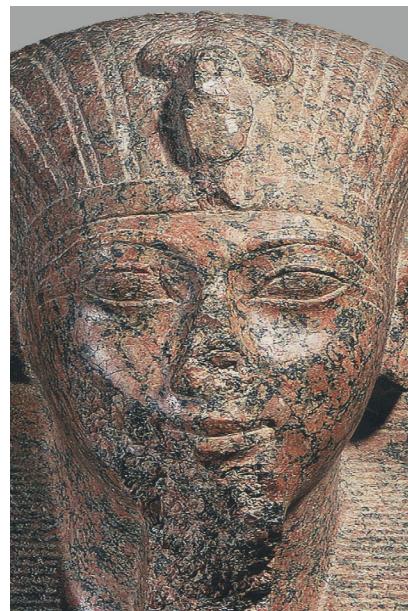


Abb. 22: Kopf einer Sitzfigur Thutmosis' IV.,
Rosengranit. Paris, Louvre, E 13889

nach unten. Das jedoch wäre in der kleinformatigen Königsplastik des Alten Ägypten ohne jede Parallele. Zum Vergleich bieten sich hier, stellvertretend für andere, zwei Berliner Rundbilder Amenophis' IV./Echnatons mit der Blauen Krone an: eine kleine steleophore Standfigur aus Kalzit-Alabaster (ÄM 21835; Abb. 18)⁹³ und eine (unvollendete) unterlebensgroße Standfigur mit Opferplatte aus Kalkstein (ÄM 34437; Abb. 19)⁹⁴. Bei beiden Skulpturen ist der Blick horizontal ausgerichtet (Zudem stützt jeweils ein Rückenpfeiler den weit ausladenden Kronenkörper.).

Das nun nach oben gerichtete Antlitz des Münchener Köpfchens (ÄS 6770) mit gleichzeitig nach unten weisendem Blick ist aber immer noch zu merkwürdig, als dass man hier arglos vorübergehen könnte (Abb. 16). Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass ein nach unten gerichteter Blick bei Statuen Amenophis' III. (wie auch bei Schreiberstatuen des Neuen Reiches) durchaus vorkommen kann.⁹⁵ In der Königsplastik der Zeit Thutmosis' IV. gibt es dagegen kein Beispiel für den Einsatz dieses Stilmittels, woraus geschlossen werden darf, dass es wohl erst unter Amenophis III. eingeführt wurde.⁹⁶

Der nach unten gerichtete Blick kann bei Königsstatuen der Zeit Amenophis' III. ab etwa Lebensgröße⁹⁷ und bis zum Kolossalstatuen-Format⁹⁸ vorkommen. Besonders ausgeprägt ist er bei den Kolossen Amenophis' III. aus dem Millionenjahrhaus des Königs in Theben-West (Kom el-Hettan).⁹⁹ Wie B. M. Bryan bereits 1987¹⁰⁰ und 1992¹⁰¹ erläuterte und 2010 noch präzisierte, gibt es offenbar eine Korrelation zwischen der Größe der Statue und dem „Neigungswinkel“ der Fläche des Augapfels: „[...] Amenhotep III had portraits with various degrees of vertical angling. The larger the statue, the greater the vertical angle was cut.“¹⁰²

Sehr wahrscheinlich hat dies mit dem Standpunkt des Betrachters zu tun, auf den die Statue gleichsam herabblicken sollte.¹⁰³ Das macht aber nur bei größeren Statuen Sinn. Bei lebensgroßen Statuen könnte es dagegen ein Ausdruck der Demut des „Sohnes der Sonne“ vor einer als Vater betrachteten solaren Gottheit sein.¹⁰⁴ Aufgrund der Beobachtung von B. M. Bryan ist es erforderlich zu erklären, warum bei dem nur 7,5 cm hohen Münchener Köpfchen (ÄS 6770) der Blick so steil nach unten geht. Dessen Unterlid ist nämlich ungefähr so stark „unterhöhl“t, wie es sonst nur bei Kolossalstatuen vorkommt. Bei kleinen Steatit- oder auch Bronzefiguren der Regierungszeit Amenophis' III.¹⁰⁵ bzw. Thutmosis' IV. ist eine solche Gestaltung nicht zu beobachten. Auch bei der bekannten, inschriftlich identifizierten bronzenen Kniefigur Thutmosis' IV. im British Museum (EA 64564),¹⁰⁶ die wegen ihrer Größe (14,7 cm hoch) und ihrer qualitätvollen Ausführung hier zum direkten Vergleich

herangezogen werden kann, ist der Blick des Königs horizontal ausgerichtet (Abb. 17).

Aus Sicht des Verf. gibt es für die andersartige Beschaffenheit des Münchener Köpfchens (ÄS 6770) nur eine plausible Erklärung: Es stellt nicht Thutmosis IV. dar und stammt auch nicht aus dem Altertum, sondern wurde nach einer oder mehreren Vorlagen aus der Regierungszeit Amenophis' III. hergestellt, die jedoch von bedeutend größerem Format sind.

Insofern ist es in gewisser Weise nachvollziehbar, dass der kleine Kopf bei seinem Auftauchen zunächst als Bildnis Amenophis' III. aufgefasst wurde. Einerseits ließen möglicherweise das kleine „Kindergesicht“, das vergleichsweise große Volumen und die starke Durchmodellierung der Blauen Krone an die Regierungszeit des Vorgängers Amenophis' IV./Echnatons denken. An Amenophis III. mag darüber hinaus auch die Gestaltung des Mundes mit der prominenten Oberlippe, dem ausgeprägtem Philtrum und dem „Amorbogen“ auf der oberen Lippe erinnern.¹⁰⁷ Allerdings ist gerade das Lächeln – hervorgerufen durch die starke Bogenform der Lippenspalte und die Vertiefungen im Bereich der Mundwinkel – im Vergleich mit ausgegraben Statuenköpfen *viel zu stark*. Unter den bekannten Beispielen der Königsplastik Amenophis' III. (und Thutmosis' IV.), insbesondere unter den direkt vergleichbaren kleinformatigen Werken, findet sich eine solche Formgebung nicht.¹⁰⁸ Beim Münchener Köpfchen (ÄS 6770) erscheint sie wie die *Überzeichnung* der bei größeren Statuen Amenophis' III. aus Quarzit und Rosengranit vorkommenden „hieroglyphischen“ Gestaltung von allerdings spannungslos lächelnden Lippen.¹⁰⁹

Ein vergleichbar angespanntes Lächeln (jedoch ohne Markierung des Amorbogens) kommt sonst nur bei einem in Brooklyn aufbewahrten, Amenophis' III. imitierenden, überlebensgroßen Kopf mit Blauer Krone vor, der überdies in der Vorderansicht eine dem Münchener Objekt (ÄS 6770) gleichende, annähernd rechteckige Gesichtsform hat. Dieser Kopf wurde bereits 1985 von James F. Romano schlüssig als Fälschung erklärt.¹¹⁰ Inzwischen tritt, völlig zu Recht, ohnehin niemand mehr für die Benennung des Münchener Köpfchens als „Amenophis III.“ ein.

Die Argumente, die seit 1993 zugunsten einer Umbenennung von ÄS 6770 als „Thutmosis IV.“ vorgebracht wurden, sind aber auch weder stichhaltig noch überzeugend. Aufgrund von vagen Übereinstimmungen seiner *Profillinie* mit der von Reliefs Thutmosis' IV. kann und darf das Köpfchen nicht als Darstellung Thutmosis' IV. identifiziert werden, auch nicht in Abgrenzung zu Amenophis III. Weder die Umrisslinie der Krone noch „*der leicht lächelnde Mund mit vollen Lippen, die Stupsnase, die schmalen Augen mit den lang ausgezo-*

genen „Schminkstrichen“ halten einer diesbezüglichen Überprüfung stand. Diese Gestaltungselemente sind keine ausschließlichen Erkennungszeichen des Königsbildnisses Thutmosis' IV., sondern wurden ganz ähnlich auch noch unter Amenophis III. verwendet.

Als Beispiel für diese Augengestaltung unter Amenophis III. sei hier an eine kleine Sphinxfigur aus Fayence erinnert, die einst eingelegte Augen hatte (Kairo, CG 42088; Abb. 20).¹¹¹ Sie weisen eine ähnliche gelängte Grundform auf und haben lange, vom Oberlid ausgehende und im Schläfenbereich markant abfallende Schminkstriche. Verglichen mit der Augenpartie der aus Karnak stammenden Stabträgerfigur Thutmosis' IV. (Kairo, JE 43611; Abb. 21)¹¹² und der einer Sitzfigur wohl desselben Königs aus Medamud (Paris, E. 13889; Abb. 22)¹¹³ wird dieselbe Grundform des Auges und der Schminkstriche deutlich. Allerdings sind die Augen bei Statuen Thutmosis' IV. niemals „unterschnitten“, und *das gesamte Gesicht ist viel flächiger angelegt*, als dies bei dem stark durchmodellierten Münchner Köpfchen (ÄS 6770) der Fall ist.

Für den Verf. ergibt sich hieraus Folgendes: Das Objekt München, ÄS 6770, kann inzwischen nicht mehr als Darstellung Amenophis' III. gelten, obgleich dieser Eindruck zunächst gewonnen werden konnte.

Das Köpfchen kann aber genauso wenig als Darstellung Thutmosis' IV. angesehen werden. Einerseits passt es stilistisch weder zu den ausgegrabenen und inschriftlich identifizierten Statuen dieses Königs noch zu den mit guten Gründen ihm zuzuweisenden Rundbildern. Andererseits sind eher auf Amenophis III. verweisende Gesichtsdetails – insbesondere die stark gelängten Mandalaugen und der breit lächelnde Mund – fraglos vorhanden. Sie sind jedoch überzeichnet und wirken daher in besonders entlarvender Weise unecht. Neben den Gesichtsmerkmalen wäre aber auch die Form der Blauen Krone für die zeitliche Einordnung des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) von Bedeutung. Die Bewegtheit der Umrisslinie seiner Krone wurde bisher nur mit ausgewählten *flachbildlichen* Wiedergaben dieser Krone bei Amenophis III.¹¹⁴ bzw. Thutmosis IV.¹¹⁵ verglichen. Naheliegender und methodisch sinnvoller erscheint jedoch ein Vergleich innerhalb der Gattung Rundbild. Als dreidimensionaler Körper betrachtet, steht die schwellingend-bauchige Form der Krone des Münchner Köpfchens durchaus isoliert da. Das ergibt ein Vergleich mit rundplastischen Ausarbeitungen der Blauen Krone von der Zeit Amenophis' II./Thutmosis' IV.¹¹⁶ bis zur Zeit des Tutanchamun.¹¹⁷ Nennenswerte Übereinstimmungen für die ungewöhnlich bewegte Voluminösität der Krone von ÄS 6770 ließen sich höchstens bei einigen Werken der älteren Stilphase der amarnazeitlichen Kunst aufzeigen. Doch dazu passt natürlich nicht der Gesichtstypus. Nach Meinung

des Verf. ist die Form der Blauen Krone beim Münchner Köpfchen (ÄS 6770) einfach nur misslungen und stellt eine ähnlich unpassende Überzeichnung dar wie auch die Form des Mundes.

Diese Beobachtungen und die aus ihnen gezogenen Schlüsse führen zu der Frage, ob sich eine oder mehrere mögliche Vorlagen benennen ließen, nach denen das Münchner Köpfchen (ÄS 6770) hergestellt worden sein könnte. Die diesbezügliche Suche führte den Verf. tatsächlich relativ schnell zu einem diskutablen Ergebnis.

Als eine Vorlage bietet sich möglicherweise ein seltener „Ritualkopf“ Amenophis' III. mit Blauer Krone an, der – aus Nilton hergestellt, mit Gips überzogen und mit roter Farbe bemalt – in der *Cachette* von Karnak gefunden wurde (Kairo, JE 38597).¹¹⁸ Von ihm sind keine weiteren Teile bekannt; über seine Verwendung im Kult kann nur spekuliert werden. Die auffällige Form seiner Lippen – mit vorstehender Oberlippe, markiertem Philtrum und ausgeprägtem „Amorbogen“ – könnte Einfluss auf die diesbezügliche Gestaltung des Münchner Köpfchens gehabt haben. Von diesem „Ritualkopf“ liegen erst seit 1982 – identisch mit dem Jahr des Erwerbs des Köpfchens (ÄS 6770) – großformatig gedruckte Schwarz-Weiß-Aufnahmen in einem populären Buch von René A. Schwaller de Lubicz über die Tempel von Karnak allgemein vor (Abb. 23 u. 25). Die Fotos des noch unpublizierten Bandes waren jedoch schon lange vor ihrem Druck existent und konnten bereits 1971 in der Neuauflage des Porter-Moss-Bandes "Theban Temples" zitiert werden.¹¹⁹ Dass Abzüge dieser Fotos schon relativ früh auch in „falsche Hände“ gelangt sind, stellt somit eine Möglichkeit dar. Bei dem Nilton-Kopf Amenophis' III. ist nur der vordere Teil des Halses gut erhalten – die Rückseite ist beschädigt¹²⁰, was aber auf den Fotos bei Schwaller de Lubicz nicht zu sehen ist. Nach diesen Fotos ist unklar, ob einmal ein Rückenpfeiler oder Kronenbänder vorhanden waren. Auch deshalb ist dieser Nilton-Kopf (Kairo, JE 38597) ein Kandidat für die Rolle einer Vorlage für das Münchner Köpfchen.

Dass sich die Technik der Oberflächendekoration bei den Kronen beider Skulpturen unterscheidet – Relieffierung beim Nilton-Kopf, dagegen Einritzungen und Bohrungen bei ÄS 6770 – stellt kein Hindernis für die vermutete Vorbildfunktion des Nilton-Kopfes Amenophis' III. dar. Es ist leicht vorstellbar, dass der Fälscher bei der Übertragung der reliefierten Musterung der Krone in ein Miniaturformat variierend vorging und auf die für kleinformatige Figuren mit Blauer Krone gut belegte, einfache Ritz- und Bohrtechnik zurückgriff. Dafür gäbe es zahlreiche, in Frage kommende Vorlagen.

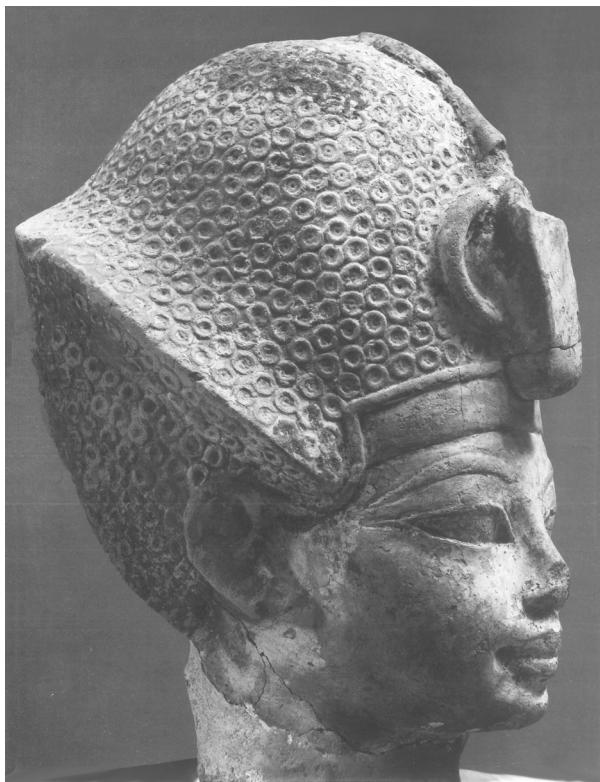


Abb. 23: Statuenkopf (?) Amenophis' III., bemalter Nilton.
Kairo, JE 38597

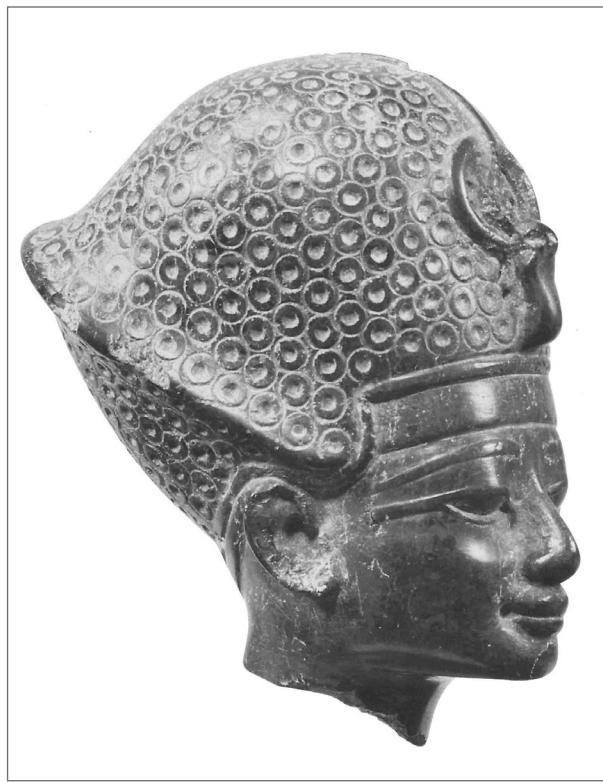


Abb. 24: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?).
München, ÄS 6770



Abb. 25: Statuenkopf (?) Amenophis' III., bemalter Nilton. Kairo, JE 38597

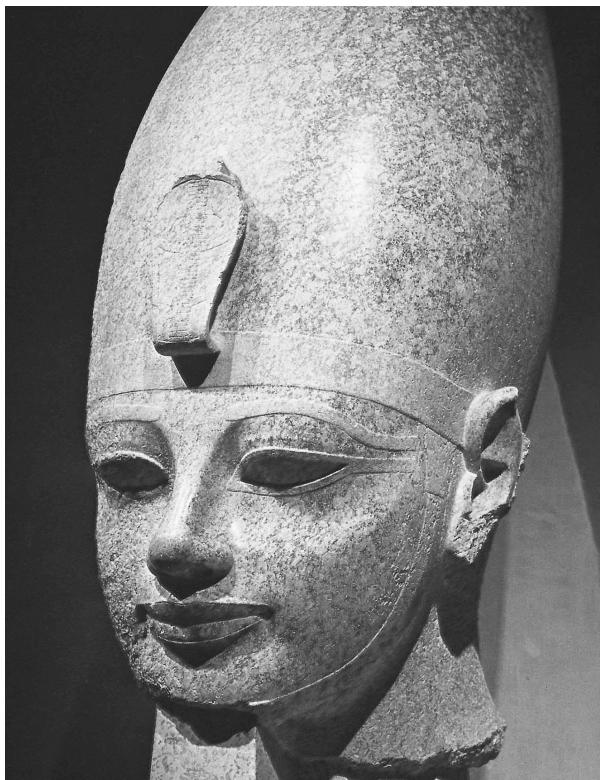


Abb. 26: Kopf einer Kolossalstatue Amenophis' III., Rosengranit.
Luxor, J. 133

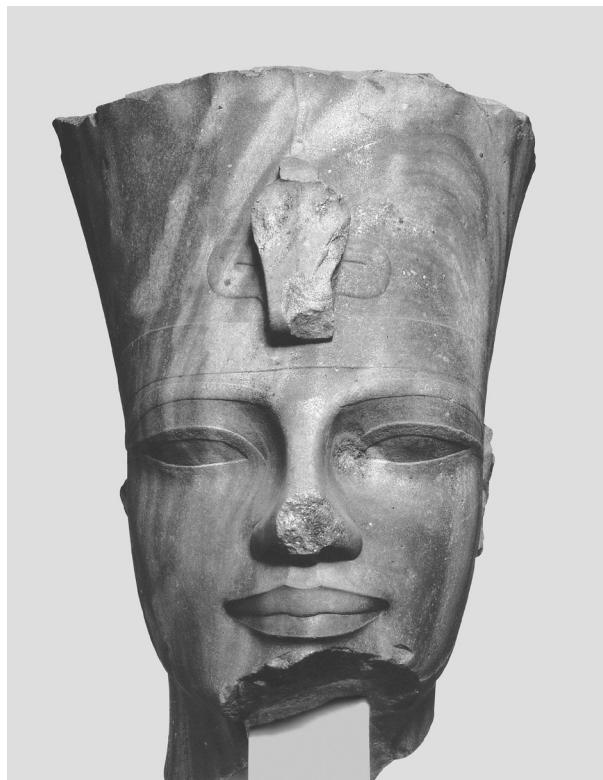


Abb. 27: Kopf einer Kolossalstatue Amenophis' III., Quarzit.
London, British Museum, EA 7



Abb. 28: Sog. „Porträtkopf Thutmosis' IV.“, Steatit (?).
München, ÄS 6770

Die „Monumentalität“, die das kleine Münchner Köpfchen (in Vergrößerung!) angeblich ausstrahlt, könnte dem Umstand geschuldet sein, dass seine Formgebung auch durch größere Skulpturen beeinflusst wurde, von denen eine möglicherweise kolossales Format besaß. Dafür kommen vor allem die Köpfe kolossaler Standfiguren Amenophis' III. des von Maya Müller so bezeichneten „Totentempel-Typus“¹²¹ in Frage, denn diese weisen nicht nur extrem gelängte Mandelaugen mit „Unterschnitt“ auf, sondern auch betont lange Schminkstriche (Abb. 26 u. 27).

Da die Blaue Krone bei Kolossalstatuen Amenophis' III. (ebenso wie bei anderen Herrschern des Neuen Reiches) nicht vorkommt,¹²² liegt die Möglichkeit eines „Pasticcios“ auf der Hand. Das schien bereits bei dem oben diskutierten Berliner Kopf (VÄGM 1997/118) die wahrscheinlichste Erklärung für sein spezielles Erscheinungsbild zu sein. Die Blaue Krone und die Form des Mundes des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) könnten nach der Vorlage des Nilton-Kopfes (Kairo, JE 38597) geschaffen worden sein. Die Augenpartie könnte dagegen von Formgebungen der Kolossal- skulptur inspiriert worden sein. Dadurch wäre in der Tat etwas „Neues“ entstanden, das zwar vage nach „Amenophis III.“ aussieht, auf den Verf. aber maskenhaft und unecht wirkt.

Als ein „frei variierendes Element“ deutet der Verf., dass sich bei ÄS 6770 die (ungewöhnliche, einfache) kreisrunde Windung des Uräus *oberhalb* des aufgerichteten Schlangenvorderleibes befindet, anstatt sich wie üblich mit diesem weiträumig zu überschneiden. Für diese Gestaltung des Münchner Köpfchens gibt es unter den mit tragfähigen Argumenten in die Zeit Amenophis' III.¹²³ bzw. Thutmosis' IV.¹²⁴ datierten Statuen bzw. Statuenköpfen kein weiteres Beispiel. Theoretisch könnte es sich um eine „erstmals belegte“ Variante handeln; wahrscheinlicher ist jedoch, dass diese singuläre Uräus-Windung einen weiteren eklatanten Fehler des Fälschers darstellt.¹²⁵ Der kaum geblähte und somit stilistisch bedenkliche Nackenschild des Uräus würde sich dadurch ebenfalls erklären. Dass der Kopf der Schlange nicht abgesetzt und rundlich ausgearbeitet ist, sondern nur einen gekrümmten, spitz zulaufenden Fortsatz des Nackenschildes darstellt, mag einen weiteren Fehler darstellen oder auf eine Beschädigung zurückzuführen sein.

Auffällig sind in diesem Zusammenhang jedoch die Ohren des Münchner Köpfchens (ÄS 6770), bei denen der innere Teil der rechten Ohrmuschel zerstört ist, wohingegen ihr äußerer Rand und die unmittelbare Umgebung weitgehend intakt sind (Abb. 24). Eigentlich müssten die tiefer liegenden Teile der Ohrmuschel besser geschützt sein als der äußere Bereich. Die Beschädigungen am Ohr gleichen jedoch denen des

Nilton-Kopfes (Kairo, JE 38597), dessen poröses, für Statuen unübliches Material solche Beschädigungen verständlicher erscheinen lässt, als wenn es sich um Stein handelte. Hier liegt vielleicht ein weiteres Indiz dafür vor, dass neben dem Kopf einer Kolossalstatue auch der Nilton-Kopf Amenophis' III. (Kairo, JE 38597) als Vorlage bei der Herstellung des Münchner Köpfchens (ÄS 6770) in der Neuzeit verwendet wurde.¹²⁶

III. Oberteil einer Figurengruppe „König und Königin“

Das dritte Objekt, dessen Form hier betrachtet und analysiert werden soll, ist eine kleine, fragmentarische Figurengruppe aus Kalkstein. Sie wurde erstmals von D. Wildung in einem Beitrag für das „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ von 1983 der Öffentlichkeit bekannt gemacht und war einige Jahre lang als Leihgabe von privater Seite in der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst ausgestellt (Abb. 29).¹²⁷ Das 13,3 cm hohe Fragment, scheinbar das Oberteil einer Sitzfiguren-Gruppe, zeigt ein altägyptisches Königs- paar in einem Abstand nebeneinander sitzend und dabei einander umarmend. Eine oben leicht abgerundete Rückenplatte ist auf der Rückseite des Objektes ausgearbeitet.

Der König trägt eine schulterlange Löckchenperücke mit direkt daraufsitzender Uräusschlange; sein Oberkörper ist unbekleidet. Die weibliche Figur ist durch die Geierhaube über einer langen Zöpfchenperücke als Königin bzw. Königsmutter ausgewiesen. Sie trägt scheinbar ein eng anliegendes Gewand, von dem aber keinerlei Saumkanten erkennbar sind. Ein dreireihiger Halskragen ist dagegen in Relief angegeben. Die beiden Figuren sind durch einen Bruch im Stein voneinander getrennt gewesen. Bei der Restaurierung wurden sie wieder zusammengefügt, allerdings wurde ein fehlendes Zwischenstück nicht ersetzt. Der jetzt bestehende Eindruck einer unnatürlich verbreiterten linken Schulter des Königs dürfte aber schon im ungebrochenen Zustand nicht wesentlich anders gewesen sein.

D. Wildung hat die Skulptur zunächst in das „früheste Neue Reich“ datiert und ihre Benennung als „König Ahmose und seine Gemahlin Ahmes-Nefertari“ in Betracht gezogen.¹²⁸ Dies geschah vorwiegend aufgrund der Annahme, dass sich die Skulptur „*in ihrem kleinen Format und ihrem frischen Stil*“ an „*ähnlich proportionierte und in ihrem fast kindlich wirkenden Ausdruck eng verwandte Werke der 17. Dynastie*“ anschließen lasse.

Schon bald ergab sich jedoch auch bei diesem Objekt – vergleichbar dem 1982 für München erworbenen Köpfchen „Amenophis' III.“ alias „Thutmosis' IV.“ (ÄS 6770; vgl. Abschnitt II.) – eine gewandelte Wahrnehmung und folglich eine Umdatierung.

1985 veröffentlichten S. Schoske und D. Wildung gemeinschaftlich ein Kataloghandbuch zur Münchner Sammlung, in dem der Stil dieser Zweiergruppe weit weniger freundlich als ursprünglich beschrieben ist.¹²⁹ Sie wurde nun als „steif, mit starren Gesichtern, formalistisch“ wahrgenommen und dazu erläutert, dass dies nicht zu dem zunächst angenommenen Datierungszeitraum, der frühen 18. Dynastie, passe. Die besondere Art und Weise der Darstellung wurde nun als „Stil der Ramessidenzeit“ erklärt und das Objekt der „19.-20. Dynastie“ zugeordnet; in dieser Zeit könne es als Kultobjekt für Amenophis I. und seine Mutter Ahmose-Nofretari, also wohl in Theben, gedient haben.

1989 erschien eine Broschüre über „Ägyptologie und Informationstechnologie“, in welcher die Zweiergruppe erneut abgebildet war.¹³⁰ Die kleine Figur wurde in diesem Zusammenhang zwar nicht diskutiert, doch die Bildunterschrift suggerierte, dass es bei ihr um eine offene Frage unter Spezialisten gehe: „Bei Datierungsfragen (z. B. ob 18. Dynastie 1550–1291 v. Chr. oder Ramessidenzeit 1291–1075 v. Chr.) können durch eine umfassende Recherche sicher datierbare Parallelen gefunden und somit gesicherte Ergebnisse erzielt werden.“ Spätestens 1995 schien diese Frage endgültig gelöst zu sein – wenn auch mit einem überraschenden Ergebnis – denn die kleine Skulptur wurde von S. Schoske nun ohne weitere Umschweife und ziemlich genau in die „19. Dynastie, um 1250 v. Chr.“ datiert.¹³¹ Mit dieser Datierung wurde sie auch in *Porter-Moss VIII*¹³² aufgenommen.

Nach Ansicht des Verf. ist diese Datierungsdebatte – ob frühe 18. Dynastie oder Ramessidenzeit – nur schwer nachvollziehbar, denn eine Recherche führt bei dieser fragmentarischen Gruppenfigur schnell zu einer formal vergleichbaren Statuengruppe, die in den publizierten Besprechungen des Münchner Objektes jedoch stets unerwähnt blieb: die Sitzfiguren-Gruppe König Thutmosis IV. und seiner Mutter Tia'a im Ägyptischen Museum von Kairo (CG 42080).¹³³

Diese 110 cm hohe Statuengruppe aus schwarzem Hartgestein wurde 1903 von Georges Legrain im Tempel des Amun-Re in Karnak entdeckt, 1906 im *Catalogue Général* des Ägyptischen Museums wissenschaftlich veröffentlicht¹³⁴ und anschließend häufig besprochen und abgebildet – darunter auch von D. Wildung und Matthias Seidel in dem Standardwerk „Das Alte Ägypten“ in der Reihe „Propyläen Kunstgeschichte“ (vgl. Abb. 31).¹³⁵

Diese Statuengruppe ist fraglos die nächste typologisch-ikonographische Parallel zu der kleinen Münchner Kalksteingruppe. Es ist ausgeschlossen, dass man diese hinsichtlich der Formgebung „sicher datierbare Parallele“ bei der Recherche übersehen konnte. Ob sie bei der Diskussion um die zeitliche Ansetzung der klei-

nen Figurengruppe etwa wegen ihres größeren Formats oder wegen des anderen Materials außer Acht gelassen wurde, ist unbekannt.

Von diesem typologisch und ikonographisch so eng verwandten Vergleichswerk im Kairener Museum (CG 42080) ausgehend, stellt sich die Frage, ob das aus dem Handel stammende, inschriftenlose Objekt aus weichem Stein eventuell eine zeitgenössische Parallel zu der Skulpturengruppe Thutmosis IV. und der Tia'a sein könnte. Die Betrachtung der Proportionen und des Stils, insbesondere der Art und Weise, wie die Gesichter gestaltet sind, führen jedoch umgehend zu dem Ergebnis, dass die kleine Figurengruppe nicht in die mittlere 18. Dynastie eingeordnet werden kann. Dafür passen weder die Gesichtstypen noch die Körpermodellierung oder die Detailausarbeitung der ikonographischen Merkmale. Und tatsächlich ist dies auch bisher nicht behauptet worden.

Die sich daran anschließende Frage, ob die Formgebung der kleinen Kalksteingruppe möglicherweise in späterer Zeit durch die Formgebung der Gruppenstatue Thutmosis IV. und der Tia'a angeregt worden sein könnte, kann dagegen zuversichtlich mit Ja beantwortet werden. Die Ähnlichkeit der beiden Werke hinsichtlich des Figurentyps (proportional gleich großes, thronendes Königspaar) und seiner Ikonographie (gemeinsame Rückenplatte, auseinander gerückte Sitzposition, in gleicher Weise verschränkte Arme, gleichartige Perücken bzw. Kopfbedeckung und Halskragen der Königin) spricht sehr dafür. Zwischen der Thutmosis IV./Tia'a-Gruppe (Kairo, CG 42080) und der kleinen Figurengruppe aus Kalkstein muss eine Verbindung bestehen, d. h. das eine Werk kann kaum ohne die Kenntnis des anderen entstanden sein. Dabei ist es wahrscheinlicher, dass das kleine, fragmentarische Werk nach dem Vorbild des großen, wohlerhaltenen entstanden ist, und nicht etwa umgekehrt.

Könnte die kleine Kalksteingruppe daher, wie von S. Schoske zuletzt vertreten, aus der Ramessidenzeit stammen? Für die Stilistik der Gesichter und den angeblich „erstaunt wirkenden Blick“¹³⁶ (vgl. Abb. 32 a-b) ließen sich jedoch aus dieser Periode keine überzeugenden Parallelen benennen. Und tatsächlich hat Schoske auch keine genannt. Die Ansetzung in der Ramessidenzeit muss daher als unfundiert gelten.

Eine 1989 veröffentlichte Figurengruppe aus Steatit, die tatsächlich die thebanischen „Nekropolen-Heiligen“ Amenophis I. und Ahmose-Nofretari darstellen könnte und von der sich ein Fragment von zwei Oberkörpern erhalten hat, sei hier in die Überlegungen einbezogen. Das Objekt aus der historischen Sammlung von Sigmund Freud (Freud Museum, London,



Abb. 29: Sog. „Figurengruppe Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari“, Kalkstein. Zeitweise als Leihgabe in München



Abb. 30: Figurengruppe eines Königs und einer Königin, Steatit. London, Freud Museum, Inv.-Nr. 3072



Abb. 31: Statuengruppe Thutmosis' IV. und der Tia'a, Diorit (?). Kairo, CG 42080

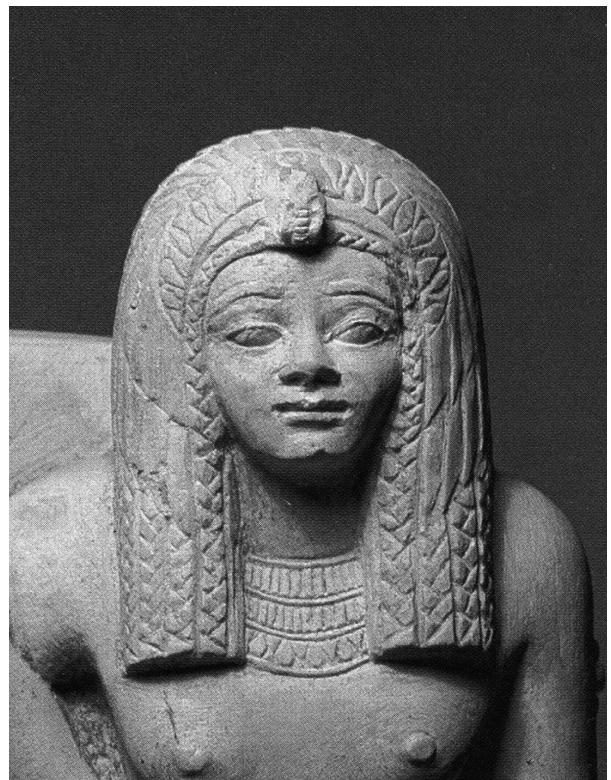


Abb. 32 a, b: Sog. „Figurengruppe Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari“ (Details), Kalkstein



Abb. 33 a, b: Statuengruppe Thutmosis' IV. und der Tia'a (Details), Diorit (?). Kairo, CG 42080

Nr. 3072) kann wegen seines Bildgegenstandes und seines geringen Formates zum direkten Vergleich herangezogen werden (Abb. 30).¹³⁷

Aufgrund fehlender Inschriften muss auch diese kleine Skulptur nach stilistischen Kriterien eingeordnet werden, und wegen des fehlenden archäologischen Kontextes ist auch bei ihr die Frage nach der Authentizität gegeben. Bisher wurde von Nicholas Reeves ein Ansatz in die Zeit Amenophis' III. vertreten¹³⁸ – was zugleich bedeutet, dass Reeves die Steatit-Gruppe als Originalwerk des Neuen Reiches betrachtet. Diesbezüglich stimmt ihm der Verf. zu. Für ihn stellt sich allerdings die Frage, ob hier nicht die Ramessidenzeit als zeitlicher Rahmen für die kleine Bildhauerarbeit erwogen werden sollte. In dieser Zeit blühte der Kult Amenophis' I. und der Ahmose-Nofretari, und auch ein „Revival“ der stilistischen Traditionen der Zeit Amenophis' III. ist für diese Zeit belegt.¹³⁹

Welche Datierung auch zutreffend sein mag: In ihrem lebensvollen Ausdruck bildet die Figurengruppe der Sammlung Freud auf jeden Fall einen auffälligen Gegensatz zu der leblos wirkenden Figurengruppe, die von S. Schoske und D. Wildung veröffentlicht wurde. Der Eindruck, dass es sich bei dieser um eine Art „Großplastik wiedergegeben *en miniature*“ und letztlich um eine ungeschickte Nachahmung der 110 cm hohen Kairener Statuengruppe (CG 42080) handeln könnte, verstärkt sich durch die Betrachtung der Kleinplastik der Sammlung Freud noch zusätzlich. Könnte die früher im Münchner Museum ausgestellte Kalksteingruppe dennoch vielleicht aus noch späterer dynastischer Zeit stammen? Aus der Dritten Zwischenzeit sind bekanntlich mehrere kleinformatige Königsstatuen in einem auf das Neue Reich verweisenden Stil erhalten; zudem scheint es sogar einen Hinweis auf einen Kult Thutmosis' IV. in dieser Periode zu geben.¹⁴⁰ Könnte dessen Kairener Statuengruppe (CG 42080) in der Dritten Zwischenzeit als Vorlage für eine kleinere „Reproduktion“ in weicherem Stein verwendet worden sein?

