



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 wohlbeliebten *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 Körperformen 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 Kunstforschung allerdings nicht recht mit dem Gedanken anfreunden, dass der „Dorfschulze“ tatsächlich das naturalistisch gestaltete Abbild eines Individuums ist, als das es die Grabungsarbeiter 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 idealische 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 Grabungsarbeiter 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 Kunstforschung 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 herausgearbeitet, 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 komplettierende 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)

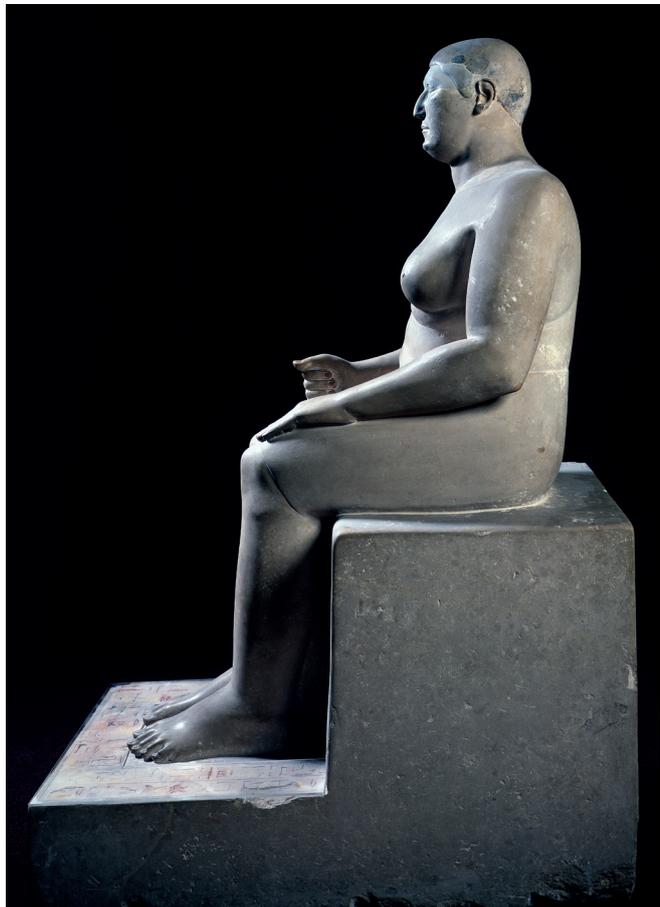


Abb. 2 a-b: Sitzfigur des HEMIUNU, Hildesheim, RPM 1962 (Tab. 1.2)

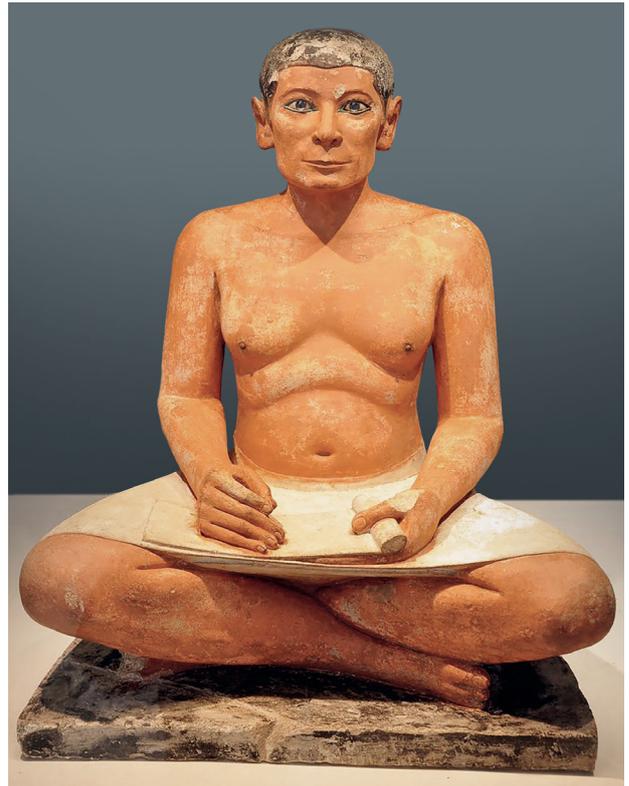


Abb. 3 a-b: Der „Louvre-Schreiber“. Paris, E 3023 (Tab. 1.7)

