

Arbeitsorganisation, Produktionsverfahren und Werktechnik –  
eine Analyse der Sitzstatuen Sesostris' I. aus Lischt

Teil I  
Textband

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät  
der  
Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von  
**Karin Dohrmann**

Göttingen 2004

Den drei Säulen meines Lebens  
Gertrud, Peter und Oliver

## Vorwort

Diese Arbeit konnte nur durch die moralische und finanzielle Unterstützung meiner Eltern und meines Mannes und dem fruchtbaren Austausch mit meinen Kollegen verwirklicht werden. An erster Stelle möchte ich meinen Eltern danken, ohne deren Unterstützung und steten Rückhalt diese Abhandlung nicht realisiert worden wäre. Vor allem aber meinem Mann Oliver Lohrengel bin ich zu Dank verpflichtet, der mein härtester Kritiker und liebevollster Antreiber während der langen Entstehungsphase dieser Arbeit war.

Wichtige Voraussetzung für dieses Werk war die Genehmigung der Statuenbearbeitung und fotografischen Aufnahme durch den Direktor des Ägyptischen Museums in Kairo, Dr. Mohamed Saleh und die Betreuung vor Ort durch Dr. Mohamed Sherif Ali und Elham Ali, die mir alle zeitlichen, technischen und personellen Ressourcen zur Verfügung stellten. Bei der schwierigen fotografischen Bestandsaufnahme stand mir Dr. Shedid mit Rat und Equipment zur Seite und Dr. Nadia Tomoum verhalf mir eigenhändig in den dunkelsten Winkel der Thronreliefs zu Licht. Ihnen sei für den produktiven Aufenthalt in Kairo in familiärer Atmosphäre mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Dem Steinmetzenmeister Christoph Wolf sei mein besonderer Dank Ausdruck gegeben, da er mich in seine Werkstatt einlud und mit der Handhabung sowie den unterschiedlichen technologischen Einsatz einzelner Werkzeuge vertraut machte. Er half mir bei der Interpretation schwieriger Werkspuren und verschaffte mir Zugang zu fachspezifischer Literatur, die dieser Arbeit zu Gute kam.

Die Thematik dieser Abhandlung verlangte ein fächerübergreifendes Vorgehen. Daher verdanke ich Kollegen aus unterschiedlichsten Fachbereichen die breite Basis auf der diese Arbeit entstehen konnte, indem sie mir ihr Wissen in zahlreichen Diskussionen zugänglich machten. Ausdrücklicher Dank gebührt dabei Anja Marrack und Frank Schönfeld, die im heißen Sommer 2003 einen großen Teil der Korrekturen übernahmen und mir bei kunstwissenschaftlichen Fragen mit Rat und Tat zur Seite standen.

Birgit Knust und Heike Wilde gaben mir Einblick in ihre neusten Ergebnisse über verschiedene Werkzeugarten, Einsatzmöglichkeiten und die Verbreitung technologischer Innovationen im Mittelmeerraum. Darüber hinaus übernahmen sie die Korrekturlesung dieses spezifischen Teils meiner Arbeit.

Dr. Matthias Müller und Dr. Carsten Peust verdanke ich viele hilfreiche Anregungen zur Übersetzung und Interpretation der Relieftexte.

Aufrichtig dankbar bin ich Ralf Ernst für die aufregenden Grundsatzdiskussionen über Methodik und Struktur meines Vorgehens, indem er mir immer wieder meine „betriebsblinden“ Augen öffnete.

Des Weiteren standen mir Katharina Häntsch, Alice Hörsch, Heidi Köpp, Hubertus Münch, Heike Ständer und Franziska Vahle als Korrekturleser dieser umfangreichen Arbeit hilfreich zur Seite.

Dr. Heike Behmer und besonders Dr. Heike Sternberg el-Hotabi, die mich über die Entstehungszeit dieser Arbeit hervorragend betreute, möchte ich für ihre offene Kritik, ihre Ermutigung zur Anwendung meiner Methodik und ihre Hilfe bei formalen Fragen danken.

Prof. Dr. Marianne Bergmann gilt mein herzlichster Dank, für die Beantwortung meiner vielen eMails, in denen ich sie immer wieder zu Einsatz und Funktion spezifischer Termini befragen durfte. In bleibender Erinnerung sind mir die Gespräche mit Prof. Dr. Werner Schnell über kreative und technische Vorgehensweisen zeitgenössischer Künstler, die mir Anregungen bei der Rekonstruktion individueller Präferenzen ägyptischer Produzenten gaben.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Friedrich Junge meinen Dank aussprechen, der mein Interesse an Kunsttheorien durch zahllose Diskussionen förderte und die Realisierung dieser interdisziplinäre Arbeit erst ermöglichte.

Göttingen, den 31.12.2003

**Inhaltsverzeichnis**

Vorwort .....	I
Inhaltsverzeichnis .....	1
I. Einleitung .....	6
II. Gegenstandssicherung .....	18
1. Derzeitige Befundlage .....	20
2. Ortssicherung .....	22
3. Syntaktik .....	24
3.1 Die Sitzstatuen .....	25
3.1.1 Verbindung von Körper, Ausstattung und Thron – die Stege .....	26
3.1.2 Nemes .....	28
3.1.3 Körper .....	30
3.1.4 Kopf .....	37
3.2 Throntypus .....	40
3.3 Die Reliefs der Sitzblöcke .....	42
3.3.1 Komposition .....	42
3.3.2 Motive .....	44
3.3.3 Stilanalyse .....	50
3.4 Zusammenfassung der syntaktischen Analyse .....	54
4. Erhaltungszustand und Fertigungsstadien .....	57
4.1 Der Erhaltungszustand der Lischer Statuen .....	58
4.2 Farbige Fassung .....	65
4.2.1 Problem der Analyse .....	66
4.2.2 Erhaltungszustand der farbigen Fassung .....	68
4.2.3 Konjektur einer farbigen Fassung .....	72
4.2.4 Zeit und Ort der Bemalung .....	72
4.3 Fertigungsstadien .....	74
4.3.1 Visuelle Referenzen .....	75
4.3.1.1 Der Statuenkomplex des Mykerinos .....	75
4.3.1.2 Die Kalksteinmodelle der Ptolemäerzeit .....	77
4.3.2 Die Fertigungsstadien der Lischer Sitzstatuen .....	78
4.3.2.1 Fertigungsstadium I .....	80
4.3.2.2 Fertigungsstadium II .....	82
4.3.2.3 Fertigungsstadium III .....	84
4.3.2.4 Fertigungsstadium IV .....	86
4.3.2.5 Fertigungsstadium V .....	88
5. Zusammenfassung der Gegenstandssicherung .....	91

III. Analytik.....	93
1. Werkspuren und Herstellungsprozesse .....	95
1.1 Literarische und visuelle Referenzen zur Statuenherstellung .....	97
1.1.1 Rekonstruktion von Herstellungsverfahren anhand der Darstellungen der Statuenproduktion im Alten und Mittleren Reich .....	99
1.1.2 Rekonstruktion von Herstellungsverfahren anhand der Analyse von Werkspuren an Originalen.....	100
1.2 Werkspuren einzelner Arbeitsschritte – Werkzeuganalyse .....	105
1.2.1 Spitzeisen .....	108
1.2.2 Flacheisen.....	114
1.2.3 Hohleisen.....	125
1.2.4 Dechsel.....	127
1.2.5 Messer .....	129
1.2.6 Reißwerkzeuge – Vorzeichnung .....	130
1.2.7 Bohrer.....	134
1.2.8 Polier- und Schleifmittel .....	136
1.2.9 Zusammenfassung der Werkzeuganalyse.....	138
1.3 Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten.....	140
1.3.1 Arbeitsablauf im Steinbruch.....	141
1.3.2 Arbeitsablauf in der Werkstatt .....	148
1.3.3 Arbeitsablauf am Aufstellungsort .....	154
1.4 Technologische Vorlagen oder Modelle zur Statuenherstellung.....	157
1.4.1 Amarna-Gipse .....	157
1.4.2 Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit.....	160
1.4.3 Bild-Ostraka .....	161
1.4.4 Papyrus und Holz als mobile Skizzenträger.....	166
1.4.5 Zusammenfassung der Vorlagen- und Modellanalyse .....	169
1.4.6 Überprüfung der Ergebnisse anhand der Befunde an den Lischter Statuen.....	171
2. Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten.....	175
2.1 Analyse einzelner Kopfkompimente.....	179
2.1.1 Kopfformen .....	179
2.1.2 Wangen- und Kinnpartie .....	181
2.1.3 Mundgestaltung.....	184
2.1.4 Augengestaltung.....	186
2.1.5 Ohrgestaltung .....	190
2.2 Analyse einzelner Körperkompartimente.....	197
2.2.1 Oberkörpergestaltung .....	197
2.2.2 Schlüsselbeingestaltung .....	202
2.2.3 Nabelgestaltung.....	203
2.2.4 Arm- und Handgestaltung.....	206
2.2.5 Kniegestaltung.....	219
2.2.6 Fußgestaltung .....	224
2.3 Analyse des Königsornats .....	228

---

2.3.1 Nemesgestaltung.....	228
2.3.2 Schläfenhaar .....	233
2.3.3 Bartgestaltung.....	234
2.3.4 Schurzgestaltung.....	239
2.3.4.1 Glutäensteg .....	240
2.3.4.2 Schurzform .....	242
2.3.4.3 Plisseemusterung .....	243
2.3.4.4 Gürtelbinnenzeichnung.....	248
2.3.5 Neun Bogen.....	250
3. Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen .....	251
3.1 Visuelle und literarische Referenzen.....	252
3.2 Herstellungsprozesse und Produzentenzahl.....	256
3.2.1 Erster Herstellungsprozess: Die grobe Formgebung – das <i>Gröbern</i> .....	257
3.2.2 Zweiter Herstellungsprozess: Das <i>in Fase-Stellen</i> .....	259
3.2.3 Dritter Herstellungsprozess: Erstes <i>Anarbeiten</i> der <i>in Fase-gestellten</i> Statue .....	261
3.2.4 Vierter Herstellungsprozess: Die Modellierung von Augen, Mund und Ohren .....	262
3.2.5 Fünfter Herstellungsprozess: Die Differenzierung der Körper- und Gesichtsformen .....	265
3.2.6 Sechster Herstellungsprozess: Die Modellierung der Körperkompartimente .....	267
3.2.7 Siebter Herstellungsprozess: Die Ausführung von Muster und Details .....	271
3.2.8 Zusammenfassung der verschiedenen Herstellungsprozesse .....	279
3.3 Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl.....	281
4. Detailanalyse der Reliefs an den Sitzblöcken.....	285
4.1 Visuelle und literarische Referenzen.....	288
4.2 Syntaktische Analyse der Komposition.....	293
4.2.1 Varianten in der Komposition der figürlichen Darstellung .....	293
4.2.2 Varianten in der Platzierung und Zuordnung von Bild und Text .....	296
4.2.3 Gestaltung der Hieroglyphen.....	305
4.2.4 Zusammenfassung der Kompositionsmöglichkeiten .....	309
4.3 Typologische und stilistische Analyse.....	312
4.3.1 Hapi-Typen.....	313
4.3.2 Stilistische Unterschiede in der Ausführung der Details .....	320
4.3.2.1 Oberkörpergestaltung .....	320
4.3.2.2 Bartgestaltung .....	321
4.3.2.3 Ohrgestaltung .....	321
4.3.2.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen.....	322
4.3.3 Horus- und Seth-Typen .....	323
4.3.3.1 Seth-Typen .....	324
4.3.3.2 Horus-Figuren.....	326
4.3.3.3 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Horus-/Seth-Darstellungen .....	327
4.3.4 Gemeinsame Merkmale von Horus/Seth- und Hapi-Darstellungen .....	329
4.3.4.1 Kragengestaltung.....	329
4.3.4.2 Nabelgestaltung .....	332
4.3.4.3 Augengestaltung .....	334

4.3.4.4 Wappenpflanzen.....	336
4.3.4.5 Sema-Zeichen.....	337
4.3.5 Einzelne Attribute .....	339
4.3.6 Die Modellierung .....	340
5. Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischer Sitzblöcken.....	354
5.1 Herstellungsprozesse und Produzentenzahl .....	355
5.1.1 Erster Herstellungsprozess: Anlage der Komposition und Anordnung der Hieroglyphen – die Vorzeichnung .....	356
5.1.2 Zweiter Herstellungsprozess: Das Freilegen der Figuren und Hieroglyphen – das Entfernen des Hintergrundes.....	363
5.1.3 Dritter Herstellungsprozess: Das Polieren des Hintergrundes und Runden der Kanten des erhabenen Reliefs.....	365
5.1.4 Vierter Herstellungsprozess: Die Binnenstruktur.....	366
5.1.5 Fünfter Herstellungsprozess: Die Oberflächenmodellierung.....	371
5.1.6 Sechster Herstellungsprozess: Ausführung der feinen Details.....	374
5.1.7 Siebter Herstellungsprozess: Die Bemalung der Reliefs.....	378
5.2. Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl .....	379
6. Zusammenfassung der Ergebnisse des Analytik-Teils.....	383
IV. Validierung .....	386
1. Organisationsstruktur und Personenidentifikation .....	388
1.1 Die Auftraggeber.....	392
1.2 Projektaufsicht und -leitung .....	401
1.3 Struktur der Produzenten im Steinbruch .....	410
1.4 Struktur der Produzenten im Pyramidenbezirk .....	417
1.4.1 Die Transportgruppen .....	417
1.4.2 Produktionsstätten im Pyramidenbezirk.....	421
1.4.2.1 Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten ..	421
1.4.2.2 Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung.....	428
1.4.3 Die Produzentenstruktur der Skulpturenproduktion.....	436
1.4.3.1 Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs.....	436
1.4.3.2 Aufbau der Arbeitsgruppen und Arbeitshierarchien .....	446
1.4.3.3 Versuch einer Identifikation der an der Statuenherstellung beteiligten Personen.....	458
1.5 Zusammenfassung der Ergebnisse der Organisations- und Personenstruktur.....	462
2. Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm.....	464
2.1 Das Programm der Hapi-Darstellungen .....	466
2.2 Das Programm der Horus- und Seth-Darstellungen.....	472
2.3 Das semantische Programm der Hapi- und Horus-/Seth-Reliefs .....	477
3. Kontext und Aufstellung.....	491
3.1 Taltempel.....	493
3.2 Aufweg.....	494
3.3 <i>pr-wr.w</i> .....	495
3.4 Nebenräume und Magazine.....	495
3.5 Querhalle .....	496



---

3.6 Fünfstatuenraum .....	497
3.7 Kultbildkammern .....	498
3.8 Tempelhof .....	499
4. Pragmatik .....	508
5. Gründe für die Deponierung der Statuen .....	513
V. Zusammenfassung und Ausblick .....	519
VI. Bibliografie .....	526
1. Bibliografische Abkürzungen .....	526
2. Bibliografie .....	549
VII. Abbildungsverzeichnis .....	580
VIII. Glossar der Fachbegriffe .....	589

Es besteht aber keine Hoffnung zu erkennen was Kunst ist, wenn wir das Arbeitsende, die fertige Form, in immer hellere Beleuchtung bringen und der Arbeitsanfang, das Werkwerden in Nacht gehüllt lassen oder unter der Grabinschrift „Technik“ wissenschaftlich beisetzen. Wenn wir um der Form willen die besten Gehirne eines Jahrhunderts mobilisieren und das Werkwerden der Fürsorge technologischer Nachtwächter überlassen.

