



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 Kunstwissenschaft 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 nebensächlichen 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 Neben Aspekte veranschaulichen, unterliegen sie in viel stärkerem Maß der Auswahlentscheidung und dem Gestaltungswillen des Künstlers, gehören daher „oft nicht unwesentlich“¹¹ zu seiner originären ästhetischen Konzeption. Somit sind Nebenmotive für den Nachweis von Zeittypischem, von Einflüssen, morphologischen Wandlungen wie auch zur Individualsicherung 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 Speise- 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 Korbteiler 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 pyramidale,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 Teilbildstreifen 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 Sinnggebung 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 Sinn-schicht³⁰ 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 Pharao. Darstellungen von Nubiern hingegen finden sich auch in Themen wie „Empfang ausländischer Gesandter“, „Militärparade“, „Truppenaushebung“, „Feldzug gegen Nubien“, „Gefangenen-vorführung“ 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 Sinnggehalt 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 erschießbaren 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 Kulturkreisen – auftreten. Solche Motivübereinstimmungen treten häufiger im Ergebnis von Einflüssen auf, als aufgrund von spontanen, unabhängigen Parallelentwicklungen.⁴⁵ Motive einfacher Form (schlichte Ornamente wie Dreieckband, Schachbrettmuster, Fischgrätenmuster, Spiralbänder u. ä.⁴⁶) oder mit allgemeingültigem Inhalt („säugendes Muttertier“, „Jäger“, „tanzende Frauen“ u. ä.) sind allerdings Parallelentwicklungen, die aus menschlichen Grundsituationen, 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 künstlerisches Vorhaben bzw. den Auftrag ansieht.⁴⁷ Als Inspirationsquelle dienen dabei bedeutende, stilprägende Werke bzw. Denkmäler, aber auch weniger prominente 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 Gegenteil ein aktiver, schöpferischer Vorgang. Der rezipierende Künstler wird – will er nicht ein ausdrucksarmes Scheinwerk schaffen – das „fremde“ Motiv immer unter Anpassung an die neue Szenenaufteilung und Komposition oder die geänderte Themenauffassung gebrauchen; er wird es anreichern, abwandeln, teilweise umdeuten und nicht zuletzt auch stilistisch umarbeiten.

3. Ein Motiv kann in späterer Zeit wiederaufgenommen werden. Diese besondere Form der Beeinflussung 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 vorausgegangenen 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 nebensächliches, 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 grobschlächlige 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 differenziertes 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 –