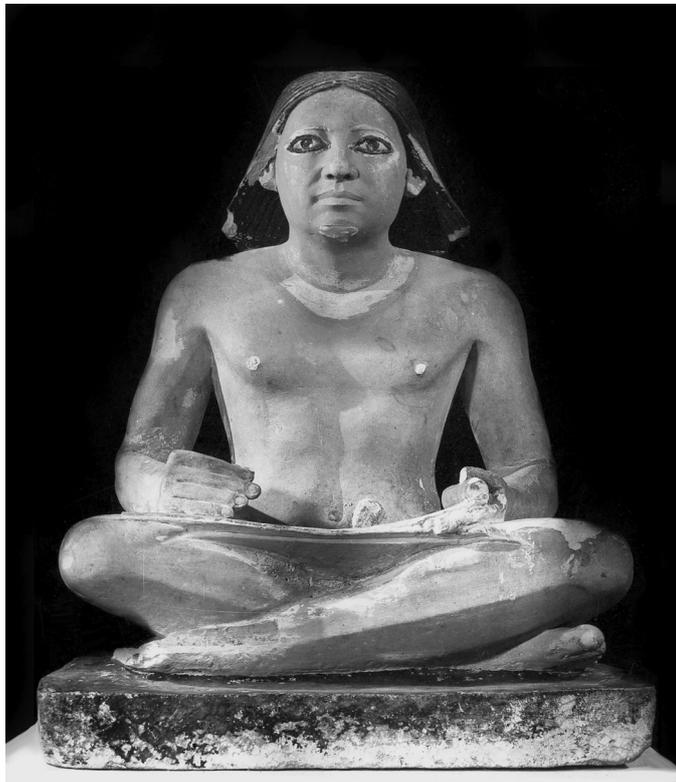


Abb. 4: Der „Kairo-Schreiber“. Kairo, JE 30272/ CG 36 (Tab. 2.4)

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 kompletierende 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 SENEH (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 Elemente 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 gedenkt, 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 Kunstwissenschaft 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 Dickleibigkeit, 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 dickleibigen 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 Dickleibigkeit letztendlich realisiert wird: als gewölbte, hängende oder spitz auslaufende Männerbrüste, als feste, massige 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 dickleibiger 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 Sinnenebene 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 entziffert werden. Erst die Etablierung einer Hierarchie von Zeichen erlaubt die Statusindizierung eines Kunstwerkes und erst die Kenntnis der Hierarchie gestattet es, das Trachtelement 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 dickleibiger 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 korpulenten Körperformen 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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit als gestalterisches Element auftritt (Tabelle 1). Dickleibig können in dieser Periode Sitzfiguren, Standfiguren und auch Schreiberfiguren gestaltet sein. Die Art und Weise, wie die Dickleibigkeit dabei plastisch umgesetzt wird, variiert. Sind die Körperformen beim „Dorfschulzen“ (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 Dickleibig-

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 Dickleibigkeit 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 PERNIANCH (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 Dickleibigkeit, 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 Zwerges SENEH (Tab. 2.7). Der Zwergwuchs 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 IPI; 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 NOFRET (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 krasse Dickleibigkeit, die Statuen wie die des HEMIUNU oder den „Dorfschulzen“ 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. Dickleibigkeit bleibt auf ganz wenige, in Tabelle 3 versammelte Beispiele und nur auf *einen einzigen Statuentyp* beschränkt.

Das Ensemble des RANOFER (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 RANOFER 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)

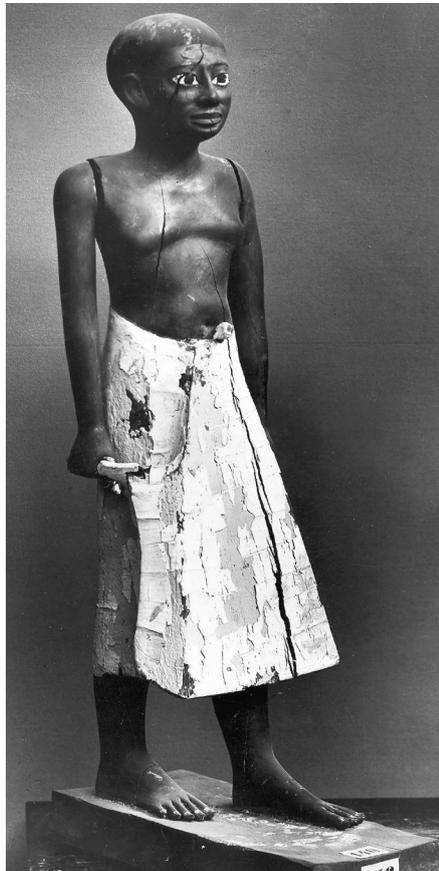


Abb. 7: Standfigur des PEPIANCH aus Meir.
Kairo, CG 236 (Tab. 4.7)



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 Fetttheit der vorangegangenen Periode, sondern eine dezent modellierte Korpulenz. Eigentlich nur in der Seitenansicht fällt bei RANOFER 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 Körperformen 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 motivliche 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 gedrungenere und breitere 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 dickleibigen 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 NEFERSESCHMPTAH 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 beigegeben, die allgemein eine naturalistische Tendenz repräsentieren (HESIRE, NEFER).