Kurt Kluge 1927

## I. Einleitung

Die zehn Lischer Sitzstatuen Sesostri's I. sind ein einmaliger Befund eines in sich geschlossenen Statuenkomplexes, der im Gegensatz zum restlichen Statuenprogramm des Totentempels gemeinsam deponiert wurde. In Form, Maßen und Gestaltung nahezu gleichartig, unterscheiden sich die einzelnen Statuen durch den variierenden Grad ihrer Fertigstellung. Da sie sorgfältig in einer ummauerten Grube niedergelegt wurden, kann ihr zum Teil unvollkommener Fertigungszustand nicht der Grund für ihre Deponierung gewesen sein, sondern es muss ihnen eine besondere Bedeutung und Funktion beigemessen werden. Die Throne der Statuen, die mit unterschiedlichen Reliefmotiven und Texten versehen sind, können ebenfalls als in sich geschlossenes Dekorationsprogramm betrachtet werden und liefern somit Hinweise auf die Funktion der Statuen.

Den Texten der Thronreliefs wurde schon früh und aus verschiedenen Gründen Aufmerksamkeit geschenkt, da sie im Grabungsbericht in Umzeichnung wiedergegeben waren.<sup>1</sup> Zumeist allerdings wurden nur einzelne Aspekte des gesamten Dekors, entweder die Hapi-<sup>2</sup> oder die Horus- und Seth-Reliefs,<sup>3</sup> untersucht. Andere bezogen die Texte in allgemeine Untersuchungen mit ein.<sup>4</sup> Eine Übersetzung des gesamten Throndekors gab P. Kuhlmann<sup>5</sup> wieder, ohne jedoch einen Zusammenhang zwischen einzelnen Texten oder gar eine Lesbarkeit des Textvolumens anzustreben. J. Baines, der sich nur mit den Hapi-Reliefs beschäftigt hatte, versuchte eine Abfolge dieser Texte zu rekonstruieren, was ohne Berücksichtigung der Texte in den Seth-Darstellungen nicht möglich war.<sup>6</sup> So wurde bisher weder eine sinnvolle Reihenfolge der einzelnen Thronreliefs rekonstruiert noch infolge der Textanalyse ein Bezug einzelner Statuen zueinander hergestellt.

Neben ihrer Bestattung sind es ihre unterschiedlichen Fertigungsstadien, die diese Statuen aus der Masse des überlieferten Statuenkonvoluts hervorheben. Darauf wiesen schon F.W. v. Bissing und H. Sourouzian hin.<sup>7</sup> Neben den kleinformatigen Königsstatuen des Mykeriunstempels und den Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit ist dies der einzige erhaltene Statuenkomplex – dazu beinahe lebensgroß – der sich für eine detaillierte Diagnose eines Produktionsverfahrens anbietet. So besteht Grund zu der Annahme, dass diese Statuen, da sie als geschlossener Dekorkomplex angelegt wurden, in einem gemeinsamen Produktionsprozess hergestellt worden sind. Diese Annahme ermöglicht die Untersuchung der Arbeitsorganisation eines speziellen Projektes, und die Analyse von

<sup>1</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33-37, fig. 28-37.

<sup>2</sup> Baines, Fecundity Figures, 155-156.

<sup>3</sup> Kees, Horus, 8-9; Gardiner, JEA 30 (1944), 25-26.

<sup>4</sup> Kemp, Anatomy, 27-31; Assmann, Sinngeschichte, 328-383; Allen, Genesis, 43-47; Blumenthal, Untersuchungen, 175-179.

<sup>5</sup> Kuhlmann, Thron, 53-56.

<sup>6</sup> Baines, Fecundity Figures, 155-156.

<sup>7</sup> Bissing, Denkmäler, Nr. 19b, 20; Saleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 87.

Arbeitsverbindungen, Arbeitsteilungen, unterschiedlichem Technologieeinsatz sowie individuellen Handschriften.

Die Möglichkeiten, die diese Statuen ganz offensichtlich eröffnen, wurden bisher allerdings nie ergriffen, obwohl immer wieder bemängelt wurde, dass detaillierte Studien zu Werkverfahren, Herstellungsprozessen und Arbeitsorganisationen fehlen.<sup>8</sup>

Der Grund für die geringe Beachtung, die dem Statuenkomplex bisher entgegengebracht wurde, lag vermutlich in der unzureichenden fotografischen Dokumentation der zehn Statuen. Da die meisten Ägyptologen formal-ästhetische Untersuchungen an einer großen Anzahl von Statuen erstellen und diese, oft wegen der kaum zu bewältigenden Zahl an Objekten, zumeist anhand von Umzeichnungen und Fotos erarbeitet werden,<sup>9</sup> waren die Lischer Sitzstatuen mangels ihrer fotografischen Aufnahme, meist nur am Rande berücksichtigt. Da es bisher keine Fotos von allen Statuen in ihren verschiedenen Ansichtsseiten gab, konnten nur die Aufnahmen der Ausgräber<sup>10</sup> und die Fotos von L. Borchardt<sup>11</sup> für etwaige Untersuchungen genutzt werden.

Dazu erschwert die Aufstellung der Statuen in Kairo eine Untersuchung ganz erheblich. Sie sind in Zweier- und Dreiergruppen um einen Grabbau herumplatziert, so dass auch vor Ort kein Vergleichen ähnlicher und ungleicher Statuen in seiner Gesamtheit erfolgen kann. H.G. Evers kritisierte in treffender Weise, dass ein vergleichendes Analyseverfahren zur Erarbeitung von Typologien und Differenzen am Original in dieser Aufstellung unmöglich ist, da man andauernd um die Statuen herum laufen muss oder Fotos zu Hand haben müsste, wenn man zwei Statuen auf gegenüberliegenden Seiten miteinander vergleichen wollte.<sup>12</sup> Dazu sind sie eng aneinander platziert und von Gittern umgeben, eine Aufstellung, die schon L. Borchardt, der die Statuen für den *Catalogue général* aufnahm, Probleme bereitete.<sup>13</sup> Diese Aufstellungsform, mit der schon L. Borchardt und H.G. Evers konfrontiert waren,<sup>14</sup> hat sich bis heute nicht verändert und lässt zur fotografischen Bestandsaufnahme zum Teil nur Detailaufnahmen oder stark verzerrte Ausschnitte zu.

So wurde zumeist nur die Statue CG 411 als Stellvertreter der zehn Lischer Sitzstatuen in kunststilistischen und formalästhetischen Untersuchungen aufgenommen. Ziel solcher Untersuchungen war die Herstellung einer relativ-chronologischen Ordnung, auf deren Basis man, durch den Vergleich stilistischer Eigenschaften, eine evolutionäre Stilentwicklung zu rekonstruieren

---

<sup>8</sup> In prägnanter Weise von W. Davis vorgeführt, Davis, GM 64 (1983), 91-92.

<sup>9</sup> So praktiziert in den Untersuchungen: Freed, Rita Evelyn, *The Development of Middle Kingdom Egyptian Relief. Sculptural Schools of Late Dynasty XI with an Appendix on the Trends of Early Dynasty XII*, New York 1984; Fay, MDAIK 44 (1988), 72. Deutlich kritisiert von W. Davis und D. Wildung: Davis, GM 56 (1982), 9; Wildung in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 69.

<sup>10</sup> Die nur CG 411 in einer Seitenansicht (Gautier/Jequier, *Licht II*, pl. XI) und CG 419 in einer Frontaufnahme und Seitenansicht wiedergeben hatten (Gautier/Jequier, *Licht II*, pl. X, XII).

<sup>11</sup> Borchardt präsentierte Seitenansichten von CG 411 und 413. Borchardt, *Statuen II*, pl. 67.

<sup>12</sup> Evers, *Staat I*, Tf. 26, „Sie stehen augenblicklich im Museum ganz sinnlos, um einen Mittelbau herum, mit dem Rücken einander zugekehrt. Der Rhythmus ägyptischer Sitzstatuen zwingt sie, in einen Innenhof hinein zu stehen, wo der Besucher im Gewebe ihrer Richtungen steht. Jetzt stehen sie gerade umgekehrt; sie platzen auseinander wie ein falsch zusammengesetzter Rahmen, und der Beschauer müßte wie ein Ozean sie von allen Seiten umfließen, um ihres Blickes teilhaftig zu werden.“ Ähnlich kritisch über die Aufstellung, Smith, *Art*, 100.

<sup>13</sup> Borchardt, *Statuen II*, 22, „Wegen der jetzigen (1913) engen Aufstellung konnten nur einige Sitzseiten der Nrn. 411 bis 420 nach photographischen Aufnahmen hier wiedergegeben werden.“

<sup>14</sup> Evers, *Staat I*, Tf. 30, bemängelt dort dieselben Probleme.

versuchte.<sup>15</sup> Dabei wurden unter stilistischen Eigenschaften verschiedenste Merkmale aus den Bereichen Form, Technik, Funktion, Ästhetik, usw. präsentiert, was einen Umgang mit dem Terminus *Stil* aufzeigt, der weder eine klare Definition noch dessen Einsatzmöglichkeiten widerspiegelt.<sup>16</sup>

Ägyptologen wenden dabei zumeist die Methodik des *theoretisch-bestimmten Stilbegriffs* an,<sup>17</sup> wonach sich im Kunstwerk Informationen über die Historie, in der es entstand, konservierten. Diese Informationen versuchte man durch Untersuchungen des äußeren Erscheinungsbildes, dass in Differenz zu anderen Objekten gesetzt und meist mit den Mitteln der Kennerschaft beschrieben wurde, zu ergründen.<sup>18</sup>

Für die ägyptische Kunstgeschichte hat man zumeist versucht, eine kontinuierliche Entwicklungslinie aufzustellen,<sup>19</sup> in der bestimmte Artefakte Repräsentanten eines bestimmten *Zeitstils* darstellen.<sup>20</sup> Allerdings wurde diese chronologische *Stillinie* durch Ausnahmefälle immer wieder in Frage gestellt. An sicher datierten Statuen stellte man immer wieder Rückgriffe und Innovationen, aber auch Merkmale verschiedener Dynastien fest, die einen freien Umgang mit dem vorhandenen Formenrepertoire dokumentieren. Solche Befunde lassen eine zeitliche Begrenzung eines einzelnen Stilmerkmals immer unwahrscheinlicher erscheinen.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Von D. Wildung gar als „natürlicher Evolutionsprozeß“ bezeichnet, Wildung, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte 79. Deutliche Kritik an diesem Verfahren äußerte F. Junge, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 2.

<sup>16</sup> Dieses Problem haben allerdings nicht nur Ägyptologen: Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 83, „Stil“ ist der am häufigsten verwendete Begriff im Vokabular des Kunsthistorikers. Merkwürdigerweise sind Kunsthistoriker jedoch nur selten bereit, zu erklären, was dieses Wort genau bedeuten soll. Sie gehen ganz selbstverständlich davon aus, daß Kunstwerke , in einem Stil‘ geschaffen sind. Probleme der Definition und der Anwendung des Begriffes tauchen in der kunsthistorischen Diskussion nicht auf.“

<sup>17</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 84, „Der Theoretiker sieht das Kunstwerk in kunsthistorischer Perspektive. Er sucht nach tiefer liegenden Zusammenhängen zwischen Kunstwerken und anderen Manifestationen einer Kultur. Stil ist für ihn sichtbarer Ausdruck eines geistigen Klimas einer bestimmten Epoche, das Resultat gesellschaftlicher Entwicklungen und – in einzelnen Fällen – Ausdruck der psychischen Natur eines Künstlers. Stilanalysen richten sich vor allem auf die Interpretation der Zusammenhänge zwischen Kunst und Kultur.“

<sup>18</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 21, „Furthermore, art historians often favour the study of certain particular quality-orders using certain particular measures – namely, visible surface qualities using the unaided eyes, hand, and body as measuring devices and anthropometric and highly social or cultural categories as units. These preferences have led variously to the drift of stylistic analysis toward what might we called visual or optical formalism, connoisseurship, and metric historicism.“ Ähnlich kritisiert und mit anschaulichen Beispielen belegt von F. Junge: Junge, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 3-6.