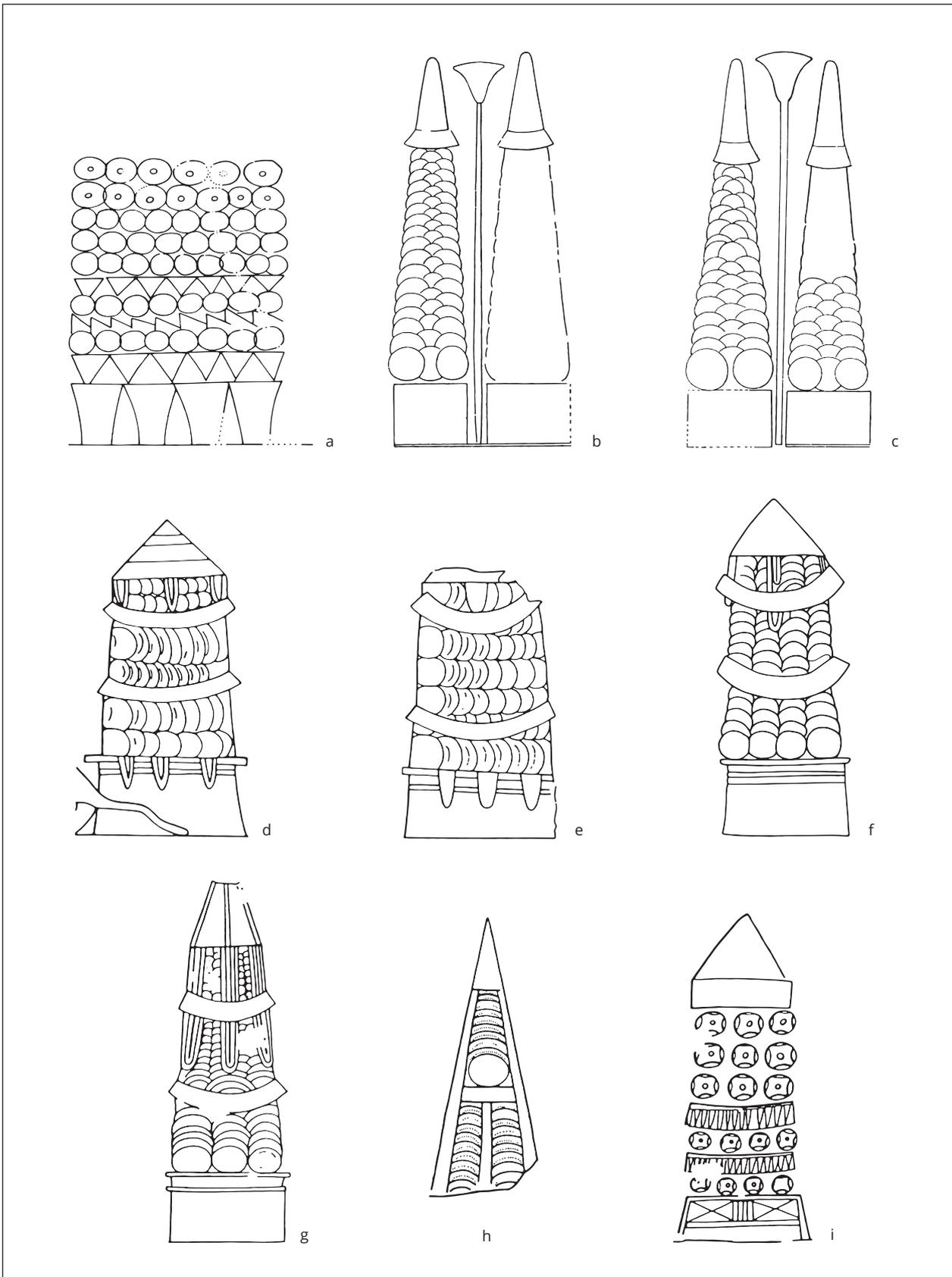


Abb. 1: Brotpyramiden.

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: Pthahmhat-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 bekrönt, 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 Verdoppelung, 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 Salbkegel 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 Opferbrot.
Theben-West: Stele des Kaha (TT 360);
19. Dynastie, Ramses II