Betrachtet man diese Belege, wird deutlich, dass Darstellungen des dickleibigen 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 abzulesen 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 dickleibig, 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 dickleibige 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)

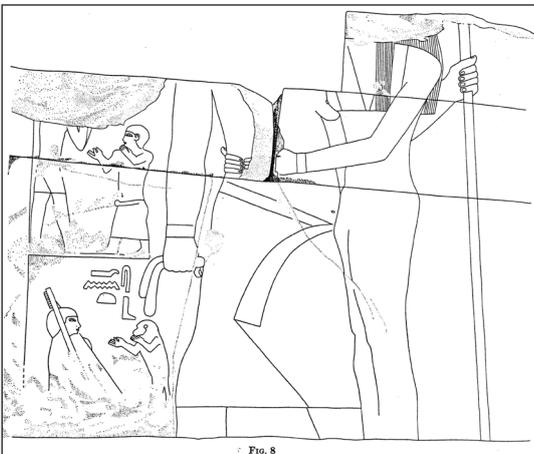


Abb. 11: Begegnungsszene in der Anlage des KAAPER: Dickleibiger Grabinhaber mit lipomatöser Brust (Tab. 5.9)

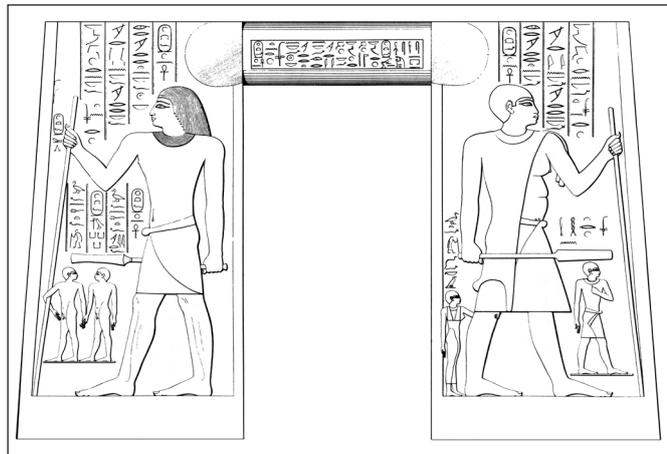


Abb. 12: Zugangsdekoration in der Anlage des CHAFRA-ANCH: Dickleibiger und athletischer Grabinhaber (Tab. 5.8)