<sup>19</sup> Schmoll, in: Gosebruch/Dittmann (Hgg.), Argo, 79, „Geht man dem eigentümlichen Zwang nach, die Stileinheit einer Epoche zu konstatieren, so gerät man zweifellos an die romantischen Wurzeln der Kunstgeschichte. Aus dem Gefühl des Verlustes der Einheit, auch der »ächten Wahrheit und Lebendigkeit« der Kunst, entstand die Vorstellung, vergangene Epochen hätten einst diese Einheit, Echtheit und Lebendigkeit der Kunst in ihrer Gegenwart gehabt.“

<sup>20</sup> Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 31, „Diese Einteilung ist in erster Linie eine Selektion. Die Reduktion der realen Vielfalt künstlerischer Phänomene wird als „Stil“ präsentiert. Dieser Stil zeigt das wahre Wesen der Kunst, ein Kunstwerk in diesem Stil steht dann beispielhaft für alle Aspekte des Stils. Die Bedeutung des Stils ergibt sich aus ihren gegenseitigen Beziehungen innerhalb einer Zeitdimension, die jeweiligen Stile werden beim endlosen gegenseitigen Vergleich auf eine Zeitschiene voneinander abgegrenzt. Die Kunstwerke sind hier sozusagen die Zeiger der Zeit: in den Kunstwerken wird die Zeit sichtbar.“

<sup>21</sup> Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 33, „Man kann jedoch Zeit auch anders verstehen, nämlich als Organisation, in der verschiedene Zeitdimensionen nebeneinander existieren. Dies ermöglicht eine Kunstgeschichte ohne das einander ausschließende ‘noch’ und ‘schon’. Stattdessen geht diese Kunstgeschichte von Zeitpunkten aus an denen Traditionen und Brüche nebeneinander existieren. [...] wird Zeit als Zeitwürfel verstanden, so bestehen Kontinuität und Diskontinuität – Tradition und Brüche – nebeneinander. Zwischen Veränderungen besteht kein notwendiger Zusammenhang.“

Dieser „Zustand von Zeit“<sup>22</sup> lässt sich besonders deutlich an Artefakten des frühen Mittleren Reichs aufzeigen, wo traditionelle und innovative Merkmale nebeneinander ausgebildet vorliegen und verschiedene *Zeitstile* nebeneinander existieren.<sup>23</sup>

Der Merkmals-Katalog, den man an sicher datierten Statuen<sup>24</sup> erarbeitete, diente zunächst als Grundlage zur Fertigung von Typologien.<sup>25</sup> Dazu wurde die Methodik des *praktisch-bestimmten Stilbegriffs* genutzt,<sup>26</sup> in der das individuelle Kunstwerk in seine Details zerpfückt wird, um es durch Übereinstimmungen und Differenzen mit anderen Kunstwerken in Bezug bringen zu können. Dabei kam es zumeist zu einer Vermischung von technischen und formalen Erscheinungsbildern mit einer qualitativ-ästhetischen Bewertung,<sup>27</sup> die zugleich mit semantischen und pragmatischen Aspekten verbunden wurden, die nichts mit Stil zu tun haben, häufig aber als stilistische Kriterien vorgestellt wurden.<sup>28</sup>

Durch dieses Verfahren verglich man Objekte miteinander, ohne zu überprüfen, ob ein bestimmtes Merkmal auf Funktion, Kontext, Werktechnik oder eine individuelle Handschrift zurück zu führen ist.<sup>29</sup> Wenn z.B. in einem Relief eine Augengestaltung mit Iris und Pupille neben einem Auge ohne Details erscheint, dann kann dies auf verschiedene Fertigungsstadien, aber auch in individuellen technischen Vorlieben zweier Produzenten begründet sein, wobei einer es präferierte, die Augenkompartimente zu reliefieren, der andere aber dieses Detail in Farbe ausführen ließ.<sup>30</sup> Bevor ein solches Detail zum Kriterium etwa eines Lokalstils wird, muss zunächst an einem kontextgesicherten Befund geprüft werden, ob dort ebenfalls beide Merkmale vorkommen. Zudem muss durch eine werktechnische Analyse festgestellt werden, ob es sich um ein verfahrensbedingtes Merkmal handelt.<sup>31</sup>

<sup>22</sup> Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 266, „also keine vermeintlich lange Kontinuitätslinie, sondern es zeigt sich eine Vielzahl nebeneinander stehender, sich teilweise überlappender, kurzfristiger Entwicklungen, die alle zusammen das Gesicht einer Epoche prägen, einander aber auch relativieren.“

<sup>23</sup> Genau dieses Phänomen stellte R. Freed für den Reliefstil der 11. Dynastie und frühe 12. Dynastie fest, der eine Reihe von verschiedenen Entwicklungen aufweist, die zur gleichen Zeit nebeneinander existierten, Freed, Middle Kingdom Relief, 191.

<sup>24</sup> Junge, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 2.

<sup>25</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 19.

<sup>26</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85, „Praktisch orientierte Kunsthistoriker interessiert vor allem die Einordnung individueller Kunstwerke in ein Œuvre oder eine bestimmte Epoche. Sie wollen keine großen Zusammenhänge zwischen Kunst und Kultur herstellen, sondern vergleichen Kunstwerke bis ins kleinste Detail miteinander. Diese Stilanalysen dienen der Zuschreibung und Datierung. Ein derartiger Stilbegriff gründet sich auf eine mehr oder weniger explizite, naturwissenschaftlich-technische Vergleichsmethode.“

<sup>27</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 22.

<sup>28</sup> Dieses Problem wird auch in der Kunstgeschichte deutlich. Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 104, „Die praktische Stilanalyse – der Vergleich von Kunstwerken anhand einer Liste von Merkmalen – bleibt schwierig, denn diese Liste ist niemals vollständig und bis zu einem gewissen Grad subjektiv, arbiträr und oft implizit. Es gibt keine rein stilistischen Eigenschaften, denn die als stilistisch bezeichneten Merkmale beziehen sich nicht nur auf die Form, sondern sind – u.a. durch Ausdruck und Thema – auch inhaltlich bestimmt.“

<sup>29</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 22, „The material attributes are often wholly produced by human manufacture, constrained by physical properties of the medium and technology.“

<sup>30</sup> So praktiziert von R. Freed, die zur Unterscheidung von Lisch- und Karnak-Stil gebohrte und ungebohrte Nasenlöcher als Kriterien nannte. Freed, Middle Kingdom Relief, 202-203. Beide Erscheinungsbilder finden sich jedoch auch an den Lischter Thron-Reliefs, siehe Kapitel 4.1 *Visuelle Referenzen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>31</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 19, „For the art historian purposes, (a) ‘style’ is a description of a polythetic set of similar but varying attributes in a group of artefacts, the presence of which can only be explained by history of artefacts, namely, common descent from an archaeological identifiable artifact-production system in a particular state of states.“

Die Berücksichtigung archäologischer Belege, literarischer Referenzen und des historischen Kontextes hat zunächst nichts mit dem Begriff „Stil“ zu tun, ihre Kenntnis reduziert jedoch die für die Bestimmung des Stils relevanten Merkmale.<sup>32</sup>

Diese für einen „Zeitstil“ relevanten Merkmale wurden mit Vorliebe in wahren Materialschlachten belegt, nach dem Motto: „Je mehr Belege, desto sicherer, die an den stilistischen Eigenschaften gemachten Aussagen“. Nun ist von Sesostri I. allerdings nur ein kleines Statuenkonvolut von etwa 50 Statuen und Statuenbruchstücken erhalten geblieben. Viele davon haben eine unbekannte Provenienz oder einen sekundären Kontext, der sich zum Teil nicht nur im Fundort, sondern auch noch in einem überarbeiteten Oberflächenzustand bemerkbar macht.<sup>33</sup> Der ursprüngliche Statuenbestand von Sesostri I. lässt sich nur erahnen,<sup>34</sup> wenn etwa in einem Expeditionsauftrag ins Wadi Hammamat vermerkt ist, dass allein durch diesen Auftrag Material für 60 Sphingen und 120 Statuen beschafft werden sollten.<sup>35</sup> Dieses Beispiel macht deutlich, mit welchem Umfang des ursprünglichen Statuenvorkommens man rechnen müsste und mit welchem geringem Statuenbestand heute stilistische Entwicklungslinien erarbeitet werden.<sup>36</sup>

Besonders deutlich wird dieses Problem bei Untersuchungen, in denen weniger als fünf Objekte als Vertreter eines *Zeit-* oder *Ortsstil* herhalten müssen.<sup>37</sup> Zudem ist oft nicht gewährleistet, dass bei den

<sup>32</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 24, „Any artifact can be anchored to its historical context – its time and place of production, its maker, etc. – in a variety of ways. Ideally, we have independent archaeological or documentary evidence for these details: the artifact was unearthed in a sealed deposit, was described in a contemporary letter, etc. The procedures for critically evaluating this evidence are not part of the theory of style itself.”

<sup>33</sup> Sourouzian, *MDAIK* 44 (1988), 229-230.

<sup>34</sup> So ist seine Bautätigkeit an mehr als zwei Dutzend Orten in Ägypten nachweisbar und zu diesen Tempeln gehörte generell ein umfangreiches Statuenprogramm. Freed, *Middle Kingdom Relief*, 200.

<sup>35</sup> Goyon, *Wadi Hammamat*, Nr. 61.

<sup>36</sup> Diese Problematik wurde 1996 zum eigenständigen Thema des 29. Kunsthistorikertages. „Denn alle Kunst will Ewigkeit. Und ist doch sterblich wie der Mensch. 1971 veröffentlichte der Kunsthistoriker Edward B. Garrison eine Hochrechnung: wenn im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert in Italien etwa 800 Bilder jährlich produziert wurden, seien etwa 90% der Bilder der Nachwelt verloren gegangen, da uns aus der Hochzeit der Romanik 1210 bis 1320 nur 800 Bilder erhalten geblieben sind. So vermerkte Garrison: „Eine rein induktive Methode in der Kunstgeschichte kann keine zufriedenstellende historische Synthese erbringen; [...] hinzutreten – oder vielmehr ihr vorausgehen – muß eine Systematik der Gesamtkultur, aus der sich deduktive Schlüsse ziehen lassen.“ Ähnliche Ergebnisse ergab eine Untersuchung durch von der Osten: „Den Kunsthistoriker müssen diese Zahlen warnen, den vorhandenen Bestand für ein zuverlässiges Abbild des Einstigen zu nehmen.“ Die größte Erfolgsgeschichte, was das Überleben von Kunst angeht, zeigt sich in Ägypten. „Auf diese Weise haben sich (trotz des Verlustes infolge der Plünderungen von schätzungsweise mehr als 99 Prozent aller Begräbnisstätten durch Grabräuber) aus Ägypten sehr viel mehr und sehr viel verschiedenartige Kunstgegenstände erhalten als aus jeder anderen alten Kultur. Nur ganz wenige heute bekannte Objekte der ägyptischen Kunst sind durch das Interesse nachfolgender Kulturen auf uns gekommen, die überwiegende Mehrzahl durch ihre segensreiche Unwissenheit und ihr Desinteresse. Das meiste von dem, was über der Erde blieb, ist längst zerstört. Was seit der Zeit um 1800 ausgegraben wurde, ist nun wieder in den Verfallsprozeß eingetreten, der sich durch Mumifizierung und Begräbnis zeitweilig verlangsamt hatte. Die Anschauung der alten Ägypter über die Rolle der Kunst beim Tod können wir uns nicht zu eigen machen, und Duchamps Metapher liefert uns kein Rezept für die Praxis des Konservierens oder für irgend etwas anderes. Aber sie zeigt, wie sich das kulturelle Leben und Sterben der Kunst in eine Beziehung bringen läßt, und sie fordert uns heraus, eine neue „ars moriendi“ zu entwickeln, eine Form des respektvollen Umgangs mit der Sterblichkeit von Kunst und unserer eigenen Sterblichkeit.“ Aus dem Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 31.08.1996; eine Zusammenfassung des 29. Internationalen Kunsthistorikertages in Amsterdam von Gary Schwartz.

<sup>37</sup> Für den Karnak-Stil Sesostri I. wurden von R. Freed nur vier Beispiele vorgeführt (Freed, *Middle Kingdom Relief*, 200). Teilweise musste sie zur Festigung ihrer Bestimmungen Stücke heranziehen, die verschwunden sind und nur noch in alten Abbildungen existieren (Freed, *Middle Kingdom Relief*, 202). Am deutlichsten aber wird das Problem in ihrer Stelen-Untersuchung (Freed, in: *Der Manuelian/Freed* (Hgg.), *FS Simpson*, 297-336), in der für Workshop I 6 Objekte und 4 Objekte für Workshop II als Belege dienten. Kritik an derartigen Stiluntersuchungen großer Zeitabschnitte äußerte auch A. G. Shedid, *Grabmalerei*, 102.

erhaltenen Objekten die qualitativ Außergewöhnlichen überliefert sind. Zumeist ist es Massenware, die in wenigen Stücken die Zeit überdauert hat.<sup>38</sup> Wir stehen also immer vor Fragmenten des Stilrepertoires einer Zeit.

Die Quellenkritik gibt allerdings Möglichkeiten an die Hand, mit denen geprüft kann, ob vorhandene Statuen repräsentative Kriterien liefern können. Denn nicht die Masse an Statuen ist ein Garant für eine verlässliche Grundlage zur Erarbeitung dieser Entwicklungslinien, sondern die mit ihnen verbundenen Faktoren, die die Ergebnisse einer Entwicklungsgeschichte neben stilistischen Kriterien weiter untermauern.<sup>39</sup> Zu diesen Faktoren gehören der lokale und semantische Kontext sowie die Bestimmung der pragmatischen und qualitativen Eigenschaften der Statuen. Derartige Faktoren können aber nur an kontextgesicherten Statuen untersucht werden, die neben dem induktiven Verfahren, das sich nur an der äußeren Erscheinung der Statuen orientiert, Untersuchungen über die Hintergründe für diese Erscheinung zulassen.<sup>40</sup> Durch einen solchen Kontext kann eine kleine ausgewählte Gruppe von Statuen repräsentativer sein als eine Masse dekontextualisierter Statuen.