Solche Überlegungen führen erneut zur Betrachtung der Formen des Stückes, insbesondere seiner Gesichtsstilistik und der Proportionen. Doch auch dieses Ergebnis ist negativ: Die Gesichter der kleinen Kalksteingruppe lassen sich nicht mit der 21. oder 22./23. Dynastie verbinden.¹⁴¹ Auch in der Spätzeit oder der Ptolemäerzeit ist dieses Werk nicht vorstellbar. Da die Stilistik der vage nach „Neuem Reich“ aussehenden kleinen Kalksteingruppe somit weder in die Zeit der Tuthmosiden noch der Ramessiden passt und auch mit keiner späteren Periode schlüssig verbunden werden kann, muss in Betracht gezogen werden, dass es sich um eine neuzeitliche Fälscherarbeit handeln könnte, deren Vorlage lediglich aus der Zeit des Neu-

en Reiches stammt. Und dafür gibt es tatsächlich eine Reihe von Hinweisen, die der Verf. nicht ignorieren kann.

Was sofort auffällt: Ähnlich wie bei dem Berliner „Amenophis III.“ (VÄGM 1997/118) und dem Münchner „Thutmosis' IV.“ (ÄS 6770) geht auch bei den beiden Figuren dieser Kalksteingruppe der Blick nach unten. Zusammen mit den hochgezogenen Augenbrauen ergibt dies bei der Königin einen melancholischen Gesichtsausdruck; der König wirkt dagegen missmutig und abwesend. Der Verf. wird dabei an das schon 1983 von D. Wildung und S. Schoske thematisierte Kriterium der Blickrichtung bei Werken des sogenannten Berliner „Meisterfälschers“ Oxan Aslanian erinnert: „*Die Augen blicken nicht nach vorn, vielmehr geht die Blickrichtung nach hinten [sic!] und unten, die Personen blicken gewissermaßen in sich hinein und nicht den Betrachter an [...]*.“¹⁴² Eine solche Abkehr von prinzipiellen Regeln der altägyptischen Kunst lässt sich nicht durch eine mindere Qualität der pharaonischen Bildhauerarbeit erklären. Nach Ansicht des Verf. ist es wesentlich wahrscheinlicher, dass die kleine Kalkstein-Figurengruppe neuzeitlich ist und vorzugsweise nach einem Foto der Kairener Statuengruppe Thutmosis' IV. und der Tia'a (CG 42080) hergestellt wurde. Dieses bekannte Werk wurde variierend nachgebildet, d. h.: in einem vom Original abweichenden Gestein, in verkleinertem Maßstab, als Fragment nur der oberen Hälfte und zusätzlich mit einem Bruch versehen. Die Ikonographie der Vorlage wurde dabei zwar weitgehend beibehalten. Allerdings ist die stilistische Ausarbeitung des Objektes so mangelhaft, dass beide – Vorlage und Nachahmung – sich wie von selbst zu erkennen geben.

Beobachtungen an der Figur des Königs (Abb. 29 u. 32 a):

1. Die Umrisslinie der Perücke entspricht nicht den Konventionen des Neuen Reiches. Es handelt sich nicht um die kugelige Perücke mit Unterschnitt an der Stirnlinie und eingezogenem unteren Rand, wie sie seit der Zeit Amenophis' II. oder Thutmosis' IV. im königlichen Rundbild¹⁴³ bezeugt ist, sondern um eine schulterlange Perücke in der für das Neue Reich singulären Form eines Halbzylinders mit abgeflacht gerundetem Scheitel. Die Silhouette dieser Perücke erinnert dagegen an gewisse Privatstatuen des Alten Reiches.¹⁴⁴
2. Die „Löckchen“ dieser Perücke sind disproportional groß. Auch die direkt auf der Perücke sitzende Uräusschlange ist proportional zu groß.
3. Der Kopf des Königs ist dagegen proportional zu klein. Seine kugelige Form und seine besonders im Vergleich mit dem Kopf der Königin zu geringe

- Größe passen weder in die Zeit des Neuen Reiches, noch in eine andere dynastische Periode.
4. Die Gesichtsstilistik des Königs kann weder mit der Zeit der 18. Dynastie noch mit der Ramessidenzeit, auch nicht mit der einer früheren oder späteren Epoche verbunden werden.
 5. Die Schlüsselbeine sitzen zu tief und sind zu schematisch ausgearbeitet.
 6. Die übertrieben plastische Markierung der Brustwarzen bei kleinformatigen Steinfiguren entspricht nicht der bildhauerischen Konvention.

Beobachtungen an der Figur der Königin (Abb. 29 u. 32 b):

1. Die Perücke der Königin ist schmäler, rundlicher und weniger voluminös, als dies für die 18. Dynastie typisch wäre. Die Geierhaube enthält missverstandene Ornamente: Statt der Wiedergabe des dichten Geiergefieders im ägyptischen Stil (vgl. Abb. 33 b) sind im oberen Teil der Geierflügel lediglich phantasievolle Elemente in Form von Tropfen eingraviert.
2. Der große Abstand zwischen den hoch ansetzenden Brauen der Königin und ihren gefurchten Oberlidern passt weder in die Zeit des Neuen Reiches noch in eine andere altägyptische Periode.
3. Die proportional zu großen Brustwarzen sind bei der Königin schon wegen ihrer anzunehmenden Bekleidung des Oberkörpers (Gewandträger) widersinnig.
4. Die eckige Form der rechten Hüfte ahmt offenbar die Form der Hüfte der Tia'a bei der Statuengruppe Kairo (CG 42080) nach, jedoch in einer kantigen, unorganischen Form.
5. Der Nabel der Königin ist nur durch eine Bohrung angegeben und nicht eingesenkt, wie dies bei qualitätvollen Skulpturen des Neuen Reiches üblich ist.

Stilistische Unstimmigkeiten bei beiden Figuren (vgl. Abb. 29 u. 32 a-b):

1. Der Blick der *beiden* Figuren ist nicht, wie zu erwarten, parallel geradeaus gerichtet oder leicht zur Mittelachse der Gruppenskulptur (vgl. Abb. 33 a-b), sondern schräg nach unten, weg von der Mittelachse. So entsteht der Eindruck, dieses Paar würde nichts miteinander verbinden. Die enge Verbindung ausdrückende Verschränkung der Arme wird dadurch zur sinnentleerten Pose.¹⁴⁵
2. Beide Figuren haben eine zu hohe Stirn; die Augen sitzen zu tief im Gesicht.

All das passt nicht zusammen und entlarvt nach Meinung des Verf. auch diese Gruppenfigur schlüssig als

plumpe Fälschung. Zu diesem Ergebnis hätte man wohl bereits 1983, dem Jahr der Erstveröffentlichung des Objektes, kommen können. Die Fälschungskriterien, die von S. Schoske und D. Wildung im selben Jahr in der „Zeitung“ zur Sonderausstellung „*Falsche Pharaonen*“ genannt wurden, erweisen sich auch im Fall der kleinen Gruppenfigur „König und Königin“ als brauchbar bei der Enttarnung: „*Ikonographische Irrtümer liefern eine bunte Palette von Fälschungskriterien; Details von Gewändern und Perücken, Schmuck und Emblemen sind mißraten, weil sie nicht dem Wissen um das abzubildende Motiv entspringen, sondern dem Augenschein eines meist photographischen Vorbilds.*“¹⁴⁶

Nach dem „photographischen Vorbild“ bzw. nach der bildhauerischen Vorlage wurde bei der Erstpublikation der kleinen Figurengruppe im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst“ jedoch ebenso wenig gefragt wie bei den späteren Besprechungen in Sammlungs- und Ausstellungskatalogen. Stets wurde ihre Echtheit vorausgesetzt. Dabei erweisen sich auch die – zumindest für die Königsplastik des Neuen Reiches üblicherweise zutreffenden – Bemerkungen der Autoren zur Proportionalität im Fall der kleinen Kalksteingruppe als wichtiger Indikator: „*Fälschungen zeigen oft missraten Proportionen; ein viel zu kleiner oder übertrieben großer Kopf vertragen sich nicht mit dem in Ägypten so wichtigen Proportionskanon.*“¹⁴⁷

Warum diese „Alarmzeichen“ nicht beachtet wurden, als es darum ging, im „eigenen“ Museum nur Werke zu präsentieren, die die Bedeutung der Sammlung mehren und ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit heben können, bleibt unverständlich.

2016 wurde das Objekt in einem Auktionskatalog angeboten – unter Nennung all der Museen, in denen es bereits ausgestellt war und „geziert“ mit einer Liste publizierter wie unpublizierter Werke, in denen es von Fachleuten besprochen bzw. auch nur aufgelistet wurde.¹⁴⁸ Nach den Angaben des Auktionshauses erzielte es einen Preis von 37.500 Pfund Sterling.¹⁴⁹ Für ein selenes Originalwerk der Königsplastik des Neuen Reiches wäre dies ein moderater Preis.

IV. Zusammenfassung

Drei „herkunftslose“ und anepigraphe Köpfe bzw. Oberteile von Königsstatuen, die aus dem Neuen Reich zu stammen scheinen, wurden für diesen Beitrag beispielhaft ausgewählt. Aus der Sicht des Verf. handelt sich bei diesen drei Skulpturen um gewöhnliche Fälschungen, die keinerlei Relevanz für die Beschreibung der stilistischen Bandbreite der Königsplastik ihrer vorgeblichen Entstehungszeit besitzen.

Offenbar dienten Fotos von Originalwerken als Vorlagen für diese drei Stücke – eine traditionelle und typische Vorgehensweise von Fälschern, die schon lange aus vergleichbaren Zusammenhängen bekannt ist.¹⁵⁰ Die Originale wurden jedoch nicht „eins zu eins“ kopiert, sondern mit Abwandlungen, was sicher der Verschleierung dienen sollte.

Die unter Punkt I.–III. zusammengestellten Beobachtungen und die daraus gezogenen Schlüsse bilden die Basis für die Beantwortung einer Reihe von Fragen, die alle um dasselbe Problem kreisen:

Kann eine Königsstatue oder ein isolierter Kopf, der durch Typus, Ikonographie und annähernd passende stilistische Gestaltungsmittel den Anschein erweckt, ein altägyptisches Artefakt aus der Zeit des Neuen Reiches zu sein, *stichhaltig* als Fälschung entlarvt werden? Kann die Beweisführung überzeugen, wenn naturwissenschaftliche Forschungslabors nicht zur Verfügung stehen bzw. durch Außenstehende nicht beauftragt werden können? Hat die kunstwissenschaftlich arbeitende Ägyptologie ein Instrumentarium zur Verfügung, durch das die Entlarvung eines Falsifikats gelingen und kritischer Überprüfung standhalten kann? Oder ist es ein „*hoffnungsloses Unterfangen*“, allein aufgrund stilistischer, ikonographischer und formaler Kriterien über die Echtheit eines Objekts entscheiden zu wollen? Die Antwort auf die letzte Frage ist schon 1983 von S. Schoske und D. Wildung in der bereits mehrfach zitierten „Zeitung“ zur Sonderausstellung „Falsche Pharaonen“ gegeben worden: „Keineswegs!“¹⁵¹

Es ist vielleicht nicht in jedem einzelnen Fall möglich, eine sichere Entscheidung zu treffen, weil sich die betreffende „Wissenschaft von der Kunst der alten Ägypter“ (in Anlehnung an Ludwig Borchardt¹⁵²) nicht so entwickelt hat, wie dies in den letzten 100 Jahren vielleicht möglich gewesen wäre. Es fehlte und fehlt auch weiterhin an einer gezielten Förderung der praktischen, an Originalen altägyptischer Skulptur geschulten Stilforschung, die im deutschsprachigen Raum nur selten auf der Basis einer institutionellen Verankerung betrieben wird.¹⁵³

Die Antwort auf die drei ersten Fragen sollte dennoch lauten: Ja, eine Beweisführung ist auch ohne spezialisierte naturwissenschaftliche Untersuchung möglich. Und sie kann ebenso schlüssig und sogar zwingend sein wie die Erkenntnisse, die etwa durch mikroskopische Oberflächenbetrachtung oder die chemische Analyse einzelner Werkstoffe bzw. der Patina gewonnen werden. Die drei hier kritisch betrachteten Objekte lassen sich bereits ohne naturwissenschaftliche Fundierung weit besser als neuzeitliche Nachahmungen von Originalwerken der Königsplastik des Neuen Reiches verstehen, denn als komplizierte Ausnahmen

von den Regeln, die die kunsthistorisch arbeitende Ägyptologie bisher entdeckt hat.

Eine komplementäre naturwissenschaftliche Untersuchung wäre dennoch wünschenswert. Sie ist nur aufwendig, genehmigungspflichtig und mit hohen Kosten verbunden, so dass sie selbst von großen Museen mit eigenen Forschungslabors nur in seltenen, begründeten Fällen veranlasst werden kann. Externe oder „freischaffend“ arbeitende Ägyptologen können, allein aus Kostengründen, derartige Untersuchungen nicht beauftragen. Ob durch fachkundige Stilkritik oder modernste naturwissenschaftliche Materialanalysen: Das Resultat wird wohl in jedem Fall auf die Erkenntnis hinauslaufen, dass Objekte wie die drei hier primär Besprochenen vor allem Fachwelt und Öffentlichkeit täuschen sollten; hauptsächlich, um sich für ihre Hersteller und die ersten Verkäufer als rentabel zu erweisen.

Die Aktualität solcher Vorgänge ist leider ungebrochen. Solange es den verständlichen Wunsch nach Skulpturen und anderen Objekten gibt, die die Bestände eines Museums oder einer Privatsammlung auf anscheinend „ideale“ Weise ergänzen – solange wird dieser Markt offenbar bedient.¹⁵⁴ Und dies geschieht nicht selten mit „blendenden“ Fälschungen. Der Erwerb solcher „Scheinkunstwerke“ kann vielleicht Begeisterung bei Leuten hervorrufen, die sich – rhetorisch befeuert durch unkritische Beschreibungen in beeindruckend aufgemachten Publikationen – für das materielle Erbe der Pharaonenzeit interessieren. Ihre Bewunderung gilt dann aber nicht der Arbeit eines altägyptischen Bildhauers, sondern einem neuzeitlichen Fälscher.¹⁵⁵

In den bisherigen Besprechungen wurden weder die auffälligen Beschädigungen der genannten Werke angemessen beachtet, noch wurden ihre ikonographisch-stilistischen Unstimmigkeiten angesprochen (bzw. sie wurden so „aufgelöst“, dass die naheliegende Frage nach der Echtheit gar nicht berührt wurde). Werkstoffe wurden nach dem Augenschein bestimmt. Zeitliche Einordnungen wurden mit vagen Argumenten publiziert und nach relativ kurzer Zeit zugunsten anderer, ähnlich schwach begründeter Datierungsvorschläge wieder verworfen.

Ist ein augenscheinlich antikes Objekt, das ohne archäologischen Kontext im Kunsthandel auftaucht, als Erwerbung für ein staatliches Museum bzw. zur Präsentation in einem solchen vorgesehen, ist vorab eine verantwortungsvolle Recherche erforderlich. Sie muss auch den Gedanken an eine mögliche Fälschung und die Suche nach eventuellen Vorlagen einschließen, und natürlich sollte man sich der diversen Optionen zur Verschleierung – beispielsweise durch die Kombination mehrerer Vorlagen (Pasticcio), die Nachbildung

nur eines Teiles einer Originalskulptur als Fragment oder die Wahl eines von der Vorlage abweichenden Formates und Materials – stets bewusst sein. Fälschungen als solche zu benennen und die erkannnten Kriterien offenzulegen, stößt nicht immer auf „Gegenliebe“ bei den betroffenen Museen und Eigentümern. Die hier besprochenen Objekte wurden mit einigem finanziellen Aufwand erworben und der Öffentlichkeit in Dauer- und Sonderausstellungen wiederholt als bedeutende Werke der altägyptischen Kunst vorgestellt. Sollte man aus Rücksichtnahme gegenüber den Kollegen, die dafür eintraten, oder gegenüber den Fördervereinen und Stiftungen, die als Finanzgeber fungierten, lieber Stillschweigen über solche im Museum ausgestellten Fälschungen bewahren? Wie viele Jahre des diskreten Schweigens und Nichthandelns würde man dann wohl als angemessen betrachten? Die Ergebnisse der ägyptologischen Kunstdforschung auf Dauer zu unterdrücken dürfte kaum möglich sein und stellt auch aus der Perspektive der betreffenden Forscher und der Wissenschaft allgemein keine akzeptable Option dar.

D. Wildung und S. Schoske zitieren in der vielfach genannten Ausstellungspublikation „Falsche Pharaonen“ den Münchner Kunsthistoriker und -kritiker Kurt Kusenberg (1904–1983), der es hintersinnig und erbarmungslos auf den Punkt brachte: „*Bin ich betrogen*

worden, so zürne ich nicht dem Übeltäter, sondern mir: Hättest du besser aufgepasst! Jeder betrogene Sammler ist an seinem Mißgeschick selber schuld. So wie Gelegenheit Diebe macht, lockt seine Unkenntnis die Fälscher und die betrügerischen Händler herbei. [...]“.¹⁵⁶

Auch darüber kann man geteilter Ansicht sein, insbesondere wenn sich Sammler ohne eigene wissenschaftliche Expertise von anerkannten Spezialisten beraten lassen und am Ende dennoch eine Fälschung erworben haben. Nach Meinung des Verf. sollten daher Forschung und Lehre im Bereich der altägyptischen Stilkunde gefördert werden, auch um die Identifizierung von Falsifikaten schneller zu ermöglichen und Fehlkäufe zu vermeiden. Der universitären Ausbildung des wissenschaftlichen Nachwuchses kommt dabei naturgemäß die größte Bedeutung zu. Unter den Studierenden von heute sind auch die Museumsdirektorinnen und -direktoren von morgen, die künftig über Ankäufe bzw. Präsentationen von Leihgaben in Museen zu entscheiden haben. Durch die Entlarvung von Fälschungen kann der mit dem Kauf solcher Objekte bereits erlittene materielle Schaden zwar nicht wieder aufgehoben werden, doch wird wenigstens der Bestand der Museen „bereinigt“, so dass sie ihrer Aufgabe gemäß (in Anlehnung an Siegfried Morenz) durch ihre originalen Schätze wirken können.

Anmerkungen

¹ Dieser Beitrag ist Frau Lic. phil. Renate Siegmann, M. A., gewidmet – mit großem Respekt vor ihren hohen Verdiensten um die Ägyptologie in Zürich und verbunden mit Dank für die an den Verf. ergangenen Einladungen des Ägyptologie-Forums der Universität Zürich zu zwei Vortragszyklen über „Die Entwicklung und Bedeutung des Menschenbildes in der Rund- und Flachbildkunst des Alten Ägypten, von der Frühzeit bis in die griechisch-römische Periode“. In diesen Vorträgen konnten regelmäßig auch problematische Werke angesprochen und diskutiert werden. Der vorliegende Artikel stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrages dar, in dem sich der Verf. speziell mit angeblichen Skulpturen des Neuen Reiches und der Dritten Zwischenzeit auseinandersetzte. Der Vortrag „Der (un)schöne Schein: Neuzeitliche Nachahmungen ägyptischer „Altertümer“ als Diskussionsobjekte, Lehrstücke und Corpora delicti“ fand am 31. Oktober 2015 als sog. Tagesseminar an der Kultur-

wissenschaft der Antike der Universität Zürich vor Ägyptologen, Kunsthistorikern, Klassischen Archäologen sowie Sammlern und Kennern der altägyptischen Kunst statt. Der Verf. dankt Beatrice Arnst und Gabriele Pieke, die ihn ermunterten, einige seiner in Zürich vorgetragenen Beobachtungen in diesem „Kunstbuch“ zu publizieren. Beatrice Arnst gebührt darüber hinaus Dank für ihre Korrekturen und Verbesserungsvorschläge. Besonderen Dank schuldet der Verf. Katya Barash, Christian Bayer, Jean-Luc Chappaz, Tom Hardwick, Christian E. Loeben, Tobie Miller, Elisabeth-Christine Strauß-Sieber und Gabriele Wenzel für Hinweise auf problematische Skulpturen, die Überlassung von Fotos und ihre freundliche Diskussionsbereitschaft über solche Objekte.

² S. Morenz, *Ägypten und das Berliner Ägyptische Museum*. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1953, S. 4.

³ E. A. Wallis Budge, *Cook's Handbook for Egypt and the Südān*, 2. Aufl., London 1906, S. 465. Zitiert nach F. Hagen u. K. Ryholt, *The Antiquities Trade in Egypt 1880-1930: The H. O. Lange Papers*. Scientia Danica. Series H, Humanistica 4, Bd. 8, Copenhagen 2016, S. 147.

⁴ Nach B. V. Bothmer sei unter „*Splendid Century*“ die Zeit der letzten Jahre Amenophis' II. bis zur Regierung des Haremhab verstanden. Siehe B. V. Bothmer, *Eyes and Iconography in the Splendid Century: King Amenhotep III and His Aftermath*, in: L. Berman [u. a., Hrsg.], *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*, Cleveland 1990, S. 84; erneut abgedruckt in M. E. Cody, P. E. Stanwick u. M. Hill (Hrsg.), *Egyptian Art. Selected Writings of Bernard V. Bothmer*, Oxford 2004, S. 444.

⁵ M. Müller, *Die Kunst Amenophis' III. und Echnatons*, Basel 1988, I – 56, § 77–78.

⁶ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I – 33–35, § 39–43; E.-C. Strauß-Sieber, *Die Königsplastik Amenophis' III.*, 2 Bde. [Unpubl.] Diss., München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1997, S. 637–639. Vgl. auch E.-C. Strauß-Sieber, *Kriterien zur Erkennung der königlichen Rundplastik Amenophis' III.*, in: L. Berman [u. a., Hrsg.], *The Art of Amenhotep III: Art Historical Analysis*, Cleveland 1990, S. 9–13.

⁷ Problematisierungen der Begriffe „Authentizität“ und „Fälschung“ stellen kein besonderes Anliegen des Verf. und seines eher praxisorientierten Beitrages dar. Zum Stand der diesbezüglichen Diskussion vgl. die von Martin Fitzenreiter herausgegebenen Beiträge in dem Tagungsband *Authentizität: Artefakt und Versprechen in der Archäologie* [Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013, Ägyptisches Museum der Universität Bonn]. IBAES XV, London 2014. Als „authentisch“ im vorliegenden Zusammenhang sieht der Verf. solche Aegyptiaca an, die tatsächlich aus pharaonischer Zeit stammen und somit materielle Zeugnisse dieser Kultur sind. Ägyptisierende Werke, die in jüngerer Zeit mit der betrügerischen Absicht hergestellt wurden, für antik gehalten zu werden, stellen für ihn „Fälschungen“ dar. Um solche geht es in diesem Beitrag.

⁸ Eine herausragende Analyse einer neuzeitlichen, zuvor Amenophis III. zugewiesenen „Kopfskulptur“ stammt von T. Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown in the New Kingdom*, in: JEA 89 (2003), bes. S. 126–130. Weitere informative Beispiele wurden von E. Teeter für ihren Aufsatz *Fakes, Phonies, and Frauds in the Egyptian Collection*, in: The Oriental Institute News & Notes, No. 196 (2008), S. 7–9, zusammengestellt.

⁹ Zum Umfang und zur angestrebten Qualität der Erwerbungen für München siehe das Vorwort von D. Wildung in S. Schoske, *Egyptian Art in Munich*, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1993, S. 2: „[...] the Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst has met with an overproportionate and amazing expansion during the past two decades. Important acquisitions have been made in all its major departments [...]. Within a few decades the Munich Museum of Ancient Egyptian Art has become an exquisite collection of masterpieces [...]“. Zu den mit Hilfe des Münchner Fördervereins für das dortige Ägyptische Museum erworbenen Objekten s. S. Schoske, *Galerie der Meisterwerke: Erwerbungen des Freundeskreises*, in: *40 Jahre Freundeskreis*, MAAT 2 (2017), S. 17–45. – Für die durch den Berliner Förderverein unterstützte Erwerbungspolitik des Berliner Ägyptischen Museums bis 2005 s. zusammenfassend D. Wildung, *Sam-*

meln, bewahren, erschließen, in: D. Wildung (Hrsg.), *Ägypten in Charlottenburg. 50 Jahre Museumsgeschichte*. Staatliche Museen zu Berlin – Ägyptisches Museum und Papyrusammlung und Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin e.V., Berlin 2005, S. 34–67.

¹⁰ Über die Freude an einer geglückten Neuerwerbung und Absprachen mit potentiellen Mitbütern bei Auktionen informiert D. Wildung, *Nervensache: Eine Neuerwerbung für Berlin*, in: *aMun* 5 (2000), S. 10–13.

¹¹ Beispiel: Der bereits 1987 im Münchner Ägyptischen Museum ausgestellte inschriftenlose Kopf Berlin, ÄM 34431, wurde von S. Schoske, *Kunst – Geschichte. Bemerkungen zu einem neuworbenen Königskopf im Ägyptischen Museum (SMPK) Berlin*, in: M. Eaton-Krauss u. G. Graefe (Hrsg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*. HÄB 29, Hildesheim 1990, S. 81–93, stilistisch erörtert und in die 18. Dynastie eingeordnet (Zeit der Hatschepsut bzw. Thutmosis' III.). Das orange-braune, feinkörnige Material wurde damals als „Granit“ aufgefasst. Später wurde von J. Lipińska, *Geheimnisvolle Königin Hatschepsut. Ägyptische Kunst des 15. Jahrhunderts v. Chr.* [Ausstellungspublikation; Nationalmuseum in Warschau], Warschau 1997, S. 102, Nr. 6, überlegt, ob es sich um „Quarzit (?)“ handeln könnte, doch erst anlässlich einer im Jahr 2010 erfolgten Untersuchung durch das Bundesamt für Materialforschung (BAM) konnte das Material des Kopfes näher bestimmt werden, was zu der veröffentlichten Materialangabe "Karbonstein" führte; vgl. F. Seyfried, „Kopf einer thutmosidischen Sphinx“, in: *China und Ägypten. Wiegen der Welt* [Ausstellungskatalog; Berlin: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung], hrsg. von F. Seyfried u. M. Jung, Berlin [u. a.] 2017, S. 276. Als Werkstoff für Originalskulpturen aus dem Bereich der thutmosidischen Königsplastik ist „Karbonstein“ dem Verf. nicht bekannt. Und generell scheint „Karbonstein“ in Ägypten nicht anzustehen, vgl. R. u. D. D. Klemm, *Stones and Quarries in Ancient Egypt*, London 2008.

¹² Solche Publikationen sind sicher kein Kriterium für Echtheit, auch wenn sie von Teilen der Öffentlichkeit, insbesondere von Sammlern und Händlern von Aegyptiaca, manchmal dafür gehalten werden („*Dieses Stück ist publiziert*.“). Derartigen Veröffentlichungen scheint besonders dann große Bedeutung zugestanden zu werden, wenn es sich bei den Autoren um anerkannte Wissenschaftler handelt, deren fachliche Meinung nicht leichtfertig in Zweifel gezogen wird. Die unkritische Akzeptanz von Spezialistenwissen birgt jedoch Risiken in sich, wie die vorliegende Untersuchung zeigen wird.

¹³ Derzeit sind vor allem im Bereich der visuellen Kunst der Moderne und der zeitgenössischen Kunst eklatante Fälle von Kunstfälschung auffällig geworden, die, wie im Fall der Gemäldeausstellung „Russian Modernism 1910–30“ im Museum voor Schone Kunsten in Gent, zur bestürzenden, vorzeitigen Beendigung der Sonderausstellung führten. Vgl. <https://news.artnet.com/exhibitions/russian-avant-garde-exhibition-closes-expose-1210742> (Zugriff am 8. 02. 2018). Eine aktuelle Analyse diesbezüglicher Phänomene des Kunstmarktes und seiner Risiken liefert G. Adams, *Dark Side of the Boom. The Excesses of the Art Market in the 21st Century*, London 2018. Vgl. auch den Tagungsband D. Becker, A. Fischer u. Y. Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practises at the Margins of Mimesis*, Bielefeld 2018, der in Fallstudien einzelne Aspekte des Kunstmarktes und der Wahrnehmung von „Echtheit“ aus dem Blickwinkel unterschiedlicher Fachleute beleuchtet.

- ¹⁴ Zwei Beispiele: (1.) Ein vorgeblich zu einer Kompositstatue gehörender „Statuenkopf einer Amarna-Prinzessin“ aus braunem Quarzit; vgl. S. Schoske u. D. Wildung, *Das Münchner Buch der Ägyptischen Kunst*, München 2013, S. 105–106, Abb. 87; s. nun auch die prachtvolle Ausstellungspublikation A. Jaffer (Hrsg.), *Treasures from the Al-Thani Collection*, The Palace Museum and The Al Thani Collection, vol. II, Beijing 2018, S. 44–45, Nr. 3 (Text: D. Wildung). Dieses Objekt scheint Ähnlichkeit mit vergleichbaren Werken aus dem geschlossenen Fundkomplex der sogenannten „Bildhauerwerkstatt des Thutmosis“ in Tell el-Amarna zu besitzen. Nach Meinung des Verf. steht der Stil dieses Exponates aber nicht in Einklang mit dem Stil ausgegrabener Werke der Amarnazeit, sondern zeigt eine auch anderweitig für Nachahmungen dieser Periode bezeugte, nahezu karikaturhafte Übertreibung bei der Modellierung der Gesichtsdetails und der Kopfform. Seine Präsentation zusammen mit einem zwar stark zerstörten, aber unstrittig authentischen Statuenkopf einer Amarna-Prinzessin (München, ÄS 1628) in derselben Vitrine lud diesbezüglich, bis 2018, zu einem Vergleich ein. Bekanntlich werden Köpfe von Kompositstatuen von Amarna-Prinzessinnen schon seit langem gefälscht; vgl. L. Borchardt, *Einige „Altertümer“, die ich für neuzeitlich halte*, in: ZÄS 66 (1930), Blatt 4, Nr. 29 u. 30, Blatt 6, Nr. 46; F. Hagen u. K. Ryholt, *The Antiquities Trade* (wie Anm. 3), S. 152–157; vgl. auch D. Wildung u. S. Schoske, *Die Sammlung Mansur: Eine unendliche Geschichte*, in: *Falsche Pharaonen. Zeitung zur Sonderausstellung 400 Jahre Fälschungsgeschichte* [Ausstellungspublikation; München: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst], hrsg. von S. Schoske u. D. Wildung, München – Oktober 1983, S. 4 („Die meisten Fälschungen von Amarna-Stücken stammen aus den 20er Jahren, weil damals ein Bedarf vorhanden war, und nicht nur Privatsammler, auch Museen „ihre“ Amarna-Prinzessin, „ihren“ Echnaton besitzen und ausstellen wollten.“).
- (2.) Eine aus rotem Stein (?) bestehende „Gesichtsskulptur“, die früher verschiedentlich der frühen 19. Dynastie zugeordnet wurde, von D. Wildung jedoch mit Vorbehalt der Hatschepsut zugeschrieben wird (in: *The Red Pharaoh*, Sycomore Ancient Art, Genf 2011, S. 31–32); vgl. auch Jaffer (Hrsg.), *Treasures from the Al-Thani Collection* (wie oben), S. 42–43, Nr. 2 (Text: D. Wildung). Nach Ansicht des Verf. trägt dieses Objekt Stilmittel unterschiedlicher Zeitschichten (vor und nach der Amarnazeit), die erklärbungsbedürftig sind, jedoch bisher nicht erklärt wurden. Nach Wildung entzieht sich das Objekt einer eindeutigen Datierung (*The Red Pharaoh*, S. 32), was für ein angebliches „Meisterwerk“ der Königsplastik des Neuen Reiches keine Empfehlung darstellen dürfte. Wildungs Bearbeitung lässt allerdings wichtige Referenzwerke wie den zum Vergleich einladenden roten Jaspis-Kopf New York, Metropolitan Museum, 26.7.1398 a, außer Acht (zu diesem 1993 aus mehreren Fragmenten zusammengefügten Kopf einer Kompositstatue wohl Thutmosis IV. s. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/548479?sortBy=Relevance&ft=jasper&offset=0&rpp=100&pos=85>; Zugriff am 19.08.2017). Die optisch eindrucksvolle Publikation zeugt zwar von der Bedeutung, die der Skulptur zugemessen wird. Die Zweifel des Verf. an deren Echtheit kann sie jedoch nicht ausräumen.
- ¹⁵ Beispiel: München, ÄS 7276, eine weitere „Gesichtsskulptur“ aus rotem Stein (?) (vgl. Anm. 11); sie wurde bereits 2008 für München erworben. Diesem Objekt wird die Zugehörigkeit zu einer Kompositstatue Sethos I. attestiert; s. Schoske/Wildung, *Das Münchner Buch* (wie Anm. 14), S. 114, Abb. 96; Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 36. Die über diese Zuschreibung hinaus interessierende Frage, welche Krone auf welche Weise diesem Kopf angepasst gewesen sein könnte, wird in den bisherigen Veröffentlichungen nicht angesprochen. Nach Ansicht des Verf. kann dieses stilistisch befremdliche Objekt weder Sethos I. noch einem anderen altägyptischen Herrscher mit nachvollziehbaren Argumenten zugewiesen werden. (Zum Stil der Königsplastik Sethos I. s. E. Rogge, *Statuen des Neuen Reiches und der Dritten Zwischenzeit*, CAA Wien, Lieferung 6, Mainz a. Rhein 1990, Bl. 67–73; V. Solia, *A Group of Royal Sculptures from Abydos*, in: JARCE 29 (1992), S. 107–122; vgl. und nun vor allem H. Sourouzian, *Recherches sur la statuaire royale de la XIX^e dynastie*, BdE 173 (2020), S. 5–12 (zur Materialbasis) und S. 399–401 (Analyse des Stils). Auch die Diskrepanz zwischen dem vorgeblich kostbaren Material und der unbefriedigenden Modellierung der Gesichtsdetails, deren Folge die Ausdruckslosigkeit des Kopfes sein dürfte, ist alarmierend. Nach Meinung des Verf. gehört auch er nicht zur Königsplastik des Neuen Reiches, sondern ist neuzeitlich. Der in Anm. 14 genannte New Yorker Jaspis-Kopf Thutmosis IV. (MMA, 26.7.1938 a) könnte eine seiner Vorlagen gewesen sein. – In diesem Zusammenhang sei auch an das Objekt München, ÄS 6932, erinnert, einen aus dunkelbraunem Stein bestehenden Kopf mit Löckchenperücke, der einen Beamten des Alten Reiches darstellen soll; s. S. Schoske, *Neuerwerbungen, Altes Reich: Porträtkopf*, in: MJbK, 3. Folge, Bd. 37 (1986), S. 213–217, Abb. 1–2. Dieser Kopf wurde – zusammen mit einem zweiten Kopf aus dunkelbraunem Stein, der vorgeblich aus dem Alten Reich stammt und der für das Berliner Ägyptische Museum erworben wurde (s. D. Wildung, *Aug in Aug: Dauerleihgabe der Ernst von Siemens-Kulturstiftung für Berlin*, in: aMun 41 (2009), S. 46–47) – bereits von Klaus Köller plausibel als Fälschung nach Vorlagen aus der Zeit des Alten Reiches erklärt; vgl. K. Köller, *Vier „Aegyptiaca“ im Fokus*, in: SAK 40 (2011), S. 239–250, Tf. 14–16).
- ¹⁶ *Falsche Pharaonen* (wie Anm. 14).
- ¹⁷ J. Málek, D. Magee u. E. Miles, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Statues, Reliefs and Paintings*, VIII: *Objects of Provenance not known*, 2 Bde., Oxford 1999; Online-Ressource: http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/Jahrbuch_der_Berliner_Museen.pdf (update vom 01.12.2009), S. 6 (800–730–270).
- ¹⁸ D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung: Erwerbungen*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen N.F. 40* (1998), S. 213: „Er schließt eine Lücke in der nahezu vollständigen Reihe der Porträts der königlichen Familie um Echnaton und Nofretete und bildet qualitativ und in seinen Dimensionen ein ideales Pendant zum kleinen Porträtkopf seiner Gemahlin Teje“.
- ¹⁹ Wildung, *Ägypten in Charlottenburg* (wie Anm. 9), Abb. S. 45; D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin* (Prestel-Museumsführer), München u. a. 2005, Abb. S. 62–63.
- ²⁰ Siehe https://de.wikipedia.org/wiki/Amenophis_III (Zugriff am 19.07.2016).
- ²¹ Zeitliche Ansetzung nach E. Hornung, in: E. Hornung, R. Krauss u. D. A. Warburton (Hrsg.), *Ancient Egyptian Chronology. Handbook of Oriental Studies*, Section One, Bd. 83, Leiden/Boston 2006, S. 204–206, 492.
- ²² Köller, *Vier „Aegyptiaca“* (wie Anm. 15), S. 256, Anm. 69. Im Sommersemester desselben Jahres, 2011, wurde das Objekt vom Verf. in seiner Lehrveranstaltung „Perspektiven

der ägyptischen Kunstgeschichte“ am Lehrbereich Archäologie und Kulturgeschichte Nordostafrikas (AKNOA) der Humboldt-Universität zu Berlin mit den Studierenden kritisch diskutiert, wobei insbesondere Argumente für bzw. gegen seine Echtheit erörtert wurden.