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

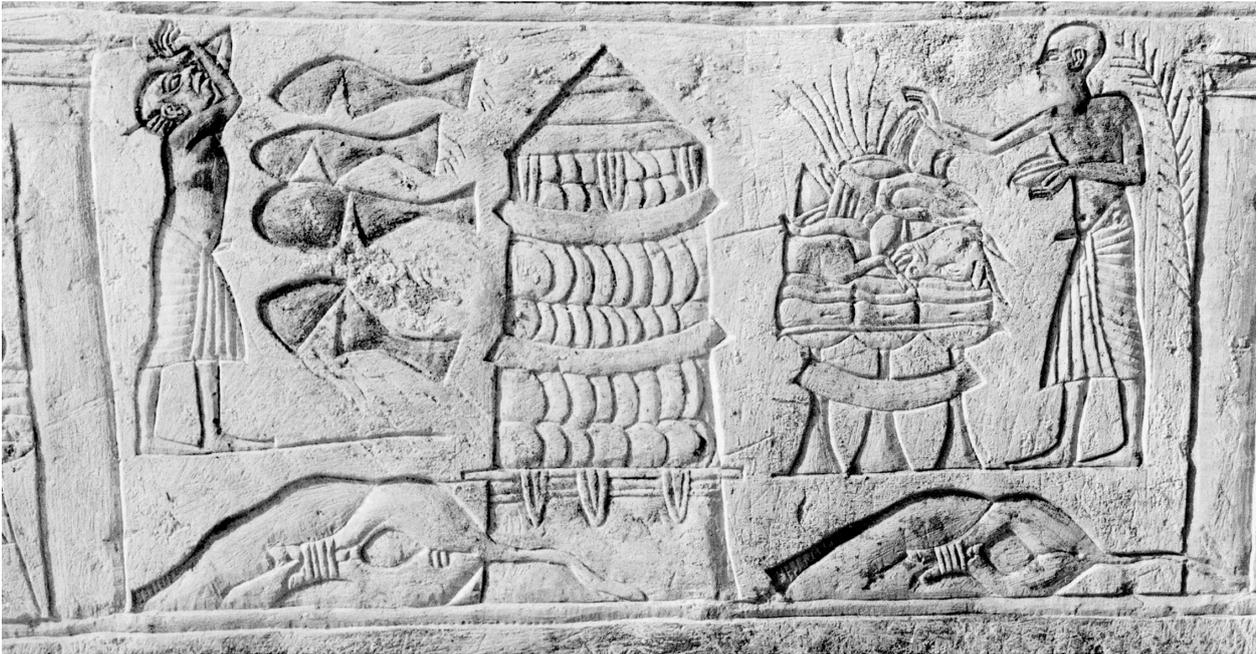


Abb. 4: Brotpyramide. Wandrelief im Grab des Haremhab, Sakkara in situ (Detail)



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



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

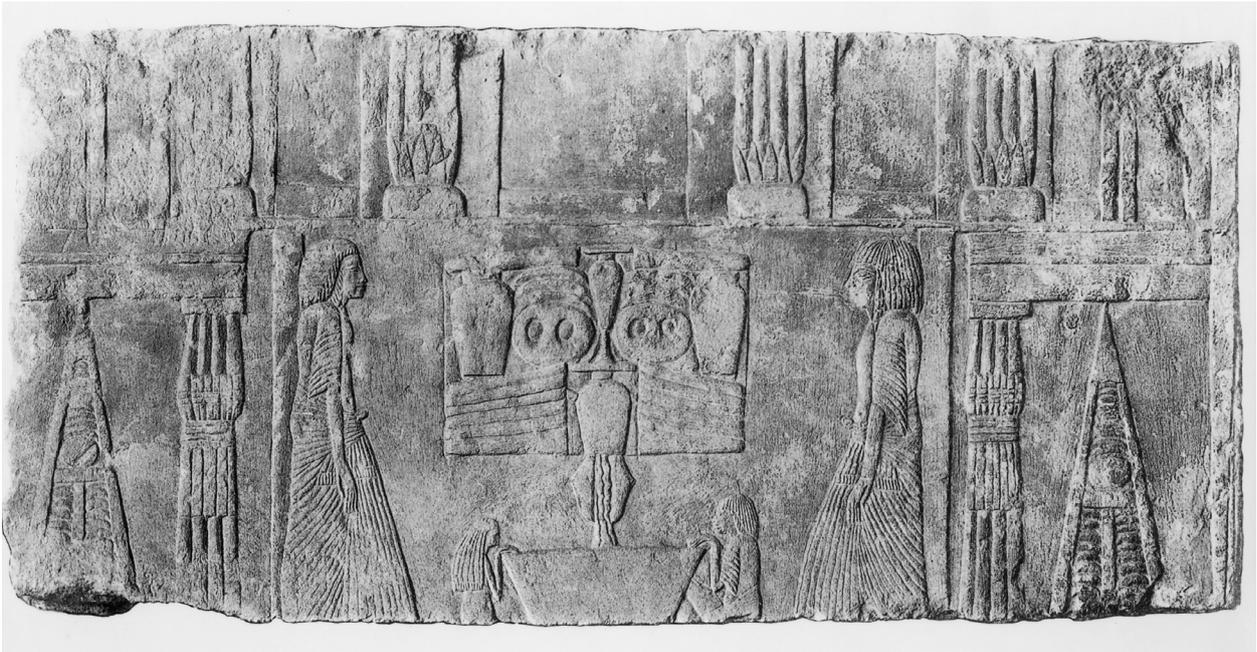


Abb. 7: Brotpyramiden mit T-förmigem Gebilde. Relief aus einem unbekanntem Grab, Sakkara. London, UCL 408

die den Opferaltar mit Brotpyramide am Eingang bzw. im Hof des Grabes zeigen. Der Opferbrotaufbau auf dem Berliner Relief aus einem unbekanntem 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 Pyramidien, 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 Innensicht handeln, bei der der Inhalt – die aufgetürmten Fladenbrote – auf die ansichtige Außenwand projiziert ist.⁶⁹ Die fragmentarische Reliefdarstellung 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 pyramidale Formgebung 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 Opferbrotbauten 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 Opferbrot 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 Opferständer fällt sie zunächst kaum auf – auch, weil sie keine gliedernde Funktion hat. Ihre Obeliskform 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 Fladenbrot 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 schläfrig 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 Überschneidung 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 gekannten anekdotischen, humorigen Zug. Die Betrachter sollen aber nicht nur erheitert,⁷⁸ sondern auf diese Weise zum miterlebenden und -fühlenden 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 Einzelercheinung 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 schläft: 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, AM 13297 (Detail)