Dieses kontextbezogene Selektionsverfahren wurde allerdings in den stil- und formalästhetischen Untersuchungen nicht angewandt. Ob kontextualisiert oder dekontextualisiert, man hat einfach alle Statuen, die man für die Zeitspanne seiner Untersuchung finden konnte, gleich bewertet und somit eine Art zufallsstatistischer Kriterien erarbeitet.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> So auch Marcel Duchamp 1968: „Ich glaube, ein Bild, ein Kunstwerk lebt und stirbt genauso wie wir es tun. Das heißt, das Werk lebt von der Zeit an, da es erdacht und geschaffen wurde, ungefähr fünfzig oder sechzig Jahre lang, je nachdem, und nachher stirbt es [...]. Die Kunstgeschichte beginnt erst nach dem Tod des Werkes [...]. Ich bin überzeugt, daß die Werke, die wir in den Museen sehen und die wir für außergewöhnlich halten, nicht die größten Leistungen auf der Welt darstellen [...]. Im Grund haben von den Werken nur die Mittelmäßigen überlebt.“

<sup>39</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 25, “According to this view, style is necessarily the index or symptom of the presence of an historical entity. This approach has been characteristic of some recent archaeology, which does not use the humanist’s language of expression and intentions and avoids interpreting archaeological entities like artifact-types, style-areas, or culture-phases as ideas, emotions, or world-views. However, we have really gained nothing beyond our stylistic description itself if we do not specify precisely what historical entity is represented, in fact, by an artifact-type, style-area, or culture-phase. When such a specification is thought to be ‘given’ in the stylistic classification, it is exposed to all of the trivialities and circularities noted already.”

<sup>40</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 28, “Although form, function and content are not neatly separated, we have to say that two forms could fulfil the same function or have the same content, that two functions could have the same form, etc., in order to envision selection among alternate states.”

<sup>41</sup> Ähnliche Kritik äußerte W. Davis. Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 23, “Any artifact could be positioned, described, and in a sense explained in terms of the life-historical structures of style: an artifact is archaic or classic, cosmopolitan or provincial, inventive and authoritative or degenerate and derived, and so forth. Although many statements of this kind incorporate actual archaeological dates or contexts, many of them are also partly of wholly stylistic. [...] In fact, in the absence of archaeological evidence, sometimes artifacts were initially positioned next to each other in sequences of distributions on the basis of morphological similarity, making possible, by definition alone, a coherent stylistic description with a satisfyingly regular structure.“

In den Untersuchungen des frühen Mittleren-Reichs-Stils wurden dazu gerade die achtzehn kontextgesicherten Statuen Sesostris I.<sup>42</sup> kaum berücksichtigt<sup>43</sup> oder nur in kleinen Randnotizen<sup>44</sup> erwähnt.<sup>45</sup> Dabei könnte nur durch die an diesen Statuen ermittelten Hintergrundinformationen geprüft werden, ob die aus den rein stilistischen Beschreibungen rekonstruierten „Codes“ mit dem aus dem Kontext erschlossenen historischen Umfeld in Einklang gebracht werden können.<sup>46</sup> So erscheint es doch bedenklich, ohne Quellenkritik, allein an formal-ästhetischen Merkmalen von 50 erhaltenen Statuen einen unter- bzw. oberägyptischen Stil zu rekonstruieren.<sup>47</sup>

Die Nutzung eines *Stilbegriffs*, der formale Elemente sofort mit Attributen<sup>48</sup> und semantischen Bezügen verband, führte zu einer regelrechten „Inflation“<sup>49</sup>, die den Begriff in zahllose Untergruppen wie *Personal-, Orts-, National-, Gruppen-, Klassen-, Zeit-, Dynastie-, Residenz-, Lokal-, und Werkstattstil*, usw. zergliederte.

Besonders problematisch wirkte sich eine derartige Stilanalyse in den Untersuchungen über den Reliefsstil des Mittleren Reiches bei R. Freed aus. Sie bündelte zunächst die Artefakte aufgrund ihrer Fundorte zu Gruppen zusammen, untersuchte an ihnen das äußere Erscheinungsbild nach auffälligen Merkmalen und definierte diese Merkmale so dann als Kennzeichen eines *Lokalstils*.<sup>50</sup> Anschließend stellte sie fest, dass ihre Merkmale in allen Gruppen zu finden waren und sie deshalb von einem landesweit einheitlichen Stil unter Sesostris' I. auszugehen hatte.<sup>51</sup> Um nun doch an ihren *Lokalstilen*

<sup>42</sup> Dies sind die 10 Sitzstatuen von Sesostris I. aus Lischt (CG 411-420; Borchardt, Statuen II, 21- 29), die 6 Osirisstatuen aus Lischt (heute in Kairo CG 397-402 Borchardt, Statuen II, 14-16) und die 2 Osirisstatuen aus Lischt (heute NY Metropolitan Museum MMA 08.200.1, MMA 09.180.529 Arnold, Pyramid, 21-22). Die Osirisstatuen sind in ihrer Aufstellung gesichert, da der größte Teil ihre Basen in situ in der Pflasterung des Aufweges gefunden wurden (Arnold, Pyramid, 18-20). Die Sitzstatuen wurden an der inneren Umfassungsmauer des Totentempels deponiert und waren mit großer Wahrscheinlichkeit im Tempel aufgestellt.

<sup>43</sup> Fay, Biri, *The Louvre Sphinx and the Royal Sculpture from the Reign of Amenemhet II*, Mainz 1996.; Russmann, Edna, *Egyptian Sculpture. Cairo und Luxor*, Austin 1989; Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 229-254.

<sup>44</sup> Wildung, Sesostris, 80, 83; Freed, *Middle Kingdom Relief*, 202.

<sup>45</sup> Obwohl schon H.G. Evers auf die herausragende Bedeutung der Lischter Sitzstatuen für die Bewertung der Skulpturen der frühen 12. Dynastie hinwies. Evers, *Staat I*, 32, „In den Statuen aus dem Totentempel des Königs bei Lischt ist der für unsere Überlieferung seltene Fall königlicher Grabplastik aus dem Mittleren Reich gegeben. Diese Statuen werden, bei ihrer vorzüglichen Erhaltung, stets vorangestellt werden müssen, wenn die Plastik Sesostris I. erforscht wird.“

<sup>46</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 28, „Needless to say, reading from a stylistic description alone to a code, rule, or intension may go badly wrong. The description itself is grossly underdetermined. Many kinds of codes, roles, or intensions could produce just, and only those, artifacts brought together in a polythetic classification. For our purpose here, the true usefulness of these models is only as a specification of the nature of production. Clearly, codes, rules, or intensions are not easy historical entities to work with: they can be anything from innate response-systems of the human organism through highly social conventions and ‘languages’ in the everyday sense to the private states of individual personalities.“

<sup>47</sup> Evers, *Staat I*, 35-41; Wildung, Sesostris, 78. Ähnlich kritisierte dies Smith, *Art*, 100.

<sup>48</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 19, „For example, the term ‘Greek sculpture’ may be taken as a monothetic statement about date and medium rather than as a stylistic description. However, in practice, attributions of date or function are sometimes derived from stylistic descriptions. Conversely, stylistic descriptions are often produced for a ‘group of artefacts’ pre-classified by chronological, technical or other criteria.“

<sup>49</sup> Bauer, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 166, „Teillösungen, die nicht zuletzt auch aus dem Unbehagen und Ungenügen am Stilbegriff hervorgegangen sind, weil in ihm die Form einseitig als Funktion eines Stilwollens begriffen wurde.“

<sup>50</sup> So auch kritisiert von W. Davis: Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 24, „In our stylistic description, then, we can read from style to the presence of an artist, a workshop, a social convention, instruction, or institution, a cultural preference, outlook, of way of life, an so on. If sustainable, the possibility of such a reading is the most important contribution of stylistic description, for it would show stylistic description, as Ackerman and many other art historians hope, to be an ‘indispensable historical tool’.“

<sup>51</sup> Freed, *Middle Kingdom Relief*, 200.



festhalten zu können, versuchte sie in feinen Detailuntersuchungen doch Unterschiede zwischen Lisch und Karnak herauszuarbeiten. Sie kam zu dem Ergebnis, dass stilistische Differenzen zwischen diesen beiden Orten in einer unterschiedlich bewegten Oberflächengestaltung des Gesichtes und in gebohrten und ungebohrten Nasenlöchern begründet liegen.<sup>52</sup> Meine Analyse der Lischer Thron-Reliefs brachte hingegen den Befund, dass beide Erscheinungsbilder dort anzutreffen sind. Nun könnte daraus geschlossen werden, dass zwei Werkstätten aus Karnak und Lisch an den Thronreliefs gearbeitet haben. Untersucht man allerdings diese Merkmale näher, so können diese durch individuelle Gestaltungsvorlieben und Präferenzen unterschiedlicher Verfahrenstechniken erklärt werden und sind somit als Kennzeichen individueller Handschriften zu bewerten. Als Kriterium eines *Werkstattstils*<sup>53</sup> benannte R. Freed z.B. das Erscheinungsbild eines korpulenten Körpers.<sup>54</sup> Zur Manifestation einer *Werkstatt* genügte ihr dabei nur vier Belegexemplare.<sup>55</sup> An den von mir untersuchten Lischer Thronreliefs finden sich korpulente als auch weniger voluminöse Bäuche an den Hapifiguren. Durch die Trennung von werktechnischer und stilistischer Analyse konnte ich nachweisen, dass diese Erscheinungsbilder durch individuelle Handschriften hervorgerufen wurden und keinen lokalen *Werkstattstil* repräsentieren.<sup>56</sup> Jede Untersuchung sollte zunächst davon ausgehen, dass an Artefakten nur Spuren seiner Produzenten<sup>57</sup> festgestellt werden können, die erst durch den Kontext als Merkmale von Werkstätten, Gebieten oder Zeitphänomen bestimmt werden können.<sup>58</sup> In einer kontextgesicherten Objektgruppe können durch Differenzen und Übereinstimmungen Konjekturen von Arbeitsverbindungen und -verteilungen erstellt werden und in der qualitativen Bewertung identischer Merkmale Hypothesen über die Zusammenarbeit von Meister und Schüler ausgesprochen werden, die erst in der Untersuchung der Arbeitsorganisation konkretisiert werden können. Erst durch die Bestimmung individueller Handschriften können Kriterien für eine *Schule* und erst durch deren Definition großangelegte Untersuchungen über lokale Besonderheiten begonnen werden. Zeigen sich die Merkmale eines Produzenten an mehreren Orten, so kann hier auf eine Mobilität des Produzenten oder eine zentrale Residenzwerkstatt geschlossen werden, die die Artefakte im ganzen Land verschickte. Bei Wandreliefs reduziert sich die Interpretationsmöglichkeit auf die Mobilität des Produzenten. Grundlagen für derartige Analysen liefern allerdings nur die Untersuchungen individueller Handschriften, die ausschließlich an kontextgesicherten Statuenkomplexen erarbeitet werden können und bisher allerdings nur unzureichend durchgeführt werden.<sup>59</sup>

<sup>52</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 202-203.

<sup>53</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 297-298.

<sup>54</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 314-316, Workshop No. 6 (Large Male).

<sup>55</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 310-314; so für Workshop 4+5, über ihre sehr fragwürdige Definition des Werkstattbegriffes werde ich im Kapitel 1.4.3.1. *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* in Teil IV. *Validierung* noch ausführlich eingehen.

<sup>56</sup> Ausführlich im Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik* und 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>57</sup> Ich benutze zunächst die Bezeichnung Produzent, da erst durch die Kontextualisierung konkretisiert werden kann, ob es sich um einen Bildhauer, Reliefschneider oder einen Gehilfen der Vorarbeiten handelt. Daneben möchte ich zunächst die Diskussion um Künstler und Handwerker vermeiden, der ein eigenes Kapitel 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* im Teil IV. *Validierung* gewidmet ist.

<sup>58</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 29.

<sup>59</sup> Exemplarisch dafür ist die Diskussion über die unterschiedlichen Stile an den Mykerinos-Statuen, die von G.A. Reisner, einem Bildhauer A und B zugeordnet wurden (Reisner, Mycerinus, 115), während J. Assmann die Frage stellte, ob die verschiedenen Stile nicht durch unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen verursacht wurden (Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 62, Anm. 21). Da auch die Mykerinos-Statuen unterschiedliche Fertigungsstadien und einen gesicherten Kontext aufweisen (Reisner, Mycerinus, 112-113; Seidel, Statuengruppen, 44), würde sich auch hier eine Untersuchung nach Herstellungsprozessen und individuellen Handschriften anbieten (Wilson, JNES 6 (1947), 248), die sicherlich zu einer Klärung der unterschiedlichen Erscheinungsbilder an den Statuen führen würde.

So müssen zunächst die Hintergrundinformationen eines Artefakts bekannt sein, bevor dort vertretene Merkmale bewertet werden können. Das Artefakt muss daher zuerst in seinen Kontext rekonstruiert werden,<sup>60</sup> bevor es durch die stilistische Analyse dort gesichert wird<sup>61</sup> und dann als Grundlage für weitgreifendere Untersuchungen über lokale und zeitliche Merkmale an größeren Statuenkomplexen dienen kann.