²³ Vgl. Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–37.

²⁴ B. M. Bryan, *Amenhotep III Wearing Nemes-Headcloth and Double Crown*, in: *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World* [Ausstellungskatalog; Cleveland: The Cleveland Museum of Art], hrsg. von A. P. Kozloff, B. M. Bryan u. L. M. Berman, Cleveland 1992, S. 168–170; vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 612.

²⁵ B. M. Bryan, *Appendix, Table 4 a; Facial Proportions: Royal and Divine Statues Arranged by Styles and Material*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 468–470; vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 559.

²⁶ H. Sourouzian [u. a.], *Three Seasons of Work at the Temple of Amenhotep III at Kom el Hettan, Part IV: Magnetometric, Geologic and Biologic Prospections*, in: ASAE 80 (2006), S. 498–511.

²⁷ Vgl. Klemm/Klemm, *Stones and Quarries* (wie Anm. 11), S. 265, Tf. 84 (492). Allerdings ist das Material des Berliner Kopfes grobkristalliner, als es die noch am ehesten entsprechende Farbtafel Nr. 492 bei Klemm/Klemm zeigt.

²⁸ Bryan, *Royal and Divine Statuary*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 137.

²⁹ S. Schoske u. D. Wildung, *Beweisnot*, in: *Falsche Pharaonen* (wie Anm. 14), S. 3.

³⁰ So sicher seit Borchardt, *Einige „Altägypter“* (wie Anm. 14), Beilage, S. 2; vgl. auch S. Voss, *Ludwig Borchardts Berichte über Fälschungen im ägyptischen Antikenhandel von 1899 bis 1914: Aufkommen, Methoden, Techniken, Spezialisierungen und Vertrieb*, in: Fitzenreiter (Hrsg.), *Authentizität* (wie Anm. 7), S. 55–57. Für den Bereich des Reliefs vgl. auch R. Krauss, *Zwei Beispiele für Echtheitsuntersuchungen an Aegyptiaca*, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 23 (1986), S. 168–170, sowie C. Goedicke u. R. Krauss, *Der Denkstein Berlin ÄGM 15699 – eine Ägyptologen-Fälschung*, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 35 (1998), S. 203–220, besonders S. 209–217.

³¹ J. F. Romano [u. a.], *The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art: Catalogue*. ARCEC 1, Cairo 1979, S. 76–77, Nr. 98. Die gewählten Illustrationen zeigen den vorderen Teil des Kopfes von schräg rechts und schräg links. Eine reine Vorderansicht wurde damals ebenso wenig veröffentlicht wie eine Rückansicht. Ich danke Katya Barash, The Brooklyn Museum, die auf meine Bitte die in Brooklyn aufbewahrten Negative bzw. Abzüge der Fotos des Kopfes durchsah und mir daraus die beste Vorderansicht zusandte. Auch diese „beste“ Vorderansicht kann nicht unbedingt als gelungen bezeichnet werden. Möglicherweise wurde deshalb zunächst auf eine Wiedergabe der reinen Vorderansicht verzichtet. Dies ist noch bei der wenig später veröffentlichten deutschen Fassung des Kataloges der Fall, vgl. J. F. Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst in Luxor: Katalog*, Mainz 1981, S. 76, Nr. 98. Bei der in Ägypten produzierten, broschierten und kleinformatigen Version des Luxor-Museums-Kataloges wurde allerdings

bereits 1978 eine reine Vorderansicht abgebildet. Vgl. *Guidebook: The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art*, hrsg. von The Egyptian Antiquities Organization, Arab Republic of Egypt, Cairo 1978, S. 45, Nr. 98.

³² Vgl. auch Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), IV–32; Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 458–459, § 273.

³³ G. Legrain, *Statues et Statuettes des rois et des particuliers*, Bd. 1, Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Nos 42001–42138, Le Caire 1906, S. 50 (ohne Abb.); vgl. PM II², S. 139 sowie <http://www.ifao.egnet.net/bases/cachette/?id=468> (L. Coulon u. E. Jambon, Version 2, données du 30 septembre 2015, abgerufen am 25.02.2016).

³⁴ Vgl. M. Fitzenreiter, *Original und Fälschung im Ägyptischen Museum der Universität Bonn*. Bonner Ägyptologische Beiträge 4, Berlin 2014, S. 77.

³⁵ *Wonders of the Past*. The Merrin Gallery, New York 1996, S. 32–33, Nr. 15.

³⁶ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 460, § 273a.

³⁷ Minneapolis Institute of Art, 99.84.2 (Gift of Ruth and Bruce Dayton); vgl. <https://collections.artsmia.org/art/6028/portrait-of-pharaoh-amenhotep-iii-ancient-egyptian> (Zugriff am 8. 02. 2018). Gabriele Wenzel machte mich auf dieses Objekt aufmerksam, wofür ich ihr sehr danke.

³⁸ Theoretisch könnte dieses Detail erst im Rahmen einer Überarbeitung bzw. Wiederverwendung unter einem der Ramses-Könige hinzugefügt worden sein, wie das öfter vorkommt. In diesem Fall wäre auch die Ergänzung zweier Halsfalten zu erwarten, die auf den veröffentlichten Fotos jedoch nicht zu erkennen ist. Im Bereich der Amenophis III.-zeitlichen Privatplastik sind ansatzweise gebohrte Ohrläppchen aus dem östlichen Nildelta bekannt, vgl. E. Bernhauer, in: M. I. Bakr, H. Brandl u. F. Kalloniatis (Hrsg.), *Egyptian Antiquities from Kufur Nigm and Bubastis. Museums in the Nile Delta 1*, Kairo/Berlin 2010, S. 176–179, Nr. 53.

³⁹ *Ancient Art. The Unknown Artist*. Safani Gallery, New York, ca. 2002, S. 13–14 (‘This is the most beautiful and powerful image of this king [d. h. Amenophis' III.; Anm. des Verf.] to appear in years.’).

⁴⁰ O. de Beaumont, *Prolégomènes à une histoire des Génovis en Égypte*, in: *Voyages en Égypte de l'antiquité au début du XXe siècle* [Ausstellungskatalog; Genf: Musée d'Art et d'Histoire], Genève 2003, S. 186–187, Abb. 19. Ich danke Christian E. Loeben, der mich auf diesen weiteren „Kopf Amenophis' III.“ aufmerksam machte. Jean-Luc Chappaz danke ich für Informationen zu diesem Kopf und die Übersendung eines Fotos, das den sog. Kopf „Cramer-Sarasin“ von vorne zeigt.

⁴¹ Nach dem Farbfoto in *Voyages en Égypte* (wie Anm. 40) scheint es sich auch bei dem Material des Kopfes „Cramer-Sarasin“ um ein vorwiegend schwarz-weiß gesprengeltes Gestein zu handeln, bei dem jedoch einzelne Partien der Oberfläche, darunter auch die tiefer liegenden Streifen des reliefierten Nemes-Kopftuches möglicherweise rotbraun eingefärbt wurden. Zur Beschaffenheit von Rosengranit vgl. demgegenüber Klemm/Klemm, *Stones and Quarries* (wie Anm. 11), S. 255–259, Abb. 386 u. Tf. 73–78.

⁴² Vgl. auch den entsprechenden Eintrag zu dem Objekt in der aktualisierten Fassung der PM VIII (Royal Statues): [http://topbib.griffith.ox.ac.uk//dtb.html?topbib=new_\(TopBib_800-732-755\)_Head_of_statue_of_king_wearing_nemes_and_double_crown,_probably_Amenophis_III,_red_granite,_in_New_York,_Safani_Gallery,_in_about_2002,_then_in_private_possession_in_Geneva_in_2003](http://topbib.griffith.ox.ac.uk//dtb.html?topbib=new_(TopBib_800-732-755)_Head_of_statue_of_king_wearing_nemes_and_double_crown,_probably_Amenophis_III,_red_granite,_in_New_York,_Safani_Gallery,_in_about_2002,_then_in_private_possession_in_Geneva_in_2003); Zugriff am 29.08.2016).

⁴³ Pandolfini, Casa d'Aste: *Reperti Archeologici*, Firenze 14 novembre 2005, Nr. 545 (mit drei Abbildungen).

⁴⁴ G. Legrain, *Statues et Statuettes* 1 (wie Anm. 33), S. 8, Tf. V.

⁴⁵ Lediglich bei dem 7,5 cm hohen, aus „grau-grünlichem Serpentinit“ (C. J. Bayer) gearbeiteten Statuenkopf der Teje (Kairo, JE 38257) gibt es einen Doppel-Uräus, der eine detaillierte Binnenzeichnung aufweist. Dieser Kopf mit individualisierender Gesichtsphysiognomie ist jedoch auch sonst außergewöhnlich detailreich gearbeitet. Es überrascht daher nicht, dass bei diesem Werk auch die beiden Uräen eine Innenzzeichnung aufweisen. Vgl. C. J. Bayer, *Teje: Die den Herrn beider Länder mit ihrer Schönheit erfreut. Eine ikonographische Studie*, Wiesbaden 2014, S. 63–68, Tf. 14.

⁴⁶ Vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 85–88, § 27 (Luxor-Museum, J. 131).

⁴⁷ Vgl. H. Sourouzian [u. a.], *Three Seasons of Work at the Temple of Amenhotep III at Kom el Hettan. Part III: Works in the Dewatered Area of the Peristyle Court and the Hypostyle Hall*, in: ASAE 80 (2006), S. 404, Tf. V a–c.

⁴⁸ Zwei Beispiele: (1.) Basilophore Schreitfigur des Amun mit „Thutmosis II.“, El-Arish Museum, AR 656, mit kleinteilig reliefiertem Halskragen und anderen Schmuckelementen; vgl. Z. Hawass, *A Statue of Thutmose II and the God Amun, Genuine or Fake?*, in: Z. A. Hawass, Kh. A. Daoud u. S. Abd El-Fattah (Hrsg.), *The Realm of the Pharaohs. Essays in Honor of Tohfa Handoussa*, vol. I. ASAE Cahier 37, Cairo 2008, S. 269–282, Abb. 1–6; vgl. dazu H. Brandl, *Auf den Wegen des Horus: Ein Besuch im neuen Museum von El-Arish*, in: Kemet 1 (2010), S. 57. – (2.) Schreitfigur „Amenophis III.“ aus „Granodiorit“ mit detailliert reliefiertem Plissee des Kopftuches, des Königsbartes, des Schurzes und des Gürtels; Pressemeldungen zufolge wurde diese Statue in einem Privathaus in Edfu entdeckt. Fotos des Objektes wurden Ende 2015 auf der Facebook-Seite des ägyptischen Antikenministeriums veröffentlicht: <https://www.facebook.com/336764893195328/photos/pb.336764893195328.207520000.1459179627./449235268614956/?type=3&theater> (Zugriff am 19.07.2016). Das Gesicht dieser Statue mit seinen flächig gearbeiteten, sehr schräg gestellten „Mandelaugen“ steht nicht im Einklang mit den bekannten Gestaltungsprinzipien der Zeit Amenophis III., weshalb sie nicht vorbehaltlos als zeitgenössisches Bildnis dieses Herrschers, wie durch die Inschrift ausgesagt, gelten kann. Vermutlich wurde hier eine Schreitfigur Thutmosis' III. (Kairo, CG 42054 = Luxor, J. 2) als Vorlage verwendet und „variert“, zu dieser Statue vgl. Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 50–51, Tf. 6.

⁴⁹ Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 82–84, Tf. 62–64. Vgl. auch M. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen*, Bd. I: *Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*. HÄB 42, Hildesheim 1996, S. 201–204, Dok. 79, Tf. 46–47.

⁵⁰ Voyages en Égypte (wie Anm. 40).

⁵¹ T. Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 121–125, bes. S. 122 mit Abb. 2, unterscheidet die beiden unterschiedlichen Augenformen als „*formal eye*“ (hieroglyphisch, mit langen, bandartigen Schminkstrichen) und „*naturalizing eye*“ (größer, mit deutlich schräg gestellter Lidspalte und kurzen, spitz zulaufenden Schminkstrichen).

⁵² Ein vergleichbarer „Austausch“ der Augenform liegt offenbar bei dem von Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 121–125 und S. 130, analysierten Kopf Barber Institute of Fine Arts 44.1 vor, der irritierende „*formal eyes*“ aufweist. Nach Hardwick wurde dieser Kopf zwar weitgehend nach Vorlage des Amenophis III. darstellenden Statuenkopfes Paris, Louvre A 25, geschaffen. Dessen „*naturalizing eyes*“ wurden jedoch nicht imitiert, sondern durch Augen des „*formal eye*“-Zuschnitts ersetzt.

⁵³ Romano, *The Luxor Museum* (wie Anm. 31), S. 84, Abb. 64. Für seitliche Ansichten des Kopfes vgl. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen* (wie Anm. 49), Tf. 47 b–c. Zur eigentümlichen und typischen Formgebung der Augen bei Statuen aus Kalzit-Alabaster vgl. Bryan, *Royal and Divine Statuary* (wie Anm. 28), S. 146–147.

⁵⁴ Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst* (wie Anm. 31), S. 82.

⁵⁵ Vgl. Bryan, *Royal and Divine Statuary* (wie Anm. 28), S. 146–147.

⁵⁶ Vgl. Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–13.

⁵⁷ Die Aufnahmen stammen von dem amerikanischen Fotografen und Ägyptologen John G. Ross (1920–2006). Zahlreiche seiner exzellenten Original-Fotografien sind vom Griffith Institute, Oxford, erworben wurden.

⁵⁸ Romano [u. a.], *Das Museum für altägyptische Kunst* (wie Anm. 31), S. 96–97, Nr. 126, Tf. X.

⁵⁹ Zum reliefierten Königsbart bei Kolossalstatuen Amenophis' III. vgl. Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 616–617.

⁶⁰ J. Vandier, *Manuel d'Archéologie Égyptienne*, Band III: *Les grandes époques – la statuaire*, Paris 1958, S. 318, Anm. 5: „*La tête, non reproduite par Legrain (Caire 42087) pourrait également appartenir à ce groupe, puisqu'il la cite juste avant notre sphinx, mais en l'absence de photographie, on ne peut rien affirmer [...]*“.

⁶¹ Vgl. M. Azim u. G. Réveillac, *Karnak dans l'objectif de Georges Legrain. Catalogue raisonné des archives photographiques du premier directeur des Travaux de Karnak de 1895 à 1917*, 2 Bde, Paris 2004, S. 295–297, 324, 393.

⁶² D. Wildung, *Porträtkopf Amenophis' III.* (Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst), in: MJbK, Dritte Folge, Bd. 35 (1984), S. 227–228, Abb. 7.

⁶³ Beispiel: Statuenoberteil Amenophis' III., Kairo, Ägyptisches Museum, JE 43615 (aus Karnak); vgl. B. M. Bryan, *A 'New' Statue of Amenhotep III and the Meaning of the Kheperesh Crown*, in: Z. A. Hawass u. J. E. Richards (Hrsg.), *The Archaeology and Art of Ancient Egypt. Essays in Honor of David B. O'Connor*. ASAE Cahier 36, 1, Cairo 2007, S. 151–167. Bei Statuen mit bis zur Krone reichendem Rückenpfeiler können die Nackenbänder fehlen; wahrscheinlich waren

sie in diesen Fällen aufgemalt. Dies dürfte auch bei dem Thutmosis IV. zugewiesenen Statuenkopf Paris, Musée du Louvre, E 10599 der Fall gewesen zu sein, vgl. Ch. Barbotin, *Les statues égyptiennes du Nouvel Empire: Statues royales et divines*, I: *Texte*, S. 44–45, Nr. 10, II: *Planches*, S. 40–41, Abb. 1–4. Wegen des Fehlens einer identifizierenden Inschrift ist die Verwendbarkeit dieses Kopfes als „Parallelwerk“ für die Königsplastik Thutmosis’ IV. nur eingeschränkt möglich, wenngleich seine Datierung in die Zeit dieses Herrschers hier nicht bestritten wird.

⁶⁴ Beispiel: Schreitfigur Amenophis’ III., New York, Metropolitan Museum 30.8.74; vgl. Bryan, in: *Egypt’s Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 204–205 Nr. 23.

⁶⁵ S. Schoske (Hrsg.), *Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München*. Zaberns Bildbände zur Archäologie, Bd. 31, Mainz am Rhein 1995.

⁶⁶ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 3, bildeten schon 1983 – im Jahr vor seiner „Erstveröffentlichung“ im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst – die Rückseite des Kopfes ÄS 6770 neben der Rückseite eines nicht identifizierten Königskopfes mit der Blauen Krone ab und kommentierten: „Statuettenköpfe von Amenophis III., links Kunsthandel, rechts München. Der tote Umriss und die leblose Oberfläche der Fälschung zeigen sich in der direkten Gegenüberstellung zum Original (re.) [gemeint ist das Köpfchen München, ÄS 6770, Anm. des Verf.] besonders deutlich.“ – Die hier suggerierte Wahrnehmbarkeit von Unterschieden zwischen einem angeblich originalen und einem angeblich gefälschten Statuettenkopf Amenophis’ III. ist irreführend.

⁶⁷ So Wildung, *Porträtkopf Amenophis’ III.* (wie Anm. 62); S. Schoske u. D. Wildung, *Ägyptische Kunst München. Katalog-Handbuch zur Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München*, München o.J. (1985), S. 60, Nr. 40. Müller, *Kunst*, (wie Anm. 5), IV–38, ordnete das Köpfchen dem von ihr so bezeichneten „kindlichen Typus“ Amenophis’ III. zu, verwies aber zugleich auf eine Reihe von „Besonderheiten“: „Die blaue Krone ist ungewöhnlich groß und stark bombiert, der Schild des Uräus ist schmal, die Braue sehr flach gebogen. Die Achse der Lidspalte steht wenig schräg und die stark gerundeten Wangen laden deutlich über die Breite der Schlafenpartie aus. – Es ist vor allem die volle Wangenpartie, die den kindlichen Eindruck hervorruft.“

⁶⁸ Wildung, *Porträtkopf Amenophis’ III.* (wie Anm. 62), S. 228: „Das Fehlen eines Rückenpfeilers lässt beim Münchner Kopf eher an eine Sitzfigur denken, die man gerne zu einer Gruppenstatue ergänzen möchte, die König und Königin Seite an Seite zeigte.“ Beispiele für derartige Sitzfigurengruppen werden zwar nicht genannt, aber man könnte an die beiden kleinen, separaten und „realistisch“ anmutenden Holzfiguren denken, die Amenophis’ III. und Teje darstellen und die in Hildesheim aufbewahrt werden (Roemer- und Pelizaeus-Museum, PM 53 a, b); vgl. Bayer, *Teje* (wie Anm. 45), S. 110–112, Dok. 26, Tf. 34. Bei der Hildesheimer Figur Amenophis’ III. mit der Blauen Krone wurden allerdings im Unterschied zum Köpfchen München, ÄS 6770, plissierte Nackenbänder ausgearbeitet. Wegen des Materials Holz vermisst man bei der Hildesheimer Kleinplastik keinen Rückenpfeiler, bei dem offenkundig zerbrechlichen, steinernen Köpfchen München, ÄS 6770, mit seiner weit nach hinten ausladenden Krone dagegen schon. Vgl. Baudouin van de Walle, „Rückenpfeiler“, in: W. Helck u. W. Westendorf (Hrsg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V, Wiesba-

den 1984, col. 315 mit Anm. 1. Vgl. auch Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–14–15, § 3, 5.

⁶⁹ Vgl. die 2017 veröffentlichte Besprechung von Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31: „Das Fehlen eines Rückenpfeilers lässt an eine Sitzfigur denken, die vielleicht zu einer Gruppenstatue zu ergänzen ist, die König und Königin nebeneinander auf dem Thron zeigte.“ Ob diese seit 1985 obsolet geglaubte Einschätzung ein „Versehen“ darstellt, oder doch eine erneut Gültigkeit beanspruchende Version, ist offen. Nach D. Wildung, *Nachruf: aMun 1–43*, in: MAAT 2 (2017), S. 78, dürfte es sich um eine aktualisierte Forschermeinung handeln, denn das Publikationsorgan „MAAT erhebt als vom Freundeskreis finanziertes neues Journal des Museums mit Themenschwerpunkten den Anspruch langfristig gültiger populärwissenschaftlicher Publizistik.“

⁷⁰ Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60, Nr. 40: „Der Winkel zwischen der vom Kinn zum Hinterkopflaufenden Achse des Kopfes und dem Hals deutet die Auflösung einer strengen senkrechten Achse der Gesamtfigur an.“

⁷¹ Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 60, Nr. 40. Dieser Gedanke wurde später noch mehrfach zu Papier gebracht, vgl. hier Anm. 73 u. 74 sowie zuletzt Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31: „Obwohl von kleinem Format, hat dieser Kopf Thutmosis’ IV. durchaus eine monumentale Ausstrahlung und ist ein charakteristisches und qualitätvolles Beispiel für das Königsbildnis der mittleren 18. Dynastie [...].“

⁷² *Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit. Kosmetik im Alten Ägypten*. [Ausstellungspublikation; Ingolstadt: Medizinhistorisches Museum u. a.]. Schriften aus der Ägyptischen Sammlung 5, hrsg. von S. Schoske, A. Grimm u. B. Kreißl, München 1990, Kat.-Nr. 26, S. 72–74.

⁷³ *Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit* (wie Anm. 72), S. 72: „... das Köpfchen Thutmosis’ IV. (früher als Köpfchen Amenophis’ III. bezeichnet)...“.

⁷⁴ B. M. Bryan, *Sculpture of Thutmose IV*, in: S. Schoske (Hrsg.), *Fourth International Congress of Egyptology: Abstracts of Papers*, München 1985, S. 34; B. M. Bryan, *Portrait Sculpture of Thutmose IV*, in: JARCE 24 (1987), S. 3–20.

⁷⁵ B. M. Bryan, *Reign of Thutmose IV*. The John Hopkins University, Baltimore/London 1991, S. 212.

⁷⁶ Schoske, *Egyptian Art in Munich* (wie Anm. 9), Kat.-Nr. 23, S. 28.

⁷⁷ Ebenda (wie Anm. 9), S. 28.

⁷⁸ S. Schoske, *Eine ägyptische Kunstgeschichte: Rundgang durch die Ägyptische Sammlung München*, in: Schoske, *Staatliche Sammlung* (wie Anm. 65), S. 56.

⁷⁹ Wildung, *Porträtkopf Amenophis’ III.* (wie Anm. 62), S. 227. Schon 1999 wurde „die Form der Uräusschlange“ allerdings wieder als Argument „hervorgeholt“ – und zwar diesmal von Schoske, die dafür eintrat, dass sich das Köpfchen u. a. deswegen „mit Sicherheit Thutmosis IV. zuweisen“ ließe; vgl. S. Schoske, *Kopf Thutmosis’ IV.*, in: *Im Zeichen des Mondes. Ägypten zu Beginn des Neuen Reiches* [Ausstellungspublikation; München: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst]. Schriften aus der Ägyptischen Sammlung 7, hrsg. von A. Grimm u. S. Schoske, München 1999, S. 109, Nr. 52.

- ⁸⁰ Dies wurde so gesehen, als das Köpfchen noch als Bildnis Amenophis III. aufgefasst worden war; vgl. Schoske/Wildung, Ägyptische Kunst München (wie Anm. 67), S. 60: „Das ganze Wesen der Kunst dieser Jahrzehnte von 1387 bis 1350 v. Chr. spricht aus diesem Porträtkopf Amenophis' III., der trotz seines kleinen Formates monumentale Wirkung ausstrahlt.“.
- ⁸¹ Schoske, Staatliche Sammlung (wie Anm. 65), vor S. 1 als Erklärung zum „Titel vorn“ (ÄS 6770): „Dieser Kopf ist ein gutes Beispiel für ein Charakteristikum qualitätvoller ägyptischer Rundplastik: Ohne Maßstab ist kein Rückschluß auf die tatsächliche Größe möglich, auch kleinformative Stücke können – wie in diesem Fall – Monumentalität ausstrahlen.“
- ⁸² Muinainen Egypti – Hetkiikuisuudesta. Ancient Egypt – A Moment of Eternity [Ausstellungspublikation; Tampere: Tampereen Taide museo]. Publications of the Tampere Museum 51, hrsg. von R. Holthoer, Tampere 1993, S. 144–145, Nr. 112.
- ⁸³ G. D. Scott III, Dynasties: The Egyptian Royal Image in the New Kingdom. Varia Aegyptiaca 10, 1, San Antonio 1995, S. 26, Nr. 13.
- ⁸⁴ Vgl. PM VIII (Provenance Not Known; wie Anm. 17), S. 101 (800–731–790); T. Hardwick, The Iconography of the Blue Crown (wie Anm. 8), S. 132–133 („... not entirely reminiscent of this king.“ [d. h. Thutmosis IV.]). Schoske/Wildung, Das Münchner Buch (wie Anm. 14), S. 94–95, Abb. 76.
- ⁸⁵ Kölker, Vier „Aegyptiaca“ (wie Anm. 15), S. 265, Anm. 70.
- ⁸⁶ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Thutmosis_IV. (Zugriff am 19. 07. 2016).
- ⁸⁷ H. W. Müller, Ein ägyptischer Sphinxkopf des 15. Jahrhunderts v. Chr. Ein Beitrag zur Stilentwicklung in der Plastik der 18. Dynastie, in: MjbK 3. Folge, 3/4 (1952/53), S. 67–84.
- ⁸⁸ Der Münchner Kopf ÄS 6770 gehört zu denjenigen Exponaten des Museums, von denen es auch derzeit Abgüsse im Museumsshop zu kaufen gibt. Diese sind jedoch, wie ein Vergleich ergeben hat, bezüglich der Detailausarbeitung von geringerer Qualität als der im Münchner Institut für Ägyptologie aufbewahrte Abguss und können nicht für Detailabmessungen oder unterstützend für eine Stilanalyse herangezogen werden.
- ⁸⁹ Wildung, Porträtkopf Amenophis' III. (wie Anm. 62), S. 227. Man erinnert sich dabei an Schoskes und Wildungs kurz davor (d. h. 1983) veröffentlichte Erklärungen zum Stil der Arbeiten des bekannten Kunstabfischers Oxan Aslanian: „Die Augen blicken nicht nach vorn, vielmehr geht die Blickrichtung nach hinten [sic!] und unten, die Personen blicken gewissermaßen in sich hinein und nicht den Betrachter an – sie sind von der Kommunikation Bild: Betrachter, die für die altägyptische Kunst so wesentlich ist, ausgeschlossen.“ Vgl. D. Wildung u. S. Schoske, Der „Berliner Meister“. Meisterwerke einer modernen Werkstatt. Auch heute noch in Museen und Sammlungen vertreten, in: Falsche Pharaonen (wie Anm. 14), S. 2. Die publizierten Fotos der Vorderansicht des Köpfchens (ÄS 6770) wurden offenbar etwas von oben fotografiert, so dass der nach unten gerichtete Blick als weniger störend empfunden wird (vgl. Tf. V.a u. VIII.c).
- ⁹⁰ Rundplastische Sphinxfiguren mit der Blauen Krone sind aus dem Neuen Reich nicht belegt, vgl. Strauß-Seeber, Königsplastik (wie Anm. 6), S. 613. Eine flachbildliche Darstellung sei hier jedoch erwähnt, die eine schreitende Sphinx-
- ⁹¹ figur mit Blauer Krone auf einer goldenen Ohrringscheibe aus dem Grab des Haremhab in Sakkara zeigt, s. G. T. Martin, The Hidden Tombs of Memphis. New Discoveries from the Time of Tutankhamun and Ramesses the Great, London 1992, S. 83, Abb. IV.
- ⁹² Vgl. Schoske/Wildung, Ägyptische Kunst München (wie Anm. 67), S. 60.
- ⁹³ Müller, Kunst (wie Anm. 5), S. IV–92.
- ⁹⁴ D. Wildung, F. Reiter u. O. Zorn, Egyptian Museum and Papyrus Collection, Berlin: 100 Masterpieces, Staatliche Museen zu Berlin/Berlin 2010, S. 90–91, Nr. 42.
- ⁹⁵ Vgl. Müller, Kunst (wie Anm. 5), S. I–39; Bryan, Appendix, Table 5: Vertical Angle of Eyes in Profile, in: Egypt's Dazzling Sun (wie Anm. 24), S. 472–473; Strauß-Seeber, Königsplastik (wie Anm. 6), S. 578, 631–633.
- ⁹⁶ Bothmer, Eyes and Iconography (erneut gedruckt, wie Anm. 4), S. 449.
- ⁹⁷ B. M. Bryan, Head of the King Wearing the Khepresh Crown, in: Egypt's Dazzling Sun (wie Anm. 24), S. 166–167, Nr. 11.
- ⁹⁸ Bothmer, Eyes and Iconography (erneut abgedruckt, wie Anm. 4), S. 444–464
- ⁹⁹ Vgl. zuletzt H. Sourouzian [u. a.], Fifth Report on Excavation and Conservation Work at Kôm el-Hettan from 9th to 12th Seasons (2007–2010) by the Colossi of Memnon and Amenhotep III Temple Conservation Project. Part III: Work in the Peristyle Court and the Western Zone, Architectural Research and Site Protection Plan, in: ASAEE 85 (2011), S. 437, 522, Tf. XVIII b.
- ¹⁰⁰ Bryan, Portrait Sculpture (wie Anm. 74), S. 16.
- ¹⁰¹ B. M. Bryan, Colossal Head of Amenhotep III, in: Egypt's Dazzling Sun (wie Anm. 24), S. 156–157 m. Abb. 6 a.
- ¹⁰² B. M. Bryan, Amenhotep III's Legacy in the Temple of Mut, in: S. H. D'Auria (Hrsg.), Offerings to the Discerning Eye. An Egyptological medley in Honor of Jack A. Josephson. CHANE 38, Leiden/Boston 2010, S. 69.
- ¹⁰³ Vgl. Anm. 96.
- ¹⁰⁴ Einen Hinweis darauf könnte die Statuengruppe Amenophis' III. und des thronenden Gottes Sobek-Re im Luxor-Museum, J. 155, geben, vgl. Romano [u. a.], The Luxor Museum (wie Anm. 31), S. 82–84, Abb. 62–64: Der König ist hier mit auf den Vorbauschurz gelegten Händen in Gegenwart des thronenden, ihm das Lebenszeichen reichenden Gottes dargestellt, der ihn an Größe weit überragt. Möglicherweise gehören auch die übrigen – authentischen – Statuenköpfe Amenophis' III., die ungefähr Lebensgröße aufweisen, zu Statuengruppen, die den König zusammen mit einer Gottheit zeigten.
- ¹⁰⁵ Steatit: Vgl. B. M. Bryan, Striding Glazed Steatite Figures of Amenhotep III: An Example of the Purposes of Minor Arts, in: E. Goring, N. Reeves, u. J. Ruffle (Hrsg.), Chief of Seers. Egyp-