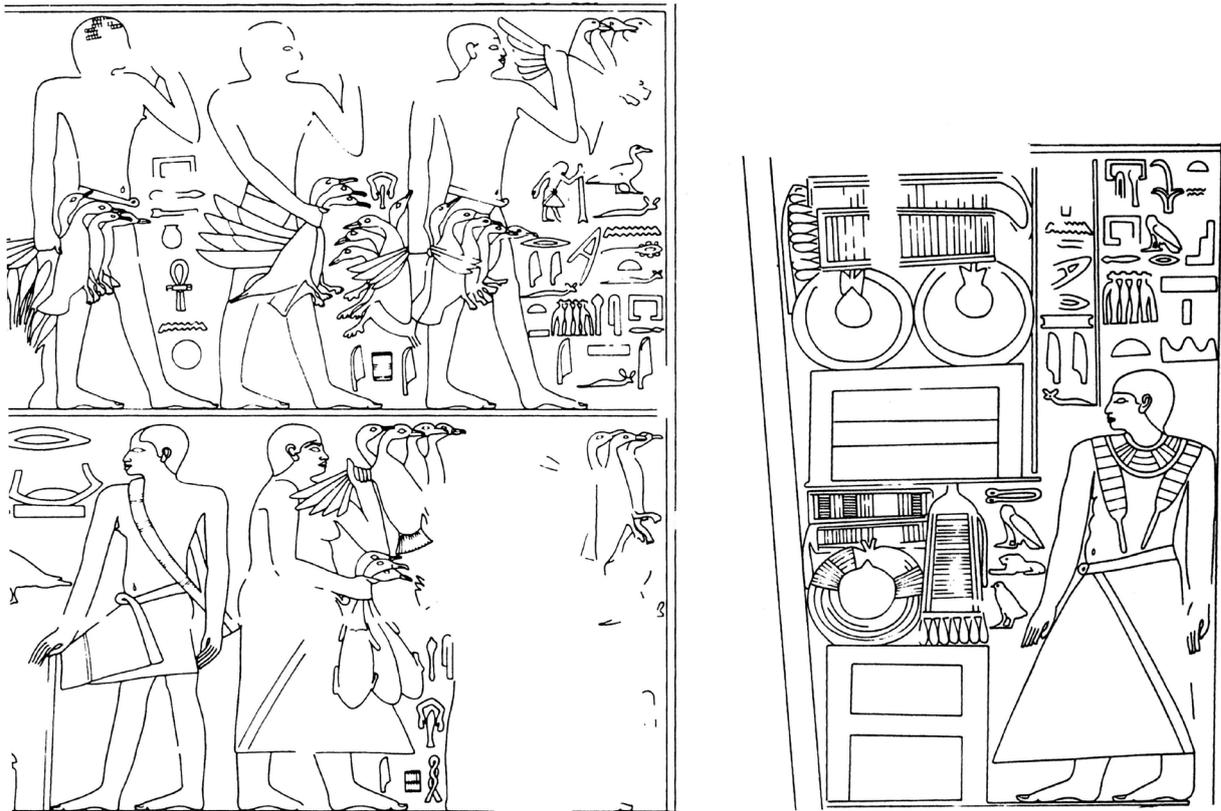


Abb. 13: Dickleibige Personen in der Anlage des ANCHMAHOR: a) der „Bruder“ TJEMERU; b+c) der Vorsteher der Totenpriester HEPI

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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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/Betrachten“ (*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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit nur bei einem Untertyp, und nicht einmal dort als Standard festgestellt werden konnte.

Fassaden-, Pfeiler- und Scheintür-Dekoration

Dickleibigkeit 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 dickleibig, 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 Dickleibiger.⁴⁷ Damit wird der Darstellungstyp des „stehenden dickleibigen 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 chiasmatisch verschränkt oder bilden rhythmisch längere Reihungen. Sie konstituieren ausgefeilte Bildprogramme, die in ihrer kompositorischen Finesse durchaus an eine kennerhafte Rezipientengruppe adressiert sind.⁴⁹ Die Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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 Grabherrn 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 lehrenden 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 dickleibig 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 beider 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 abbildete, sondern auch die charakteristische lange Schurztracht und die Barhäuptigkeit des formalen Typs „stehender dickleibiger 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 dickleibigen Ankleidern in einer modifizierten Festszene in der Anlage des ПТАННОТЕР 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 dickleibiger 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 ICHECI 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 dickleibiger 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 dickleibig gestalteten Variante zeigt, wie in der Darstellung bei SESCHEMNEFER IV. aus Giza



Abb. 14: Dickleibige Ankleider in der Anlage PTAHHOTEP II

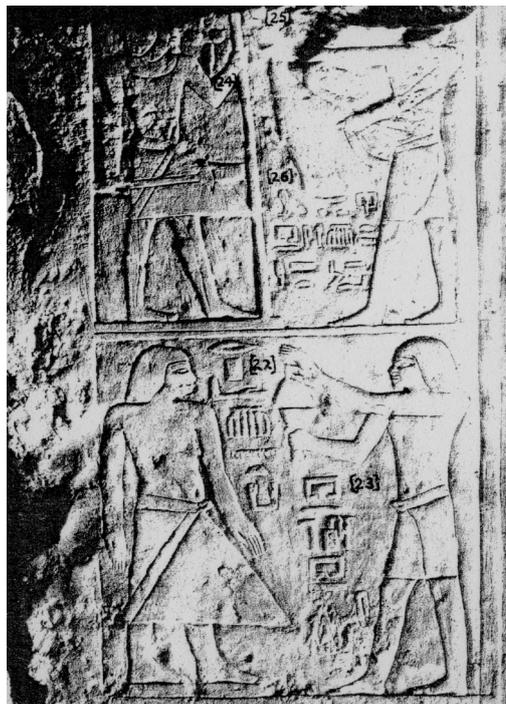


Abb. 15: Reliefdarstellung in der Anlage des CHENTIKA ICHENCHI:
Kult an der athletischen und dickleibigen Statue des Grabinhabers