Gerade der Lischer Statuenkomplex bietet aufgrund des gemeinsamen Formenrepertoires und der zahlreichen Werkspuren die Möglichkeit, individuelle Handschriften zu rekonstruieren, die eine Voraussetzung zur Klärung örtlicher Differenzen sind. Ich möchte hierbei den Begriff *Personalstil* vermeiden, denn eine individuelle Handschrift ist nicht nur durch rein formale Kriterien oder persönlichen Ausdruck gekennzeichnet,<sup>62</sup> sondern auch durch werktechnische Präferenz, den Einfluss von Meister und Schülern sowie bei hoher Mobilität durch den Umgang mit anderen Produzenten geprägt.<sup>63</sup> Faktoren, die ihrerseits nichts mit Stil zu tun haben, die jedoch die stilistische Beschreibung modulieren.<sup>64</sup>

Die meisten Stiluntersuchungen berücksichtigen diese Faktoren jedoch nicht, so dass häufig sehr starre Definitionen von Stilmerkmalen entstehen, die mehr den Eindruck von roboterhaften Arbeiten vermitteln als dass sie Varianten und leistungsabhängige Schwankungen eines menschlichen Produzenten wiedergeben.<sup>65</sup> Varianten werden umgekehrt schnell zum eigenständigen Merkmal und qualitative Unterschiede eines Stils, die durch die Zusammenarbeit von Meister und Gesellen entstehen können, werden überhaupt nicht erfasst. Durch die Untersuchung der technischen und arbeitsorganisatorischen Seite eines Statuenkomplexes können die Ursprünge auffälliger Merkmale differenziert werden. Denn wenn ein Merkmal durch die vorherrschende Technologie erklärt werden kann, dann können alle Produzenten dieses Erscheinungsbild nur so gestalten, und es kann höchstens zum Kriterium der Funktion werden. Können hingegen mehrere Werktechniken differenziert werden, so gibt es die Möglichkeit individuelle Präferenzen als Kennzeichen einer individuellen Handschrift zu erarbeiten und es ist damit zunächst als semantisches Kriterium ausgeschlossen. Handelt es sich um ein Merkmal einer individuellen Handschrift, dann muss geprüft werden, ob es an verschiedenen Orten vorkommt. Damit kann ausgeschlossen werden, dass es als lokales Kriterium gewertet wird,

<sup>60</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 26, "We need to read from history to style – and this history is not style itself."

<sup>61</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 23, "Style – the similarity among artefacts – is explained by the history of the artifacts. Therefore style matters as the *explanandum* for art history or archaeology; without style we have nothing to talk about, no problem to solve."

<sup>62</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 24, "Since historical individuals and social groups potentially can express many ideas or emotions, stylistic description alone cannot lead us necessarily and variably to find historical individuals or groups. But if in stylistic descriptions we can only find 'individuals' –expressing-ideas-x-y-or-z, then again we have not gained anything beyond our definition of style as expression."

<sup>63</sup> Faktoren, auf deren Bedeutung vor allem E.H. Gombrich, J. Vanbergen und J. Bialostocki verwiesen und unter den Termini *Typus* und *Modus* klassifiziert wurden. Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), 93-97, 107-108.

<sup>64</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 25, 27, "In art history and the other humanities selection among alternate states of a function or message is variously defined as a human being using a code, following a rules, indulging a preference of fulfilling an intention, an so forth. Codes, rules, or intentions are things that a human being uses, follows, or fulfils only in certain contexts. Therefore, it is possible to assert definitionally that style is generated only by a system in those contexts or having those states."

<sup>65</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 27.

sondern es gibt verlässliche Hinweise auf die Mobilität des Produzenten.<sup>66</sup>

Stilistische Eigenschaften lassen sich zunächst nur an kontextualisierten Statuen sichern, da der Kontext als Korrektiv für die Wertung analysierter Merkmale eingesetzt werden kann. Der Einsatz werktechnischer Analysen dient als weiterer Filter für die Auswertung stilistischer Merkmale. In der Trennung von Technik und Stil wird eine Reduzierung stilistischer Eigenschaften erzeugt, die durch den Einsatz des semantischen, pragmatischen und sozio-kulturellen Kontextes in ihren Aussagen konkretisiert werden können.<sup>67</sup>

An den Lischer Sitzstatuen Sesostri's I. habe ich nun versucht ein solches Verfahren exemplarisch durchzuführen. Dieser außergewöhnliche Statuenkomplex bot die Grundlagen, technologische Werkverfahren innerhalb eines Produktionssystems sowie die Organisation voneinander abhängiger Arbeitsabläufe, aber auch unabhängiger Herstellungskomplexe zu untersuchen. Die verschiedenen Fertigungsstadien und zahlreiche Werkspuren erlaubten die Untersuchung von Herstellungsprozessen und, auf diesen basierend, die Rekonstruktion von Arbeitsverbindungen und der übergeordneten Arbeitsorganisation.<sup>68</sup> Daneben konnten durch den Befund eines bestimmten Fertigungszustandes an mehreren Statuen Untersuchungen über individuelle Abweichungen im Einsatz der Werktechnik erstellt werden. Durch die Erfassung von Merkmalslisten<sup>69</sup> konnten Kriterien individueller Handschriften erstellt werden. Dadurch konnte die Organisation, die Mannschaftsstärke und die werktechnischen Möglichkeiten der königlichen Statuenproduktion der 12. Dynastie rekonstruiert werden. Erst mit diesen Ergebnissen ist es sinnvoll, die Statuen aus Tanis und Karnak zur Differenzierung von Stilentwicklungen und lokalen Besonderheiten heranzuziehen. Auf dieser Basis können die derzeitigen Kriterien von *Zeit-*, *Orts-* und *Werkstattstilen* der frühen 12. Dynastie nochmals geprüft werden.

Die Untersuchungen der Werktechnik und Arbeitsorganisation führte darüber hinaus zu Erkenntnissen, die die Klärung weiterer Fragen ermöglichte. So konnten durch die Händescheidung und der zugrunde liegenden Arbeitsorganisation einzelne Statuen zueinander in Bezug gesetzt und dadurch die ursprüngliche Platzierung der Statuen zueinander ermittelt werden. Die so gewonnene Aufstellungsrekonstruktion reduzierte die Möglichkeiten der ursprünglichen Aufstellungssituation. Des Weiteren ermöglichte die Rekonstruktion der Aufstellungskonstellation eine sinnvolle Lesung der

---

<sup>66</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 30, "Read in other direction, from history to style, an archaeological identifiable system of making artefacts is the explanation for style. Evidently this account includes but is not limited to a notion of making as the use of a 'language'; making may or may not require selecting among alternate states. In an adequate account of making, some steps in the sequence might be regarded as completely constrained by the physical nature of the medium, the maker's knowledge and skill, and so forth, some steps as requiring rule-governed selection, and some steps as completely unconstrained. Making at any of these levels may be stylistic or non-stylistic, for polythetic classification may or may not be able to locate any repetitions in or similarities for some elements of production. However, insofar as making cannot be entirely unique, every time a new artifact is produced, any balance or permutation of these possibilities results in an artifact with style."

<sup>67</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 30, "Our theory of style only that an archaeology of production – of language, or making – will be our context for, control upon, and explanation of style."

<sup>68</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 29, "The ordinary art-historical concept of making, seems to require the partial or whole manufacture, transport, exhibition, symbolic interpretation, and institutional affiliation of a thing, but it is not clear that these are all and always necessary of sufficient criteria."

<sup>69</sup> Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), *Style*, 19, "In a fully polythetic group of artefacts, each artifact possesses a (large) number of the attributes of the group; each attribute may be found in a (large) number of the artefacts in the group; and no single attribute is found in every artifact in the group."

Texte an den Thronseiten, die wiederum Hinweise auf die Pragmatik und den ursprünglichen Kontext der Statuen lieferte. Für die Semantik und Pragmatik von Statuen, besonders ihre Einbettung in den Abläufen des Sedfestes, geben die Reliefs an den Thronseiten wichtige Informationen. Aufgrund dieser Ergebnisse und die Einbeziehung der Depotsituation, in der die Statuen gefunden wurden, konnten neue Aspekte über die Funktion dieser Statuen erarbeitet werden.<sup>70</sup>

Das Untersuchungsverfahren der Lischter Sitzstatuen habe ich in drei Teile aufgegliedert – der Gegenstandssicherung, der Analytik und der Validierung –, in der jeweils ein Aspekt – die Syntaktik, die Werktechnik sowie die Semantik und Pragmatik – einen Schwerpunkt erhält.

Im ersten Teil, der Gegenstandssicherung, werden die syntaktische Untersuchung, die Alters-, Orts- und Individualsicherung sowie eine Analyse des Erhaltungszustandes durchgeführt. Zur materiellen Bestandssicherung gehören auch die Beschreibung der Fundsituation sowie die Einbeziehung der literarischen Referenzen. Durch die Detailuntersuchung der Statuen und Reliefs und deren Differenzierung gegenüber visuellen Referenzen werden die Statuen stilistisch eingebettet.

Im zweiten Teil der Arbeit, der Analytik,<sup>71</sup> werden an den Statuen und Reliefs der Sitzblöcke Listen von Merkmalen ausgearbeitet, um Kriterien für die Rekonstruktion von Arbeitsabläufen, Techniken, Fertigungsstufen und Händescheidung zu sammeln. Hierbei liefern die Werkzeugspuren Erkenntnisse über das Fertigungsstadium. Die Art des Werkzeugeinsatzes und die Anwendung unterschiedlicher Techniken wie auch die unterschiedlichen Fertigungsstadien<sup>72</sup> verweisen auf einzelne individuelle Handschriften.<sup>73</sup>

Bei der Identifikation der Werkzeuge und deren unterschiedlichen Einsatztechniken war mir Christoph Wolf eine unschätzbare Hilfe. Er machte mich als Steinmetz mit den einzelnen Werkzeugen und deren Handhabung vertraut und zeigte mir anhand von Originalen seiner Lehrlinge und Gesellen die individuellen Abweichungen im Werkzeugeinsatz wie auch in der Auswahl technischer Verfahrensweisen. Ihm verdanke ich auch die umfangreiche Fachliteratur zu diesem Thema, deren Termini ich, entgegen der im Fach allgemein üblichen, in dieser Arbeit verwendet habe.

Die in der Analytik erarbeiteten Ergebnisse über Arbeitsabläufe, Arbeitsverbindungen sowie die Zahl der Arbeitsgruppen und deren hierarchischer Aufbau bilden die Grundlagen für den Teil der Validierung.

Im Teil der Validierung werden die Ergebnisse der Gegenstandssicherung und der Analytik als Ausgangspunkte für eine Kontexteinbettung der Lischter Statuen eingebracht. Kontext wird hierbei

---

<sup>70</sup> Kapitel 4. *Pragmatik* und 5. *Gründe für die Deponierung der Statuen* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>71</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 199, „Durch die Analyse, d.h. durch zerlegende Untersuchung und durch Bildung von Reihen von Werken und Teilen, werden Materialien für die erste Beantwortung von Fragen und die Entwicklung weiterer Fragestellungen erarbeitet.“

<sup>72</sup> Die verschiedenen Fertigungsstadien verweisen auf die Anzahl und Schnelligkeit der Personen, die an einem Objekt arbeiten, Smith, *HSPOK*, 244; Shedid, *Grabmalerei*, 89.

<sup>73</sup> Davis, in: Conkey/Hastorf (Hgg.), *Style*, 28.

nicht nur im Sinne einer Ortsbestimmung verstanden.<sup>74</sup> Durch die Systematik der Arbeitsprozesse und Arbeitsverbindungen konnten „kreative Abduktionen“<sup>75</sup> über die Platzierung der Statuen zueinander und dadurch eine Reihe von Konjekturen<sup>76</sup> über die ursprüngliche Aufstellung gemacht werden. Daneben können unter Einbeziehung der Texte an den Reliefs Hinweise über das Dekorationsprogramm und die Funktion erarbeitet werden. Diese Aspekte werden in den Bereichen Semantik<sup>77</sup> und Pragmatik<sup>78</sup> erörtert und Ausblicke auf neue Untersuchungsschwerpunkte vorgeschlagen.

---

<sup>74</sup> Belting, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 224, „Die Rekonstruktion der darin investierten Bedingungen und Aussagen erschließt vielleicht konkrete Eigenarten seiner Gestalt, auf die man früher wenig geachtet hat. Gattung, Medium und Technik kommen hier ins Spiel, auch der Ort der Aufstellung und historische Erfahrungen, ebenso wie der Inhalt, insoweit er die Wahl der formalen Struktur gelenkt hat.“ In ähnlicher Weise, Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), *Geschichtspunkte*, 30, „Wer den Kontext des Kunstwerkes erforschen will, muß also in erster Linie die kommunikative Struktur des betreffenden Kunstwerkes sowie die Diskurse definieren, an denen das Kunstwerk zur Zeit seiner Entstehung teilnahm. Auch die Frage, ob und inwieweit bereits bestehende Diskurse durch den Beitrag des jeweiligen Kunstwerkes oder Künstlers modifiziert wurden, spielt eine Rolle. [...] Der Kunsthistoriker sollte das Spannungsfeld zwischen ursprünglichem und späterem Kontext analysieren, dabei heißt Kontext also vor allem relevanter Kontext. Die Fragestellung muß von vornherein relevante Elemente aus dem Kontext selektieren, die sich direkt auf bestimmte Aspekte des Kunstwerkes beziehen.“ So auch Davis, in: Conkey/Hastorf (Hgg.), *Style*, 27.

<sup>75</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 210, „Durch kreative Abduktion, d.h. die Erfindung von Zusammenhängen unter den Elementen und Sachverhalten im Bild, werden Konjekturen (begründete Vermutungen) über die mögliche Bedeutung des Bildes geschaffen.“

<sup>76</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 216, „Jede Konjektur impliziert Hypothesen über die Art der Darstellung und wird vervollständigt durch die Reflexion dieser Hypothese.“

<sup>77</sup> Duroy/Kerner, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 263.

<sup>78</sup> Kerner/Duroy, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 263-264.

## II. Gegenstandssicherung<sup>79</sup>

Die Gegenstandssicherung beschäftigt sich mit der *materiellen Befundsicherung*, der *Alters-, Orts- und Individualsicherung*. Die materielle Befundsicherung umfasst die Analyse des Werkstoffs, der Maße, der handwerklichen Technik und des Erhaltungszustandes. Die Untersuchung der handwerklichen Techniken wie auch der damit verbundenen *Individualsicherung* sind Hauptthema dieser Arbeit und finden daher ihren umfangreichsten Raum im Teil der *Analytik*.<sup>80</sup>

Die *Ortssicherung*<sup>81</sup> findet hier nur für die Aufarbeitung des Grabungsberichtes Berücksichtigung, denn die Statuen wurden in einer Grube, also in einem sekundären Kontext gefunden. Sie waren schon im Mittleren Reich von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden und lagen somit in einem dekontextualisierten Befund vor. So wird der Cacherie-Befund in die *Gegenstandssicherung* aufgenommen, dann jedoch die *Ortssicherung* unter Berücksichtigung der verschiedenen Möglichkeiten der ursprünglichen Aufstellung im Teil der *Validierung*<sup>82</sup> umfassend diskutiert werden.