- tian Studies in Memory of Cyril Aldred*, London/New York/Edinburgh 1997, S. 60–82. Bronze: Vgl. E. Vassilika, *Egyptian Art*. Fitzwilliam Museum Handbooks, Cambridge 1995, S. 54–55, Nr. 23 (Amenophis III.?).
- ¹⁰⁶ Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), S. 9–11; N. Strudwick, *The British Museum: Masterpieces of Ancient Egypt*, London 2006, S. 142–143.
- ¹⁰⁷ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–37 § 47.
- ¹⁰⁸ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 562; B. M. Bryan, *Appendix, Table 6: Known Small-Scale Royal Statues*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 474–475; Bryan, *Striding Glazed Steatite Figures* (wie Anm. 105), passim.
- ¹⁰⁹ B. M. Bryan, *Colossal Head of Amenhotep III*, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 156.
- ¹¹⁰ J. F. Romano, *Colossal Head of Amenhotep III*, in: Schoske (Hrsg.), *Fourth International Congress of Egyptology: Abstracts of Papers*, München 1985, S. 193.
- ¹¹¹ Siehe Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 51, Tf. LIII; vgl. Bothmer, *Eyes and Iconography* (wie Anm. 3), S. 457, Abb. 28. Vgl. auch die Schreitfigur Luxor-Museum, J. 131 [Detailfoto: Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 87, Abb. unten rechts] und die Sphinxfiguren in St. Petersburg [Detailfoto: Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 295, Abb. rechts].
- ¹¹² Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), S. 14–19, Abb. 20–24, 26–28.
- ¹¹³ Bryan, ebenda (wie Anm. 74), S. 12–14, Abb. 16–19; Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), I: Texte, S. 40–41, Nr. 7, II: Planches, S. 32–33, Abb. 1–5.
- ¹¹⁴ Schoske, in: *Staatliche Sammlung* (wie Anm. 65), S. 56.
- ¹¹⁵ Schoske, *Egyptian Art in Munich* (wie Anm. 9), S. 28, Nr. 23; vgl. auch die neueste Publikation des Köpfchens in Schoske, *Galerie der Meisterwerke* (wie Anm. 9), S. 31.
- ¹¹⁶ In Frage kommen v. a. zwei anepigraphische Statuenköpfe: (1.) Alexandria, Griechisch-Römisches Museum, Nr. 406; vgl. M. Seidel, *Die königlichen Statuengruppen. Band I: Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*. HÄB 42, Hildesheim 1996, S. 173–174, Dok. 69; – (2.) Paris, Musée du Louvre, E 10599; vgl. Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63). In Betracht zu ziehen ist ferner auch der Kopf Leipzig, Ägyptisches Museum der Universität, Inv.-Nr. 1640; vgl. R. Krauspe, *Ein Königskopf der 18. Dynastie in Leipzig*, in: ZÄS 101 (1974), S. 107–109 (dort als wohl Amenophis II. darstellend bezeichnet).
- ¹¹⁷ A. Lansing, *A Head of Tutankhamün*, in: JEA 37 (1951), S. 3–4, Tf. I.
- ¹¹⁸ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), IV–19; Bryan, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 254, Abb. 6 a; Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 472–474 § 278. Vgl. auch die Liste der Statuen bzw. Statuenköpfe mit der Blauen Krone bei Hardwick, *The Iconography of the Blue Crown* (wie Anm. 8), S. 130–141.
- ¹¹⁹ R. A. Schwaller de Lubicz, *Les Temples de Karnak: contribution à l'étude de la Pensée Pharaonique*, Bd. II, Paris 1982, pl. 354–355; vgl. dazu B. Porter u. Rosalind L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Statues, Reliefs and Paintings*, II: *Theban Temples*, sec. ed., Oxford 1971, S. XIV u. 140 (h); vgl. ferner Bryan, in: *Egypt's Dazzling Sun* (wie Anm. 24), S. 254, Abb. 46 a.
- ¹²⁰ Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 473 (Abb. unten).
- ¹²¹ Müller, *Kunst* (wie Anm. 5), I–36 § 46.
- ¹²² Strauß-Seeber, *Königsplastik* (wie Anm. 6), S. 613.
- ¹²³ Vgl. Strauß-Seeber, ebenda (wie Anm. 6), S. 614–616, Typ 10–12.
- ¹²⁴ Vgl. Statuenkopf Paris, Louvre E 10599, s. dazu Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), I, S. 44–45, Nr. 10, II, S. 40–41, Abb. 1–4, sowie die in Anm. 99 und 109 genannten Skulpturen.
- ¹²⁵ Schoske / Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 1, sehen die Ursache für vergleichbare Fehler sicher zurecht in der mangelnden Vertrautheit des Fälschers mit den gestalterischen Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Perioden: „*Unfähig, die stilistischen, ikonographischen und auch epigraphischen Unterschiede zwischen den einzelnen Epochen der dreitausendjährigen ägyptischen Geschichte zu erkennen, greift er die jeweils auffälligsten Charakteristika verschiedenster Vorbilder heraus und kombiniert sie zu einem neuen Ganzen, das von allem etwas zeigt und damit nirgendwohin gehört.*“
- ¹²⁶ Kölle, *Vier „Aegyptiaca“* (wie Anm. 15), S. 253 u. S. 255, beobachtet, dass wiederholt auch Brüche und Fehlstellen älterer Werke nachgeahmt wurden. Dies könnte auch bei dem Münchner Kopf ÄS 6770 eine Ursache für das heutige Aussehen der Ohren sein.
- ¹²⁷ D. Wildung, *Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst: Gruppenstatue eines Königspaares (Leihgabe)*, Abb. 5–6, in: MjbK, Dritte Folge, 34 (1983), S. 204–206. Zwölf Jahre später befand sich das Objekt in der Sammlung Resandro und wurde wiederum öffentlich ausgestellt und erneut publiziert, vgl. *Pharao – Kunst und Herrschaft im Alten Ägypten* [Ausstellungskatalog; Kaufbeuren: Kunsthaus Kaufbeuren], hrsg. von A. Grimm, S. Schoske u. D. Wildung, Kaufbeuren 1995, S. 162, Nr. 119.
- ¹²⁸ Wildung, *Gruppenstatue* (wie Anm. 127), S. 206: „*Stilistisch geprägt durch die proportional kleinen Köpfe, die groß ausgeführten Augenpaare, Nasen und Münden, den frischen, erstaunt wirkenden Blick und das nebeneinander streng linearen Aufbaus und weicher, voluminöser Rundung, fügt sich die Gruppe bruchlos ein in die Kunst vor und um Amenophis I.*“ Wegen ihrer Proportionen und des „*fast kindlich wirkenden Ausdruck(s)*“ setzte Wildung die Skulptur damals in der Zeit des Ahmose an.
- ¹²⁹ Schoske / Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 67), S. 46–48, Nr. 30.
- ¹³⁰ A. Grimm u. D. Wildung, *Institut für Ägyptologie der Universität München: Neue Zeiten für Alt-Ägypten*. Anwendungsbrief über die Dokumentation altägyptischer Objekte mit Hilfe des Computers. Ein Studienprojekt der Universität München und der IBM Deutschland GmbH, Stuttgart 1989, S. 12.
- ¹³¹ Schoske, in: *Pharao* (wie Anm. 127), S. 162.

- ¹³² PM VIII (Provenance Not Known; wie Anm. 17), S. 76 (800–701–550).
- ¹³³ Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), 3–5, Abb. 1–3.
- ¹³⁴ Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 46–48, Tf. XLIX.
- ¹³⁵ D. Wildung u. M. Seidel, *Rundplastik des Neuen Reiches*, in: C. Vandersleyen (Hrsg.), *Das Alte Ägypten – Kunst und Kultur. Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 17, Frankfurt a. M. 1975, S. 247, Nr. 184 (Abb.).
- ¹³⁶ So Wildung, *Gruppenstatue* (wie Anm. 127), S. 206.
- ¹³⁷ C. N. Reeves, *Amenophis I and Ahmose-Nofretiri*, in: L. Gamwell u. R. Wells (Hrsg.), *Sigmund Freud and Art: His Personal Collection of Antiquities*, London, New York 1989, S. 38–39, Nr. 3072.
- ¹³⁸ Reeves, *Amenophis I.* (wie Anm. 137).
- ¹³⁹ Vgl. R. Schulz, *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus. Eine Untersuchung zu den sogenannten „Würfelhockern“*, HÄB 33, Hildesheim 1992, S. 428, Anm. 2. Vgl. auch das stimmig in die Zeit Ramses' II. eingeordnete, 12,8 cm hohe Statuenfragment eines „Königsgesichtes“ aus Kalkstein (Paris, Louvre E 16351), das dem Gesicht des Königs der kleinen Figurengruppe der Sammlung Freud auffällig gleicht: Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), Bd. I: S. 95, Nr. 43; Bd. II: S. 127.
- ¹⁴⁰ H. A. Schlögl, *Gebet zur Genesung des kranken Königs Thutmosis IV.*, in: Sokar 27,2 (2013), S. 52–57. Beiläufig sei angemerkt, dass die Identifizierung des auf S. 55 (Abb. 8) der gleichen Publikation gezeigten Objektes als Statuenkopf „Thutmosis‘ IV.“ unfundiert ist. Sie wird nicht durch die von Bryan, *Portrait Sculpture* (wie Anm. 74), erarbeiteten Datierungskriterien gestützt, die anhand ausgegrabener bzw. inschriftlich identifizierter Statuen Thutmosis‘ IV. gewonnen wurden. Nach Ansicht des Verf. schließt die Gesichtsstilistik dieses Objektes (Augen, Mund, „Nasolabialfalten“) zudem seine Einordnung in die dynastische Zeit Ägyptens aus. Vgl. auch H. A. Schlögl, *Geschichte und Wege: Notizen zu ägyptischen Totenstatuetten und anderen Kleinfunden*, Berlin 2012, S. 48, Abb. 45 u. Tf. XVI.
- ¹⁴¹ H. Brandl, *Bemerkungen zur Datierung von libyerzeitlichen Statuen aufgrund stilistischer Kriterien*, in: G. P. F. Broekman, R. J. Demarée u. O. E. Kaper (Hrsg.), *The Libyan Period in Egypt. Historical and Cultural Studies into the 21st – 24th Dynasties: Proceedings of a Conference at Leiden University, 25–27 October 2007*. Egyptologische Uitgaven 23, Leiden 2009, S. 57–89.
- ¹⁴² Vgl. Wildung/Schoske, *Der „Berliner Meister“* (wie Anm. 89), S. 2.
- ¹⁴³ Belege: Anepigraphes Statuenoberteil Kairo, Ägyptisches Museum, CG 42082; vgl. Legrain, *Statues et Statuettes* (wie Anm. 33), S. 48, Tf. L; anepigrapher Statuenkopf Paris, Musée du Louvre, E 12987; vgl. Barbotin, *Les statues égyptiennes* (wie Anm. 63), Bd. I: S. 46, Nr. 11; Bd. II: S. 42–43, Abb. 1–4. – Flachbildlich gibt es im frühen Neuen Reich nur die aus dem Alten und Mittleren Reich bekannte kugelige Löckchenperücke ohne tiefen Unterschnitt an der Stirnlinie; vgl. K. Myśliwiec, *Le portrait royal dans le bas-relief du Nouvel Empire*. Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences 9, Warschau 1976, S. 27–45, Tf. XI–XII, CXLIV.
- ¹⁴⁴ Aus dieser Periode kann die kleine Kalksteingruppe natürlich auch nicht stammen. Im Alten Reich waren beispielsweise die Löckchen der „bienenkorbförmigen“ Perücken nicht vertikal, sondern in horizontalen Reihen angeordnet, vgl. Ch. Ziegler, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire*. Musée du Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, Paris 1997, S. 155–158, 177–179, 268–269.
- ¹⁴⁵ Vgl. D. Laboury, *De la relation spatiale entre les personnages des groupes statuaires royaux dans l'art pharaonique*, in: RDE 51 (2000), S. 91–92.
- ¹⁴⁶ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 3.
- ¹⁴⁷ Ebenda (wie Anm. 16), S. 3.
- ¹⁴⁸ Christie's, *The Resandro Collection*. King Street. 6 December, London 2016, S. 4 u. S. 26, Lot 121.
- ¹⁴⁹ Siehe <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/an-egyptian-fragmentary-limestone-pair-statue-new-6043479-details.aspx?from=salesummery&intobjetcid=6043479&sid=02052954-60b8-46cd-a761-0cad45cdcb1f> (Zugriff am 11. 10. 2017).
- ¹⁵⁰ Vgl. Anm. 30.
- ¹⁵¹ Schoske/Wildung, *Beweisnot* (wie Anm. 16), S. 1.
- ¹⁵² Borchardt, *Einige „Altägypter“* (wie Anm. 14), S. 4.
- ¹⁵³ Insbesondere zu diesem Punkt siehe die überblicksartige Darstellung von M. Müller, *Zum Stand der ägyptologischen Kunsthistorik*, in: GM 233 (2012), S. 115–128; vgl. auch Fitznerreiter, *Original und Fälschung* (wie Anm. 40), S. 13–37.
- ¹⁵⁴ Vgl. dazu M. S. Graves, *Fracture, Facture and the Collecting of Islamic Art*, in: Becker/Fischer/Schmitz (Hrsg.), *Faking, Forging, Counterfeiting* (wie Anm. 13), S. 95: “Scholars and collectors desired certain things, and the market responded: rarity combined with familiarity (a known text, a painting style seen on other artefacts); a date; (...); completeness. The vulnerability of these desiderata was revealed when they became the mechanisms of malfeasance.”
- ¹⁵⁵ „Die wahre Größe Ägyptens kann sich nur am Echten entfalten“, erklärte S. Schoske, in K. Thielitz, „Größe sieht man nur am Echten“ – Schon ein einziges Original erzählt Geschichte (Interview mit Sylvia Schoske anlässlich der Sonderausstellung „Last Exit Munich“ im Münchner Ägyptischen Museum und der Replikate präsentierenden Ausstellung „Tutanchamun – Sein Grab und seine Schätze“ in der Münchner Event-Arena), in: Süddeutsche Zeitung Nr. 130 vom 9. Juni 2009, S. 41. Der von S. Schoske als störend empfundene „Anspruch von Wissenschaftlichkeit“, den sie bei der Tutanchamun-„Replikate-Schau“ kritisch analysierte, wird nach Auffassung des Verf. dadurch relativiert, dass deren Organisatoren nie behauptet haben, Originale zu präsentieren. Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst in München hält dagegen diesen Anspruch aufrecht und ist somit zu besonderer Sorgfalt bei der Präsentation von Objekten ohne bekannte Herkunft verpflichtet.
- ¹⁵⁶ Falsche Pharaonen (wie Anm. 14), S. 3.



ZUGESCHRIEBEN: ZWEI WEITERE RELIEFS AUS DEM GRAB DES PTAHEMHA-TJ IN SAKKARA

MIT EINEM EXKURS ZUR ZEITSTRUKTUR IN DEN OPFERLAUBEN-SZENEN¹

► ABSTRACT

„[...] wie der stilkritische Spürsinn arbeitet, ist ein schwieriges psychologisches und erkenntnistheoretisches Problem, das noch kaum erforscht ist.“
(O. Pächt, 1995)²

Der Reliefblock Berlin ÄM 13297

Im Jahr 1897, drei Jahre nach dem „Trauerrelief“ (ÄM 12411; s. Abb. 11), erwarb das Berliner Ägyptische Museum den hier zu besprechenden Reliefblock (ÄM 13297; Abb. 1).³ Der Ankauf war wiederum Carl Reinhardts⁴ guten Verbindungen zu Kairener Antikenhändlern zu danken. Bei der ersten Bekanntgabe äußerte Adolf Erman, dass der Reliefblock „augenscheinlich zu den 1894 erworbenen Darstellungen aus dem Grabe eines memphitischen Hohenpriesters gehört“⁵ (gemeint sind ÄM 12410 u. 12411). Später formulierte er etwas zurückhaltender⁶, wobei er mit seiner Bemerkung „die Arbeit ist ebenfalls eine gute und kann wohl von derselben Hand sein“⁷ inhaltlich nicht mehr leistete. Es ist eine Behauptung, die „als solche nur entweder geglaubt oder verworfen, aber niemals unmittelbare Grundlage eines erkenntnismäßigen Fortschritts werden“⁸ kann. Deshalb soll nun geprüft werden, ob das implizite Urteil Ermans Berechtigung hat oder nicht. In jedem Fall muss versucht werden, eine fundierte und nachvollziehbare Urteilsbegründung zu finden.

Dass auf dem Relief die finalen Begräbniszeremonien in einem tempelähnlich gestalteten Grab dargestellt sind und nicht, wie Erman seinerzeit annahm, „der Augenblick, in dem eine Prozession feierlich aus dem Tempel herausscreeitet“, wurde bereits an anderer Stelle erläutert.¹⁰ Zwei Nebenmotive – der pyramidale Opferbrotaufbau und der schlafende Türhüter – waren ebenfalls schon Gegenstand einer Erörterung.¹¹ Das Augenmerk wäre also zunächst auf die Körpergestaltung zu richten. Die Körper sind schlank und in den Proportionen ausgewogen. Mit den schmalen Schultern, der gerundeten Brust, dem tiefen, leicht gewölbten Bauch, den langgliedrigen und in den Spitzen gebogenen Fingern weisen sie jedoch typische Merkmale des Nachamarna-Stils auf. Die Schädelform –

bei den kahlköpfigen Figuren gut zu erkennen – ist durch eine hohe, rund geschwungene Stirn und einen ausladenden Hinterkopf charakterisiert (Abb. 2). Für den Gesamteindruck des Gesichtes entscheidend sind zunächst die Augen (s. auch Abb. 3): Sie sind mandelförmig geschnitten, mit leicht gewölbtem Augapfel und eingezeichnetem Oberlid. Die Augenbraue, ursprünglich aufgemalt, ist durch die plastische Gestaltung von Oberlid und Jochbogen angedeutet. Ober- und Unterlid sind nach außen durch einen kurzen, waagerechten Schminkstrich verlängert. Der innere Augenwinkel läuft spitz aus. Die kaum von der Stirnlinie abgesetzte Nase ist ein wenig stupsig. Die Lippen sind voll und etwas vorgeschnoben. Das Kinn ist klein, dabei leicht ausgeformt. Die Partien um Augen, Nase und Mund sowie die Ohren sind sorgfältig durchmodelliert. Die Wangenpartie ist mehr flächig und weich fließend gestaltet. Durch einen äußerst sparsamen plastischen Akzent – den nach unten auslaufenden Mundwinkel – erscheinen die Wangen jedoch kräftig und voll.²

Schon bei der detaillierten Betrachtung der Gesichter treten Ähnlichkeiten zum Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411; Abb. 4, 5) zutage. Ein Vergleich mit Figuren zeitgenössischer Reliefsdarstellungen¹³ lässt dies noch deutlicher werden.

Die Bekleidung der sich von links nähernden Opfergebräucher und des Türhüters besteht aus einem einfachen kniebedeckenden Schurz. Von den Teilnehmern des Ehrengelitals eignen sich nur zwei für Gewandstudien, die anderen sind verdeckt oder nur noch teilweise erhalten. Ein Figurenpaar trägt ein Hemd (am runden Halsausschnitt und der Ärmelkontur erkennbar) und einen wadenlangen Schurz mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch. Die beiden anderen sind durch das schlichte, in Brusthöhe gewickelte Gewand,



Abb. 1: Relief Berlin, ÄM 13297

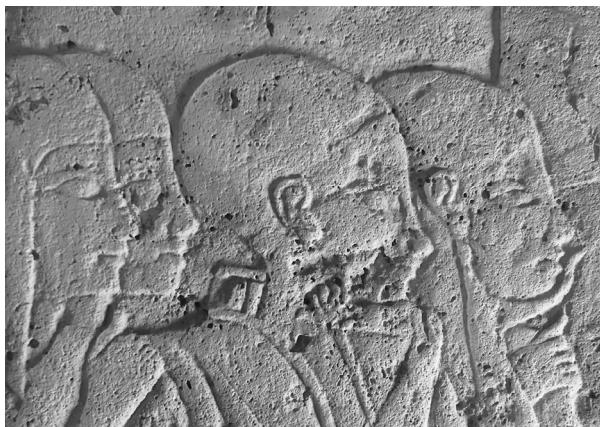


Abb. 2: Relief Berlin, ÄM 13297 (Detail): Trauergäste oben

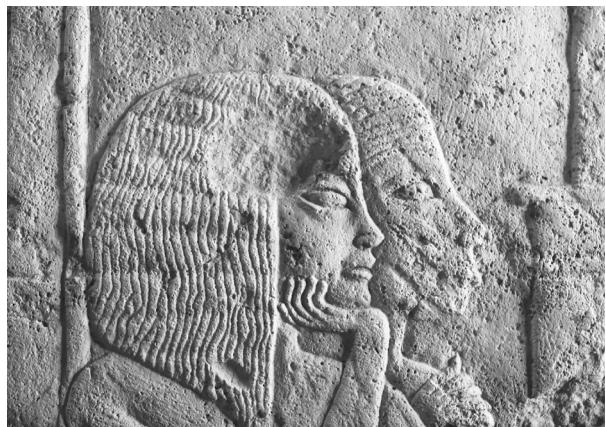


Abb. 3: Relief Berlin, ÄM 13297 (Detail): Trauergäste unten



Abb. 4: Relief Berlin, ÄM 12411 (Detail): Dreiergruppe



Abb. 5: Relief Berlin, ÄM 12411 (Detail): General Haremhab

die Kette mit dem „versteckt“ getragenen Anhänger und dem kahl geschorenen Schädel als Wesire kenntlich gemacht. Die vier hochrangigen Trauergäste tragen zudem Sandalen, ebenso der vor ihnen stehende Sem-Priester. Gewandfalten oder gar Ziersäume, wie sie auf dem Berliner „Trauerrelief“ zu finden sind (vgl. Abb. 4, 5), fehlen hier. Da auch drei von fünf Perücken ohne Binnenzeichnung sind, möchte man annehmen, dass diese Partien unvollendet geblieben sind. Die detailliert ausgeführten Perücken der beiden Figuren unten gleichen jedoch denen auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411). Die schulterlange, zipelige Perücke, bei der die fein gewellten Haare strahlenförmig vom Scheitelpunkt ausgehen, ist dort bei den Männern der ersten Dreiergruppe (s. Abb. 4) zu sehen. Als Variante durch Dreadlocks unterfüttert erscheint sie bei dem als Haremhab identifizierten General (s. Abb. 5) und den beiden sich unterhaltenden Trauergästen. Die Haarwellen sind durch das leichte Auf-

und Absteigen der Linien veranschaulicht, wodurch die Vertiefungen als parallele Linien erscheinen. Diese Haarstruktur wurde vermutlich durch Kreppen erzeugt. Als Vorbild für solche feinen „Krepp-Perücken“ mag die Figur des Haremhab in seinem memphitischen Grab gedient haben, die ihn beim Empfang von „Ehengold“ vor dem Königspaar zeigt (Leiden H.III. PPPP; Abb. 6).¹⁴ Auf dem Grabhof-Relief (ÄM 13297) sind bei dem zweiten, durch die enge Staffelung weitgehend verdeckten Mann nur parallel zur Stirn verlaufende Haarlinien zu sehen. Daraus lässt sich ableiten, dass seine Perücke in der Mitte gescheitelt war. Auch hierfür gibt es Beispiele im Haremhab-Grab: In einer Szene, in der nubische Gefangene registriert werden, tragen Militärschreiber, einige Offiziere und auch Haremhab diese gescheitelte Perücke (Abb. 7).¹⁵ Sie ist durch keine zweite Lockenlage oder Dreadlocks unterfüttert, so dass die leicht gewellten Strähnen relativ natürlich fallen.



Abb. 6: Relief Leiden, H.III.PPPP (Detail): General Haremhab mit feiner „Krepp-Perücke“



Abb. 7: Wandrelief im Haremhab-Grab, Sakkara in situ (Detail): Offiziere mit gescheitelter Perücke

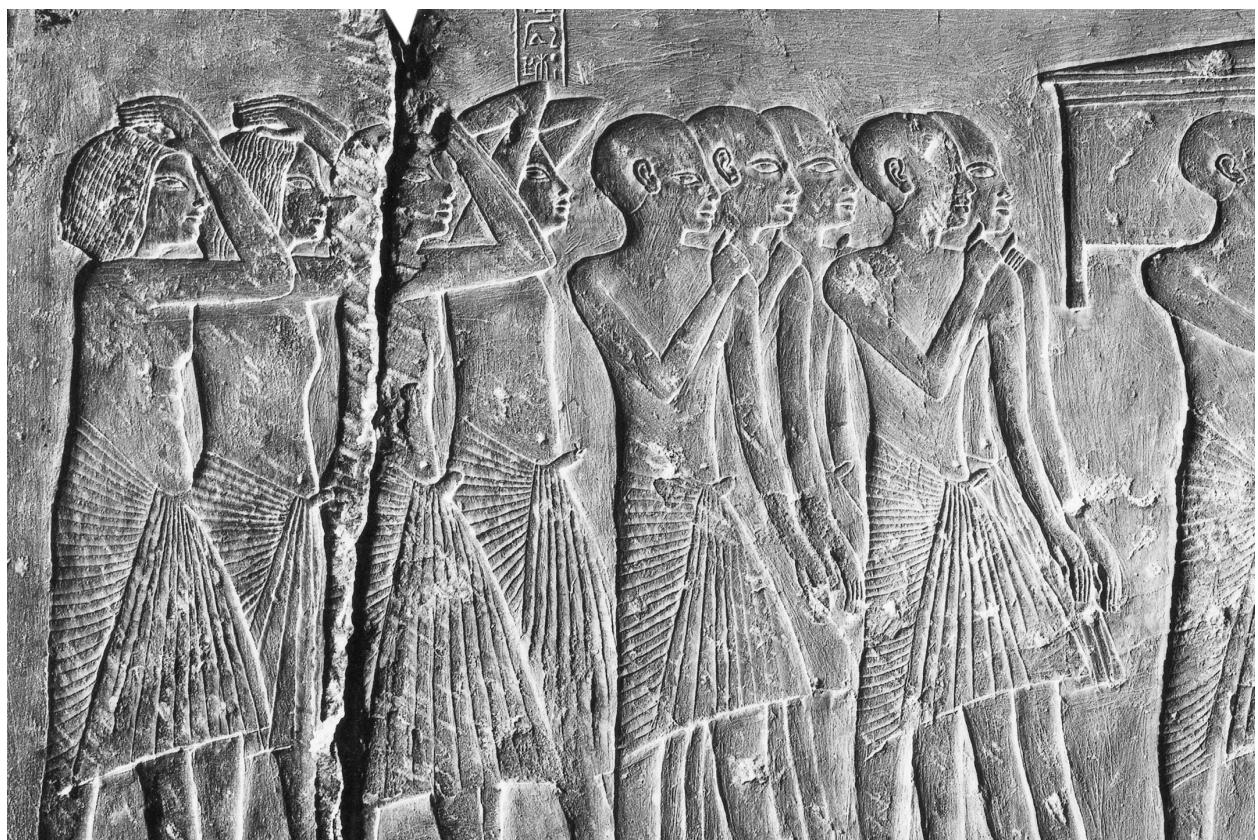


Abb. 8: Relief Berlin, ÄM 2089/04 (Detail): Trauergäste mit Ehrfurchts-Geste

Die Trauergäste des Grabhof-Reliefs (ÄM 13297) zeigen drei verschiedene Gebärden bzw. Gesten. Das neben dem Wandstreifen abgebildete Figurenpaar oben und die hintere Figur des Paars unten haben jeweils die rechte Hand auf ihre linke Schulter gelegt, wobei der linke Arm locker herabhängt (s. Abb. 2). Diese Geste kann bis ins Alte Reich zurückverfolgt werden. Sie drückt ganz allgemein Ehrfurcht aus und erscheint deshalb in Darstellungen verschiedener Thematik.¹⁶ Auf einem Reliefblock aus dem Grab des Schatzhausvorstehers Maja in Sakkara bezeugen fünf Männer, die der Prozession mit der Grabausstattung folgen, mit dieser Geste Ehrfurcht (Abb. 8).¹⁷ Einer der Wesire oben und der vordere Trauernde des Paars unten haben ihr Kinn in die seitwärts gedrehte, rechte Hand gestützt; der Ellenbogen ruht dabei auf dem angewinkelten linken Unterarm. Der zweite Wesir hat wie das erste Figurenpaar die rechte Hand auf die linke Schulter gelegt. Darüber hat er den linken Arm so geführt, dass sein Daumen unter dem Kinn liegt und der Zeigefinger die Lippen bedeckt (s. Abb. 2, 3). Beide Gebärden sind erstmals in memphitischen Gräbern der Nachamarnazeit anzutreffen, wurden dann aber auch in einige thebanische Beamtengräber der ausgehenden 18. bis späten 19. Dynastie übernommen.¹⁸ Die bekannteste Darstellung dieser Gebärden

findet sich auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411). So wie dort der General das Kinn in die seitwärts gedrehte Hand stützt (s. Abb. 5), ist die Gebärde hier bei einem Wesir und dem vorderen Trauernden darunter wiedergegeben – und zwar bis in die Fingerspitzen genau (s. Abb. 2): Die stützende Hand ist bis zum Äußersten abgewinkelt, so dass die Handfläche vom Ballen bis zum ersten Fingerglied eine fast waagerecht verlaufende Kontur bildet und die Finger erst ab dem zweiten Glied hochgebogen sind. Die Hand des linken, stützenden Armes hängt locker herab. Deren Kontur ist vom Handrücken zum letzten Fingerglied rund geschwungen. Beide Hände sind korrekt als Rechte bzw. Linke wiedergegeben. Die langen, schmalen Finger mit den rückgebogenen Spitzen sind sorgsam modelliert. Einem scheinbar nebensächlichen Detail kommt bei der Beweisführung besondere Bedeutung zu: Hier wie dort überschneidet der Ellenbogen des rechten Armes den angewinkelten Unterarm des linken Armes, und zwar so, dass die Ellenbogenspitze die untere Kontur kreuzt. Bis auf ein Relief in Bonn (BoSAe 111) und die Kopenhagener Blöcke (AE.I.N. 38) ist diese Gebärde nirgendwo so dargestellt.¹⁹ Auf dem Bonner Relief sind Armhaltung und Überschneidungspunkt in gleicher Weise wiedergegeben. Bei dem ganz hinten stehenden Trauergäst der Kopen-



Abb. 9: Relief Kopenhagen, AE.I.N. 38 (Detail): Trauergäste an der Teich-Landestelle mit zeittypischen Trauergebärden

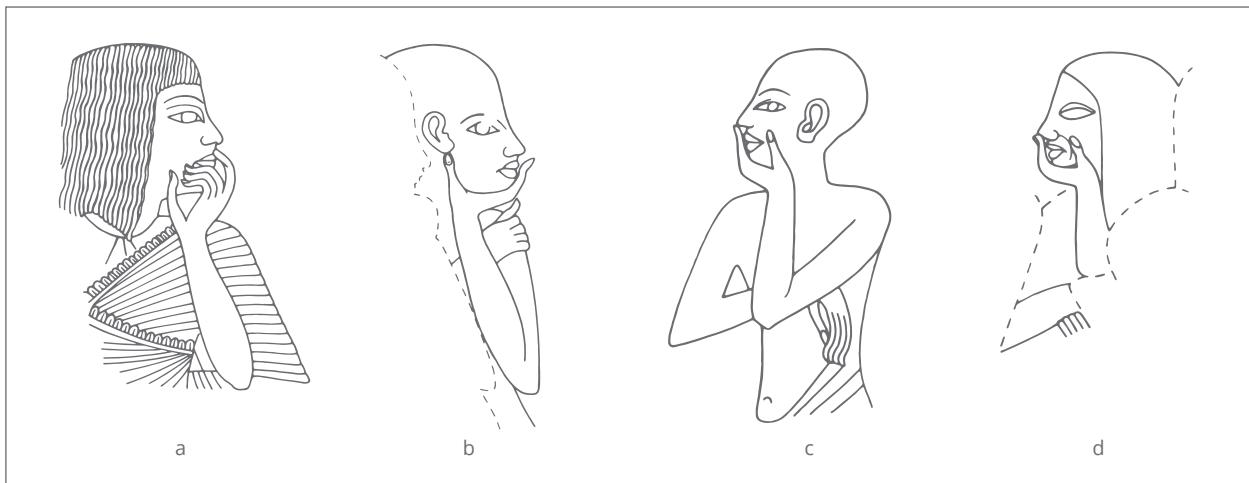


Abb. 10: „Trauergebärde Daumen und Zeigefinger an Kinn und Mund“

a: Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 12411), 18. Dyn., Tutanchamun; b: mgl. Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 13297), 18. Dyn., Tutanchamun; c: mgl. Ptahemhat-Tj (Bonn, 111), 18. Dyn., Tutanchamun; d: NN (Kopenhagen, AE.I.N. 38), 18. Dyn., Tutanchamun

hagener Blöcke ist der Oberarm jedoch überlängt, so dass man den Eindruck gewinnt, der querliegende Unterarm würde vom Oberarm festgeklemmt werden (Abb. 9). Dagegen ist die andere Gebärde, bei der Daumen und Zeigefinger an Kinnunterseite und Mund liegen, auf den beiden Berliner Reliefblöcken recht unterschiedlich wiedergegeben. So ist bei dem Wesir des Grabhof-Reliefs (ÄM 13297; s. Abb. 2 u. 10 b) die linke Hand fälschlich als rechte dargestellt, während bei dem Vorsteher des Gerichtshofes auf dem „Trauerrelief“ (ÄM 12411; s. Abb. 4 u. 10 a) korrekt eine linke Hand abgebildet ist. Aber auch hier sollte eine formale Eigentümlichkeit nicht unbeachtet bleiben: Beide Male tippt der Zeigefinger an die Lippen, und zwar mit der Fingerkuppe bzw. -spitze. Die Gebärde wirkt damit ausdrucksstärker und nuancerter, was bereits

an anderer Stelle erläutert wurde.²⁰ Auch die Reliefblöcke in Bonn (BoSAe 111) und Kopenhagen (AE.I.N. 38) zeigen statt der ganzen Hand¹ den Zeigefinger am Mund (s. Abb. 9 u. 10 c-d). Doch dort liegt er fest auf den Lippen, diese verschließend. Der leicht antippende Zeigefinger lässt indes den Eindruck entstehen, als ob sinnend mit den Lippen gespielt würde.²² Bei der vergleichenden Betrachtung der Berliner Reliefs ÄM 13297 und 12411 konnten erwartungsgemäß Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen festgestellt werden. Sie betreffen Einzelmerkmale, die aufgrund ihrer Besonderheit für den Stil des Ptahemhat-Grabes (bzw. seiner Bestattungsszenen) charakteristisch sind: Detailformen der Gesichter, die Haarstrukturen der Perücken, die spezifische Gestaltung zweier Trauergebärden und generell der Ausdrucksgehalt der Hände.