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

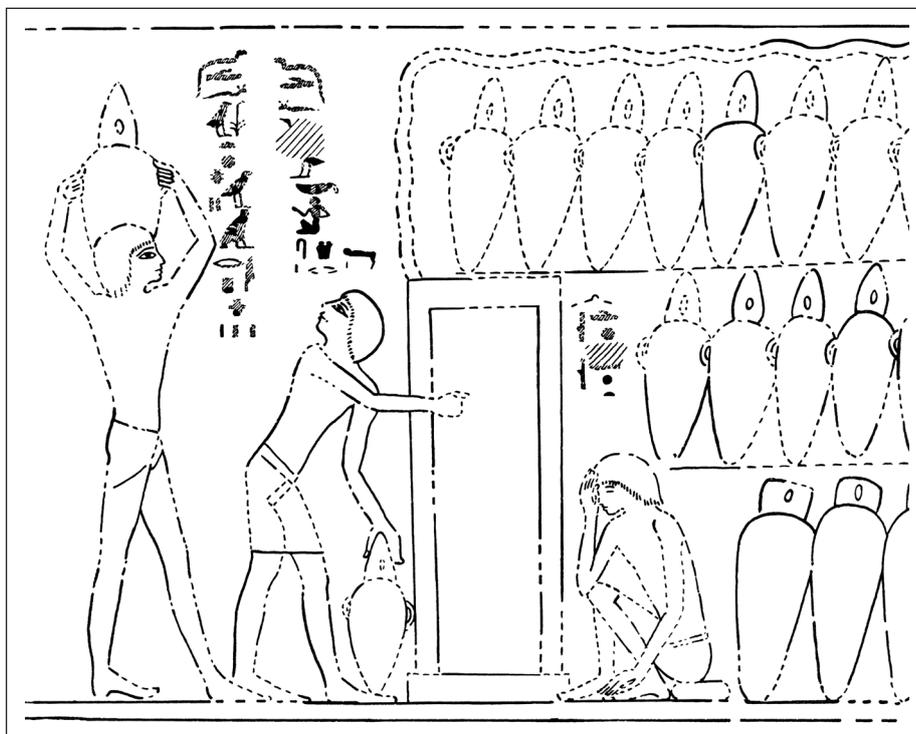


Abb. 10: Schläfriger Wachmann. Wandmalerei im Grab des Intef (TT 155),
Theben-West (Detail)

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 schläfrigen 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 zusammengesunkener Haltung, wobei er seinen Kopf in die Hand des aufgestützten linken Armes bettet, 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 Sakkarra 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 schläfrigen 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“ Trauergestalt zu sehen.⁹⁷ Hier scheint sie allerdings ruhiges, gelassenes Abwarten zu bezeichnen.