Der *Erhaltungszustand* ist Bestandteil der *syntaktischen Analyse*. Dieser wird zum einen vom Grad der Beschädigungen bestimmt, die die Statuen nach ihrem Auffinden und ihrer heutigen Aufstellung aufweisen, zum anderen durch die unterschiedlichen Fertigungsstadien, in denen die einzelnen Statuen verblieben sind. Die Statuen wurden sowohl durch den Transport in die Cacherie als auch durch ihre Bergung, und im Weiteren dann durch ihren Aufenthalt im Museum beschädigt, so dass die unterschiedlichen Erhaltungszustände, soweit sie rekonstruiert werden können, in der *Gegenstandssicherung* berücksichtigt werden. Das Erstellen einer schematischen Ordnung in der die verschiedenen Fertigungsstadien kategorisiert werden, wird ein eigenes Kapitel im Teil der *Gegenstandssicherung* einnehmen.<sup>83</sup> Die einzelnen Fertigungsstufen und Arbeitsschritte hingegen, die an den einzelnen Körperkompartimenten der Statuen und Reliefs erhalten geblieben sind, werden Thema im Teil der *Analytik* sein.<sup>84</sup>

Die *Alterssicherung* ist durch die Identifikation des Königsbildes konkretisiert und wird durch die *syntaktische Analyse* differenziert. Da aber im Kapitel der *Syntaktik* die Lischer Statuen nicht nur beschrieben, sondern in ihrem Zeitrahmen eingebettet werden, werden die verschiedenen stilistischen Merkmale, die bisher als Datierungskriterien dienten, schon hier diskutiert. Daher sind die *Stilkritik* und die *Rezeption* Bestandteil des Kapitels *Syntaktik*.<sup>85</sup> Der Bereich der *zeitgenössischen Rezeption* wird soweit als möglich in dieser Arbeit berücksichtigt. Sie gehört laut Definition der *Gegenstandssicherung* wie der Grabungsbericht in den Bereich der schriftlichen Überlieferung.<sup>86</sup>

<sup>79</sup> Dazu ausführlich: Sauerländer, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 47-57. Den Einsatz in der Praxis beschreibt der Aufsatz von Schiessl, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 58-87 mit weiterführender Literatur.

<sup>80</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* und 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliepherstellung an den Lischer Sitzblöcke* in Teil III. *Analytik*.

<sup>81</sup> Definition von Sauerländer, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 117-145.

<sup>82</sup> Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm*; 3. *Kontext und Aufstellung* und 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>83</sup> Kapitel 4. *Erhaltungszustand und Fertigungsstadien* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>84</sup> Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* und 4. *Detailanalyse der Reliefs an den Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>85</sup> Kapitel 3. *Syntaktik* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>86</sup> Schiessl, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 69.

Die *Gegenstandssicherung* liefert somit die Grundlagen auf der die weitere Selektion von Merkmalen und die Differenzierung von Bewertungskriterien im Teil *III. Analytik* erstellt werden können.

## 1. Derzeitige Befundlage

Die am 21. Dezember 1894 von den Ägyptologen J.E. Gautier und G. Jequier<sup>87</sup> in Licht gefundenen Sitzstatuen Sesostris' I. gelangten ein Jahr später ins Ägyptische Museum in Kairo, wo sie noch heute in der damaligen Aufstellung zu sehen sind (Tf. 1b,d; 4c).<sup>88</sup> Diese Aufstellung mit dem Rücken an einer Stellwand und eng nebeneinander gestellt, bereitete schon dem ersten Bearbeiter L. Borchardt enorme Probleme bei der Beschreibung und Analyse der Statuen für den *Catalogue général*.<sup>89</sup> Dazu ist es, wie schon H.G. Evers erwähnte, eine völlig „sinnlose“ Aufstellung, die dem Betrachter durch das Herumlaufen um die Statuen weder ein Vergleichen erlaubt, noch die Wirkung eines Zusammenspiels der Statuen entstehen lässt.<sup>90</sup> Das Problem der fotografischen Bestandsaufnahme, mit dem schon L. Borchardt und H.G. Evers konfrontiert waren,<sup>91</sup> hat sich bis heute nicht verbessert und lässt zum Teil nur Detailaufnahmen oder stark verzerrte Ausschnitte zu.

Die beste Voraussetzung für eine Bearbeitung der Statuen wäre ein detaillierter und umfangreicher Grabungsbericht gewesen. Leider haben die Ausgräber diesen vermissen lassen. Obwohl sie Fotos und Umzeichnungen der Fundlage veröffentlichten,<sup>92</sup> kennzeichneten sie darin nicht die einzelnen Statuen, so dass eine Rekonstruktion der Lage der einzelnen Statuen in der Cachette nur mühsamst gelingen konnte.

Ähnliche Probleme bereitete die von den Ausgräbern erstellte Beschreibung der Statuen. Es wurden nur die nötigsten Farbangaben gemacht,<sup>93</sup> obwohl die Grabungsfotos noch heute dokumentieren, wie detailliert die farbige Fassung der Statuen ursprünglich war.<sup>94</sup> Allerdings kann eine Bemalung der Körper anhand der Schwarz-Weiß-Fotos nicht konkretisiert werden. Sie wurde in den Fundberichten der Ausgräber als „gelblicher Teint, wie lebendig“ beschrieben.<sup>95</sup> Allerdings erklärten sie nicht, ob dieser Eindruck durch den Kalkstein, dem am Stein haftenden Sand oder durch eine farbige Fassung hervorgerufen wurde.

---

<sup>87</sup> Gautier/Jequier, *Fouilles de Licht* (1896); Gautier/Jequier, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, MIFAO 6 (1902).

<sup>88</sup> Die einzig abweichende Aufstellung wurde nach der Ankunft der Statuen in Kairo von E. Brugsch-Bey aufgenommen. Auf dem Foto sind allerdings nur 9 Statuen abgebildet, die durch die schlechte Bildqualität nicht zu identifizieren sind. Gautier/Jequier, *Licht I*, pl. I

<sup>89</sup> Borchardt, *Statuen II*, 22, „Wegen der jetzigen (1913) engen Aufstellung konnten nur einige Sitzseiten der Nrn. 411 bis 420 nach photographischen Aufnahmen hier wiedergegeben werden.“

<sup>90</sup> Evers, *Staat I*, Tf. 26, „Sie stehen augenblicklich im Museum ganz sinnlos, um einen Mittelbau herum, mit dem Rücken einander zugekehrt. Der Rhythmus ägyptischer Sitzstatuen zwingt sie, in einen Innenhof hinein zu stehen, wo der Besucher im Gewebe ihrer Richtungen steht. Jetzt stehen sie gerade umgekehrt; sie platzen auseinander wie ein falsch zusammengesetzter Rahmen, und der Beschauer müßte wie ein Ozean sie von allen Seiten umfließen, um ihres Blickes teilhaftig zu werden.“ Ähnlich kritisch über die Aufstellung, Smith, *Art*, 100.

<sup>91</sup> Evers, *Staat I*, Tf. 30, bemängelt dort dieselben Probleme.

<sup>92</sup> Gautier/Jequier, *Licht I*, 16-17, fig. 13, 14, 15; Gautier/Jequier, *Licht II*, 30, 31 u. fig. 23, 24, 28-37.

<sup>93</sup> Gautier/Jequier, *Licht I*, 26, rote Farben im Gesicht und schwarze Farbe am Bart.

<sup>94</sup> Gautier/Jequier, *Licht I*, 27, fig. 21; Gautier/Jequier, *Licht II*, pl. IX-XIII.

<sup>95</sup> Gautier/Jequier, *Licht I*, 26; Gautier/Jequier, *Licht II*, 32.



L. Borchardt vermerkte in seiner Untersuchung keine Körperbemalung. Er gab eine genaue Beschreibung der Kolorierung der Uräen wieder,<sup>96</sup> hielt allerdings die farbige Gestaltung der einzelnen Augendetails nicht für erwähnenswert. Dort können noch heute Spuren der ehemaligen Bemalung festgestellt werden. Daher kann durch L. Borchardts Beschreibung auch nicht auf eine fehlende Körperbemalung geschlossen werden.

Die Fundsicherung der Thronreliefs enthält ebenfalls eine Reihe irreführender Angaben. Es wurde weder auf die korrekte Wiedergabe des Bild- noch des Textbefundes Wert gelegt.<sup>97</sup> So nahm G. Jequier in seinen Umzeichnungen keine Rücksicht auf die variierende Komposition von Bild und Text,<sup>98</sup> sowie auf die deutlich hervortretenden stilistischen Unterschiede der verschiedenen Hapi-Typen.<sup>99</sup> Bei der Wiedergabe des Textes wurden Hieroglyphen vergessen<sup>100</sup> und die Rekonstruktion beschädigter Stellen, wie an CG 413, die auch heute noch im Streiflicht zu lesen sind, unterlassen. Die besten Umzeichnungen finden sich bei H. Schäfer, der diese aufgrund der Fotos von L. Borchardt hat anfertigen lassen.<sup>101</sup> Die Wiedergabe der Bauchkontur und der unterschiedlichen Schritthöhen ist so genau, dass trotz gleichlautenden Texts die linke Seite von CG 415 identifiziert werden kann. Alle anderen Autoren haben die Umzeichnungen G. Jequiers für ihre Untersuchungen herangezogen und somit eine unvollständige Übersetzung<sup>102</sup> sowie die Aufnahme nicht vorhandener typologischer Details<sup>103</sup> in ihre Untersuchungen in Kauf nehmen müssen.<sup>104</sup>

Heute befinden sich die Statuen in einem bedrohten Erhaltungszustand. In einem Zeitraum von eineinhalb Jahren habe ich die Statuen zweimal vor Ort untersucht. In dieser Zeit wurden Farbspuren durch den groben Umgang der Putzkolonnen vollständig entfernt. Mit Lappen, die mit stark verschmutztem Wasser getränkt sind, werden die Statuen nicht abgefeudelt, sondern geradezu abgeklatscht. Einen ungewollten Effekt hat diese Behandlung allerdings. Da das Schmutzwasser vor allem im Gesicht an den *in-Fase-gestellten* Flächen<sup>105</sup> der frühen Fertigungsstufen herunterläuft, werden die Ränder der *Fasen* eingefärbt (**Tf. 16a-b**). Dadurch kommen frühere Fertigungsstufen erst zum Vorschein. Weiterer Schaden wird durch die Touristen verursacht, die sich schriftlich oder durch das Anbringen von Löchern und Kratzern verewigen (**Tf. 7b**).

<sup>96</sup> Borchardt, Statuen II, 24, 27-28.

<sup>97</sup> In seinen Umzeichnungen nahm er nur Hapi-Typ IV und Seth-Typ I und die Ausnahmemotive an CG 415 und CG 417 auf. Vermutlich schrieb er die Texte der Throneiten vor Ort ab, weshalb vertauschte Zeichen in seiner – zu Hause erstellten – standardisierten Fassung nicht vorkommen. Die Umzeichnungen der figürlichen Darstellungen stammen vermutlich von CG 419 sowie CG 414 und wurden von ihm mit großer Wahrscheinlichkeit anhand der Grabungsfotos erstellt und nicht vom Original abgenommen.

<sup>98</sup> Kapitel 3.3.1 *Komposition* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>99</sup> Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>100</sup> So auf der linken Seite von CG 416.

<sup>101</sup> Schäfer, MDAIK 12 (1943), 86, Abb. 23 (CG 415) und Abb. 24 (CG 420).

<sup>102</sup> Kuhlmann, Thron, 54; Baines, *Fecundity Figures*, 135, fig. 88.

<sup>103</sup> Baines, *Fecundity Figures*, 87, fig. 50, bildete aufgrund der unzureichenden Umzeichnung von G. Jequier einen eigenen Perückentypus.

<sup>104</sup> Ausführlich dazu die verschiedenen Kapitel unter 4. *Detailanalyse der Reliefs an den Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*. Einen ähnlichen Fall schilderte Schäfer, *Kunst*, 269, Abb. 285. In diesem Fall ist allerdings das Original verloren gegangen, und somit stiften die verschiedenen Umzeichnungen mehr Verwirrung als sie Informationen geben.

<sup>105</sup> E/Stein 2, 7, „Beim in Fase-Stellen wird die abgespitzte Werksteinoberfläche durch das Abschrägen oder Abfasen (Abkanten) in mehrere Teilflächen gerundet, die meist einen Winkel unter 45° aufweisen.“

## 2. Ortssicherung

Die Fundlage wurde von J.E. Gautier und G. Jequier durch eine schematische Skizze<sup>106</sup> und einer Reihe Schwarz-Weiß-Fotos<sup>107</sup> dokumentiert. Die Identifikation der einzelnen Statuen in der Cachette wurde in beiden Dokumenten unterlassen. Ebenso wurden die von ihnen in Umzeichnung wiedergegebenen Reliefs der Thronseiten, die mit Fig. 28-37<sup>108</sup> gekennzeichnet wurden, nicht mit den Statuen in Verbindung gebracht. Da auch die stark angegriffenen Fotos der damaligen Zeit kaum eine Identifikation erlauben, war die Lage der einzelnen Statuen in der Cachette nur durch aufwändige Detailvergleiche zu eruieren. Dies ist um so bedauerlicher, da die Statuen in einer bestimmten Systematik eingebracht wurden, die deutliche Hinweise auf die ursprüngliche Aufstellung gibt.