Der Reliefblock Bonn BoSAe 111

Der Vergleich hatte ergeben, dass die beiden Trauergebärden, bei denen auf unterschiedliche Weise das Kinn gestützt wird, ein für den Stil des Ptahemhat-Grabes charakteristisches Einzelmerkmal aufweisen: Dabei überschneidet der Ellenbogen des aufgestützten Armes den angewinkelt an den Oberkörper gelegten Unterarm in der Weise, dass die Ellenbogenspitze die untere Kontur des anderen Armes kreuzt. Dieses Merkmal ist aber auch bei einem trauernden Diener auf dem Bonner Reliefblock (BoSAe 111; Abb. 12)²³ zu finden. Anlass genug, hier nach weiteren Spuren, charakteristischen Details, zu suchen. Die Beobachtung muss sich allerdings auf die rechte Dienerfigur konzentrieren, da die Figur des linken sehr beschädigt ist.

Zunächst zur Körpergestaltung. Sein Körper ist schlank und wohlproportioniert. Einzelmerkmale wie die schmalen Schultern, der tiefe, leicht gewölbte Bauch und die langgliedrigen Finger entsprechen allgemein dem stilistischen Ausdruck der Nachamarnazeit. Der Schädel zeichnet sich durch eine hohe, rund geschwungene Stirn und einen ausladenden Hinterkopf aus. Das Gesicht ist sorgfältig modelliert, besonders in den anatomischen Details. Das Auge ist mandelförmig, mit gesenktem Oberlid, die Nase leicht stupsig und kaum von der Stirnlinie abgesetzt, und die Lippen voll. Proportionen, Schädelform und Gesichtsdetails lassen Ähnlichkeiten zu Figuren auf zwei zusammengehörigen Reliefblöcken (Kopenhagen AE.I.N. 716 u. Boston 1974.468)²⁴ und des Berliner „Trauerreliefs“ (ÄM 12411; s. Abb. 11) erkennen.

Beide Diener sind mit einem kniebedeckenden, gefälteten Schurz bekleidet, über den ein fächerförmiger, gefälteter Schäppenschurz gebunden ist. Der links Stehende scheint um die Hüften noch ein schmales, gefranstes Tuch gewickelt zu haben. Auffällig ist die dichte, feingezeichnete Fältelung. Sie ist nicht einfach nur eingeschnitten, sondern sorgsam modelliert, so dass die Faltenstege scharfkantig hervortreten.²⁵ Nur Gesäß und Hüfte – fest vom Stoff umspannt – erscheinen als glatte Dreiecksfläche. So wird mit sparsamen Mitteln etwas Körperlichkeit suggeriert.

Die Diener bezeugen ihre Trauer auf unterschiedliche Weise. Der rechts Stehende stützt sein Kinn in die gespreizten Finger der linken Hand, wobei der angewinkelte rechte Unterarm dem Ellenbogen Halt bietet. Dass die Gebärde in den charakteristischen Details mit der auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411) und dem oben besprochenen Berliner Grabhof-Relief (ÄM 13297) übereinstimmt, wurde schon ausgiebig erläutert (s. Abb. 5 u. 2). Die Armhaltung

des linken Dieners ist nur noch schemenhaft zu erkennen. Bis auf die Ausformung der Finger lässt sie sich jedoch ohne Schwierigkeiten rekonstruieren: Die rechte Hand liegt auf der linken Schulter, wobei der Ellenbogen mit der linken Hand gestützt wird. Weiter oben wurde bereits erläutert, dass es sich um eine traditionelle Ehrbezeugungs-Geste handelt. In Bestattungsszenen der Nachamarnazeit ist diese Geste sonst nur in einer Variante dargestellt, bei der der andere Arm seitlich herabhängt (s. Abb. 8).²⁶ Hier wurde offenbar analog zur Armhaltung des rechten Dieners der andere, linke Arm zum Abstützen angewinkelt. Zuletzt sind die Lauben und die darin bereitgestellten Opfergaben zu betrachten. Dass sich gerade in solchen kleinen, nebensächlichen Motiven ein Künstler bzw. eine Künstlergruppe verrät, konnte schon an anderer Stelle demonstriert werden.²⁷ Obgleich auch innerhalb ein und derselben Opferlauben-Szene Auswahl und Anordnung der Einzelelemente variieren, lassen formale Eigentümlichkeiten und wiederkehrende Arrangements den individuellen Gestaltungswillen erkennen.

Nach Zusammenstellung und Anordnung der Opfergaben sind zwei Typen zu unterscheiden. In der ersten Laube rechts (Typ I) ist im Vordergrund ein breiter Lattentisch abgebildet. Darauf sind neun runde Fladenbrote (z. T. mit Datteln garniert), zwei Topfbrote sowie zwei Gurken flächig verteilt. Dahinter stehen in Ständern vier hohe Wassergefäße, die mit gewölbten Deckeln verschlossen sind. Sie sind in einer Reihe parallel zur Bildebene angeordnet und durch eine Blumengirlande verbunden. Auch die zweite Laube (Typ II) ist mit vier Wassergefäßen ausgestattet. Diese sind jedoch rechts neben dem Lattentisch angeordnet. Ihr Arrangement suggeriert Räumlichkeit: Vorn stehen zwei Gefäße nebeneinander, die beiden anderen erscheinen im Zwischenraum in Schrägangsicht. Auf dem Lattentisch sind in einer Art Etagere vier kleine Gefäße mit kegelförmigem Deckel aufgebaut und dahinter, schräg gestaffelt, mehrere Fladenbrote. Der Aufbau ist links durch eine Lotusblüte und rechts einen stabförmig gebundenen Blumenstrauß geschmückt. Die dritte Laube, abgebildet im linken, beschädigten Bildmittel, scheint dem zweiten Typ zu entsprechen. Soweit erkennbar, sind die Wassergefäße hier in Schrägangsicht von links abgebildet. Am Eingang der drei Lauben steckt wie üblich ein Palmzweig oder ein Stabstrauß im Boden, während vom Dach Laubranken herabhängen. Die Eigenarten betreffen zunächst die hohen Wassergefäße: Mit dem hohen, trichterförmigen Hals, dem ovoiden Gefäßkörper mit rundem bis leicht zulaufendem Boden ist ein zu dieser Zeit geläufiger Gefäßtyp



Abb. 11: „Trauerrelief“ Berlin, ÄM 12411



GRABRELIEFS DES PTAHEMHA-TJ



Abb. 12: Relief Bonn, Inv.-Nr. BoSAe 111

wiedergegeben. Vergleichbare memphitische Darstellungen finden sich im Haremhab-Grab (Abb. 13)²⁸ und auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411; Abb. 14). Anderswo wirkt das Wassergefäß kleiner, durch den geringer eingezogenen Hals weniger geschwungen,²⁹ und in einigen Fällen mag sogar ein anderer Gefäßtyp abgebildet sein.³⁰ Bei den Gefäßdarstellungen des Bonner Reliefs fällt weiter auf, dass in der ersten Laube von rechts die Gefäßlippe durch eine Doppellinie angegeben ist. Das ist bei den Gefäßen in der mittleren Laube nicht der Fall, dafür findet sich am Halsansatz eine zarte Ritzlinie. Sowohl die Gefäßlippe mit Doppellinie als auch die „Ritzlinien“ am Halsansatz sind nur noch auf dem Berliner „Trauerrelief“ abgebildet – letztere sogar deutlich als zwei parallele Linien erkennbar (s. Abb. 14). Sie geben einen wulstartigen Ring am Halsansatz wieder, der als Variante der trichterförmigen Gefäße auch archäologisch belegt ist.³¹ Auch die Anzahl der Gefäße stimmt mit der auf dem „Trauerrelief“ (ÄM 12411; Abb. 11) überein, wenn man dort die auf dem Boden liegenden und teilweise schon zerbrochenen Gefäße hinzuzählt. Dass das nicht ganz ungewöhnlich ist, offenbart der Vergleich mit anderen Opferlauben-Darstellungen: Oft sind es drei, manchmal vier Gefäße; es gibt aber auch Lauben, die nur mit einem oder keinem Wassergefäß ausgestattet sind.³² Bezeichnende Details bietet auch die Etagere. Mit Blick auf memphitische und thebanische Opferlaubendarstellungen ist zunächst festzustellen, dass sie nicht zur Grundausstattung der Lauben gehört und auch nicht zwangsläufig der Aufstellung der kleinen, bauähigen Biergefäße dient.³³

Die wenigen Belege³⁴ zeigen diese Gefäße übereinstimmend mit einem kurzen, trichterförmigen Hals.

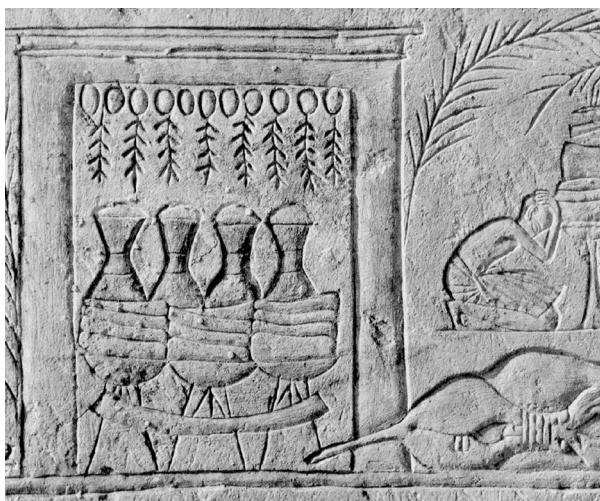


Abb. 13: Wandrelief im Haremhab-Grab, Sakkara (Detail): Opferkiosk. Wassergefäße mit breiter Doppellinie am Halsansatz

Der kegelförmige Lehmverschluss ist hingegen nur noch auf dem Berliner „Trauerrelief“ abgebildet – wenngleich nur bei den Biergefäßen in der zweiten Laube von rechts (Abb. 15). Da dort kein Gefäßsatz vollständig zu sehen ist, kann lediglich registriert werden, dass auf dem Bonner Relief die Etagere mit vier Biergefäßen bestückt ist (Abb. 16), während es in den anderen memphitischen Darstellungen fünf sind. An der offenen Seite der Lauben stecken meist ein Palmwedel oder/und ein Stabstrauß im Boden, gelegentlich auch noch an der Rückseite.³⁵ Dass aus der mittleren Laube des Bonner Reliefs auch noch seitlich, halb verdeckt von den Krügen, ein Palmzweig herausragt, ist erstaunlich (s. Abb. 16). Denn auch auf dem Berliner „Trauerrelief“ ragen aus der ersten Laube seitlich zwei Palmwedel heraus, einer davon ist in gleicher Weise durch einen Krug überschnitten (s. Abb. 14). Das kann kein Zufall sein. Vielmehr handelt es sich um ein weiteres Indiz, welches die gemeinsame Herkunft der beiden Reliefs unterstützen würde.

Nicht unbeachtet bleiben soll die Tatsache, dass auf dem Bonner Relief über der mittleren Laube eine Beischrift steht, die aber weitgehend zerstört ist. Das Personendeterminativ zeigt an, dass dort ein Name stand, vermutlich kombiniert mit der Berufsbezeichnung des Mannes. Dies ist auch auf dem Berliner „Trauerrelief“ und einigen anderen memphitischen Reliefs der Fall, wobei es sich nach Jacobus van Dijk um Untergebene des Verstorbenen handelt.³⁶ Die Beischrift ist allerdings so rudimentär, dass jeder Ergänzungsversuch Spekulation wäre; in der entscheidenden Frage nach dem Grabinhaber würde er ohnehin nicht weiterführen.



Abb. 14: „Trauerrelief“ Berlin, ÄM 12411 (Detail): Rituelle Krügezerbrechen vor Opferlaube. Wassergefäße mit Doppellinien an Gefäßlippe und Halsansatz



Abb. 15: „Trauerrelief“ Berlin, ÄM 12411 (Detail):
Opferlaube mit Biergefäßen in Etagere



Abb. 16: Relief Bonn, BoSAe 111 (Detail):
Opferlaube mit Biergefäßen in Etagere

Exkurs: Die Zeitstruktur in der Opferlauben-Szene

Ein Problem gilt es noch zu klären: Die Lauben-Reihe auf dem Bonner Relief (BoSAe 111) ist nach links ausgerichtet, die auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411; vgl. Abb. 11 u. 12) aber nach rechts. Wie ist das möglich? Sollten der Zuordnung am Ende formale Gründe entgegenstehen?

In den memphitischen Darstellungen der Nachamarnazeit sind die Lauben-Reihen meist einheitlich dem vorbeiziehenden bzw. entgegenkommenden Bestattungszug zugewandt.³⁷ Anders im Grab des Haremhab:³⁸ Dort sind – vom nördlichen Abschnitt der Ostwand bis zur zweiten Brotpyramide auf der Nordwand (Abb. 17) – bis auf einen alle Diener nach links gewandt. Vor den nachfolgenden Kiosken stehen bzw. knien die Diener hingegen mit Blick nach rechts. Da sich die Szene über eineinviertel Wand erstreckt, könnte man meinen, die spiegelbildliche Teilung wäre nur aus formal-ästhetischen Gründen erfolgt, um den Bildstreifen wirkungsvoll zu gliedern. Betrachtet man aber die Szene im Detail und vergleicht sie mit der Darstellung auf einem Reliefblock aus dem Grab des Chaemwaset (Kairo, 12.6.24.20),³⁹ wird die Relation zwischen Inhalt und Form offenbar.

Das Kairener **Chaemwaset-Relief** (Abb. 18) enthält eine knappe, doch annähernd vollständige Darstellung des Sargschlittenzuges. Das Zentrum der Komposition bildet der Sargschrein. Die Opferlauben sind in einem zweiten Teil-Bildstreifen über der Kernszene

angeordnet, wobei die ersten beiden Lauben nach links, die übrigen drei nach rechts ausgerichtet sind. Durch diese Anordnung wird deutlich, dass die Opferhandlungen und Klagen der Diener dem Verstorbenen im Schrein gelten.

Im **Grab des Haremhab** ist der Sargschlittenzug leider nicht mehr erhalten. Der fragmentarische Bildstreifen über der Lauben-Szene auf der Nordwand des Zweiten Hofes enthielt (von links betrachtet; s. Abb. 17) sechs oder sieben Jochträger sowie sechs oder sieben Wagenlenker mit Streitwagengespannen. Der Richtungswechsel der Dienerfiguren in der Lauben-Szene erfolgt in Höhe des zweiten erhaltenen Gespanns. Da die Jochträger dem Begräbniszug immer vorausseilen und die Streitwagengruppe als spezielle Eskorte für den verstorbenen General aufzufassen ist⁴⁰, darf der Sargschlitten im dritten Bildstreifen genau hier – über dem zweiten Gespann und der Brotpyramide (Abb. 19) – vermutet werden. Wie auf dem **Chaemwaset-Relief** würde die Lauben-Szene damit direkten Bezug auf den Sargschrein nehmen. Die nach rechts gewandten Diener würden dem Schrein mit der Mumie *entgegenblicken*, während die übrigen Diener diesem *nachschauen*.

Der Beweis dafür findet sich im **Grab des Merjneith**⁴¹: Dort sind über der Opferlauben-Szene zahlreiche kleine Gruppen von Klagefrauen und trauernden Männern angeordnet, von denen die eine Hälfte nach rechts, die

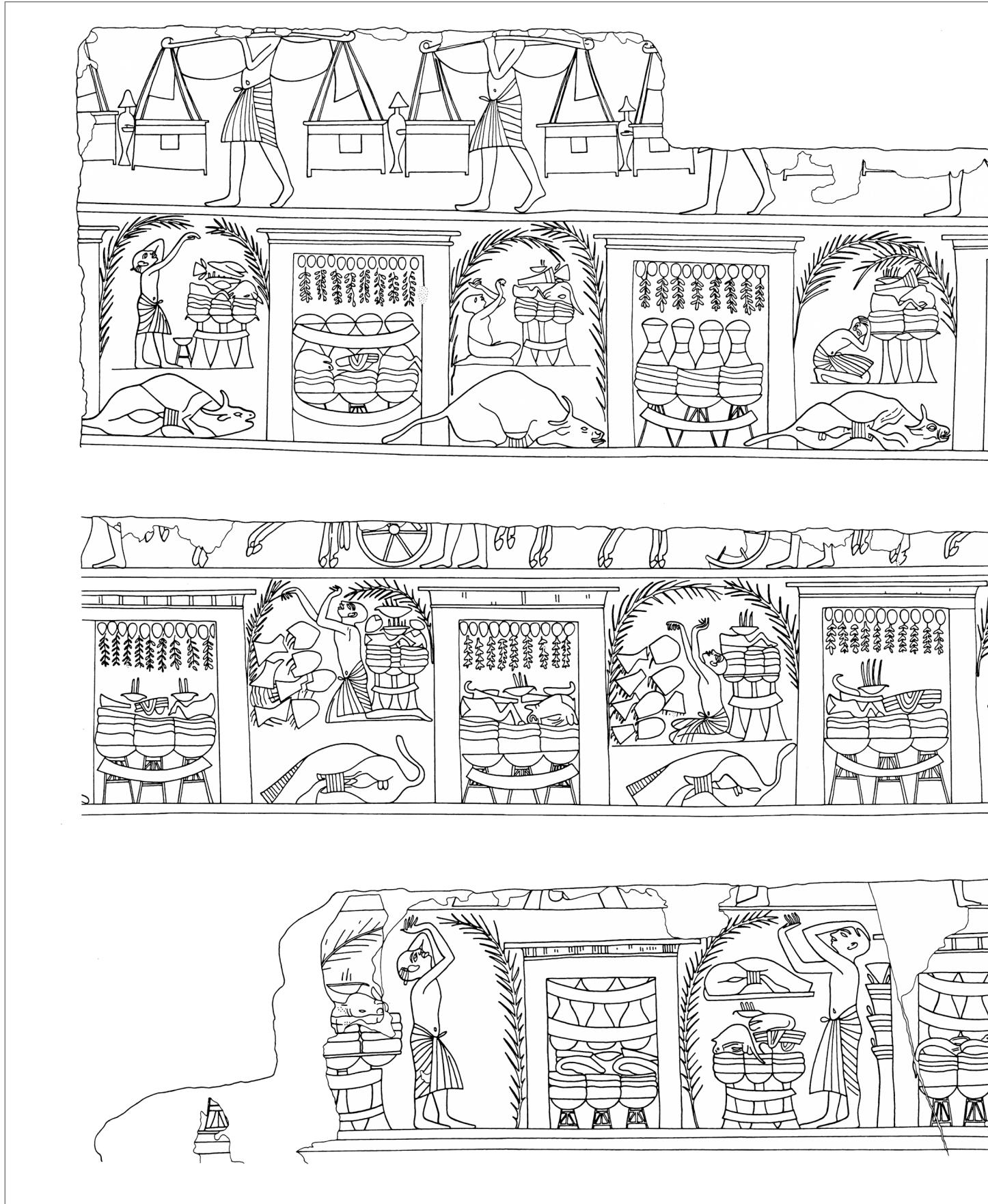


Abb. 17: Grab des Haremhab, Sakkara in situ: Opferlauben-Szene

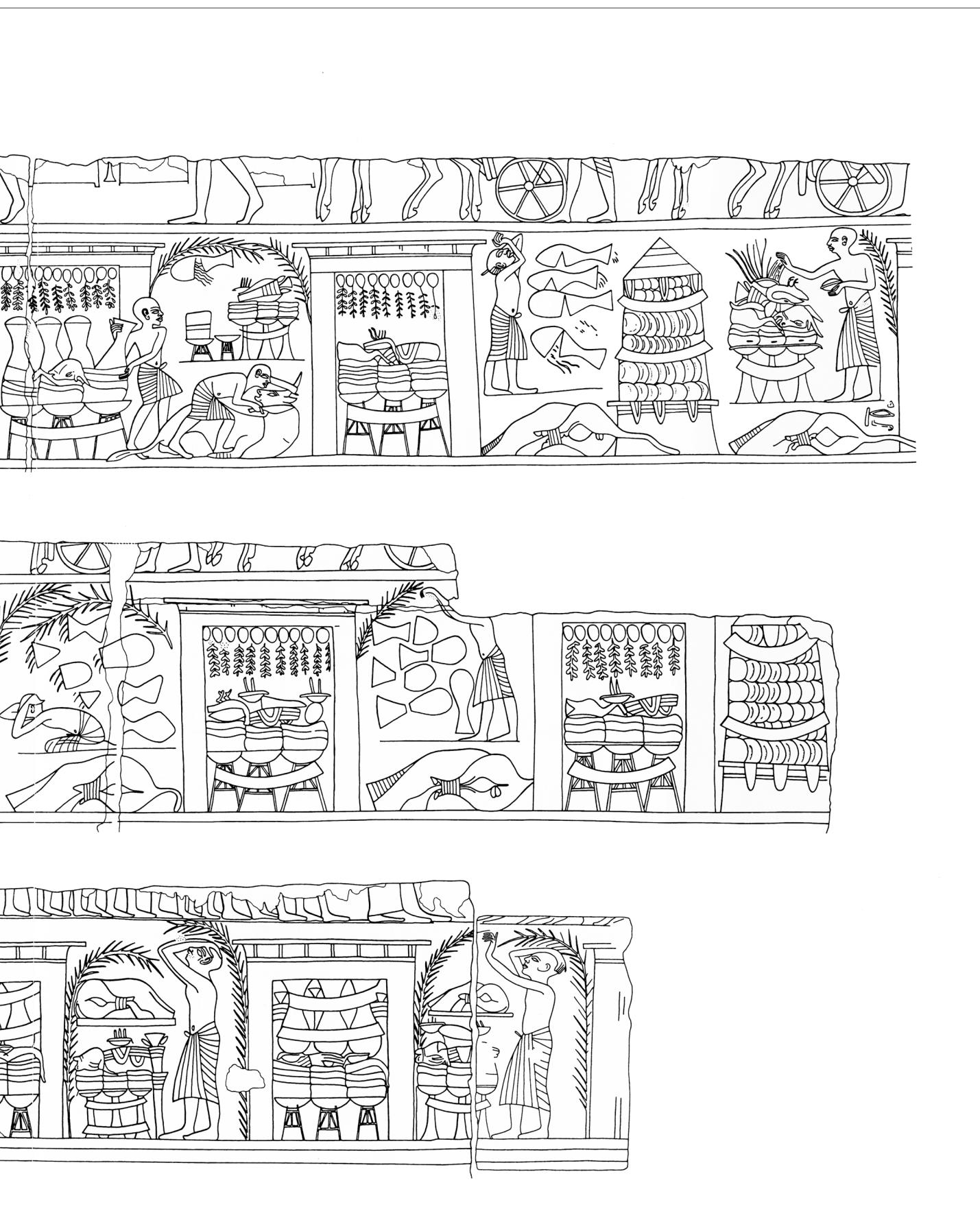




Abb. 18: Relief Kairo, RT 12.6.24.20, aus dem Grab des Chaemwaset: Spiegelbildliche Teilung der Sub-Szenen beim Sargschrein

andere nach links ausgerichtet ist. Die Symmetrieachse verläuft durch eine Klagefrauen-Gruppe, in der drei Frauen vom Schmerz überwältigt zu Boden gegangen sind (Abb. 20). Unmittelbar darunter sind zwei Opferkioske und die davor agierenden Diener spiegelbildlich angeordnet: Ein Diener durchtrennt einem Opferind die Kehle, ein zweiter rechts davon begleitet die Schlachtung durch Räuchern und der links Stehende hebt ein Wassergefäß hoch, um es zu zerschlagen. Statt einer Brotpyramide sind hier zweimal drei Brandständer abgebildet.

Im Vergleich zum Haremhab-Grab ist diese Darstellung stärker zusammengefasst und scheint den Fokus auf die Schlachtung statt das Krügezerbrechen zu legen. Im dritten Bildstreifen, von dem partiell nur noch ein schmäler Streifen erhalten ist, sind Schlittenkufen und mehrere menschliche Füße zu erkennen: der Sargschlitten, wahrscheinlich zwei ihn begleitende weibliche Personen,⁴² ein Sem-Priester und eine aus sechs Männern bestehende Seilschaft. Somit erfolgen der Richtungswechsel der Trauernden und die spiegelbildliche Teilung der Opferlauben-Szene genau in Höhe des vorbeiziehenden Sargschreins.

Für das **Haremhab-Grab** können darüber hinaus noch andere formale und inhaltliche Verknüpfungen angenommen werden. Im ersten, nach rechts ausgerichteten Abschnitt der Szene (s. Abb. 17) sind in den

Kiosken hinter Speiseschalen vier hohe Wassergefäße in Ständern abgebildet. Die davor liegenden gefesselten Opferrinder leben noch. Der angehobene Kopf und das geöffnete Maul mit teilweise herausgestreckter Zunge deuten an, dass sie in Erwartung des nahen Todes brüllen. Im vierten Kiosk sind in den Ständern nur noch drei Gefäße zu sehen, das vierte wird soeben von einem Diener herausgehoben. Das zerbrechende Gefäß, aus dem Wasser herauszufließen beginnt, liegt alsdann vor dem Kiosk (oben, unter einem gebogenen Palmzweig angeordnet). Gleichzeitig wird dem Rind von einem anderen Diener die Kehle durchschnitten. Im fünften Kiosk stehen dann keine Gefäße mehr. Sie liegen zerbrechend davor, wobei Wasser ausfließt. Das Rind liegt nun ohne Kopf da, geschlachtet. Im zweiten, nach links orientierten Szenenabschnitt werden die aufgetürmten Fleischstücke mit Räucherschalen bestückt und durchgeräuchert.⁴³ Nur rechts der Brotpyramide, wo der Diener auf Fleischstücke in Brandständern Weihrauchharz gibt und Flammen hoch aufzündeln, scheint ein Braten- oder Brandopfer stattzufinden (s. Abb. 19). Vor allem sind weitere Phasen des „Zerbrechens der Krüge“⁴⁴ dargestellt, bis schließlich nur noch Scherben zu sehen sind. Die Diener, die nun keine Opferhandlungen mehr ausführen müssen, klagen in verschiedenen Haltungen und mit lebhaften Gebärden.

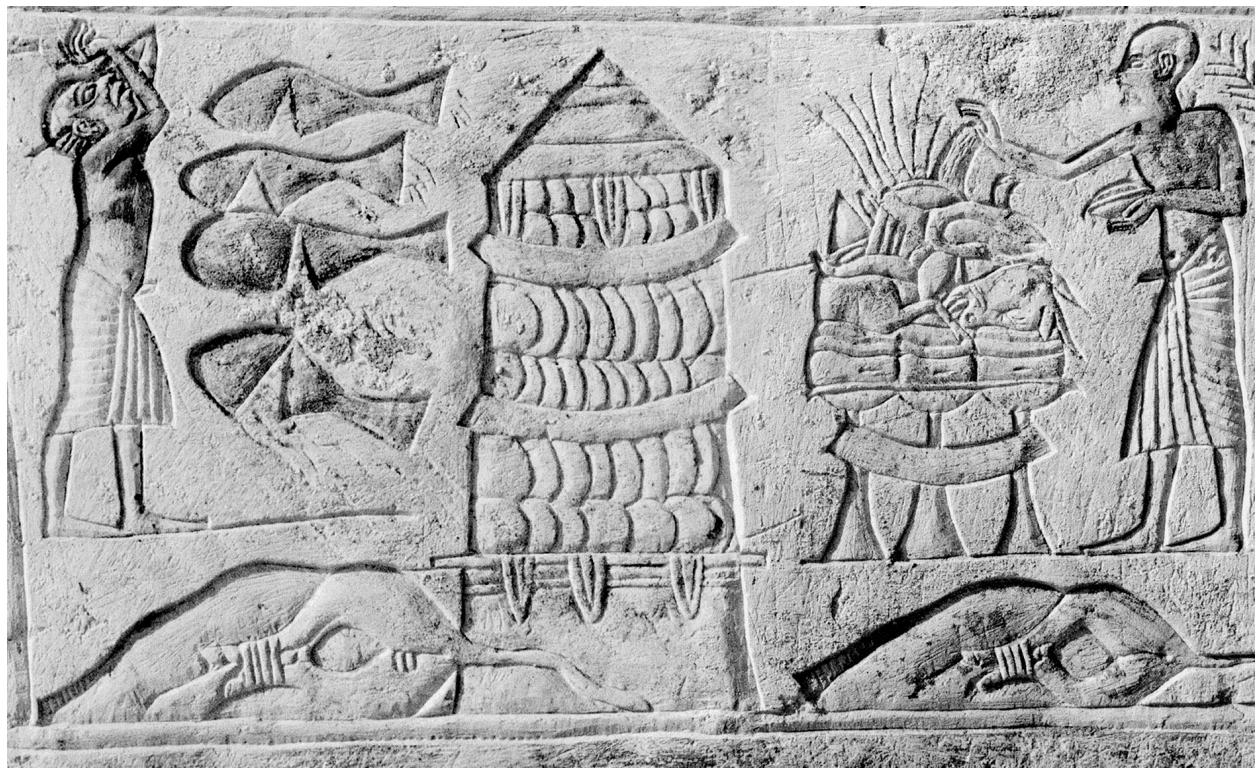


Abb. 19: Wandrelief im Grab des Haremhab, Sakkara in situ (Detail): Richtungswechsel bei Brotpyramide



Abb. 20: Wandrelief im Grab des Merjneith, Sakkara in situ (Detail): Richtungswechsel bei Klagefrauen-Gruppe und Opferkiosken

Dass es sich hierbei um eine *kontinuierende Darstellung* handelt, scheint naheliegend. Bei dem in der ägyptischen Kunst häufig angewendeten Prinzip wird bekanntlich der Handlungsablauf durch Darstellung aufeinanderfolgender Phasen verdeutlicht.⁴⁵ Logisches Resultat dieser Lesart ist die Annahme, dass das Opferritual vor ein und demselben Kiosk stattfand und dass derselbe Diener mehrfach, in verschiedenen Handlungsphasen, gezeigt wird.⁴⁶ Dem wäre entgegenzuhalten, dass zwar das Zerschlagen der Gefäße fast zeitlupenartig wiedergegeben ist, die Schlachtung aber nur in drei Phasen erscheint.

Körperhaltungen und Gebärden der Dienerfiguren ergeben zudem keinen phasenlogischen Bewegungsablauf. Außerdem ist der Diener rechts von der zweiten Brotpyramide durch seinen wadenlangen Schurz deutlich von den anderen unterschieden. Die Überlegung, dass „der Bestattungszug ... im Grunde nichts anderes als ein privates Prozessionsfest“ ist, bei dem man entlang des gesamten Prozessionsweges vom Nilufer bis zum Grab Opferlauben aufstellte, lässt die Deutung als kontinuierende Darstellung vollends unglaublich erscheinen.⁴⁷

Sinnfälliger ist daher eine *raumzeitliche Kompositionsgliederung*.⁴⁸ Handlungen und Bewegungen der Figuren sind dabei so über die Bildfläche verteilt, dass sie zugleich eine zeitliche Abfolge darstellen. Anders ausgedrückt: Jedes Motivfeld – hier aus Kiosk, Opferaufbauten, Gefäßen, Rind und Diener bestehend – kann durch Raum-/Zeitkoordinaten bestimmt werden. Die Lauben-Szene würde damit über eine räumliche und zeitliche Spannweite verfügen.

Der Handlungsraum erstreckt sich vom Nilufer bzw. dem Teich im Nekropolengarten bis zum Grab. Die Zeitspanne der Aktionen reicht von der unmittelbaren Vergangenheit bis zur nahen Zukunft, wobei der (hier nicht mehr erhaltene) Sargschlitten den Jetztwert markiert. In diesem „very moment of the passage of the deceased's catafalque“⁴⁹ findet die Schlachtung des Opferindes und das Ritual des Krügezerbrechens statt.

Dieser rituell wichtige Moment des Bestattungszuges ist hervorgehoben: durch spiegelbildliche Teilung (Richtungswchsel, bisweilen eine Brotpyramide), einen größeren Abstand zwischen zwei Kiosken bzw. Lauben für den Aktionsraum, durch handlungsbestimmende, realitätsnahe Bewegungsmotive. Diese kompositionellen Mittel unterstützen den Eindruck, dass sich das dargestellte Geschehen gegenwärtig vollzieht. Der in einem Hauptbildstreifen als Gegenwart festgehaltene Sargschlittenzug wird in der Bildfläche dominiert haben. Andere, benachbarte oder darüberliegende Szenenabschnitte können dabei in ihrer Zeit- und Raumstruktur divergieren, zeitlich gedehnt oder vage erscheinen.

Hier zeigt sich, dass bei einer vorstellungsmäßig abstrakten Darstellung von Raum – dem Festhalten an der traditionellen Bildstreifen-Gliederung, der überwiegend flächenbezogenen Anordnung der Bildelemente – Raum-Zeit-Beziehungen nur eingeschränkt verbildlicht werden können.