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



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



Abb. 18: Relief aus der Anlage des PTAHSCHESSES: Kult an der dickleibigen 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 Libationsgefäßen 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 dickleibige 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 dickleibig 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-Ikonomie 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 dickleibigen 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 dickleibigen Mannes an der Fassaden/Pfeilerdekoration übertragen. Die beiden Flachbildtypen – der „dickleibige Grabherr an der Fassade“ und die „dickleibige 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 „dickleibiger stehender Mann“ als charakteristisch empfand und bei Bildern von Statuen-Inventaren der Typ mit „geklappter“ Schulter *nur* für die dickleibige 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 HEPH, 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 dickleibige Personen mit gelber Hautfarbe dargestellt werden.⁶⁸ Das ist bei der Darstellung von Statuen belegt (im Serdab des NECHEBU sind es nur die dickleibigen 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 Körperformen. Die dickleibige 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 Dickleibigkeit verzichten – wie im Ensemble des RAHOTEP (Tab. 2.1.) oder des IPI (Tab. 2.2) – neben solchen, die Dickleibigkeit 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. dickleibig) 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 Dickleibigkeit dem Künstler (oder Auftraggeber) einigen Spielraum. So *kann* im Sujet der „Begegnung“ der Grabherr dickleibig 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 Lotoschleife zeigen, die NEFERI (Tab. 5.5) in seiner dickleibigen 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 Dickleibigkeit 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 Verdoppelung 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, Vielfältigung) lassen sich unter dem Aspekt der „Konkretheit“ zusammenfassen. Es sind der konkrete Flötist IPI, der konkrete Wesir HEMIUNU und die konkrete Königmutter CHAMERRERNEBTJ, die in ihren Anlagen bestattet sind – keine Archetypen vom Status Flötist, Wesir oder Königmutter.

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, „leibhaftige“ 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 dickleibige Darstellung den Aspekt der „leiblichen Anwesenheit“ affirmiert. 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 nachtodlicher 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, überindividuellen 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 Statuenpaares des RANOFER.

Erst in der 5. Dynastie homogenisiert sich das Kunstschaffen (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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit eingebettet. Ausgehend von der Beobachtung natürlicher Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit 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 fune­rer­en 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, manierterter, 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 Kunstschaffen der folgenden Periode fortgeführt.

Bei der Betrachtung des Phänomens der Darstellung von Dickleibigkeit 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 Elemente: 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 Dickleibigkeit. Besonders die Bildelemente Dickleibigkeit 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. kurzlebige 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 Dickleibigkeit 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 Dickleibigkeit zugrunde. Ihnen ist gemein, dass davon ausgegangen wird, dass mittels der Klassifi-