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-

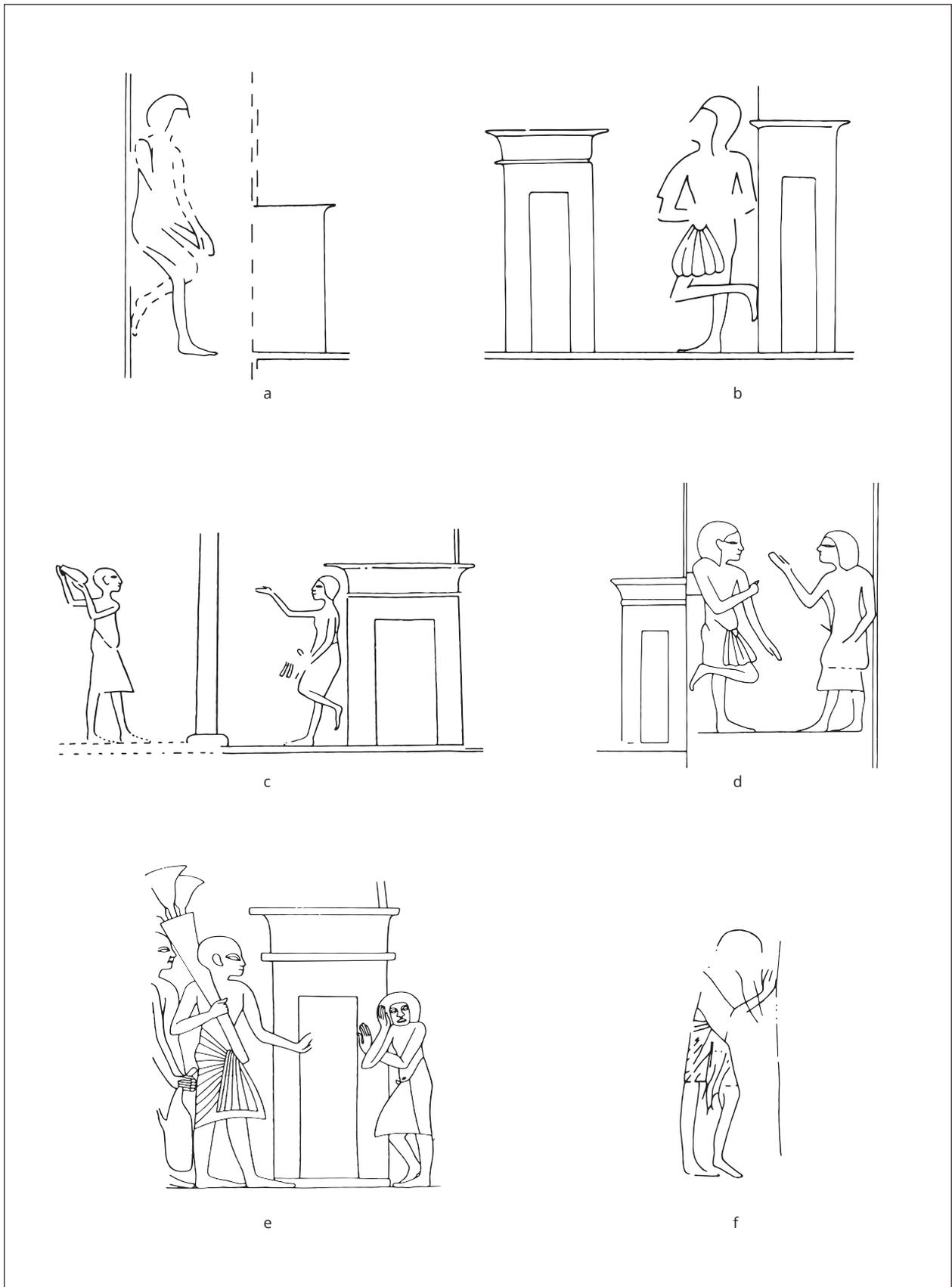


Abb. 11: Lässige/schläfrige Türhüter – stehend: a: Amarna: Pentu (AT 5); 18. Dynastie, Echnaton. b: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. c: Amarna: Merjre II. (AT 2); 18. Dynastie, Echnaton. d: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. e: Sakkara: Ptahemhat-Tj (Berlin, ÄM 13297); 18. Dynastie,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