Nach dem notwendigerweise langen Exkurs zurück zu den Abschnitten der Lauben-Szene aus dem Grab des Ptahemhat-Tj. Hier sind die Diener in Alter, Kleidung, Berufsbezeichnung und/oder Name deutlich unterschieden. Da die Handlung somit nicht an ein und dieselbe Figur geknüpft ist, könnte auch dieser Komposition das raumzeitliche Prinzip zugrunde liegen. Auf dem **Bonner Relief** (BoSAe 111; s. Abb. 12) würden somit die nach links ausgerichteten Lauben kurz vor dem Grab stationiert sein. Die beiden Diener blicken dem sich nähernden Sargschlittenzug erwartungsvoll entgegen. Ihre Gesten sind vergleichsweise unverbindlich, zurückhaltend, weil der Sarg mit dem Toten noch nicht in ihren Gesichtskreis getreten ist. Die Aufgliederung des Szenenabschnitts auf dem **Berliner „Trauerrelief“** (ÄM 12411; s. Abb. 11) ist komplizierter. Am rechten Bildrand wären da zunächst zwei klagende Frauen, die wie die meisten nachfolgenden Figuren nach rechts gewandt sind. Die zweite Frau ist nur noch am aufgestellten Fuß und der Konturlinie ihres Gesäßes auszumachen; s. Abb. 21). Mit Blick auf den Diener neben der gerade abgebauten Laube lässt sich ihre Haltung recht gut rekonstruieren: Bei dieser Variante des tief niedergebeugten Kniens sind die Füße auf die Zehen gestellt (Abb. 22).⁵⁰ Dadurch kann das Gesäß angehoben und der Oberkörper weiter nach vorn geschoben werden – abgestützt auf eine Hand des lang ausgestreckten Armes. Die andere Hand ist dabei auf oder um den Kopf gelegt. Die erstmals im Königsgrab von Amarna abgebildete

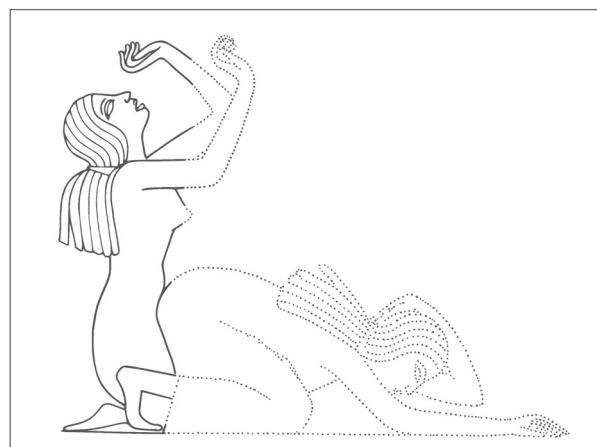


Abb. 21: Trauerrelief Berlin, ÄM 12411 (Rekonstruktion): die beiden Klagefrauen rechts

Haltung⁵¹ bezeugt ein affektives, übermächtiges Trauerempfinden, bei dem die Betreffenden regelrecht zu Boden gehen. Die beiden Klagefrauen könnten auch mit einer dritten zu einer fächerförmigen Gruppe angeordnet gewesen sein.⁵² Unabhängig davon wäre die Lauben-Reihe damit unterbrochen. Die Erklärung hierfür ist im darunterliegenden Bildstreifen zu finden: In gleicher Höhe wie die Klagefrauen ist der Sargschrein angeordnet. Bildet er wie auf dem Chaemwaset-Relief den Mittelpunkt der Komposition (s. Abb. 18), müsste die Symmetriearchse rechts von den Klagefrauen verlaufen. Die beidseitig der imaginären Symmetriearchse wiedergegebenen Handlungen spielen sich dann unmittelbar beim Vorbeizug des Sargschlittens ab. Schwerpunkt der Handlungen ist die Zeremonie des Krüge-Zerbrechens.⁵³ Vor der ersten

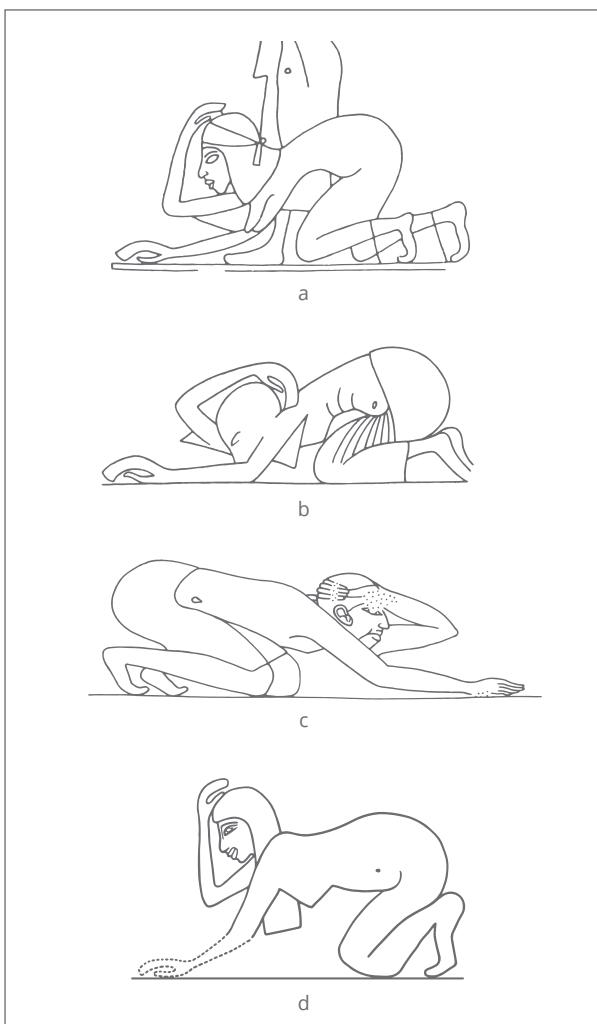


Abb. 22: Trauerhaltung „tief niedergebeugtes Knie mit aufgestellten Füßen“

- a: Königsgrab Amarna; 18. Dynastie, Echnaton
- b: Königsgrab Amarna; 18. Dynastie, Echnaton
- c: Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 12411); 18. Dynastie, Tutanchamun
- d: NN (Brooklyn 37.31.E.); 19. Dynastie, Ramses II

Laube liegt bereits ein zerbrochenes Wassergefäß am Boden. Ein Diener ist gerade dabei, ein zweites zu zerschlagen (s. Abb. 14).⁵⁴ Vor der nächsten Laube liegt offenbar ein ausgeleertes Wassergefäß, ein zweites lehnt umgestürzt an einer Pflanzenbündelsäule (s. Abb. 15). Wie in der ersten Laube stehen zwei Wassergefäße noch im Ständer, doch droht eines im nächsten Moment umzufallen. Die Gebärden der Diener bringen ihre tiefe Ergriffenheit zum Ausdruck, ihre Resignation angesichts des Toten, der *soeben* an ihnen vorbeigezogen wird. Die dritte Laube wird schon wieder abgebrochen. Sie hat ihren Zweck erfüllt, weil der Sargschlitten *bereits* vorbeigezogen ist. Die vierte Laube steht zwar noch, aber ein als Stütze dienendes Pflanzenbündel wird gerade von einem Knaben aus dem Boden gezogen. Vor beiden Lauben liegt jeweils ein ausgeleertes, aber unbeschädigtes Wassergefäß am Boden, von den übrigen ist nichts mehr zu sehen. Die beiden Diener, die nicht mit dem Abbau der Lauben beschäftigt sind, zeigen heftige, schmerzerfüllte Gebärden. Vermutlich haben sie den sich entfernen Sargschlitten noch im Blick.

Schließlich wären noch die Maße der Figuren zu vergleichen. Von den beiden Dienern auf dem Bonner Relief (BoSAe 111) hat der rechte eine Höhe von 24,5 cm, der linke ist 25,7 cm hoch. Auf dem Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411) misst der aufrecht stehende Diener hinter der ersten Laube ebenfalls 24,5 cm. In dem Bemühen, Verdachtsgründe und Anhaltspunkte so ausführlich und freizügig wie möglich offenzulegen, wurden bis ins Detail gehend Indizien zusammengetragen, die die Zuschreibung der Reliefs Berlin ÄM 13297 und Bonn BoSAe 111 zum Berliner „Trauerrelief“ (ÄM 12411) und damit zum Grab des Ptahemhat-Tj als bewiesen erscheinen lassen. Dabei handelt es sich um Ähnlichkeiten oder gar Kongruenz von Gesichtsdetails, den Linienduktus bei Haarsträhnen und Gewandfalten, die spezifische Wiedergabe von Trauergebärden und deren Ausdrucksqualitäten sowie formale Eigentümlichkeiten bei der Gestaltung und Anordnung von Opfergaben und Palmzweigen. Darüberhinaus ergab die vergleichende Analyse der Opferlauben-Szenen, dass diese nach raumzeitlichen Gesichtspunkten gegliedert sind. Die dargestellten „Zeitzonen“ erstrecken sich von der nahen Vergangenheit über die Gegenwart bis zur nahen Zukunft – bezogen auf die Zeitdauer des Begräbniszuges am Bestattungstag. Zugleich markiert jede Opferlaube einen Abschnitt des Prozessionsweges, der sich vom Nilufer bzw. dem Nekropolengarten bis zum Grab erstreckte.

Zu ergänzen wären Erkenntnisse, die sich in jüngerer Zeit durch Ordnungs- und Erfassungsarbeiten in Archiven ergeben haben. Der Bonner Reliefblock (BoSAe 111)

gehörte lange Zeit zu den *disjecta membra*: Da die Inventarverzeichnisse des Ägyptologischen Seminars in Bonn während des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen sind, konnte seine memphitische Herkunft bislang nur vermutet werden, Zeitpunkt und Art der Erwerbung blieben im Dunkeln. Bei der Aufarbeitung der Abklatsche, die beim „Wörterbuch der Ägyptischen Sprache“ der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften archiviert sind, wurde 1994 ein Papierabdruck des Reliefs gefunden. Die handschriftliche Notiz verriet Carl Reinhardt als Urheber. Als Entstehungszeit wurde 1897/98 ermittelt. Reinhardt schickte den Abdruck als Entscheidungshilfe zunächst dem Berliner Ägyptischen Museum. Trotz seines Vermerks „gehört wohl zu den dortigen Steinen?“ – der sich vermutlich auf die 1894 und 1897 erworbenen memphitischen Reliefs bezog (ÄM 12410, 12411, 13297) – kam der Ankauf nicht zustande. Möglicherweise noch im gleichen Jahr wurde das Relief nach Bonn vermittelt und dort spätestens 1898 angekauft. Den Abdruck schickte man wie üblich an das Abklatscharchiv des Berliner Wörterbuchs. Der Papierabdruck bot nun die einzigartige Möglichkeit, das Bonner Relief mit dem Berliner „Trauerrelief“ zu konfrontieren und zu vergleichen. Dabei zeigte sich, dass nicht nur Größe und Proportionen der Dienerfiguren und Gegenstände übereinstimmen, sondern auch „Technik“ und „Duktus“.

Im Fotoarchiv des Berliner Ägyptischen Museums entdeckte Verfasserin kürzlich ein historisches Foto (Abb. 23). Es zeigt das „Trauerrelief“ im damaligen Historischen Saal des Neuen Museums – und zwar wegen des erwünschten Streiflichtes quer zur Raumachse vor einer der Säulen. Es steht auf einem gemauerten Sockel, in dem das bruchstückhafte Relief mit der Königsliste aus dem Grab des Chabechnet (ÄM 1625; aus TT 2) eingebaut ist, hinterblendet von einer dunklen, glatten Holzwand. Auf seiner Oberkante liegt zur Überbrückung der Bruchstelle eine dicke Holzleiste. Darauf steht ein im Verhältnis etwa ein Drittel breiter Reliefblock, der nach hinten durch die Säule gestützt wird. Auf dem Foto ist nur der untere Teil zu sehen, doch lässt der schlafende Türhüter keinen Zweifel, dass es sich dabei um das Grabhof-Relief (ÄM 13297) handelt. Beide Reliefs sind mit einem handgeschriebenen Beschriftungsschild versehen, das auch die jeweilige Inventarnummer enthält. Daneben bzw. darunter ist ein Kärtchen befestigt, auf dem als „Katalog Seite“ 151 bzw. 152 eingetragen ist. Dabei handelt es sich um einen Verweis auf das „Ausführliche Verzeichnis“ in zweiter Auflage von 1899.⁵⁶ Vermutlich hatte Erman das Grabhof-Relief bald nach dem Erwerb oder rechtzeitig vor Erscheinen der Neuauflage seines Kataloges – also zwischen 1897 und 1899 – auf dem „Trauerrelief“ aufgestellt. Damit wollte er offenbar Fachkollegen und

Besuchern die Möglichkeit geben, die beiden Reliefs miteinander zu vergleichen und stilistische Übereinstimmungen zu entdecken. Die von ihm mehrfach und zuletzt in seinem Katalog geäußerte Vermutung, dass das Grabhof-Relief „wohl aus dem selben Grabe“⁵⁷ (wie ÄM 12411) stammt, sollte nachvollzogen werden können. Die gemeinsame Präsentation muss damals überzeugt haben, zumal bei diesem unmittelbaren Vergleich deutlich wird, dass die Köpfe der Trauergäste auf beiden Reliefs in etwa gleich groß sind (s. Abb. 2–5). Ein zweites Archivfoto, das ca. 15 Jahre später aufgenommen wurde (Abb. 24), zeigt hinter der glatten Rückwand des „Trauerreliefs“ eine zweite, grob gezimmerte Holzwand. Statt des Grabhof-Reliefs hängen dort nun zwei kleine Relieffragmente, eines davon mit einer Opferlauben-Darstellung (ÄM 14221).⁵⁸ Beim „Trauerrelief“ ist das Kärtchen mit dem Katalogverweis entfernt worden, wovon die helle rechteckige Stelle kündet. Zwei tiefer gewordene Spannungsrisse im Gipssockel des „Trauerreliefs“ lassen vermuten, dass die ursprüngliche, statisch recht gewagte Aufstellung inzwischen als problematisch erkannt worden war. Seit dieser physischen Trennung der beiden Reliefs (ÄM 12411 u. 13297) sind sie nur noch einmal gemeinsam an einer Wand ausgestellt worden, und zwar in der Dauerausstellung des Ägyptischen Museums (Ost) im Bodemuseum; die kleinen Führer dokumentieren dies für die Jahre 1976–1989.⁵⁹ Jedoch war zwischen dem „Trauerrelief“ und dem Grabhof-Relief ein anderer Reliefblock mit einer vergleichsweise konventionellen Darstellung des Begräbniszuges aufgestellt (ÄM 12412), so dass sich die Zusammengehörigkeit der beiden Reliefs nicht erschloss. Danach wurde das Grabhof-Relief ins Depot verbannt. Nur kurzzeitig, zwischen 2009 und 2011, war es im wiedereröffneten Neuen Museum zu sehen: im schlecht beleuchteten Untergeschoss, in einer früheren Heizkammer.⁶⁰ Wegen der Darstellung des schlafenden Türhüters, die als ungewöhnliches Detail mit humoristischer Note Erwähnung fand,⁶¹ wird es heutzutage gern für Sonderausstellungen angefragt. Davon sollte es künftig verschont bleiben, zumal seine Oberfläche durch einen kriegsbedingten Wasserschaden stark löchrig ist. Stattdessen wäre es wünschenswert, wenn das Relief wieder dauerhaft im Neuen Museum gezeigt würde. Der Szenenabfolge nach müsste es rechts vom „Trauerrelief“ aufgestellt werden. Dann könnten beide als Teile einer und derselben Wanddekoration erkannt werden – aus der bislang nicht wiederentdeckten Grabanlage des Ptahemhat, genannt Tj. Als Hohepriester des Ptah war er zugleich „Größter der Handwerksleiter“.⁶² Damit verfügte er über die besten Handwerker und Künstler von Memphis, die eine in Qualität und Ausdruck so herausragende, meisterliche Reliefdekoration schaffen konnten.

GRABRELIEFS DES PTAHEMHAT-TJ

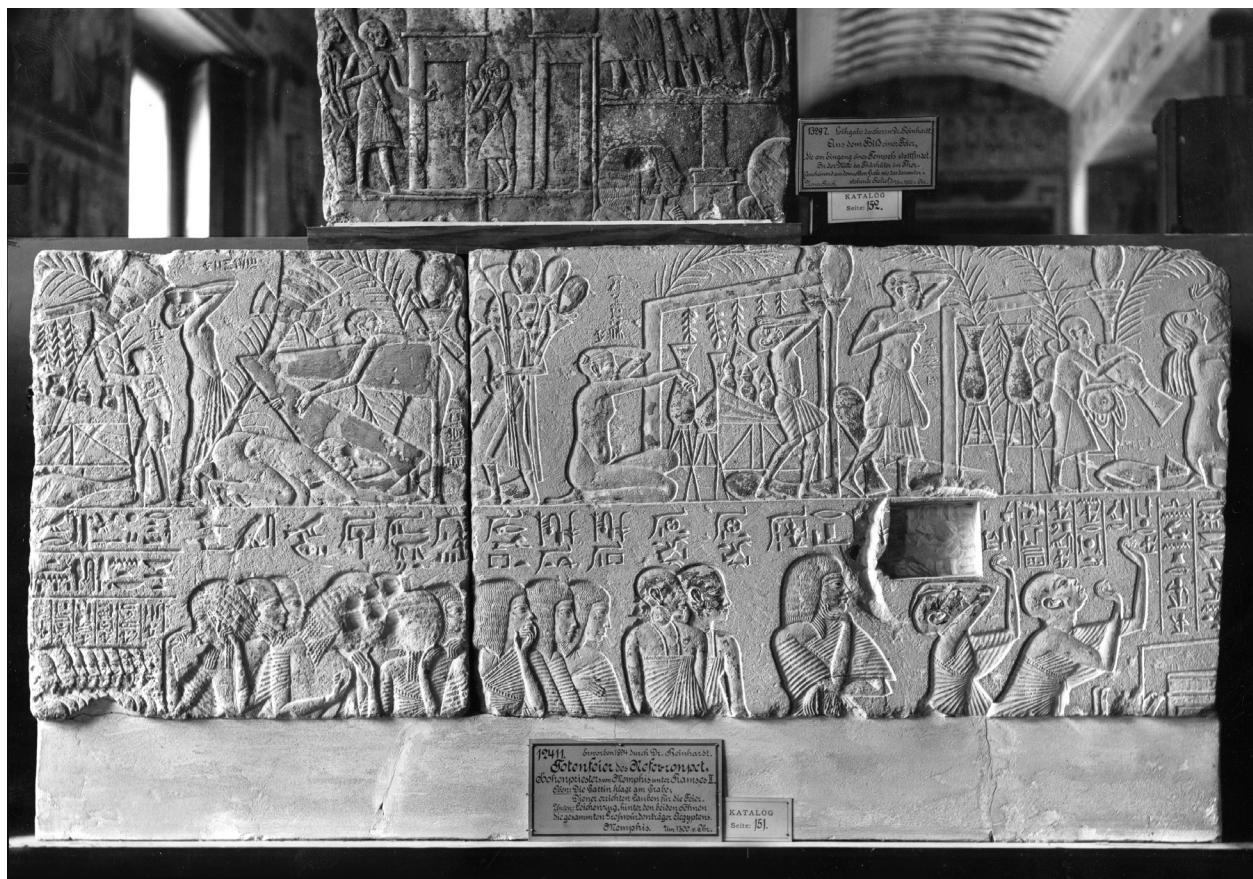


Abb. 23: Die beiden Berliner Reliefs (ÄM 12411 u. 13297) 1899 im Neuen Museum

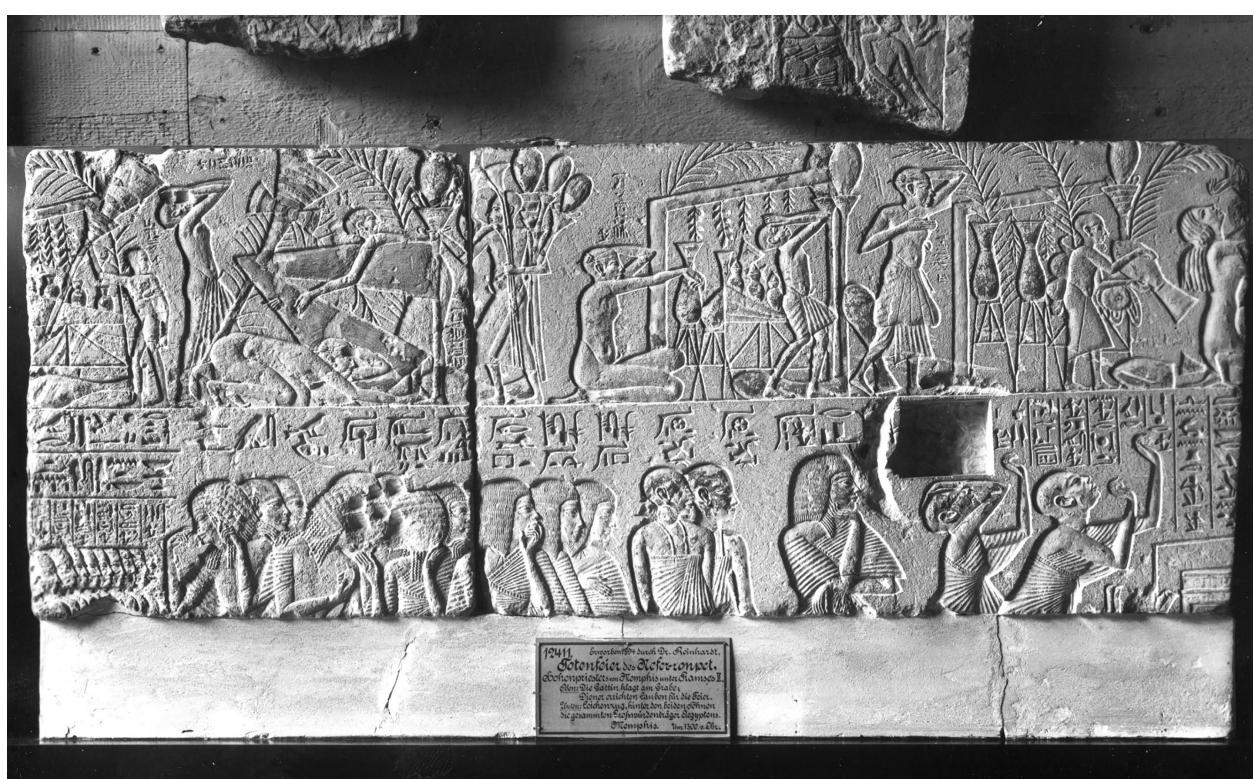


Abb. 24: Das „Trauerrelief“ (ÄM 12411) mit zwei Relieffragmenten darüber (rechts ÄM 14221) ca. 1914 im Neuen Museum

Anhang: Dokumentation

1. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, ÄM 13297 (Abb. 1)

Sakkara. Wahrscheinlich aus dem Grab des *Ptahemhat-Tj*
Erworben 1897
H. 64,5 cm, B. 57 cm
Flachrelief
Ende 18. Dynastie, Tutanchamun - Eje

Der hochformatige Reliefblock zeigt die Schlussriten im Graboberbau.

Die Grabdarstellung ist horizontal aufgebaut. Der Bildausschnitt enthält ungefähr den Mittelteil des Gebäudes, schmale Segmente von drei Räumen.

Der Raum links – wohl der Erste Hof – ist durch zwei Standlinien horizontal gegliedert. Oben sind unmittelbar vor einem Wand-Streifen eine Stele auf einem Sockel, ein pyramidaler Opferaufbau auf einem Altar und mehrere Wasserkrüge in Ständern abgebildet. Darunter sind vier Männer zu sehen. Der erste trägt einen Stabstrauß, einer der drei hinter ihm einen Beutel (von ihnen sind nur noch die vorderen Konturen erhalten). Wahrscheinlich bringen sie Opfergaben und Gegenstände der Grabausstattung herbei. Sie nähern sich einer Tür, an der dösend ein Türwächter lehnt. Der erste Opferträger weist mit seiner linken Hand auf den schlafenden Türwächter – wohl, um ihn aufzuwecken und an seine Pflicht zu gemahnen. Von dem Inventar des unteren Raumabschnitts ist nur noch ein Granatapfel zu sehen. Sicher krönte er einen pyramidalen Opferaufbau, dem obigen vergleichbar. Der durch die Tür begehbarer mittlere (Statuen-)Raum ist sehr schmal. Oberhalb einer zweiten Tür, die in den rechten Raum führt, ist ein mit Opfergaben bedeckter Lattentisch abgebildet. Eine bogenförmige Ritzlinie, die wahrscheinlich eine gewölbte Decke wiedergibt, begrenzt den Raum. Darüber, im benachbarten (Magazin-)Raum, sind lediglich die Füße von zwei Opferständern zu sehen. Sie sind in der oberen Hälfte des Raumfeldes auf einer Standlinie angeordnet.

Rechts ist ein von Kolonnaden umgebener Hof dargestellt, sicher der Zweite Hof. Zwei Standlinien lassen eine horizontale Unterteilung in zwei große und einen schmalen Bildstreifen erkennen. Von der rückwärtigen Säulenreihe ist jeweils eine in den beiden großen Bildstreifen abgebildet. Sie sind auf einer eigenen Standlinie im Hintergrund angeordnet. Über dem Kapitell, das ebenso wie der Schaft keine Kannelierung aufweist, ist in gleicher Breite ein Stück Architrav mit Hohlkehle abgebildet. Ein schmaler „Steg“ verbindet das Kolonnadendach mit der jeweils darüberliegenden Standlinie.

Unter den Kolonnaden haben sich die Teilnehmer des Ehrengeleits zu den Abschlusszeremonien für die Mumie versammelt. Im unteren Bildstreifen sind drei, darüber vier Trauergäste zu sehen. Durch ihre Kleidung und die gemessenen Trauergesten sind sie als hochrangige Beamte und Würdenträger, in zwei Fällen sogar deutlich als Wesire gekennzeichnet. Vor den beiden Wesiren ist noch zur Hälfte ein Sem-Priester zu erkennen. Der Ansatz seines rechten Armes lässt darauf schließen, dass er ihn vorgestreckt hat und ein Mundöffnungsgerät hält.

Auf der oberen Standlinie ist der Fuß eines Opferständers erkennbar. Links davon, auf einem bis zum rückwärtigen Wandstreifen abgesenkten Teil der Standlinie, bilden zwei senkrechte Streifen möglicherweise die Pfosten einer schmalen Tür.

Bibl. (Auswahl): PM III, S. 197; PM III², 2, S. 750. – Martin, *Corpus I*, Nr. 65, S. 27–28, Tf. 24. – ÄVA II, S. 17, Tf. 111; *Ausf. Verzeichnis*, S. 152; Wreszinski, *Atlas I*, S. 91 c; Arnst, in: BSEG 15 (1991), S. 12 m. Anm. 12; Martin, *Hidden Tombs*, S. 205, Abb. 127; Berlandini-Keller, in: BSFE 134 (1995), S. 38 u. 49, Abb. 37 (Detail).

2. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, ÄM 12411 (Abb. 11)

Sakkara. Grab des *Ptahemhat-Tj*
Erworben 1894
H. 50 cm, B. 128 cm
Versetktes Relief
Ende 18. Dynastie, Tutanchamun – Eje

Das querformatige Relief ist aus zwei Blöcken zusammengesetzt. Der untere Bildstreifen ist nur noch zur Hälfte erhalten; die Bruchkante verläuft etwa in Hüfthöhe der Figuren. Zu sehen ist ein Abschnitt aus der Kernszene der Begräbnisdarstellungen: der Transport des Sargschreines zum Grab. Eine Ecke des Sargschreines mit dem darüber aufgestellten Baldachin ist rechts noch zu erkennen. Die Enden der Ruder und der Ruderbefestigung zeigen, dass der Sargschrein in einer Prozessionsbarke stand.

Dicht hinter dem Sargschlitten laufen die beiden Söhne, mit schmerzerfüllten Gesichtern und leidenschaftlichen Gebärden um ihren verstorbenen Vater klagend. *Saj*, Priester im Tempel der Bastet, ruft verzweifelt: „Ich wünsche, dass du bei mir bist bis zur Ewigkeit, du Vater und Leiter! ...“ Der zweite Sohn, dessen Name und Titel in der rechteckigen Fehlstelle stand, konnte als Priester *Hatiay* identifiziert werden.⁶³ Danach folgen vierzehn Männer, die als Trauergleit dem Verstorbenen die letzte Ehre erweisen. Angeführt werden sie von einem königlichen Schreiber, Kronprinzen und General, womit wohl *Haremhab* gemeint ist. Hinter ihm schreiten zwei Männer mit kahlrasierten Schädeln. Die langen, über der Brust gewickelten Schurze, das darunter versteckt getragene Amtssiegel und nicht zuletzt die Beischrift weisen sie als Wesire von Ober- und Unterägypten aus. Bei den übrigen Personen handelt es sich den Beischriften nach ebenfalls um hohe Staatsbeamte und Würdenträger. Zunächst zwei königliche Schreiber, von denen der erste Domänenvorsteher, der andere Schatzmeister ist. Hinter ihnen der Vorsteher der Palastwache, ein General, der Kabinettsvorsteher und der Schatzhausvorsteher. Zuletzt folgen der Hohepriester des Re in Heliopolis, wahrscheinlich *Sainheret*⁶⁴, der Hohepriester des Ptah in Memphis (*sm*) und der Bürgermeister von Memphis, bei dem es sich wahrscheinlich um *Sakeh*⁶⁵ handelt. Die ranghohen Trauergäste geben ihrer Trauer mit zurückhaltenden, würdevollen Gebärden Ausdruck. Zwei von ihnen nutzen das Zusammentreffen allerdings für eine Unterhaltung, weshalb einer schulterklopft ermahnt wird. Der letzte der Trauergäste wird auch an der Schulter berührt, jedoch um ihn zu beruhigen: der Tod seines Kollegen berührt ihn so schmerzlich, dass er sich diskret abwendet, um sich die Tränen abzuwischen und die Nase zu schneuzen.

Den Schluss des Zuges bildet das in langer Reihe aufmarschierende Tempelpersonal, von denen noch neun in enger Seitenstaffelung zu sehen sind. Im Gegensatz zu den offenbar landesweit bekannten Teilnehmern des Trauergleits sind die Namen der Untergebenen des Verstorbenen aufgeführt: *Tj*, *Tutu*, *Amenemheb*, *Merjsechmet*, *Ptahemheb*, *Rara*. Über ihren Namen zwei waagerechte, linksläufige Inschriftenzeilen mit der geläufigen Klageformel: „Zum Westen, zum Westen, dem Land der Rechtfertigung. Großer ... Herr der Wahrheit, du warst ja unser Vater ...“.

Im oberen Bildstreifen ist die Opferlauben-Szene dargestellt. Am rechten Bildrand sind zunächst zwei trauernde Frauen zu erkennen (die zweite nur noch durch einen Fuß und einem Stück des gebeugten Rückens), die wohl zu einer Klagefrauen-Gruppe gehören. Dahinter schließt sich eine nach rechts ausgerichtete Lauben-Reihe an. Nur die ersten beiden Lauben sind noch komplett. In ihnen sind breite Lattentische mit Fladenbroten, Gurken und Fleischstücken bzw. in einer Stellung vier kleine Gefäße mit kegelförmigem Deckel sowie in separaten Ständern je zwei hohe, offene Krüge aufgestellt. Palmzweige, Stabsträuße und Laubranken bilden den üblichen Schmuck. Vor der ersten Laube ist ein Knabe gerade dabei, einen Krug zu zerschlagen. Ein zerbrochener Krug liegt bereits am Boden. Vor der nächsten Laube liegt ein unversehrter Krug am Boden, ein zweiter lehnt umgestürzt an einer Pflanzenbündelsäule. Und in der Laube droht einer der im Ständer stehenden Krüge umzukippen. Vor bzw. neben dieser Laube klagen zwei Männer und ein Knabe. Einer von ihnen ist vor Schmerz in die Knie gesunken, umfasst dabei mit der Linken den Kopf und streckt den rechten Arm kraftlos nach vorn. Die dritte Laube wird soeben abgebrochen. Ein Mann zieht Palmzweige und Stabsträuße heraus, ein zweiter reißt das Stützgerüst nieder und faltet die als Abdeckung dienende Papyrusmatte zusammen. Zwei weitere Männer – einer steht, der andere kniet mit weit vorgebeugtem Oberkörper – begleiten den Vorgang mit heftigem Klagen. Die vierte Laube steht zwar noch, doch zieht ein Knabe ein als Stütze dienendes Pflanzenbündel heraus. Vor beiden Lauben liegt jeweils ein unbeschädigter Krug am Boden. Die bei den Lauben abgebildeten Knaben und Männer sind nicht anonym. Darunter befinden sich u.a. *Neferrenpet*, Oberster der Diener des Hohepriesters, der Musikant *Kefkef*, *Ramose*, Oberster des Altars des Ptah, der Obergärtner *Aaemhotep* und der Gärtner *Chaj*.

Bei der Restaurierung der beiden Reliefblöcke im Sommer 2001 wurde an der Figur des Haremhab – unterhalb der Ärmelkante – eine Vierung festgestellt. Vermutlich handelt es sich auch bei der rechteckigen Vertiefung über dem zweiten Sohn um eine antike Vierung, die bei den mutwilligen Aushackungen herausgeschlagen wurde.

Bibl. (Auswahl): PM III, S. 197; PM III², 2, S. 711–712 – ÄVA II, S. 15–17, Tf. 110; Erman, in: ZÄS 33 (1895), S. 19–21, Tf. I u. II a; *Ausf. Verzeichnis*, S. 151; Aeg. *Inscr.* II, S. 179–180; Spiegelberg, in: ZÄS 60 (1925), S. 56–58; Borchardt, in: ZÄS 64 (1929), S. 12–16, Tf. I/2 (Detail); Werbrouck, *Pleureuses*, S. 75; Lüdeckens, *Totenklagen*, S. 117–119, Tf. 17; Hamann, *Geschichte der Kunst*, S. 251–252, Abb. 267, 268 (Detail); Woldering, *Memphitische Kunst*, Nr. 23, S. 22; Wolf, *Kunst*, S. 526–527, Abb. 503, 504–506 (Details); Schulman, in: JARCE 4 (1965), S. 55–68, Tf. XXX; Brovarski, in: NARCE 91 (Fall 1974), S. 26; Radwan, in: MDAIK 30, 1 (1974), S. 115 u. 118, Abb. 1–2; Berlandini-Grenier, in: BIFAO 76 (1976), S. 312, Anm.

1; Málek, in: GM 22 (1976), S. 43–46; Maystre, in: SGKAO 13 (1977), S. 303–307; Berlandini, *Les tombes amarniennes*, S. 205–206; Zivie, in: RdÉ 35 (1984), S. 200–203; *Museumsinsel Berlin: Ägyptisches Museum* (1991), Nr. 82, S. 136–138; Arnst, in: BSEG 15 (1991), S. 12–14, Abb. 7 (Detail); Maystre, *Grands prêtres de Ptah*, S. 138–141; Barthelmeß, *Übergang ins Jenseits*, S. 32–33, 74 f., 82; Berlandini-Keller, in: BSFE 134 (1995), S. 32, 37, 43, 48 m. Abb. 9, 11 (Details) u. 20; Geßler-Löhr, in: OMRO 77 (1997), S. 58 m. Abb. 3; Rau, *Heliopolis*, S. 120, 442–443 (Kat. E 2.8); Gessler-Löhr, *Hatiay at Saqqara*, S. 181–187; Staring, *Toward a prosopography*, S. 605; Weiss, *Immortality*, S. 66–68

3. Bonn, Ägyptisches Museum der Universität Bonn, BoSAe 111 (Abb. 12)

Herkunft unbekannt, zweifellos Sakkara.
Vermutlich aus dem Grab des *Ptahemhat-Tj*
Vermutlich 1898 erworben
(Archivunterlagen im 2. Weltkrieg verbrannt)
H. 28,3 cm, B. 84,3 cm
Versenktes Relief
Ende 18. Dynastie, Tutanchamun – Eje

Der querformatige Reliefblock enthält einen Abschnitt der Opferlauben-Szene.

Zu sehen sind drei nach links offene Lauben. In ihnen sind jeweils auf einem breiten Lattentisch verschiedene Brote, Kuchen und Gurken bzw. Fladenbrote und vier kleine Biergefäße mit kegelförmigem Deckel sowie in separaten Ständern vier hohe, verschlossene Wassergefäße aufgebaut. Neben oder vor den Lauben ist ein Palmzweig bzw. noch zusätzlich ein Stabstrauß in den Boden gesteckt und unter das Dach Laubranken gehängt. Vor der rechten und mittleren Laube steht jeweils ein klagender Diener.

Der erste stützt sein Kinn in die gespreizten Finger der linken Hand, den Ellenbogen auf den angewinkelten rechten Unterarm stützend. Der andere hat wahrscheinlich seine rechte Hand auf die linke Schulter gelegt, den Ellenbogen mit der linken Hand stützend. Das linke Bilddrittel ist stark beschädigt. Standlinie und obere Begrenzungslinie sind an keiner Stelle erhalten. Zwischen der rechten Bruchkante und der ersten Laube befindet sich ein breiter, nicht dekorierter Streifen. Wahrscheinlich endet hier das Bildfeld dieser Wand.

Bibl.: unveröffentlicht.