kation eines formalen Elementes und der Erstellung eines Typenkorporus 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 Körpergestaltung 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, dickleibig, 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, dickleibige 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 Pastenrelief 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, dickleibig, 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, dickleibig, 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
<p>- zusammen mit weiteren hockenden Figuren gefunden</p>	<p>- PM III, S. 878; - Fakhry, <i>Sneferu</i> II, S. 12, Tf. XLV; - Scott, <i>Scribe Statue</i>, Cat. No. Ex. 95.</p>
<p>- Existenz eines zweiten Rundbildes aus Granit im nördlichen Serdab gesichert, aber keine Aussage zu Typ und Stil möglich</p>	<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>
<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." (Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, S. 38) - Rekonstruktion der Bemalung: Lacovara, <i>A new look at Ankhhaf</i>.</p>	<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>
<p>- zusammen mit weiteren hockenden Figuren gefunden</p>	<p>Paris, Louvre E. 12629, 12631 - PM III, S. 3; - Chassinat, <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>
<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>	<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>
<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>	<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	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; 2: - weibl. Sitzfigur, Perücke mit Andeutung des natürlichen Haares, 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	Medum - Mastaba des Rahotep und der Nofret - 4. Dyn./Snofru - in vermauerter Süd-Kultstelle
2 IPI	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) 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)	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	1: männl. Sitzfigur, TN auf Sitz u. Basis; Diorit, H: 74 cm (Kopf fehlt), ca. lebensgroß 2: „white limestone fragment of a statue,...., from overlife size statue“	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 Stuhlform (vergl. Chefren-Sitzfiguren CG 9, 10, 13, 14/JE 10062; Saleh/Sourouzian, <i>Hauptwerke Kairo</i> , Nr. 31)
6 CHAMERER-NEBTJ	- 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	- 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); - TN der Personen beige geschrieben - Kalkstein, bemalt; H. 34 cm	Giza-W, JCW - späte 4. Dyn. (Cherpion, <i>De quand date</i>) - in Statuenkammer ein wenig nördlich der Nordscheintür in Kalksteinkiste mit zwei Sehschlitzen
8 PERNIANCH	- männl. Sitzfigur, kurze Arme und Beine, Unterschenkel gekrümmt (Zwerg), in der Rechten Szepter, auf dem Schurz abgelegt, in der Linken Stab, schräg vor die Brust gelegt; - TN auf Sitz und Basis - Basalt, bemalt; H. 48 cm	Giza-W, JCW - 4. Dyn. - im Serdab gefunden
9 PTAH-SCHEPSES	- männl. Sitzfigur, Vorbauschurz (!), hoher u. breiter Rückenpfeiler, rechte Hand zur Faust, linke Hand geöffnet, flach aufliegend (Scott, Scribe Statue: Pose D); - TN auf Basis; - Kalkstein, H. 82 cm (Kopf fehlt)	Sakkara-N - Mastaba No. 48/C 1 oder No. 50/C 9 - 5. Dyn. (CG); Mitte 5. Dyn. (PM)
10 NN	- Fragment (Kopf) einer männl. Figur, Strähnenperücke, betonte Nasolabialfalte; - Kalkstein, bemalt; H. 10,2 cm	Herkunft unbekannt - Mitte 4./Anfang 5. Dyn.
11 NN	- Fragment (Kopf und Teil der rechten Brust) einer männl. Figur, keine Kopfbedeckung, naturalistische Gestaltung von Gesicht, Schlüsselbeinen, Falten an Brust und Bauch; - Kalkstein; H. ca. 35 cm	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>
<p>- siehe: Stadelmann/Alexanian, <i>Die Friedhöfe des Alten und Mittleren Reiches in Dahschur</i>, Abb. 4</p>	<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>
<p>- zu 1: passendes Stück in Kairo CG 46, 1888 im Isistempel (Pyr. G Ic) gefunden</p>	<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>
<p>- zusammen mit weiteren Statuen gefunden, darunter eine überlebensgroße Sitzfigur</p>	<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 Chéfnen</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>
<p>- dabei: zwei Miniaturschalen, ein Miniaturtisch, dreizehn kleine Vasen je aus Alabaster, ein Malachitstück, eine Karneolperle, ein Achatsplitter</p>	<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>
<p>- stilistisch den Sitzfiguren der 3. Dyn. nahe (Arnold, <i>Pyramids</i>, S. 53)</p>	<p>Kairo, Äg. Museum, JE 98944 - <i>Egyptian Art in the Age of the Pyramids</i> (New York 1999), Nr. 88, S. 299.</p>
<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>	<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>
<p>- üblicherweise in die 6. Dyn. datiert, aber stilistisch eher 4./frühe 5. Dyn., möglicherweise von einer Schreiberfigur (leicht vorgebeugte Haltung)</p>	<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 <i>und</i> HEKENU	1. männl. Standfigur, langer Schurz, Kurzhaar, TN auf Basis, hoher und breiter Rückenpeiler, in der Seitenansicht (Lange/Hirmer, <i>Ägypten</i> , 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, <i>Statuen und Statuetten</i> , S. 19) - 3: „Gise, nach Angabe des angeklebten Zettels. Nach Mer., Mast. S. 125 (!): Sakkara, Mastaba C 5“ (Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i> , S. 46) - frühe 5. Dyn. (PM) - 1 u. 2: an Südwand ; 3: an Westwand (Plan: Mariette, <i>Mastabas</i> , 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./Schepeskaf, eventuell später - wohl aus einem der großen Statuenhäuser
3 ACHETHOTEP	- 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, <i>Akhti-hotep</i> , 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, <i>Scribe Statue</i> , Cat. 25), Ende 5./frühe 6. Dyn. (PM), in früher 6. Dyn. usurpiertes Grab der 5. Dyn. (Munro, <i>Unas-Friedhof I</i> , S. 7) - im Serdab (Foto in situ: Smith, <i>Art and Architecture</i> , fig. 132; Zayed, <i>Trois études</i> , fig. 11, 12)