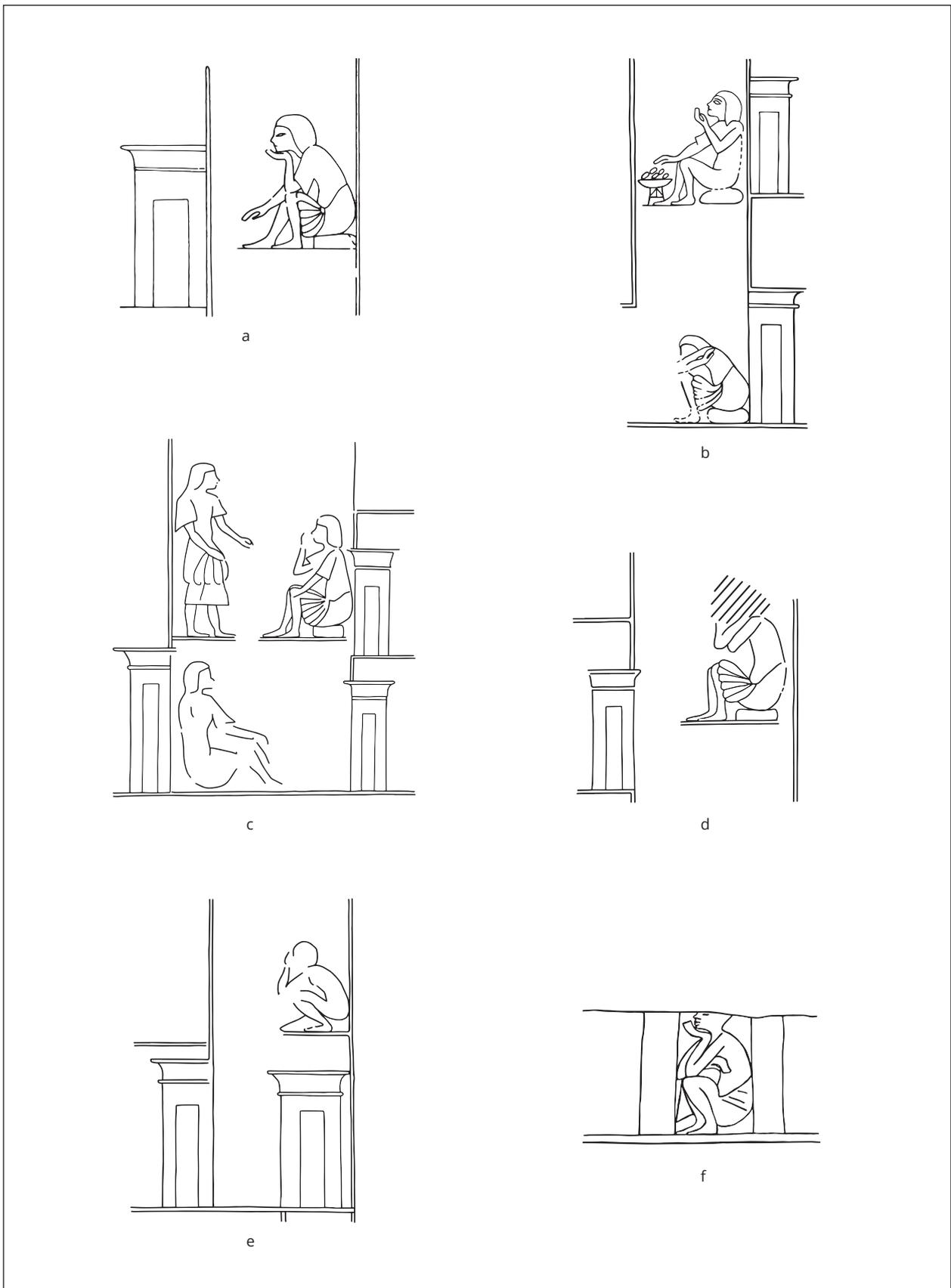


Abb. 12: Lässige /schläfrige Türhüter – hockend: a: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. b: Amarna: Eje (AT 25); 18. Dynastie, Echnaton. c: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. d: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. e: Amarna: Tutu (AT 8); 18. Dynastie, Echnaton. g: Sakkara: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