Abgekürzte Literatur (in Dokumentation)**Aeg. Inschr. II**

= *Aegyptische Inschriften aus den Staatlichen Museen zu Berlin*, Bd. II: *Inschriften des Neuen Reichs*, bearb. G. Roeder, Leipzig 1924.

Arnst, in: BSEG 15 (1991)

= C.-B. Arnst, *Die Aussagekraft unscheinbarer Motive. Vier memphitische „NN“-Reliefs aus der Zeit Tutanchamuns und ihre mögliche Zuordnung zum Grab des Haremhab*, in: BSEG 15 (1991), S. 5–30.

Ausf. Verzeichnis

= A. Erman, *Königliche Museen zu Berlin: Ausführliches Verzeichnis der Agyptischen Altertümer und Gipsabgüsse*, 2. umgearb. Aufl., Berlin 1899.

ÄVA II

= A. Erman, *Agyptische und vorderasiatische Alterthümer aus den Koeniglichen Museen zu Berlin*, Bd. II: *Agyptische Alterthümer*, Beiheft, Berlin 1897.

Barthelmeß, Übergang ins Jenseits

= P. Barthelmeß, *Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamtengräbern der Ramessidenzeit*. SAGA 2, Heidelberg 1992.

Berlandini, Les tombes amarniennes

Berlandini, *Les tombes amarniennes et d'époque Toutankhamon à Saqqara. Critères stylistique*, in: *L'Égyptologie en 1979. Axes Prioritaires de Recherches. Colloques internationaux du CNRS No. 595*, Bd. II. Paris 1980, S. 195–212.

Berlandini-Grenier, in: BIFAO 76 (1976)

= J. Berlandini-Grenier, *Varia memphitica I* (1), in: BIFAO 76 (1976), S. 301–316.

Berlandini-Keller, in: BSFE 134 (1995)

= J. Berlandini-Keller, *Cortège funéraire de la fin XVIII^e dynastie à Saqqara. Staatliche Museen Munich ÄS 7127*, in: BSFE 134 (1995), S. 30–49.

Borchardt, in: ZÄS 64 (1929)

= L. Borchardt, *Bilder des Zerbrechens der roten Krüge*, in: ZÄS 64 (1929), S. 12–16.

Brovarski, in: NARCE 91 (Fall 1974)

= E. Brovarski, *The dating of the Berlin „Trauerrelief“*, in: NARCE 91 (Fall 1974), S. 26.

Erman, in: ZÄS 33 (1895)

= A. Erman, *Aus dem Grabe eines Hohenpriesters von Memphis*, in: ZÄS 33 (1895), S. 18–24.

Geßler-Löhr, in: OMRO 77 (1997)

= B. Geßler-Löhr, *Bemerkungen zur Nekropole des Neuen Reiches von Saqqara vor der Amarna-Zeit. II: Gräber der Bürgermeister von Memphis*, in: OMRO 77 (1997), S. 31–71.

Gessler-Löhr, Hatay at Saqqara

= B. Geßler-Löhr, *Pre-Amarna or Post-Amarna? The tomb of the God's Father Hatay at Saqqara*, in: L. Evans (Hrsg.), *Ancient Memphis 'Enduring is the Perfection'. Proceedings of the International Conference held at Macquarie University, Sydney, on August 14–15, 2008*. OLA 214, Leuven 2012, S. 147–191.

Hamann, Geschichte der Kunst

= R. Hamann, *Geschichte der Kunst. Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike*, Berlin 1959.

Lüddeckens, Totenklagen

= E. Lüddeckens, *Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklagen*. MDIK 11, Kairo 1943.

Málek, in: GM 22 (1976)

= J. Málek, *The second stela of the High Priest of Memphis Ptahemhat Ty (Amherst 213)*, in: GM 22 (1976), S. 43–46.

Martin, Corpus I

= G. T. Martin, *Corpus of Reliefs of the New Kingdom from the Memphite Necropolis and Lower Egypt*, Bd. I, London 1987.

Martin, Hidden Tombs

= G. T. Martin, *The Hidden Tombs of Memphis. New Discoveries from the Time of Tutankhamun and Ramesses the Great*, London 1992.

Maystre, Grands prêtres de Ptah

= C. Maystre, *Le grands prêtres de Ptah de Memphis*. OBO 113, Freiburg/Göttingen 1992.

Maystre, in: SGKAO 13 (1977)

= C. Maystre, *Le grand-prêtre memphite du relief Berlin 12411*, in: SGKAO 13: Ägypten und Kusch, Berlin 1977, S. 303–307.

Museumsinsel Berlin: Ägyptisches Museum (1991)

= K.-H. Priese (Hrsg.), *Museumsinsel Berlin: Ägyptisches Museum*. Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mainz 1991.

Radwan, in: MDAIK 30, 1 (1974)

= A. Radwan, *Der Trauergestus als Datierungsmittel*, in: MDAIK 30, 1 (1974), S. 115–129.

Raue, Heliopolis

= D. Raue, *Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich*. ADAIK 16, Berlin 1999.

Schulman, in: JARCE 4 (1965)

= A. R. Schulman, *The Berlin „Trauerrelief“ (No. 12411) and some Officials of Tutankhamun and Ay*, in: JARCE 4 (1965), S. 55–68.

Spiegelberg, in: ZÄS 60 (1925)

= W. Spiegelberg, *Die Datierung des Berliner „Trauerreliefs“*, in: ZÄS 60 (1925), S. 56–58.

Staring, Toward a prosopography

= N. Staring, *Toward a prosopography of New Kingdom tomb owners in the Memphite necropolis*, in: M. Bárta, F. Coppens u. J. Krejčí (Hrsg.), *Abusir and Saqqara in the Year 2015*, Prag 2017, S. 593–611.

Weiss, Immortality

= L. Weiss, *Immortality as the Response of Others*, in: N. Staring, H. Twiston Davies u. L. Weiss (Hrsg.), *Perspectives on Lived Religion, Practises – Transmission – Landscape*. PALMA 21, Leiden 2019, S. 59–71.

Werbrouck, Pleureuses

= M. Werbrouck, *Les Pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Brüssel 1938.

Woldering, Memphitische Kunst

= I. Woldering, *Zur memphitischen Kunst des Neuen Reiches*. [Unpubl.] Dissertation, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 1950.

Wolf, Kunst

= W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart 1957.

Wreszinski, Atlas I

= W. Wreszinski, *Atlas zur altaegyptischen Kulturgeschichte*, Teil 1, Leipzig 1923.

Zivie, in: RdÉ 35 (1984)

= A.-P. Zivie, *La localisation de la tombe du grand-prêtre de Ptah Ptahemhat-Ty*, in: RdÉ 35 (1984), S. 200–203.

Anmerkungen

¹ Der Artikel basiert auf einem Kapitel meiner Dissertation, er wurde lediglich an einigen Stellen ergänzt und aktualisiert; C.-B. Arnst, *Zwischen Innovation und Tradition. Untersuchungen zum Stil memphitischer Grabreliefs der Nachamarnazeit*. Dissertation [Mikrofiche-Publ.], Berlin, Humboldt-Universität, 2004, Bd. 1, S. 220–233.

² O. Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München 1995, S. 286.

³ PM III², 2, 750; G. T. Martin, *Corpus of Reliefs of the New Kingdom from the Memphite Necropolis and Lower Egypt*, Bd. I, London 1987, Nr. 65, S. 27–28, Tf. 24.

⁴ Carl August Reinhardt (1856–1903) war von 1893 bis 1899 Dragoman am Generalkonsulat von Kairo. Zu seiner Person und seinen Verdiensten für deutsche Museen, insbesondere das Berliner Ägyptische Museum, siehe S. Köpstein, *Das Abklatscharchiv beim Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, Teil 2. MittWb 5 (1996), S. 13–58, bes. S. 35–47.

⁵ A. Erman, *Ägyptische Abteilung*, in: Amtliche Berichte, 18. Jg., No. 4, Berlin 1897, S. 89.

⁶ A. Erman, *Aegyptische und vorderasiatische Alterthümer aus den Koeniglichen Museen zu Berlin*, Bd. II: *Aegyptische Alterthümer*, Beiheft, Berlin 1897, S. 17; A. Erman, *Königliche Museen zu Berlin: Ausführliches Verzeichnis der Aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse*, 2. umgearb. Aufl., Berlin 1899, S. 152.

⁷ A. Erman, *Aus dem Grabe eines Hohenpriesters von Memphis*, in: ZÄS 33 (1895), S. 21.

⁸ A. Perrig, *Michelangelo Studien*, I: *Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt a. M. [u.a.] 1976, S. 9. – H. Madsen (*Aus dem Hohenpriestergrabe zu Memphis*, in: ZÄS 61 (1904), S. 110) vertraute Ermans Kennerurteil so sehr, dass er nicht nur dessen Zuschreibungen für bewiesen hielt, sondern diese zur „Berufungsinstanz“ (Perrig, *Michelangelo Studien*, S. 10) für die Attribution der Reliefblöcke Kopenhagen AE.I.N. 38 werden ließ.

⁹ Erman, ÄVA II (wie Anm. 6), S. 17.

¹⁰ Siehe Beschreibung im Anhang, S. 166. Ausführlich zu memphitischen Grabdarstellungen siehe Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 162–188 u. Bd. 2, S. 242.

¹¹ Siehe Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 15–20 u. 41–43, sowie in diesem Band S. 33–38 m. Abb. 1.g u. 6, S. 38–43 m. Abb. 8 u. 11.e.

¹² C. Strauß-Seeber (*Kriterien zur Erkennung der königlichen Rundplastik Amenophis' III.*, in: L. M. Berman (Hrsg.), *The Art of Amenhotep III. Art Historical Analysis*, Cleveland 1990, S. 10 m. Anm. 11) meint mit Bezug auf die Plastik, dass dieses Stilmittel schon in der Zeit des Tutanchamun seine Lebendigkeit verloren hätte.

¹³ Siehe z.B. die Figuren des Ehrengeleits bei Ameneminet I, Obergoldschmied (München Gl. 298): S. Schoske u. D. Wildung, *Ägyptische Kunst München. Katalog-Handbuch zur Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München*,

München 1985, S. 73, Abb. 51. – NN (Moskau I.1.a. 5638): S. Hodjash u. O. Berlev, *Reliefs and Stelea in the Pushkin Museum of Fine Arts Moscow*, Leningrad 1982, Nr. 69, S. 122, Abb. S. 126; E. Anochina, O. Djuzeva u. O. Tomaševič, *Egipet: IV-I tysjačletija do N. E. Bolše, čem putevoditel*, Moskau 2017, Kat. 54, S. 125–127. – Chaemwaset (Kairo 12.6.24.20): PM III2/1, S. 304; M. Werbrouck, *Les Pleureuses dans l'Égypte ancienne*, Brüssel 1938, S. 82, Tf. XXXIV; C. M. Zivie, *À propos de quelques reliefs du Nouvel Empire au Musée du Caire*, II: *La tombe de Khamonas, chef de charpentiers du roi, à Giza*, in: BIFAO 76 (1976), S. 20–22, Tf. VIII.

¹⁴ G. Th. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tutankhamun*, Bd. I: *The Reliefs, Inscriptions and Commentary*. EES Excavation Memoir 55, London 1989, Tf. 106 u. 107 [72]. In 2. Aufl. G. Th. Martin, *Tutankhamun's Regent: Scenes and Texts from the Memphite Tomb of Horemheb*. EES Excavation Memoir 111, London 2016, Tf. 41 u. 141 [72].

¹⁵ Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 14), Tf. 85–86, 88, 89 u. 91[69]; Martin, *Tutankhamun's Regent* (wie Anm. 14), Tf. 35, 36, 127, 129, 130, 164 [69], vgl. auch Tf. 133 [104].

¹⁶ Dazu ausführlicher H. Müller, *Darstellungen von Gebärden auf Denkmälern des Alten Reiches*, in: MDIK 7 (1937), S. 104–105 m. Abb. 34 u. 42. In Bestattungsdarstellungen erscheint diese Geste beispielsweise bei Idu (Giza, 6. Dynastie): E. Lüdeckens, *Untersuchungen über religiösen Gehalt, Sprache und Form der ägyptischen Totenklagen*. MDIK 11, Kairo 1943, Abb. 1. – Ihj / Idut (Sakkara, 6. Dynastie): Lüdeckens, *Totenklagen*, Abb. 9. – Ameneminet I (München Gl. 298): Schoske / Wildung, *Ägyptische Kunst München* (wie Anm. 13), S. 73, Abb. 51. – Maja (Berlin 2088/89): LD III, Bl. 242 a; G. T. Martin, *The Tomb of Maya and Meryt*, Bd. I: *The Reliefs, Inscriptions, and Commentary*. EES Excavation Memoir 99, London 2012, Tf. 32 u. 33 [42]. – Amenemope (TT 41): J. Assmann (Hrsg.), *Das Grab des Amenemope (TT 41)*. Theben III, Bd. 2, Tf. XLIX a.

¹⁷ Die Berliner Maja-Reliefs ÄM 2088/89 sind während des Krieges durch Brand fragmentiert worden. Für Abb. 9 wurde deshalb eine Vorkriegs-Aufnahme ausgewählt.

¹⁸ Siehe Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), S. 123–127 u. Tabelle S. 142–144.

¹⁹ Dazu auch im nachfolgenden Abschnitt zum Reliefblock Bonn 111. Für die sonst üblichen Darstellungen der Gebärden siehe z. B. Ipuja (Kairo 21.6.24.12): D. Wildung u. S. Schoske, *Nofret – Die Schöne. Die Frau im alten Ägypten*, Bd. I [Ausstellungskatalog], München 1984, Nr. 92, Abb. S. 187. – Amenemope (TT 41): Assmann, *Amenemope* (wie Anm. 14), Tf. XLVIII a.

²⁰ Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), S. 124.

²¹ Vgl. z. B. die Darstellungen bei Amenemope (TT 41) und Amonmose (TT 19): A. Radwan, *Der Trauergestus als Datierungsmittel*, in: MDAIK 30,1 (1974), Abb. 11 u. 12. Für die übrigen Belege s. Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Tabelle auf S. 142–144.

²² So W. Wolf, *Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart 1957, S. 527.

- ²³ An dieser Stelle danke ich Herrn Dr. Frank Förster, Kurator des Ägyptischen Museums der Universität Bonn, der eigens für diese Publikation Neuaufnahmen des Reliefs anfertigen ließ.
- ²⁴ Martin, *Corpus I* (wie Anm. 3), Nr. 5 u. 6, S. 8–9, Tf. 3; O. Djuzeva, *Das Grab des Generals Ameneminet in Saqqara*, in: M. Barta u. J. Krejci (Hrsg.), *Abusir und Saqqara in the Year 2000*. Archiv orientální, Suppl. IX. Prag 2000, Dok. 15 u. 16, S. 82–83, Tf. 3. Zu der Frage, ob die zusammengehörigen Blöcke Kopenhagen AE.I.N. 716 u. Boston 1974.468 aus dem Grab des Generals Ameneminet (II) stammen, äußerte Olga Djuzeva vorsichtige Zweifel. Beatrix Geßler-Löhr und Verfasserin stimmen darin überein, dass diese Zuordnung aus stilistischen Gründen unwahrscheinlich ist; s. Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 72, Anm. 248.
- ²⁵ Bei in versenktem Relief ausgeführten Nebenfiguren in Sub-Szenen sind die Gewandfalten selten so sorgfältig modelliert. Als ein anderes Beispiel sind die Opfergabenträger im Grab des Goldschmiedemeisters Ameneminet I (Kairo 17.6.25.1) zu nennen; s. E. Graefe, *Das Grab des Vorsteigers der Kunsthändler und Vorsteher der Goldschmiede, Ameneminet, in Saqqara*, in: A.-P. Zivie (Hrsg.), *Memphis et ses nécropoles au Nouvel Empire. Nouvelles données, nouvelles questions. Actes du colloque international CNRS, Paris, 9 au 11 octobre 1986*, Paris 1988, Tf. 4.
- ²⁶ Siehe Anm. 16.
- ²⁷ C.-B. Arnst, *Die Aussagekraft unscheinbarer Motive. Vier memphitische „NN“-Reliefs aus der Zeit Tutanchamuns und ihre mögliche Zuordnung zum Grab des Haremhab*, in: BSEG 15 (1991), S. 16–18.
- ²⁸ Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 14), Tf. 118, 119, 123 u. 124 [86]; Martin, *Tutankhamun's Regent* (wie Anm. 14), Tf. 50, 51 [83+86], 149, 150.
- ²⁹ Merjneith (in situ): M. J. Raven u. R. van Walsem, *The Tomb of Meryneith at Saqqara*. PALMA 10, Turnhout 2014, S. 94–95, Szene [15].
- ³⁰ Vgl. beispielsweise die Krug-Darstellungen bei Ptahnefer (Kairo 10.6.24.12): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXII. – Paj (Paris E 15562): M. J. Raven, *The Tomb of Pay and Raia at Saqqara. Seven-Fourth Excavation Memoir*, London/Leiden 2005, Tf. 32–33 [21]. – Hormin (Kairo JE 8374): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXV; L. Borchardt, *Bilder des „Zerbrechens der roten Krüge“*, in: ZÄS 64 (1929), S. 15, Abb. 3 (Detail) – Maja (in situ, z. T. Berlin 2088/89): LD III, 242 b–c. – NN (Berlin 12412): C. Maystre, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis*. OBO 113, Freiburg/Göttingen 1992, S. 277–278, Kat.-Nr. 70 (ohne Abb.). – Mes (Kairo 17.5.25.1): G. A. Gaballa, *The Memphite Tomb-Chapel of Mose*, Warminster 1977, Tf. XXXIV.
- ³¹ B. G. Aston, *The Pottery*, in: H. D. Schneider (Hrsg.), *The Tomb of Iniuia in the New Kingdom Necropolis of Memphis at Saqqara*. PALMA 8, Turnhout 2012. Die Gefäßform entspricht Typ 4–5, S. 150, Abb. VII.3; für den Ringwulst am Halsansatz („collar at base of neck“) s. Nr. 264, S. 189, Abb. VII.36.
- ³² Vier Krüge: Merjneith (in situ): Raven / von Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 27), S. 94–95 [15]. – Haremhab (in situ): Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 14), Tf. 123 [83], 118–119. – Maja (in situ, z. T. Berlin 2088/89): LD III, 242 b–c. – Kijjr (Kairo JE 43275; der vierte Krug wird vor der Laube zerbrochen): Borchardt, *Bilder des Zerbrechens* (wie Anm. 30), S. 15, Abb. 2 (Detail). – Chaemwaset (Kairo 12.6.24.20; der jeweils vierte Krug wird vor der Laube ausgeschüttet oder zerbrochen): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXIV; Borchardt, *Bilder des Zerbrechens*, Tf. I/4 (Detail). – Neferrenpet (Brüssel E 3.053–3.055): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXII. – Hormin (Kairo JE 8374): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXV. / Drei Krüge: Haremhab (in situ u. Detroit 24.98): Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 14), Tf. 124 [86]. – NN (Berlin 12412): Maystre, *Grands prêtres de Ptah* (wie Anm. 30), S. 277–278, Kat.-Nr. 70 (ohne Abb.). – Mes (Kairo 17.5.25.1): Gaballa, *Mose* (wie Anm. 26), Tf. XXXIV. – Ptahnefer (Kairo 10.6.24.12): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXII. – Paj (Paris E 15562; aus dem dritten Krug wird gerade Wasser ausgegossen): Raven, *Tomb of Pay and Raia* (wie Anm. 30), Tf. 32–33 [21]. – Neferrenpet (Brüssel E 3.053–3.055): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXII. – NN (Kairo 22.5.25.7): B. Geßler-Löhr, *Die Totenfeier im Garten*, in: J. Assmann (Hrsg.), *Das Grab des Amenemope* (TT 41). Theben III, Bd. 1, Mainz 1991, Abb. 5 a. / Zwei Krüge: Ipuja (Kairo 21.6.24.12; obere Reihe, erste Laube von rechts: ein Krug wird ausgegossen, der zweite liegt zerschlagen am Boden): Borchardt, *Bilder des Zerbrechens* (wie Anm. 30), Tf. 1/3 (Detail). / Ein Krug: Ipuja (Kairo 21.6.24.12; obere Reihe, zweite Laube von rechts: der Krug wird gerade entleert): J. E. Quibell u. A. G. K. Hayter, *Excavations at Saqqara: Teti Pyramid North Side*, Kairo 1927, S. 35, Tf. XI. – Mes (Kairo 17.5.25.1): Gaballa, *Mose* (wie Anm. 30), Tf. XXXIV. / Kein Krug: Maja (in situ, z. T. Berlin 2088/89; in jeder zweiten Laube): LD III, 242 b–c. – Ipuja (Kairo 21.6.24.12; die übrigen Lauben): Quibell/Hayter, *Teti Pyramid*, S. 35, Tf. XI. – NN (Sakkara, Ant. Org. Magazine): R. Stadelmann, *Die ägyptischen Pyramiden*, Darmstadt 1985, Tf. 84 a.
- ³³ Siehe z. B. Maja (LD III, 242 b–c) und Mes (Kairo 17.5.25.1), wo stattdessen verschiedene Brote, Speiseschalen, Weihrauchkegel in Schalen und jeweils ein Krug abgebildet sind. Bei Nefersecheru (TT 296) ist die Etagere nur mit Fladenbroten aufgefüllt (der Opftisch wird gerade von einem Diener zum Grab getragen).
- ³⁴ Sakkara: NN, Haremhab? (Detroit 24.98): Martin, *Corpus I* (wie Anm. 3), Nr. 64, S. 27, Tf. 25. – NN, Haremhab? (Kopenhagen AE.I.N. 38): Martin, *Corpus I* (wie Anm. 3), Nr. 62, S. 26–27, Tf. 22; Arnst, *Aussagekraft* (wie Anm. 27), S. 17, Abb. 9. – Ipuja (Kairo 21.6.24.16): Borchardt, *Bilder des Zerbrechens* (wie Anm. 30), Tf. 1/3. – Ptahemhat (Berlin 12411): K.-H. Priese (Hrsg.), *Museumsinsel Berlin: Ägyptisches Museum*. Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mainz 1991, Nr. 82, Abb. S. 136–137. Theben: Neferrenpet (TT 178): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXI. – Amenemhab (TT 44): H. El-Saady, *The Tomb of Amenemhab No. 44 at Qurnah*, Warminster 1996, Tf. 47 u. 48.
- ³⁵ So aber bei NN, Haremhab? (Moskau I.1.a. 6008 u. Detroit 24.98): Hodjash/Berlev, *Reliefs and Stelea* (wie Anm. 13), Nr. 68, Abb. S. 122–125; Arnst, *Aussagekraft* (wie Anm. 23), S. 22–23, Abb. 15 u. 16. – Paj (Paris E 15562): Raven, *Tomb of Pay and Raia* (wie Anm. 28), Tf. 32–33 [21]. – Mes (Kairo 17.5.25.1): Gaballa, *Mose* (wie Anm. 30), Tf. XXXIV.

³⁶ Maja: LD III, 242 b-c. – Paj (Paris E 15562): Raven, *Tomb of Pay and Raia* (wie Anm. 30), Tf. 32–33 [21]. – Hormin (Kairo 8374): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXV. Dazu J. van Dijk, *The New Kingdom Necropolis of Memphis: Historical and Iconographical Studies* [Unpubl.] Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 1993, S. 182–183.

³⁷ So bei Maja: LD III, 242 b-c. – Kijrj (Kairo JE 43275): J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara* (1908–09, 1909–10): *The Monastery of Apa Jeremias*, Kairo 1912, Tf. LXVII/6 u. LXVII. – NN (Berlin 12412): Maystre, *Grands prêtres de Ptah* (wie Anm. 30), S. 277–278, Kat.-Nr. 70 (ohne Abb.). – Neferrenpet (Brüssel E. 3.053-3.055): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXII. – Hormin (Kairo JE 8374): Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXV. – Mes (Kairo 17.5.25.1): Gaballa, *Mose* (wie Anm. 30), Tf. XXXIV.

³⁸ Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 14), Tf. 123 [83] u. 124 [86]; Martin, *Tutankhamun's Regent* (wie Anm. 14), Tf. 51 [83] u. [86].

³⁹ PM III², 1, S. 304; Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), Tf. XXXIV.

⁴⁰ Vergleiche die bis zur Hälfte erhaltenen Pferdegespanne im Begräbniszug des Merjneith. Drei Gespannführer tragen die typischen Militärschurze. Das ist insofern bemerkenswert, als Merjneith Verwalter des Aton-Tempels (erst in Amarna, dann in Memphis) war; s. Raven/von Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 29), S. 96, Abb. [15].

⁴¹ Raven/von Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 29), S. 94–95, Szene [15].

⁴² Wahrscheinlich ähnlich der Darstellung im Grab des Nebamun und Ipuki (TT 181); s. Werbrouck, *Pleureuses* (wie Anm. 13), S. 55, Abb. 36. Eine Frau unmittelbar vor dem Sargschlitten ist in memphitischen Sargzugdarstellungen der späten 18. bis 19. Dynastie sonst nicht abgebildet.

⁴³ H. Bonnet, *Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Berlin 1952, S. 123.

⁴⁴ Dazu Borchardt, *Bilder des Zerbrechens* (wie Anm. 28), S. 12–16; van Dijk, in: LÄ VI, S. 1389–1396 (s. v. Zerbrechen der roten Töpfe); van Dijk, *New Kingdom Necropolis* (wie Anm. 32), S. 173–188. – Das Zerschlagen von Tongefäßen ist in vielen indigenen Gemeinschaften Teil der Bestattungszeremonien. Hintergrund ist die Vorstellung vom menschlichen Körper als Gefäß. Das Ausschütten seines flüssigen Inhaltes und anschließende Zerbrechen des Gefäßes ist eine Metapher für den Ablauf der Lebenszeit, die Unwiderruflichkeit des Übergangs vom Leben in den Tod; s. N. Barley, *Tanz ums Grab*, München 2000, S. 198–199. Dafür gibt es auch Hinweise in altorientalischen Texten und der hebräischen Bibel; dazu S. Kipfer u. S. Schroer, *Der Körper als Gefäß. Eine Studie zur visuellen Anthropologie des alten Orients*, in: *lectio difficilior. European Electronic Journal for Feminist Exegesis* 1 (2015), https://cdn.atria.nl/ezines/IAV_606828/IAV_606828_2015_1kipfer_schroer_der_koerper_als_gefaess.html [Zugriff am 18.04.2019].

⁴⁵ Siehe dazu H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, 3. Aufl., Leipzig 1932, S. 239–241 m. Abb. 226–229.

⁴⁶ Mit ausdrücklichem Bezug auf die Lauben-Szene im Haremhab-Grab nimmt J. van Dijk an, „that the various depictions of booths should be taken as successive scenes showing different stages of the ritual performed in front of one and the same booth.“ (LÄ VI, S. 1395).

⁴⁷ P. Barthelmeß, *Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamtengräbern der Ramessidenzeit*. SAGA 2, Heidelberg 1992, S. 84–86. In Anm. 471, S. 84, erklärt sie van Dijks Deutung als nicht plausibel.

⁴⁸ Dazu in *Lexikon der Kunst*, Bd. IV, hrsg. von L. Alischer [u.a.], Leipzig 1977, S. 44 (s. v. Raum und Zeit). Eine beispielhafte Erläuterung gibt M. Imdahl, *Die Zeitstruktur in Poussins „Mannalese“. Fiktion und Referenz*, in: C. Fruh (Hrsg.), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin 1989, S. 47–61.

⁴⁹ M. Raven, *Copying of Motifs in the New Kingdom Tombs at Saqqara*, in: V. Verschoor, A. J. Stuart u. C. Demarée (Hrsg.), *Imaging and Imagining the Memphite Necropolis. Liber amicorum René van Walsem*. Egyptische Uitgaven 30, Leuven 2017, S. 85, wo er den betreffenden Szenenabschnitt im Grab des Merjneith und des Haremhab vergleicht; ähnlich in Raven/von Walsem, *Meryneith* (wie Anm. 29), S. 98.

⁵⁰ Zu dieser Trauerhaltung ausführlich Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 89–101.

⁵¹ G. T. Martin, *The Royal Tomb at El-Amarna*, Bd. II: *The Reliefs, Inscriptions, and Architecture*. EES Archaeological Survey of Egypt Memoir 39, London 1989, Tf. 63, 68, 72.

⁵² Wie auf dem Pariser Relief (E 11274); s. dazu Arnst, *Stil memphitischer Grabreliefs* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 90–91.

⁵³ Siehe Anm. 44.

⁵⁴ Die Deutung, der Diener würde Wasser ausgießen, wies schon Borchardt (*Bilder des Zerbrechens* (wie Anm. 30), S. 14, Anm. 5) entschieden zurück: „Das ausfließende Wasser müsste dargestellt sein. Der Diener wird doch der jammernden Witwe kein Wasser aufs Gesäß gießen.“ Das Wasserausschütten könnte vor der nächsten, nach links ausgerichteten, Laube dargestellt gewesen sein.

⁵⁵ Silvia Köpstein, die 1994 im Auftrag des Altägyptischen Wörterbuchs der BBAW Abklatsch-Serien aus dem Antikenhandel identifizierte, hatte damals die Verfasserin gebeten, bei der Identifizierung von Abklatschen memphitischer Grabreliefs behilflich zu sein. Unter den fraglichen, von C. Reinhardt gefertigten Abdrücken befand sich einer von dem Bonner Relief (BoSAe111); dazu allgemein S. Köpstein, *Das Abklatscharchiv beim Wörterbuch der ägyptischen Sprache*, Teil 1. MittWb 3 (1994), S. 18–19.

⁵⁶ Erman, *Ausf. Verzeichnis* 21899 (wie Anm. 6), S. 152.

⁵⁷ Ebenda (wie Anm. 6 u. 55), S. 152; s. Literatur in Anm. 5–

⁵⁸ Das Relief ÄM 14221 wurde 1898 erworben, ebenfalls durch Vermittlung von Carl Reinhardt.

⁵⁹ Kleiner Führer durch die Ausstellung des Ägyptischen Museums, hrsg. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1976, S. 46; 2. Aufl. 1981, S. 44.

⁶⁰ Ebene 0, Raum 01. In diesen Kammern, die vom Architekten zusätzlich für die Ausstellung erschlossen wurden, war früher eine Dampfheizung untergebracht; freundlicher Hinweis von Frank Marohn.

⁶¹ Unter anderem P. F. Houlihan, *Wit and Humour in Ancient Egypt*, London 2001, S. 47–49; L. D. Morenz, *Kleine Archäologie des ägyptischen Humors. Ein kulturgeschichtlicher Testschnitt*. Bonner Ägyptologische Beiträge 3, Berlin 2013, S. 83.

⁶² Für diesen Titel siehe den Grabkegel im Louvre, E. 8420: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre_-_nom_et_titres_de_Ty.jpg [Zugriff am 13.09.2019]; dazu C. Maystre, *Un objet du grand prêtre memphite Ty* (Louvre E 8420), in: RdE 27 (1975), S. 175–179.

⁶³ Identifizierung durch B. Gessler-Löhr, *Pre-Amarna or Post-Amarna? The tomb of the God's Father Hatay at Saqqara*, in: L. Evans (Hrsg.), *Ancient Memphis 'Enduring is the Perfection'. Proceedings of the International Conference held at Macquarie University, Sydney, on August 14–15, 2008*. OLA 214, Leuven 2012, S. 181–187.

⁶⁴ So D. Raue, *Heliopolis und das Haus des Re. Eine Prosopographie und ein Toponym im Neuen Reich*. ADAIK 16, Berlin 1999, S. 443.

⁶⁵ So B. Gessler-Löhr, *Bemerkungen zur Nekropole des Neuen Reiches von Saqqara vor der Amarna-Zeit. II: Gräber der Bürgermeister von Memphis*, in: OMRO 77 (1997), S. 58.

ENGLISH ABSTRACTS

Friedhelm Hoffmann

ZU DEN BILD- UND STATUENBEGRIFFEN IM ÄGYPTISCHEN

13–26

The article is based on my *Habilitationsschrift* and summarizes the methods I used and some of my main results: It is a study on the Egyptian words for "statue". Examples of the methods are given. These are mainly the analysis of the lexical /semantic field (*Wortfeldanalyse*) and the componential analysis (*Komponentenanalyse*) of the meanings of the Egyptian words. The corpus of the relevant texts is discussed and the diachronic perspective carefully observed. Thus the language change from the Old Kingdom into the Coptic period can be traced. As a kind of summary, the meanings of the Egyptian words denoting statues are described in an alphabetically ordered list.

Keywords:

Egyptian words denoting statues – lexical/semantic field –
semantic field analysis, componential analysis



Caris-Beatrice Arnst

MOTIVBEGRIFF UND MOTIVFORSCHUNG IN DER KUNSTWISSENSCHAFT

ERLÄUTERT AN BEISPIELEN ALTÄGYPTISCHER KUNST

29–48

The article explains a well-established art-historical method – the analysis of motifs – and gives examples from ancient Egyptian art. In art studies the term 'motif' refers to a concrete or formal element which contributes to the overall effect and the content of the artwork.

In principle any image element of an artwork can be a motif. Whether it possess a genuine, fruitful indication is only shown if there are several examples of it. Thus, the term 'motif' denotes a summation resulting from analysis of several individual examples. As the first step all examples are to collect and to arrange in a chronological order – the so called chain of theme. The comparative analysis has to consider the modification of forms, but also the change of thematic contexts and meanings.

Two case studies are appended to demonstrate how the analysis of motifs should be carried out. The selected examples are minor motifs that are limited in time and space, so that the chain of theme can be clearly seen. The motifs of "bread pyramid" and of "sleeping or relaxed doorkeeper" have occurred for the first time or/and more frequently in the relief art of the Amarna and post-Amarna period. Both motifs are therefore characteristic of these periods as well as the creative places Amarna and Saqqara.

Keywords:

Term 'motif' – analysis of motifs, minor motifs – New Kingdom art –
Amarna, Saqqara, Thebes – motif of "bread pyramid" –
motif of "sleeping or relaxed doorkeeper"



Martin Fitzenreiter
VOM STIL ZUM MOTIV
DAS BILDELEMENT DER DICKLEIBIGKEIT IN DER KUNST DES ALTEN REICHES
51–91

Using images representing fat men as an example, the interplay of stylistic devices and motifs in the art of the Old Kingdom period is investigated. Contrary to the idea that all stylistic features of Egyptian art are transporting a specific – so-to-say 'hieroglyphic' – meaning, the diachronic development of the motif of "fatness" shows, that it has primarily been a picture element to express individuality. Only later this stylistic feature became a semantically clear-cut motif which signals the "physical attendance" in contrast to the idealized youthful body with the index of "spiritual existence".

Keywords:

Old Kingdom art – sculpture and relief art – motif of "fatness" –
icon for individuality, icon for feast, icon for "Maat" –
Kaaper, Hemiunu

 **ESSAY**

Edith Bernhauer
FRAGMENTE VON SISTROPHOREN
EINE TYPOLOGISCHE UND IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNG
93–106

The sistrophorous statue belongs to a set of statue-types, which have been newly developed during dynasty 18. It is not the rule that such statues are fully preserved, sometimes they appear indeed in a very fragmentary state. In order to date such fragments it is necessary to study the diachronic evolution of the statues' typology. Iconographic developments, style and inscriptive evidence may be useful, too.