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
<p>zum Ensemble gehörig:</p> <p>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</p> <p>- PM III, S. 461 f.;</p> <p>- Mariette, <i>Mastabas</i>, S. 121-123;</p> <p>- Borchardt, <i>Statuen und Statuetten</i>,</p> <p>1: Kairo JE 10064, CG 18, Bl. 5</p> <p>2: Kairo JE 10063, CG 19, Bl. 2</p> <p>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)</p> <p>- PM III, S. 155-157;</p> <p>- Smith, <i>History of Egyptian Sculpture and Painting</i>, S. 50 f., Tf. 19 c;</p> <p>- 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</p> <p>- PM III, S. 638;</p> <p>- 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</p> <p>- PM III, S. 632;</p> <p>- 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 ACHETHOTEP: 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. - Schaft 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 MEHI	- 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	El 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 massige 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, dickleibig, 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</i> III, S. 16 f., Tf. X, XI A.
	- PM III, S. 537; - Firth/ Gunn, <i>Teti Pyramid Cemeteries</i> II, 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, Löckchenperücke) 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</i> II, S. 27, fig. 40, Tf. XXIX-XXX.
	Balat, Magazin?, Inv. 6740 - Soukiassian /Wuttmann /Pantalacci, <i>Le palais des gouverneurs</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 CHABAU-SOKAR	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) Holzpaneele, 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 Körperdetails.	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 - Südwall der Kapelle
4 NEFER	- Mehrere Abbildungen des Grabherrn mit athletischer Körperform, von denen einige eine auffallend geformte Nase zeigen (z.B. nördl. Türleibung)	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 dickleibig 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 verknötet, dickleibig; 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 schlanke 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 Vorbauschurz, keine Kopfbedeckung, vor ihm ein kleiner Mann (Sohn?), hinter ihm kleine Tochter, sein Bein umfassend; dickleibig, 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 von links hinzutretenden Gattin umfasst; Grabherr dickleibig, mit hängender Brust, Gattin schlanke Körperform	Abusir/Sakkara-N - 4./5. Dyn.

Bemerkungen	Standort bzw. Museum, Inv.-Nr./Literatur
<p>- nördliche Scheintür analog für die Gattin dekoriert, schlanke Körperform, naturalistische Gesichtszüge (Murray, <i>Sakkara Mastabas</i>, I, Taf. II)</p>	<p>- PM III, S. 449 f.; - Murray, <i>Sakkara Mastabas</i> I, Tf. I.</p>
	<p>- PM III, S. 437-439; - Quibell, <i>Hesy</i>, Tf. VII.3, XXIX-XXXI; - Borchardt, <i>Denkmäler des Alten Reiches</i>, Bl. 25-27.</p>
	<p>Berlin, ÄMP, ÄM 1105 - PM III, S. 493f.; - Lepsius, <i>Denkmäler</i> II, Bl. 6.</p>
<p>- 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)</p>	<p>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.</p>
<p>- an der gegenüberliegenden Südseite der stehende Grabherr in athletischer Gestalt (Abu-Bakr, <i>Giza</i>, fig. 36, Taf. XXIX-B)</p>	<p>- Abu-Bakr, <i>Giza</i>, fig. 37, Tf. XXIX-B.</p>
<p>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</p>	<p>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.</p>
<p>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)</p>	<p>- PM III, S. 188-190; 1: Simpson, <i>Giza Mastabas</i> III, fig. 27; 2: Simpson, <i>Giza Mastabas</i> III, fig. 34</p>
<p>- an gegenüberliegender Südseite Darstellung des Grabherrn im kurzen Schurz und Perücke, vor ihm zwei kleine nackte Knaben; schlanker Körper</p>	<p>- PM III, S. 207 f.; - Lepsius, <i>Denkmäler</i> II, Bl. 8 b - Harpur, <i>Decoration in Egyptian Tombs</i>, fig. 25.</p>
	<p>- PM III, S. 197-199; - Dunham/ Simpson, <i>Mersyankh</i>, fig. 7.</p>
<p>- an den übrigen Wänden Darstellung des Grabherrn mit athletischen Körperformen (Bárta, <i>Abusir</i> V, S. 143-191)</p>	<p>- PM III, 501; - Fischer, <i>A scribe of the Army</i> - Bárta, <i>Abusir</i> V, S. 155-162.</p>

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 Chéfred

= G. Dareddy, *La tombe de la mère de Chéfred*, 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 trismegiste*, 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
	<p>Hildesheim, RPM 3190 - PM III, S. 123–227; - Junker, <i>Gîza XI</i>, S. 222–228, Abb. 89, Tf. 23; - Eggebrecht, <i>Das Alte Reich</i>, S. 32, Abb. 24.</p>
	<p>Berlin, ÄMP ÄM 15321 - PM III, S. 68; - Madsen, <i>Ein künstlerisches Experiment</i>, S. 68, Abb. 3.</p>
	<p>Berlin, ÄMP ÄM 7779 - PM III, S. 225; - Madsen, <i>Ein künstlerisches Experiment</i>, S. 68.</p>

James, Khentika

= T. G. H. James, *The Mastaba of Khentika called Ikhekhki*. 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: *Melanges 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 Ankhhaf

= P. Lacovara, *A new look at Ankhhaf*, 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 Khamererneby II