Die Topographie der Cachette wurde von D. Arnold präzisiert.<sup>109</sup> Sie liegt zwischen der nördlichen Seite des nördlichen Flügels des Totentempels und der südlichen Umfassungsmauer der Pyramide 8. D. Arnold, der im Auftrag des Metropolitan Museums 19 Nachgrabungen in Lischt leitete, vermutete, dass die Pyramide sehr viel später errichtet wurde und daher zum Zeitpunkt der Deponierung noch nicht existierte.<sup>110</sup>

Die Cachette war in ihrer Form rechteckig, von drei Mauern begrenzt und nach Osten hin offen. Sie hatte eine Breite von etwa sechs Metern und eine Länge von etwa zehn Metern.<sup>111</sup> Die Sitzstatuen Sesostri's I. waren in zwei parallelen Reihen zu je fünf Statuen in dieser Grube abgelegt worden.<sup>112</sup> Der Statuenkomplex lag in einer Schicht zwischen dem planierten Fels und der Pflasterung des Hofes.<sup>113</sup> Die Statue, die dem Eingang am nächsten lag, war auf Bauschutt gebettet.<sup>114</sup> Die Ausgräber nahmen an, dass die Statuen zum Schutz vor den Hyksos in der Cachette versteckt wurden und die Beschädigungen, die an den einzelnen Statuen zu finden sind, durch den Transport verursacht wurden.<sup>115</sup> Die Systematik, mit der die Statuen in die Grube gebettet wurden, weist aber eher auf eine „rituelle Bestattung“ als auf eine „heimliche Rettungsaktion“ hin.<sup>116</sup>

<sup>106</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 16, fig. 13; Gautier/Jequier, Licht II, 30, fig. 23.

<sup>107</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 17, fig. 14, 15; Gautier/Jequier, Licht II, 31, fig.; 24, pl. IX.

<sup>108</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33-37.

<sup>109</sup> Arnold, Pyramid, pl. 82. Es fanden zwar schon 1908-1936 Nachgrabungen (Roger Fund) statt, die Ergebnisse wurden jedoch erst mit den Grabungsberichten von D. Arnold, der für das Metropolitan Museum weitere Nachgrabungen 1984-1987 durchführte, umfassend veröffentlicht.

<sup>110</sup> Arnold, Pyramid, 56, Anm. 187.

<sup>111</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 15.

<sup>112</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 30-31, fig. 23.

<sup>113</sup> D. Arnold rekonstruierte dies auf der Grundlage der Fotos der Ausgräber. Arnold, Pyramid, 56.

<sup>114</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 30-31.

<sup>115</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 31.

<sup>116</sup> So auch D. Arnold, Pyramid, 56.

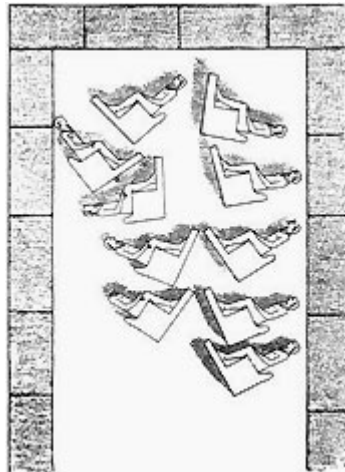


Abb. 1: Umzeichnung des Cachette-Befundes nach G. Jequier<sup>117</sup>

Die nördliche Reihe der Statuen ist gleichmäßig angelegt, wobei die Statuen hintereinander eingebracht und auf ihre rechte Seite gelegt wurden. In der südlichen Reihe wurden die ersten drei Statuen, die der offenen Seite im Osten am nächsten liegen, auf ihre linke Seite gelegt. Dadurch lagen die Unterlager der Basen der nördlichen und südlichen Reihe parallel zueinander. Die zwei westlichsten Statuen traten aus dem System der Reihen heraus. Die vierte Statue lag zwar noch auf ihrer linken Seite, jedoch war sie mit dem Unterlager der Basis auf den Körper der dritten Statue ihrer Reihe ausgerichtet. Die fünfte Statue wurde auf ihrer rechten Seite gebetet und war mit dem Unterlager ihrer Basis auf die vierte Statue der südlichen Reihe ausgerichtet. Die Identifikation der Statuen sowie deren Lage in der Cachette werden ausführlich in einem eigenen Kapitel der Gegenstandsicherung untersucht.<sup>118</sup>

Konjekturen über die Platzierung der Statuen zueinander und deren Bedeutung für eine Aufstellung wie auch die Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellungssituation werden im Teil der *Validierung* vorgestellt werden.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 30, fig. 23.

<sup>118</sup> Kapitel 4.1 *Erhaltungszustand der Lischter Statuen* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>119</sup> Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* und 3. *Kontext und Aufstellung* in Teil IV. *Validierung*.

### 3. Syntaktik

Bevor ich mit der detaillierten Analyse der einzelnen Kompartimente der Lischer Sitzstatuen beginne, möchte ich zunächst eine grobe syntaktische Untersuchung durchführen.<sup>120</sup> Ich benutze dabei die Definition, die in der Kunstgeschichte für die Semiotik<sup>121</sup> erarbeitet und in den Grundlagen von R. Duroy und G. Kerner vorgestellt wurde.<sup>122</sup> Hierbei umfasst die Syntaktik die genaue Beschreibung des Aussehens.<sup>123</sup> Durch die Ergebnisse der syntaktischen Analyse können die Statuen stilistisch untersucht und in einem Kontext von Vergleichsstücken verankert werden.<sup>124</sup> Diese werden im weiteren Verlauf der Untersuchung zur Verdeutlichung der Ergebnisse immer wieder herangezogen. Da Artefakte des frühen Mittleren Reichs zum einen durch stilistische Merkmale der 11. Dynastie als auch des Alten Reichs gekennzeichnet sind, werden die einzelnen Kompartimente den verschiedenen stilistischen Vorbildern, soweit dies möglich ist, zugeordnet. Somit wird die Syntaktik mit der Rezeption sowie der stilistischen Untersuchung in einem Bearbeitungsschritt zusammengefasst.

---

<sup>120</sup> Bei den Richtungsbeschreibungen – links und rechts – gehe ich, wie dies für die Kunstgeschichte üblich ist, bei den Statuen von ihrer linken und rechten Seite und bei den Reliefs von der Betrachterseite aus.

<sup>121</sup> Zur Bedeutung der Semiotik für die Kunstgeschichte: Gelderblom, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 223-224.

<sup>122</sup> Kerner, G./Duroy, R., Bildsprache 1 und 2. Lehrbücher für die Sekundarstufe II und die Fachhochschule im Fachbereich Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation (1982).

<sup>123</sup> Duroy/Kerner, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 263, „Durch die Analyse ergeben sich als syntaktische Elemente die Form, die Helligkeit, die Farbe, das Material und die Bewegung. Voraussetzung dafür ist die Kenntnis vom Grundaufbau visueller Zeichen.“

<sup>124</sup> Hier wird Stilanalyse im Sinne des *praktischen Stilbegriffs* durchgeführt. Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85.

### 3.1 Die Sitzstatuen

Die Lischter Statuen sind in der Königstracht mit Nemes, Schendjt<sup>125</sup> und Zeremonialbart dargestellt und halten in der rechten Hand eine Stoffrolle,<sup>126</sup> während die linke Hand flach auf dem Schurz liegt (Tf. 1). Sie sitzen auf einem Thron mit kurzer Lehne ohne Rückenpfeiler. Das *freie Sitzen* ohne Rückenpfeiler oder -platte ist eine Gestaltung, die sie mit den Statuen des Alten Reiches verbindet,<sup>127</sup> denn ab dem späten Mittleren Reich wird diese Form nicht mehr realisiert.<sup>128</sup> Der Eindruck des „freien Sitzens“ wurde an den Statuen CG 416, 418 und 419 (Tf. 75a-b,d) noch verstärkt, da an ihnen der Steg,<sup>129</sup> der den Glutäus mit der kurzen Lehne verbindet, entfernt wurde.<sup>130</sup> An den restlichen Statuen ist dieser Steg erhalten geblieben (Tf. 73, 74).

Der Zeremonialbart scheint ebenfalls die Tradition des Alten Reichs widerzuspiegeln, da die Könige des Alten Reichs fast ausschließlich mit diesem Bart wiedergegeben sind.<sup>131</sup> Während das Königsbild Sesostri's I. – bis auf wenige Ausnahmen<sup>132</sup> – immer mit dem Königsbart dargestellt ist, weisen die Abbildungen der Könige des späten Mittleren Reichs zumeist keinen Bart mehr auf.<sup>133</sup> Das Bartband war in schwarzer Farbe aufgemalt, ist aber an allen Statuen verloren gegangen.<sup>134</sup>

<sup>125</sup> Bonnet, Tracht, 11-17.

<sup>126</sup> Wird von H.G. Evers „liegende Faust mit Füllstein“ bezeichnet. Evers, Staat II, 38 § 262. Seipel, Gott, 52, „Statuen aus Stein behalten immer die gewisse Blockhaftigkeit, was ja dem Material entspricht. Man vermeidet Auflösungen durch Stegverbindungen. Attribute werden mit dem Körper verbunden, an diesen angeschmiegt. Die zu Fäusten geschlossenen Hände bei Männern werden, wenn sie nicht ein bestimmtes Objekt halten, mit dem sogenannten Schattenstab einem Steinkern gefüllt, der Idee eines Gegenstandes, um Leere zu vermeiden und überdies einem späten Verlust durch Abbrechen vorzubeugen.“ In diesem Fall handelt es sich aber eindeutig um ein Stoffstück, also die Abbildung eines realen Gegenstandes, nicht um den abstrakten Stellvertreter eines unbestimmten Gegenstandes. Zur Darstellung der Stoffrolle: Fischer, MMJ 10 (1975), 143-155; Fehlig, SAK 13 (1986), 56-94.

<sup>127</sup> Evers, Staat II, 42-65. Weitere Beispiele: Evers, Staat I, Tf. 1 (König I. Zwischenzeit); Evers, Staat I, Tf. 12, 13 (Mentuhotep III.); Seidel, Statuengruppen I, 65-67, Tf. 22; 71-75, Tf. 25 (Amenemhet I.); Borchardt, Statuen II, CG 10, 15, 17, 41 (Chephren); CG 42 (Mykerinos); CG 38 (Snofru). E. Russmann beschrieb die Entstehung des freien Sitzens und des stetigen Verzichts auf Stege und Füllsteine sehr anschaulich, dessen ausgeprägte Erscheinungsformen in der 6. Dynastie anzutreffen sind. Russmann, MDAIK 51 (1995), 272-273; Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form, 25.

<sup>128</sup> Im Mittleren Reich ist die kurze Lehne mit einem Rückenpfeiler kombiniert, z.B. Borchardt, Statuen I, (Sesostris III CG 422; Amenemhet III CG 423). Einzige Ausnahme Sobekhotep VII, 13. Dyn., Louvre A 121, in: Delange, Moyen Empire, 22. Zur Interpretation der Stege als „gewollt künstlerisches Element“, Fecht, Menschenbild, 9.

<sup>129</sup> Wird von H.G. Evers als Füllstein bezeichnet, Evers, Staat II, 44, § 311.

<sup>130</sup> Statuen von Mykerinos (Reisner, Mycerinus, pl. 45) und Mentuhotep III. (Evers, Staat I, Tf. 13) sitzen auf einem Thron ohne Lehne. Vielleicht sind an CG 416, 418 und 419 diese Vorbilder noch wirksam.

<sup>131</sup> Ausnahmen: Kairo JE 36143 (Cheops); Brooklyn Mus. NY 46.167 (Cheops); Berlin SMPK 14396 (Cheops); Kairo JE 90220 (Userkaf).

<sup>132</sup> Bildnisse Sesostri's I. ohne Bart: London BM 924; Berlin 1205; Leipzig 2906; Kairo CG 42004; der Sphinxkopf CG 42007 in Kairo hatte ursprünglich einen Bart, der später abgearbeitet wurde, und die Holzstatuetten Kairo JE 44951 und New York MMA 14.3.17 scheinen nicht Sesostri I. wiederzugeben, siehe Sorouzian, MDAIK 44 (1988), 239, Anm. 38.

<sup>133</sup> Aber sowohl Sesostri II. (Sphinx MMA NY 17.9.2; Statue Kairo CG 42011) als auch die Priesterstatue Amenemhet III. (Kairo JE 20001) tragen den Zeremonialbart. Interessant wäre eine Untersuchung, welcher Statuentyp den Bart behält und welcher nicht und ob dies in einer funktionalen Ausrichtung begründet ist.

<sup>134</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 26, 27, Fig. 21. Auf diesem Foto des ersten Grabungsberichtes ist das gemalte Bartband noch deutlich zu sehen. Im zweiten Grabungsbericht (Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII) ist von den gemalten Bartbändern kaum mehr etwas auszumachen. Das gemalte Bartband war sowohl aus dem Alten Reich, zum Beispiel bei Mykerinos, (Seidel, Statuengruppen I, 27) als auch aus dem Mittleren Reich, zum Beispiel Mentuhotep II. (Brit. Mus 720), Sesostri I. (Luxor Mus. 25; Kairo JE 48851) bekannt. So auch Sorouzian, MDAIK 44, (1988), 240.

Die Gürtelschnallen an CG 416, 418 und 419 (**Tf. 100b-d**) beinhalten Namen und Titel, eine Platzierung, die bis auf ein Beispiel im Alten Reich nicht üblich war.<sup>135</sup>

### 3.1.1 Verbindung von Körper, Ausstattung und Thron – die Stege<sup>136</sup>

Da die Statuen mit einem breiten Zwischenraum vor der Lehne sitzen, weisen sie auch einen deutlichen Abstand zwischen Beinen und Sitzblock auf, der von einem breite Steg dominiert wird (**Tf. 3b, 5d, 7b,d**).<sup>137</sup> Es gibt jedoch noch eine Reihe weiterer Stellen, die außergewöhnlich breite Stege aufweisen, so zwischen Stoffrolle und Oberschenkel (**Tf. 33b**) sowie zwischen Nemes und Körper (**Tf. 53**).<sup>138</sup>

Eine besondere Technik benutzten die ägyptischen Steinmetzen bei der Gestaltung des Brustlappens. Dieser Brustlappen liegt auf einem breiten Steg auf, schwebt somit über dem Körper und wird erst im unteren Bereich durch eine Art Stoffkante mit diesem verbunden.<sup>139</sup> Dieser Steg ist auch in der Rückenansicht unter dem Beutel des Nemes ausgeführt, der somit nicht auf der Schulter aufliegt. Durch diese Umsetzung kommt ein Stück des Halses unter dem Nemesbeutel zum Vorschein (**Tf. 53**).<sup>140</sup> Eine derartige Gestaltung zeigt sich schon bei Mykerinos, der ebenfalls ein hoch über der Schulter schwebendes Nemes aufweist, das durch einen Steg mit dem Körper verbunden ist.<sup>141</sup>

Der Bart ist ebenfalls durch einen breiten Steg, mit geradem Abschluss, wie für das Mittlere Reich üblich, mit Hals und Brust verbunden (**Tf. 64-69**). Im Alten Reich wird der Bart durch einen Steg gestützt, der schräg zum Hals geführt wird und daher die Bartspitze frei schwebend erscheinen lässt.<sup>142</sup>

<sup>135</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 41. Dieses Beispiel ist H.G. Evers entgangen, denn der nahm an, dass die Titel auf der Gürtelschnalle eine Neuerung des Mittleren Reiches seien. Evers, Staat II, 37 § 246.