This article will give two case studies for assigning fragments of sistrophorous statues to a specific dynasty. The method used is based on the iconographical and typological evolution of this type of statue from 18th to 26th dynasty. The fragments to be discussed are ÄM 36615 (Berlin Egyptian Museum) and E 11816 (Philadelphia, Museum of Archaeology and Anthropology). Both show a sistrum in the shape of a naos, which is not fully preserved. In these cases the side view emphasizes that the sistrum is to be understood as "double-faced". This concept sets the timeframe in dynasty 18 – before the reign of Akhenaten.

Studying the fractures of the fragments allows a partial reconstruction of their holder's posture: In both cases he was kneeling. This may also serve as criterion to assign the fragment to the first half of the 18th dynasty. Later sistrophorous statues also use the sitting pose and since dynasty 19 they may be depicted in cuboidal shape.

Using the proposed method it is possible to assign fragments of naos-shaped sistra to statues, or vice versa to date fragments of statues with scarcely preserved attributes.

Keywords:

New Kingdom art – fragments of sculptures – sistrophorous statues –
naos sistrum, "double-faced" Hathor –
typology, iconography

 **ESSAY**

Helmut Brandl

AMENOPHIS UND THUTMOSIS?

DREI ANGEBLICHE WERKE DER KÖNIGSPLASTIK DES NEUEN REICHES

KRITISCH BETRACHTET

109-145

The article contains a discussion of three stone sculptures which were repeatedly published as significant additions to the corpus of royal sculpture of the New Kingdom. The author excludes them from this corpus through identification as forgeries of the 20th century A.D. modelled after photos of well-known works of pharaonic art kept in the Egyptian museums of Cairo and Luxor. The three principal incriminated objects are: (1.) Berlin Egyptian Museum, VÄGM 1997/118, known as "statue head of Amenophis III in the *nemes* headdress with additional double crown"; (2.) Munich, State Museum of Egyptian Art, ÄS 6770, originally published as "statue head of Amenophis III in the blue crown", later called "Thutmosis IV"; (3.) fragmentary seated pair statuette, originally published as "Ahmose and Ahmes-Nefertari (?)", later called "Amenophis I and Nefertari" and "a Ramesside work of art" (privately owned though at a time exhibited at the Munich State Museum of Egyptian Art). The author further presents a series of five similar "statue heads" allegedly representing Amenophis III (Minneapolis Institute of Art, 99.84.2, a privately owned head known from a Genevan museum exhibition catalogue, and three similar sculptures which appeared in auction catalogues) which he compares to the Berlin head (1.) and which he likewise identifies as modern sculptures.

The article includes comments on several other "New Kingdom royal statue heads" known from relevant German publications which the author regards as irritating forgeries (they are not discussed in detail): Munich, ÄS 7276, called "red jasper head of a composite statue of Sethy I"; a white stone head in the Upper Egyptian crown attributed to "Thutmosis IV" (privately owned); a "red jasper head of a composite statue of Sethy I or Rameses II", later called "statue head of Hatshepsut", and a quartzite head of an "Amarna princess". The latter two sculptures are privately owned and known from their exhibition at the Munich State Museum of Ancient Egyptian Art. The author calls for improved research possibilities at Universities and a better students' training in Egyptian art, especially in Germany, in order to avoid costly acquisitions of fakes in both private collections and public museums in the future.

Keywords:

New Kingdom art – royal sculpture, "head sculptures" – typology, iconography, stylistic analysis – unknown provenance – forgeries – Thutmosis IV., Amenophis III

◀ ESSAY

Caris-Beatrice Arnst

ZUGESCHRIEBEN: ZWEI WEITERE RELIEFS

AUS DEM GRAB DES PTAHEMHA-TJ IN SAKKARA

MIT EINEM EXKURS ZUR ZEITSTRUKTUR IN DEN OPFERLAUBEN-SZENEN

147-173

This article is based on a chapter of my thesis, which was partly extended and supplemented. The starting point for the study is the supposition of Adolf Erman, the relief ÄM 13297 could adjoin two relief blocks from the tomb of a Memphite high priest (ÄM 12410 and 12411) which were acquired in 1894. It should be examined whether his implicit judgment is correct or not.

As expected, the comparative stylistic analysis of the Berlin reliefs ÄM 13297 and 12411 has shown remarkable similarities and coincidences. Some characteristic detail forms led to the assumption that the relief Bonn BoSAe 111 could also belong to the Berlin "Trauerrelief" (ÄM 12411). Down to the smallest detail characteristics were identified and collected which are typical for the individual relief style of the tomb of Ptahemhat-Ty (or at least for its funerary scenes). It mainly concerns details of the finely modeled faces, the lines traces of hair strands and garment folds, the particular representation of mourning gestures and their expressive qualities, the special design and arrangement of offerings and palm branches. All these individual characteristics allow the conclusion that the discussed reliefs Berlin ÄM 13297 and Bonn BoSAe 111 should originate from the tomb of Ptahemhat-Ty, too.

An excursus then compares and analyses Memphite sub-scenes with funerary booths which were erected on either side of the way to the tomb. In front of the booths there are attendants that perform different acts of offerings and sacrifices. These ritual acts are shown *spatio-temporal*, related to the sledge with the catafalque of the mummy in the main register. The depicted time sections extend from the very near past to the near future. The present time occur in the very moment when the mummy of the deceased passed the booths. At that climax the ox is killing and the poured red vessels are smashed. Spatially seen, each booth also marks a stretch of the path leading from the bank of the Nile to the tomb.

Keywords:

New Kingdom art – relief art – Memphite necropolis, Saqqara – funeral scenes –
mourning gestures – comparative stylistic analysis – individual relief style –
spatio-temporal depiction – Ptahemhat-Ty

◀ ESSAY

ABBILDUNGSNACHWEISE

Hinweis: Bei Kurztiteln ist die vollständige bibliographische Angabe in den Endnoten des betreffenden Beitrages zu finden. Für die Richtigkeit der Angaben sind die Autor*innen verantwortlich.

Friedhelm Hoffmann, *Zu den Bild- und Statuenbegriffen*, S. 13–27:

Introbild: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, P. 10472/A (Detail). Foto: Gudrun Stenzel.

Abb. 1: Aus: Hassan, *Excavations at Gîza* 2, Tf. neben S. 190 (Detail).

Abb. 2: Aus: Wild, *Le tombeau de Ti III* (MIFAO 65.3), Tf. 173 (Detail).

Abb. 3: Aus: Davies, *Deir el Gebrâwi* 1, Tf. XIV (Detail).

Abb. 4 a–b: Aus: Roeder, *Der „Torso Simu“*, Tf. 52 u. 53.

Abb. 5: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Gudrun Stenzel.

Caris-Beatrice Arnst, *Motivbegriff und Motivforschung*, S. 29–48:

Introbild: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, ÄM 13297 (Detail). Foto: Frank Marohn.

Abb. 1 a: Nach: N. M. Davies, *Paintings I*, Tf. XXV. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 1 b–c: Aus: Davies, *El Amarna III*, Tf. XXI.

Abb. 1 d–e: Aus: Martin, *Horemheb I*, Tf. 123 [83].

Abb. 1 f–h: Nach Fotos. Nachzeichnungen: Daniela Greinert.

Abb. 1 i: Aus: Kuhlmann/Schenkel, *Ibi I.2.*, Tf. 62.

Abb. 2: Aus: Schulman, in: JARCE 21 (1984), Abb. 20.

Abb. 3: Aus: Charles Ede, *Egyptian Antiquities*, London 2013, Kat.-Nr. 6.

Abb. 4: National Museum of Antiquities, Leiden. Foto: RMO Leiden.

Abb. 5: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: unbekannt.

Abb. 6: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Frank Marohn.

Abb. 7: Aus: Capart, *Monuments Égyptiens* 1, Tf. 42.

Abb. 8: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Frank Marohn.

Abb. 9: Internetquelle: <https://www.meretsegerbooks.com/gallery/146/tt56-userhat/> (Detail).

Abb. 10: Aus: Säve-Söderbergh, *Private Tombs at Thebes* 1, Tf. XV.

Abb. 11 a: Nach: Davies, *El Amarna IV*, Tf. VIII. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 11 b: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XIX. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 11 c: Nach: Davies, *El Amarna II*, Tf. XXXVI. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 11 d: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XXVIII. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 11 e: Nach: Martin, *Corpus I*, Tf. 24, Nr. 65. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 11 f: Aus: Martin, *Horemheb I*, Tf. 125 [88].

Abb. 12 a: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XXVIII. Nachzeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 12 b: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XXVIII. Nachzeichnung: Mathias Salomon.

Abb. 12 c: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XIX. Nachzeichnung: Mathias Salomon.

Abb. 12 d: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XVII. Nachzeichnung: Mathias Salomon.

Abb. 12 e: Nach: Davies, *El Amarna VI*, Tf. XVII. Nachzeichnung: Mathias Salomon.

Abb. 12 f: Aus: Raven/van Walsem, *Meryneith*, S. 92, Abb. [14] unten.

Abb. 13: Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.

Foto: Image © Ashmolean Museum, University of Oxford.

Martin Fitzenreiter, *Vom Stil zum Motiv*, S. 51–91:

- Introbild:** Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, RPM 1962. Foto: RPM Hildesheim.
- Abb. 1 a:** Bildarchiv Foto Marburg/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Fotoarchiv.
- Abb. 1 b:** Ägyptisches Museum Kairo. Internetquelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%84gyptisches_Museum_Kairo_2016-03-29_Ka-aper_01.jpg; ©Djehoutj.
- Abb. 2 a–b:** Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Foto: RPM Hildesheim.
- Abb. 3 a:** Bildarchiv Foto Marburg/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Fotoarchiv.
- Abb. 3 b:** Paris, Musée du Louvre. Internetquelle: http://www.zonein.com.au/history/egypt/the_scribe/the_scribe_3.html (bearbeitet).
- Abb. 4:** Bildarchiv Foto Marburg/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Fotoarchiv.
- Abb. 5:** Paris, Musée du Louvre. Internetquelle: https://aulouvrejaime.files.wordpress.com/2015/02/img_20150218_232504.jpg (bearbeitet).
- Abb. 6:** Ägyptisches Museum Kairo. Foto: Gabriele C. Wenzel (mit freundlicher Erlaubnis des Museums).
- Abb. 7:** Bildarchiv Foto Marburg/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Fotoarchiv.
- Abb. 8 a–b:** Aus: Lange / Hirmer, *Ägypten* (2. Aufl. 1957), Abb. 64, 62.
- Abb. 8 c–d:** Bildarchiv Foto Marburg/Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Fotoarchiv.
- Abb. 9:** Aus: Murray, *Saqqara Mastabas I*, Tf. I.
- Abb. 10:** Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Mathias Salomon (mit freundlicher Erlaubnis des Museums).
- Abb. 11:** Aus: Fischer, in: JNES 18 (1959), Abb. 8.
- Abb. 12:** Aus: Lepsius, *Denkmäler II*, Bl. 8 b.
- Abb. 13 a–c:** Aus: Kanawati/Hassan, *Teti Cemetery II*, Tfn. 45, 48 b, 42.
- Abb. 14:** Aus: Paget/Pirie, *Ptah-Hetep*, Tf. XXXV.
- Abb. 15:** Aus: James, *Khentika*, Tf. X.
- Abb. 16:** Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Foto: RPM Hildesheim.
- Abb. 17:** Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: unbekannt.
- Abb. 18:** Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Frank Marohn.

Edith Bernhauer, *Fragmente von Sistrophoren*, S. 93–107:

- Introbild:** Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, ÄM 36615. Foto: Frank Marohn.
- Abb. 1 a–b:** Nach Foto M. Chuzeville. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle.
- Abb. 2 a–b:** Nach Foto E. Bernhauer. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle.
- Abb. 3 a–b:** Nach: Hornemann, *Types III*, S. 536. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle (Abb. 3 b seitenverkehrt).
- Abb. 4 a–b:** Nach: Clère, *Les chauves d'Hathor*, S. 79–80. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle.
- Abb. 5 a–b:** Nach: Clère, *Les chauves d'Hathor*, S. 146. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle.
- Abb. 6 a–b:** Nach: Clère, *Les chauves d'Hathor*, S. 199. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle (Abb. 6 b seitenverkehrt).
- Abb. 7 a–b:** Nach: Parcerisa, *Una estatua egipcia en Barcelona*, S. 192; Gamer-Wallert, *Ägyptische und ägyptisierende Funde*, Tf. 66. Nachzeichnungen: Marlies Bürgle
- Abb. 8 a–g:** Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Fotos: Frank Marohn.
- Abb. 9 a–b:** Aus: Naville, *Deir el-Bahari III*, Tf. XVI.
- Abb. 10:** Aus: Silverman, *Searching for Ancient Egypt*, S. 68.
- Abb. 11:** Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, München. Foto: Marianne Franke (freigestellt)
- Abb. 12:** The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U 406_15, Edith Bernhauer.
- Abb. 13:** The Brooklyn Museum, New York. Foto: Brooklyn Museum, Bild-ID: 74.97_front_PS1.jpg.

Helmut Brandl, *Amenophis und Tuthmosis?*, S. 109–145:

Introbild: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, VÄGM 1997/118. Foto: Sandra Steiß.

Abb. 1 a-d: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Sandra Steiß.

Abb. 2: Zeichnung: Helmut Brandl.

Abb. 3: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Fotos: Helmut Brandl.

Abb. 4 a, b: Aus: Romano, *The Luxor Museum*, S. 77, Abb. 57 u. 58.

Abb. 5: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Margarete Büsing (freigestellt).

Abb. 6: Aus: *Wonders of the Past*, S. 30 (freigestellt).

Abb. 7: Aus: Romano, *The Luxor Museum*, S. 84, Abb. 64.

Abb. 8: Minneapolis Institute of Art. Foto: Minneapolis Institute of Art (freigestellt).

Abb. 9: Aus: *Ancient Art: The Unknown Artist*, S. 14 (freigestellt).

Abb. 10: Aus: *Voyages en Égypte*, S. 187, Abb. 19 (freigestellt).

Abb. 11: Aus: Pandolfini Casa d'Aste, *Reperti Archeologici*, Nr. 545 (freigestellt).

Abb. 12: Aus: Schoske/Wildung, *Das Münchner Buch*, S. 95, Abb. 76.

Abb. 13: Institut für Ägyptologie und Koptologie der LMU, München.

Foto: © MUDIRA-Bilddatenbank, Bild-ID: U 361-35.

Abb. 14: Grimm /Schoske, *Im Zeichen des Mondes*, S. 109, Nr. 52.

Abb. 15: Staatliches Museum Ägyptischer Kunst. Foto: Helmut Brandl.

Abb. 16: Staatliches Museum Ägyptischer Kunst. Foto: Helmut Brandl.

Abb. 17: Aus: Strudwick, *Masterpieces of Ancient Egypt*, S. 143. Foto: British Museum Photographic and Imaging Dept.

Abb. 18: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

Foto: Sandra Steiß.

Abb. 19: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

Foto: Sandra Steiß.

Abb. 20: Ägyptisches Museum Kairo. © IFAO – SCA (convention "Cachette" 2008), CK 502, NU_2010_6316. Foto: I. M. Ibrahim.

Abb. 21: Aus: E. Feucht, *A god's head in Heidelberg*, in: S. H. D'Auria (Hrsg.), *Offerings to the Discerning Eye: An Egyptological Medley in Honor of Jack A. Josephson*. CHANE 38, Leiden/Boston 2010, S. 106, Abb. 6.

Abb. 22: Aus: Barbotin, *Les statues égyptiennes II*, S. 32.

Abb. 23: Aus: Schwaller-de Lubicz, *Les Temples de Karnak II*, Tf. 354–355.

Abb. 24: Aus: S. Schoske (Hrsg.), *Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München*, München 1995, Cover.

Abb. 25: Aus: Romano, *The Luxor Museum*, Nr. 126, Tf. X.

Abb. 27: Aus: Strudwick, *Masterpieces of Ancient Egypt*, S. 155. Foto: British Museum Photographic and Imaging Dept.

Abb. 28: Aus: Schoske/Wildung, *Das Münchner Buch*, S. 95, Abb. 76.

Abb. 29: Aus: Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München*, Abb. 30.

Abb. 30: Aus: Gamwell/Wells (Hrsg.), *Sigmund Freud and Art*, S. 38.

Abb. 31: Aus: Vandersleyen (Hrsg.), *Das Alte Ägypten*, Abb. Nr. 184.

Abb. 32 a, b: Aus: Schoske/Wildung, *Ägyptische Kunst München*, Abb. 30 (Details).

Abb. 33 a, b: Ägyptisches Museum Kairo. Foto: Gabriele C. Wenzel (mit freundlicher Erlaubnis des Museums).

Caris-Beatrice Arnst, *Grabreliefs des Ptahemhat-Tj*, S. 147–173 :

Introbild: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, ÄM 13297 (Detail). Foto: Jürgen Liepe.

Abb. 1: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Jürgen Liepe.

Abb. 2: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Frank Marohn.

Abb. 3: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Frank Marohn (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 4: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Margarete Büsing (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 5: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Margarete Büsing (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 6: National Museum of Antiquities, Leiden. Foto: RMO Leiden (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 7: Grab des Haremhab, Sakkara in situ. Foto: RMO Leiden (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 8: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: unbekannt.

Abb. 9: Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen. Foto: Christian E. Loeben (mit freundlicher Erlaubnis des Museums).

Abb. 10 a-d: Nach Fotos. Zeichnungen: Daniela Greinert.

Abb. 11: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Margarete Büsing.

Abb. 12: Ägyptisches Museum der Universität Bonn. Foto: Estella Friedlin.

Abb. 13: Grab des Haremhab, Sakkara in situ. Foto: RMO Leiden (konvertiert nach schwarz-weiß).

Abb. 14: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: Margarete Büsing.

Abb. 15: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin. Foto: unbekannt.

Abb. 16: Ägyptisches Museum der Universität Bonn. Foto: Estella Friedlin.

Abb. 17: Aus: Martin, *Horemheb I*, Tf. 123 [83] u. 124 [86].

Abb. 18: Aus: Werbrouck, *Pleureuses*, Tf. XXXIV.

Abb. 19: Grab des Haremhab, Sakkara in situ. Foto: RMO Leiden.

Abb. 20: Grab des Merjneith, Sakkara in situ. Foto: RMO Leiden.

Abb. 21: Nach Foto sowie Skizze der Autorin. Zeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 21 a-b: Aus: Martin, *Royal Tomb II*, Tf. 68 u. 73.

Abb. 21 c: Nach Foto. Zeichnung: Daniela Greinert.

Abb. 22 d: Nach Foto sowie Skizze der Autorin. Zeichnung: Mathias Salomon

Abb. 23: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

Foto: unbekannt.

Abb. 24: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin.

Foto: unbekannt.

AUTORENVERZEICHNIS

Caris-Beatrice Arnst

(*1959/Dr.) studierte Ägyptologie, Sudanarchäologie und im Aufbau-Studium Kunstwissenschaften in Berlin. 2003 wurde sie an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Arbeit „*Zwischen Innovation und Tradition. Untersuchungen zum Stil memphitischer Grabreliefs der Nachamarnazeit*“ (Mikrofiche-Publikation 2004) promoviert. Seit 1983 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ägyptischen Museum und Papyrussammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind altägyptische Flachbildkunst (besonders des Neuen Reiches), Übergangsrituale und kulturelle Praktiken, Ägypten-Fotografie des 19. Jahrhunderts und Museumsgeschichte.

Edith Bernhauer

(*1960/Dr.) Nach einem Lehramtsstudium studierte sie in München Ägyptologie, Philologie des Christlichen Orients, Neuere und Neueste Geschichte. Im Jahr 2000 wurde sie an der Universität Wien mit der Studie „*Innovationen in der Privatplastik der 18. Dynastie*“ promoviert. Seit 1991 nimmt sie regelmäßig an Feldforschungen in Deutschland und Ägypten teil. Von 1996 bis 2002 war sie als Fotografin am Museum Ägyptischer Kunst München tätig. Seit 2000 ist sie Lehrbeauftragte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, wo sie auch am „Grabungsprojekt Tuna el-Gebel“ und dem Forschungsprojekt „Weltentstehung und Theologie von Hermopolis Magna“ mitarbeitet. Museale Erschließungsarbeit leistet sie im Projekt „Museen im Nildelta“ (M.i.N.) sowie für das Landesmuseum Kärnten in Klagenfurt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind altägyptische Skulptur und Architekturelemente (typologische Forschung), archäologische Objektkunde sowie Ägypten-Fotografie in frühen Ansichtskarten.

Helmut Brandl

(*1963/Dr.) studierte in München und Berlin Ägyptologie, Indologie und Philologie des Christlichen Orients. 2003 wurde er an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Arbeit „*Untersuchungen zu Ikonographie und Stilistik der steinernen Privatplastik der Dritten Zwischenzeit: Typologie – Ikonographie – Stilistik*“ promoviert (Publikation 2008). Nach Teilnahme an der Bubastis-Grabung der Universität Potsdam gründete er 2005 das Projekt „Museen im Nil-delta“ (M.i.N.; <https://www.project-min.de>), das seit 2010 Katalogbände publiziert. Von 2007 bis 2012 war er Lehrbeauftragter am Institut für Archäologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Darüber hinaus war er als angestellter Studienreiseleiter und als Referent der Akademie der Staatlichen Museen zu Berlin tätig. Seit 2018 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Verbundprojekt „KunstModell“ am Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Seine Forschungsschwerpunkte sind altägyptische Skulptur (Stilforschung), die Bedeutung und Funktionalität von Modellen in der altägyptischen Kunst, spätzeitliche Kulturkontakte und Archäologie des Nildeltas.

Martin Fitzenreiter

(*1962/Dr.) Nach Beschäftigung in einer Kunstgießerei studierte er in Berlin Ägyptologie, Sudanarchäologie und Islamkunde. 1999 wurde er an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Studie „*Statue und Kult. Eine Studie der funerären Praxis an nichtköniglichen Grabanlagen der Residenz im Alten Reich*“ promoviert (2001 Internet-, Druckfassung 2006). Als Publikationsmedium der von ihm organisierten Workshops gründete er 1998 die „Internet-Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie“ (IBAES; <http://www.ibaes.de>), deren Mitherausgeber er bis 2015 war. Nach Erwerbstätigkeiten als Kunstformer, Ziseleur und Galerieleiter in einer Berliner Kunstgießerei hatte er Lehraufträge an den Universitäten Heidelberg und Köln. Von 2011 bis 2014 war Kurator am Ägyptischen Museum der Universität Bonn und anschließend wissenschaftlicher Koordinator eines Projektes zu einer spätzeitlichen Gusswerkstatt. Seit 2015 ist er als freier Wissenschaftsautor tätig. Seine breitgefächerten Forschungsinteressen gelten allgemein der Kultur- und Religionsgeschichte Altägyptens und deren Rezeption.

Friedhelm Hoffmann

(*1966/Prof. Dr.) studierte Ägyptologie, lateinischen Philologie, Germanistik und im Aufbau-Studium Linguistische Informations- und Textverarbeitung in Würzburg und Oxford. 1994 wurde er in Würzburg mit der Arbeit „*Der Kampf um den Panzer des Inaros. Studien zum P. Krall und seiner Stellung innerhalb des Inaros-Petubastis-Zyklus*“ promoviert (Publikation 1996). Von 1996 bis 2002 war er wissenschaftlicher Assistent und später Oberassistent am Institut für Ägyptologie der Universität Würzburg, wo er 2001 mit der Untersuchung „*Wort und Bild. Texte und Untersuchungen zur ägyptischen Statuenbeschreibung*“ habilitiert wurde. Von 2008 bis 2010 war er im wissenschaftlichen Dienst an der Universität Heidelberg beschäftigt, wo er auch im Exzellenzcluster-Projekt „Asia and Europe in a Global Context“ mitarbeitete. Seit 2010 ist er Professor für Ägyptologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte sind literarische und wissenschaftliche Texte des Ägyptischen und Demotisch.

Regine Schulz

(*1953 /Prof. Dr.) studierte Publizistik, Ägyptologie, Vorderasiatische Archäologie und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und in München. Daneben war sie für die Ägyptischen Museen in West-Berlin und in München tätig. 1985 wurde sie an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit der Studie zur „*Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus*“ promoviert (Publikation 1992). Von 1985 bis 1995 war sie wissenschaftliche Assistentin und später Oberassistentin am Institut für Ägyptologie der LMU München, zugleich beratende Mitarbeiterin am Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. 1995 wurde sie in München mit der Untersuchung „*Der Krieg als Bestandteil der göttlichen Ordnung – Konzeption und Komposition altägyptischer Schlachtenszenen*“ habilitiert und 2001 zur außerplanmäßigen Professorin und Lehrstuhlvertreterin ernannt. Von 2001 bis 2011 war sie am Walters Art Museum in Baltimore tätig – zunächst als Kuratorin für Antike Kunst und zuletzt als Direktorin für Internationale Beziehungen; daneben war sie Honorarprofessorin an der John Hopkins University. Seit 2011 ist sie Leitende Direktorin und Geschäftsführerin des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim. Ihre Forschungsschwerpunkte sind altägyptische Skulptur, Siegelamulette, Schöpfungsmythen und Kulturkontakte in der antiken Welt.

HILDESHEIMER ÄGYPTOLOGISCHE BEITRÄGE

HERAUSGEGEBEN VON BETTINA SCHMITZ
GEGRÜNDET VON ARNE EGGBRECHT

IN VORBEREITUNG FÜR 2021:

HÄB 56

**Stefanie Hardekopf, Pharaos Kindheit –
Pharao als Kind. Ein soziokultureller Beitrag
zum Königtum im Neuen Reich.**

Mit über 400 Seiten inkl. DVD mit Quellenmaterial,
gebunden, ISBN 978-3-8067-8858-7, 89,95 €

Untersucht werden die Königssöhne des Neuen
Reiches in Hinblick auf ihre Stellung in Familie und
Staat, ihre Ausbildung und ihre Lebensläufe. Daraus
ergeben sich Rückschlüsse auf die Zeit, bevor ein
Herrscher den Thron bestieg. Herausgearbeitet
werden außerdem die Unterschiede in Funktion und
Stellung von Prinzen in der 18. Dyn. einerseits und
der Ramessidenzeit andererseits. Auch der Frage
nach einer Bezeichnung für den Thronfolger geht die
Autorin nach und kommt endlich zu dem Schluss,
dass der Titel Königssohn in der Ramessidenzeit
keinen Rang mehr beinhaltet, sondern nur noch die
familiäre Bindung an einen Herrscher ausdrückt.
Die Arbeit besteht aus einem Auswertungsteil und
einer CD mit dem gesamten Quellenmaterial.

HÄB 55

**Bettina Schmitz, Wilhelm Pelizaeus und
sein Museum. Briefe 1885–1930.**

Mit ca. 600 Seiten und 42 Tafeln mit 84 Abb.,
gebunden, ISBN 978-3-8067-8859-4, 79,95 €

Der Band veröffentlicht Briefe von, an und über
Wilhelm Pelizaeus (1851–1930) sowie Quellentexte
und Archivalien, die sein Leben und die Entstehung
seines Museums in Hildesheim beleuchten.
Die Unterlagen stammen aus Archiven in Hildesheim,
Berlin, Bremen, Kairo und Leipzig. Die Auswertung
enthält u.a. eine Biografie des Mäzens, Geschichte
und Inhaltsbestimmung des „Ägyptischen Zimmers“
im Roemer-Museum, die Geschichte des Pelizaeus-
Museums bis 1930 und eine Identifizierung der in den
Briefen genannten Objekte des Pelizaeus-Museums.
Kommentierte Verzeichnisse zu Personen und
Sachen/Orten, die in den Briefen genannt werden,
erleichtern die Benutzung der Briefe.



FOLGENDE BÄNDE SIND NOCH VERFÜGBAR:

HÄB 51: Bettina Kreuzer, Griechische, ptolemäische und römische Keramik
im Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim. Hildesheim 2011. 69,90 €

HÄB 52: Hratch Papazian, Domain of Pharaoh. The Structure and Components
of the Economy of Old Kingdom Egypt. Hildesheim 2012. 59,90 €

HÄB 53: Aubrey Pomerance/Bettina Schmitz (Hrsg.), Heiligtümer, Papyri und
geflügelte Göttinnen. Der Archäologe Otto Rubensohn. Hildesheim 2015. 39,95 €

HÄB 54: Theresa Kohl, Diener für die Ewigkeit. Die Uschebti-Sammlung im
Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim. Hildesheim 2018. 89,95 €

HÄB Sonderband 2: Eva Hofmann, Im Dienst des Pharao – Loyalität und
Selbstdarstellung. Innovative Bilder in thebanischen Beamtengräbern der
18. Dynastie. Hildesheim 2012. 15,95 €

Alle früheren Bände und Sonderband 1 sind beim Verlag vergriffen.



Bestellungen können direkt an den Verlag gerichtet werden:
Gebrüder Gerstenberg GmbH & Co. KG, Abt. Wissenschafts- und Regionalverlag, Sven Abromeit,
Rathausstr. 18–20, 31134 Hildesheim, sven.abromeit@verlag-gerstenberg.de, Tel. 05121 106-360

Manuskripte sind an die Herausgeberin zu richten:
Dr. Bettina Schmitz, Luisenstr. 4 a, 31141 Hildesheim, dr.bettina.schmitz@t-online.de

FORSCHUNGEN IN DER RAMSES-STADT

DIE GRABUNGEN DES PELIZAEUS-MUSEUMS HILDESHEIM IN QANTIR-PI-RAMESSE

Herausgegeben von Edgar B. Pusch und Manfred Bietak

ZULETZT ERSCHIENEN:

FoRa 9

**Edgar B. Pusch, Helmut Becker,
Fenster in die Vergangenheit.
Einblicke in die Ramses-Stadt durch magnetische
Prospektion und Grabung.**
Hildesheim 2017. 392 Seiten + Begleitheft mit
18 Seiten und 20 Pläne in Mappe (DIN A2 – DIN A0).
ISBN 978-3-8067-8810-5, 149,95 €

Bei der hier vorgelegten Untersuchung handelt es sich um die umfassende Vorlage der zwischen 1996 und 2012 durchgeführten magnetischen Prospektierungen in der Ramses-Stadt. Vom Kleineren zum Größeren fortschreitend werden Interpretationen vorgenommen, die sich um das Erkennen von Räumlichkeiten, Gebäuden, Gebäudekomplexen und schließlich deren Bezüge zueinander und aufeinander bemühen. Dies schließt entsprechende Deutungsvorschläge natürlich ein, es umfasst aber auch Lücken und offene Fragen ebenso wie Widersprüche. Die hier in großem Umfang vorgelegten Pläne können dazu dienen, Grundlage für zukünftige stratigraphische Untersuchungen zu sein, Ergebnisse zu verifizieren oder zu falsifizieren und weiterzuentwickeln. Aus diesem Grund werden nicht nur die zeichnerischen Interpretationen und diese oberhalb der Prospektionsbilder vorgelegt, sondern im selben Maßstab auch die gefilterten und montierten Magnetogramme. Diese Dreier-Staffelung des Gesamtplanes, ergänzt durch Detailpläne, soll helfen, die Interpretationen nachzuvollziehen und die Möglichkeit eröffnen, sie in eigener Arbeit fortzuschreiben.

FoRa 10

**Henning Franzmeier, Thilo Rehren, Regine Schulz (Hrsg.),
Mit archäologischen Schichten Geschichte schreiben.
Festschrift für Edgar B. Pusch zum 70. Geburtstag.
Hildesheim 2016. 292 Seiten,
ISBN 978-3-8067-8812-9, 69,95 €**

Mit Beiträgen von Aiman Ashmawy; David A. Aston; Christian Bayer; Edith Bernhauer; Manfred Bietak, Ernst Czerny und Silvia Prell; Philippe Brissaud und Christelle Desbordes; Henning Franzmeier; Valentina Gasperini; Barbara Gilli; Rainer Hannig, Daniela Rutica, Michael E. Habicht und Alexandra Küffer; Karl Jansen-Winkel; Jan Moje; Gabriele Pieke; Christine Raedler; Thilo Rehren; Regine Schulz.



FOLGENDE BÄNDE SIND NOCH VERFÜGBAR:

FoRa 8: Silvia Prell, Einblicke in die Werkstätten der Residenz.

Die Stein- und Metallwerkzeuge des Grabungsplatzes Q I. Hildesheim 2011. **69,90 €**

FoRa 7: Henning Franzmeier, Ein Brunnen in der Ramses-Stadt. Zur Typologie und Funktion von Brunnen und Zisternen im pharaonischen Ägypten. Hildesheim 2010. **49,90 €**

FoRa 6: Edgar B. Pusch /Thilo Rehren, Hochtemperatur-Technologie in der Ramses-Stadt. Rubinglas für den Pharao (2 Bde.). Hildesheim 2007. **138,00 €**

FoRa 5: Edgar B. Pusch (Hrsg.), Die Keramik des Grabungsplatzes Q I – Teil 2. Schaber – Scherben – Marken. Hildesheim 2007. **59,00 €**

FoRa 4: Andreas Tillmann, Neolithikum in der Späten Bronzezeit.

Steingeräte des 2. Jahrtausend aus Auaris-Piramesse. Hildesheim 2007. **49,00 €**

Die beim Verlag Philipp von Zabern erschienenen Bände 1-3 sind vergriffen und nur antiquarisch erhältlich.

Bestellungen können direkt an den Verlag gerichtet werden:

Gebrüder Gerstenberg GmbH & Co. KG, Abt. Wissenschafts- und Regionalverlag,

Sven Abromeit, Rathausstr. 18-20, 31134 Hildesheim, sven.abromeit@verlag-gerstenberg.de, Tel. 05121106-360



Kunst- und Bildforschung stellt in der Ägyptologie heute mehr denn je ein Randgebiet dar. Besonders an deutschen Universitätsinstituten, an denen die archäologische und philologische Ausbildung im Vordergrund steht, wird Kunst meist nur im Rahmen der Denkmäler- und Objektkunde oder in vereinzelten Seminaren vermittelt.

So soll der Sammelband den einen zur wissenschaftlichen Verständigung dienen, den anderen zum Selbststudium. Vor allem soll er zu eigenen Betrachtungen anregen – möglichst vor den besprochenen Kunstwerken in Ägypten oder in den jeweiligen Museen. Die Beiträge demonstrieren unterschiedliche Verfahren, die überwiegend in der Praxis, als Resultat geschärfter, forschender Wahrnehmung, gereift sind. Besonderes Anliegen war es, das Wahrgenommene präzise, mit adäquaten Begriffen zu beschreiben und nachvollziehbar zu analysieren, dabei auch über angewandte Termini und Methoden zu reflektieren.

Der Band eröffnet eine neue, in loser Folge erscheinende Reihe, die im Auftrag des Roemer- und Pelizaeus-Museums Hildesheim herausgegeben wird. Die „Beiträge zur altägyptischen Kunst“ (BAK) widmen sich speziell der lange vernachlässigten ägyptologischen Kunst- und Bildforschung.