= B. S. Lesko, *Queen Khamererneby 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, *Giza 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 RANOFER 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 dickleibig-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. Steindorff, *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 Mannesalter 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 „dickleibige“ 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, wohlleibigen 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 dickleibigen 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 HEMIMUNU den dickleibigen 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 Fettheit 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*. ÄAT 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 „dickleibige“ Modus sich jeweils ergänzend gegenüberstehen: a) die Statuengruppe des RANOFER (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 Raʿnufēr*. 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 „Dorfschulzen“ 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 dickleibig gestaltet ist (Ch. Ziegler, *Les statues égyptiennes de l'Ancien Empire* (Musée du Louvre), Paris 1997, S. 206–208); d) das Ensemble des MITERIJ, 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 Relieffdarstellung nach dem Lebensalter des Grabherrn hat.
- ¹⁰ Junker, *Idealbild* (wie Anm. 5).
- ¹¹ Zu der (eigentlich absurden) 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 Kunstwissenschaft*, 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 Kunst-historiographie*, 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*, Tübingen/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 MONTHEMHET: 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 vezir 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 ge- und erfunden 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 Lischer Sitzstatuen Sesostri 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 Weihnen 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 funeären 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.), *Grabdekoration 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 (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).
- ²⁸ 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.
- ²⁹ Fitzenreiter, *Statue und Kult* (wie Anm. 25), S. 124–125, Untertyp D.
- ³⁰ 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 RANOFER (Tab. 3.1; Abb. 7).
- ³¹ Eine solche Manipulation der Körperform aufgrund eines bestimmten Tracht- und damit verbundenen Haltungsmotivs ist auch bei der Schreiberfigur zu beobachten, bei der die untergeschlagenen Beine meist in anatomisch zumindest gewagten Verschränkungen abgelegt werden.
- 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. Kaplony, *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 Sedment im Grab des MERIRACHASCHETEF gefunden wurden und den Grabherrn unbekleidet, aber mit Perücke darstellen (W. M. F. Petrie u. G. Brunton, *Sedment*, 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. Delange, *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 a Sakkarah*, Brüssel 1907, Tf. XCIV.
- ³⁷ G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London 1997, S. 53, interpretiert allerdings bereits die Darstellungen bei CHABAUSOKAR 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, *Grabdekoration und die Interpretation funeärer 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, *Grabdekoration 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 *Ikone* 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 dickleibigen Darstellung siehe: Scheintür des GEMNIEMHAT (Kopenhagen Æ.I.N. 1616 (M. Mogensen, *La Glyptothèque Ny Carlsberg. La Collection Égyptienne*. Kopenhagen 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 dickleibigen 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 Gattin (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 Dickleibigkeit unüblich. Möglicherweise stammt aber das Fragment („stone“) des ABJJ von einem Architrav, das den Grabherrn einmal dickleibig 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 arbeiteten, 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 Dickleibigkeit, nach vorn auf einen Stock gestützt in einem Festzusammenhang. Die stehende Pose (auf dem Stock!) und die Dickleibigkeit 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 dickleibige 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 NEFERIRTENES (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 Archäologi-*

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 Dickleibigkeit war im Flachbild dieser Zeit also fest mit der Trachtikonographie 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 Körperformen auch darstellte, zeigt (neben den häufiger auftretenden Kleinwüchsigen) z. B. die Abbildung eines buckligen Hundeführers in der Anlage des NIKAUISESI; 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), WEPENNOFRET und MERUKA (Dasen, *Dwarfs* (wie Anm. 27), Tf. 19.2, 22.1). Dazu, dass Personen mit körperlichen Merkmalen, die eine eindeutige Geschlechtszuweisung verwischen (Zwerge, Erwachsene, 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 (Ihwt-k3) à Éléphantine et leur utilisation rituelle*, in: L. Pantalacci u. C. Berger-el-Naggar (Hrsg.), *Des Neéferkarê aux Montou-hotep. 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. Soukiasian, M. Wuttmann u. L. Pantalacci, *Le palais des gouverneurs de l'époque des Pepy II*. Balat VI, FFAO 46. Kairo 2002, S. 37–95). Für die Bestimmung des funktionalen Zusammenhanges 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, *Gîza XI. Der Friedhof südlich der Cheopspyramide, Ostteil*, Wien 1953, Abb. 89, Tf. XXIII a, b; siehe hier: Abb. 16), in denen der dickleibige 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 dickleibigen 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 dickleibig 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 dickleibig, 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 Darstellungsvariante 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 Medum 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 CHAMERRERNEBTI vor allem noch das der MERESANCH (?) im Komplex des UPEMNOFRET (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 frühdynastischen 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 Selbstthematisierung im Alten Ägypten*, in: A. Hahn u. V. Kapp (Hrsg.), *Selbstthematisierung 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.