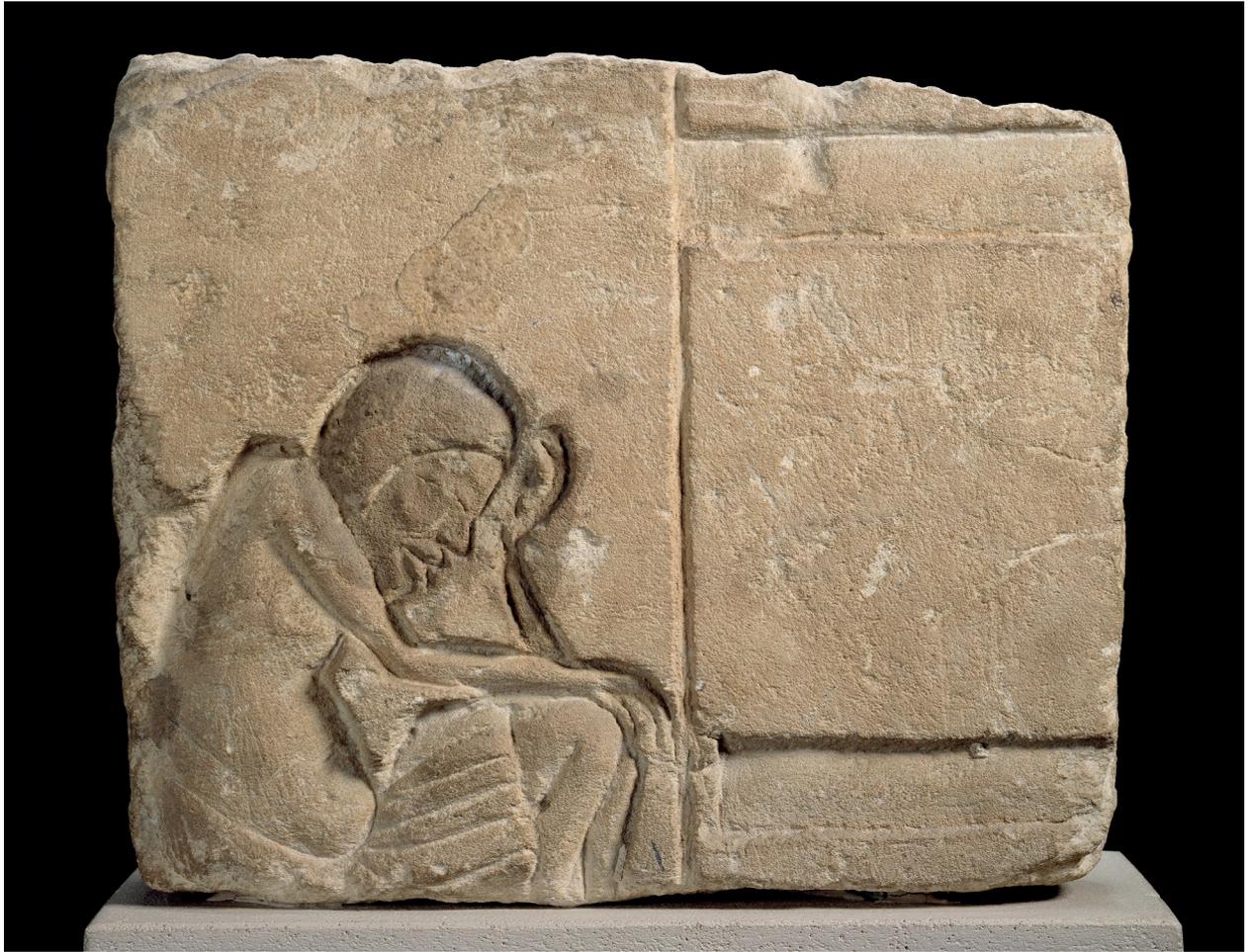


Abb. 13: Schläfriger Türhüter (?). Relieffragment aus dem Großen Palast in Amarna. Oxford, Ashmolean Museum, AN1893.1-41.116

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 Barbier-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 Hafenszene 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 „Fehlerteufeln“ 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 wichtigen 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 Trautsholdt. Zum siebenzigsten 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 Kunstwissenschaft*, 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 Kunstwissenschaft. 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 Kush*, 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 Kunstwissenschaft* (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 Korbteller, 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 Kunstwissenschaft* (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 Woman in Ancient Egyptian Art*, in: JARCE XLI (2004), S. 67–84. Die Untersuchung enthält zwar keine vollständige Motivkette, dafür gattungübergreifende 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 pyramidale (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 Wandel. 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-ankh-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 Pries, 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 Sinnschichten, 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 Kunstgattungen 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. Alscher [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. Scurie (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 Kenerschaft*, 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, *Archaism*, 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 Kunstwissenschaft versteht unter Archaismus hingegen einen Rückgriff auf Gestaltungsmittel und Motive *einer sehr frühen*, am Beginn der künstlerischen Entwicklung stehenden Kunstperiode, die den späteren Rezipienten als altertümlich, altehrwürdig galt. Werden Stilformen von einer oder mehreren vergangenen Kunstperioden (-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 Saïtenzeit 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. Alscher (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. Kunstwissenschaftliche 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. Hüttinger, *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. Shedid, *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 verschollener 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. 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 Stelea*, 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 kulturgeschichtlicher Testschnitt*. Bonner Ägyptologische Beiträge 3, Berlin 2013, S. 83.
- ⁷⁹ Nach Richard Hamann soll der Betrachter durch anekdotische, dem „schlichten Sein“ abgeschauten 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, *Lazy, 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. Froot 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 – Nefertiti – 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, *Tut^c ankhamun’s Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 57), Tf. 52 [88].
- ⁹⁴ Siehe dazu Martin, *Horemheb I* (wie Anm. 58), S. 105 sowie Martin, *Tut^c ankhamun’s Regent* (2. Aufl. 2016, wie Anm. 58), S. 93.
- ⁹⁵ R. van Walsem, *The Family and Career of Meryneith and Hatiay*, 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 Trauergebärden 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^c ankhamun'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.