<sup>136</sup> Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form, 25, „In der Rundplastik manifestieren sich anikonische Elemente als „Trägermaterie“, die das ikonische Element, das „Bild“ im engeren Sinne, stützt: Sockel, Plinthe, Sitzkubus, Rückenpfeiler, Stege zwischen Beinen, zwischen Rumpf und Armen usw. In der Plastik des Alten Reichs sind diese Elemente schwarz bemalt, um sie ikonisch gleichsam stumm zu machen, auszuschalten.“

<sup>137</sup> Evers, Staat II, 44 § 311, „Die Figur sitzt im allgemeinen fest nach hinten; nur in der ersten Zeit des Mittleren Reichs ist sie öfters nach vorne gesetzt, so daß zwischen Lehne und Körper ein Zwischenraum entsteht, der in der Plastik durch Füllstein ausgefüllt wird. Dann ist auch der Zwischenraum zwischen Wade und Sockel größer als gewöhnlich.“ Ein deutlich größere Abstand zwischen Beinen und Sitzblock findet sich nur noch an der Sitzstatue des Chephren (Kairo CG 14), die deshalb einen noch breiteren Steg aufweist. Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 67, Abb. 44.

<sup>138</sup> Besonders „blumig“ beschrieben bei H.G. Evers, Staat I, 32, „Aus dem gleichen Gegensatz zwischen Körper und Architektur ergibt sich die fast absichtlich wirkende Art, mit der der Füllstein überall stehen gelassen ist und sich, mit Rechten Winkeln und Flächen in alle Lücken einklebt, wo der Ägypter sonst melodisch eins ins andere sieht: am Gesäß zum Beispiel, weil der Körper nicht fest gegen die Lehne gesetzt ist, am Zopf, der wie ein Stock starrt, anstatt sich dem Rücken anzuschmiegen, oder gar am Brustlappen, wo der zwischen Kopftuch und Schulter anstehende Füllstein die freie Spannung zwischen Kopf und Körper hindert, wie andere Statuen ( und vor allem die späteren Werke der 12. Dynastie) sie haben.“

<sup>139</sup> Evers, Staat II, 8 § 37, „In der Zeit Sesostri's I. enden die Brustlappen nicht flach auf dem Brustmuskel, sondern sind in ihrer ganzen Länge hoch erhoben. An den Statuen aus Lischt ist der Füllstein unter den Brustlappen sogar seinerseits unterschritten.“

<sup>140</sup> Evers, Staat II, 8 §36.

<sup>141</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 59.

<sup>142</sup> Zum Beispiel Mykerinos, Reisner, Mycerinus, pl. 43, 45, 48. Allerdings gibt es auch für das Alte Reich schon Ausnahmen, z.B. Neferefre dessen Bart ist durch einen gerade abschließenden Steg, dessen Bruchstelle erhalten geblieben ist, wie für das Mittlere Reich üblich mit der Brust verbunden. Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 72, Abb. 55.

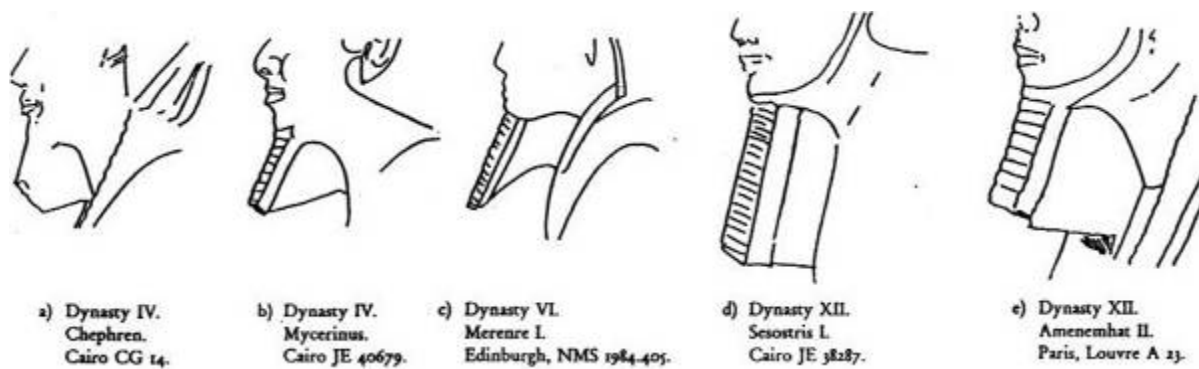


Abb. 2: Entwicklung des Bartsteges vom Alten bis zum Mittleren Reich<sup>143</sup>

Das Tuch, das der König in der Faust hält, ist zum Teil durch auffallend breite Stege mit dem Oberschenkel verbunden (**Tf. 33b**). Im Falle von CG 420 (**Tf. 34c-d**) und 412 (**Tf. 35c-d**) ragt die Schlaufe sogar über den Daumen hinaus und weist somit nochmals einen Steg zum Mittelstück des Schendjt auf,<sup>144</sup> eine Gestaltung, für die sich bisher kein weiteres Beispiel fand.

Unter dem Mittelstück des Schendjts befinden sich – bis auf CG 416 und 419 – Stege unterschiedlicher Breite, die diese stabilisieren (**Tf. 33-37**). An CG 416 (**Tf. 36c**) und CG 419 (**Tf. 37a**) wurde anstatt eines Steges das Mittelstück des Schurzes schräg unterarbeitet. Die Stützfunktion des Steges ist somit optisch nicht wahrzunehmen, kommt aber unter dem hinteren Teil des Mittelstückes zur Wirkung. Diese Technik findet sich auch an der Chephrenstatue aus Anorthositgneis im Kairener Museum.<sup>145</sup>

H.G. Evers sah die breiten Stege als „Überbleibsel der Zwischenzeit“ an, da besonders die Holzsulpturen der Zwischenzeit eine starke Unterarbeitung einzelner Kompartimente aufweisen.<sup>146</sup> Wie sich aber durch Vergleichsbeispiele aus dem Alten Reich deutlich zeigte, scheinen sich die Wurzeln für die breiten Stege hier zu finden. In einer manieristischen Art erlebt die Ausbildung der Stege ihren Höhepunkt an den Lischter Statuen, um noch in der Entwicklung unter Sesostri I. an den folgenden Statuen stark reduziert zu werden,<sup>147</sup> ein Prozess, der im späten Mittleren Reich seine Fortsetzung fand.<sup>148</sup>

<sup>143</sup> Fay, Amenemhet II., 19, fig. 7.

<sup>144</sup> Evers, Staat II, 39, § 268, dort nur an der stehenden Faust als Beispiel aus dem Alten Reich.

<sup>145</sup> Michalowski, Great Sculptor, 88.

<sup>146</sup> Evers, Staat I, 32.

<sup>147</sup> Sesostri I. (Kairo CG 384; London 924 (44); Berlin 1205).

<sup>148</sup> Sesostri II. (Kopenhagen E 40); Sesostri III. (London Brit. Mus. 686).

### 3.1.2 Nemes

Der Kopf und das Kopftuch<sup>149</sup> haben proportional zum gesamten Körper ein verhältnismäßig geringes Volumen erhalten, weshalb die Schultern eine Betonung in ihrer Breite erfahren.<sup>150</sup> Dieser Eindruck wird noch verstärkt, da unter Sesostri I. die Seitenflügel, im Gegensatz zu Darstellungen im Alten Reich, hinter die Schultermitte versetzt werden. Dadurch tritt das Gesicht in den Vordergrund, was den Kopf noch schmaler erscheinen lässt. Die Wölbung des Nemesbeutels wird sehr flach und der Brustlappen legt sich in einer auffälligen Rundung über die Schulter (**Tf. 13-15**). Dieser Befund ist nur für das frühe Mittlere Reich überliefert, da im Alten Reich<sup>151</sup> und in der späten 12. Dynastie<sup>152</sup> der Brustlappen mit einer geraden Oberfläche angelegt ist.



Abb. 3: Seitenansicht: Verlauf des Brustlappens im Alten Reich und an den Lischter Statuen<sup>153</sup>

Das Muster des Brustlappens ist nicht, wie H.G. Evers annahm,<sup>154</sup> erst in der späten 12. Dynastie durch segmentförmige, nebeneinander liegende Furchen angelegt worden, denn diese Technik<sup>155</sup> zeigt sich schon an den Lischter Statuen (**Tf. 56-58**). Dieses Muster unterscheidet sich sowohl im Erscheinungsbild als auch in der Technik vom Zickzackmuster des Alten Reichs.<sup>156</sup>

Eine weitere Neuerung unter Sesostri I. ist die Einführung der Schläfenkante.<sup>157</sup> Auch diese wurden erst durch die weit nach hinten gesetzten Seitenflügel klar definiert (**Tf. 61, 62a**).<sup>158</sup> Die Breite des

<sup>149</sup> Für die einzelnen Teile des Nemes übernehme ich die Termini von H.G. Evers, Staat II, 7 §30.

<sup>150</sup> Dieses Verhältnis zwischen Kopf und Körper ist noch ganz der Tradition des Alten Reiches verhaftet und hatte seinen Höhepunkt unter Mykerinos (z.B. Boston 11.1738). Zum Ende des Mittleren Reichs hatte das Volumen des Kopfes erheblich zugenommen und wirkt proportional zu den Schultern ausgeglichener (z.B. Amenemhet III., Kairo CG 385).

<sup>151</sup> Evers, Staat II, 8 § 35-38. Bei der Gruppenstatue des Sahure (MMA 1917.18.2.4.) legt sich der Brustlappen schon in einer leichten Wölbung über die Schulter.

<sup>152</sup> Bei Sesostri III. (Brit. Mus. BM 686) und Amenemhet III. (Kairo CG 385) ist der Seitenflügel auch schon hinter die Schultermitte versetzt und daher auch das Ohr – wie bei Sesostri I. – am Kopf nach hinten verschoben worden. Dennoch hängt der Brustlappen gerade herab, da er ohne auffallenden Steg auf der Brust aufliegt.

<sup>153</sup> Evers, Staat II, 8 § 35-36.

<sup>154</sup> Evers, Staat II, 13 § 67.

<sup>155</sup> Vermutlich durch den Einsatz des *Hohleisens*, ausführlich in Kapitel 1.2.3 *Hohleisen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>156</sup> Dieses wurde entweder durch das *Ein- und Gegenbeizen* mit dem *Beizeisen* oder einem schmalen *Flacheisen* ausgeführt. Es kann aber auch mit dem Messer eingekerbt worden sein.

<sup>157</sup> Evers, Staat II, 14-15 §79, „Von diesen Ecken aus zu den Schläfenknochen vorn an der Stirn spannt sich allmählich das Kopftuch, und es entsteht hier eine Kante, die Schläfenkante. Durch sie ergibt sich am Kopftuch eine neue Fläche, zwischen Stirnband, Seitenflügel und Schläfenkante. Im Alten Reich ist bisher weder die Schläfenkante noch diese neue Fläche nachzuweisen. Wahrscheinlich haben beide sich erst gegen Ende der 6. Dynastie herausgebildet. Da ihre Verwendung unter Sesostri I. noch unsicher ist kann eine feste Tradition des Alten Reichs nicht vorgelegen haben. An den Statuen aus Lischit ist die neue Fläche schon fertig ausgebildet.“ Die weitere Entwicklung ausführlich: Evers, Staat II, 14-16 § 80-92.

<sup>158</sup> Evers, Staat II, 16 § 86.



Musters auf der Schläfenkante variiert an den fünf Lischter Statuen.<sup>159</sup> Allerdings wird für das Muster des Kopfteils nun „die Lösung gefunden, die klassisch für alle kommenden Zeiten bleibt: die Streifen resp. Falten folgen nicht mehr ihrer natürlichen Lage, sondern der plastischen Kante. Falte und Kante fallen zusammen.“<sup>160</sup> Auf dem Seitenflügel wurden die Streifen in einer Zwei-Streifen-Abfolge horizontal angelegt.<sup>161</sup> Diese wurde nicht nur durch geritzte Konturen bestimmt, sondern jeweils ein Streifen war zu seinen Rändern hin *unterbeizt*, sodass ein Streifen optisch erhaben, der anderen versenkt erscheint (**Tf. 62a**). An den restlichen Statuen sind die Seitenflügel ohne Muster geblieben.<sup>162</sup>

H.G. Evers beobachtete im Alten Reich eine konvex verlaufende Kontur des Kopfteils, die in der weiteren Entwicklung im Mittleren Reich an den Enden immer konkavere Einzüge aufweist.<sup>163</sup> Aber es finden sich schon an Mykerinos<sup>164</sup> und Chephren<sup>165</sup> konkave Einzüge an den Enden wie auch bei Sesostri II.<sup>166</sup> ein nahezu konvexer Verlauf des Kopfteils. Erst in der späten 12. Dynastie<sup>167</sup> und besonders in der 13. Dynastie<sup>168</sup> geht die Tendenz hin zu starken konkaven Einzügen an den Enden des Kopfteils. So kann für den Konturverlauf des Kopfteils keine Unterscheidung zwischen dem Alten Reich und der frühen 12. Dynastie getroffen werden. Diese Feststellung wird durch den Befund an den Lischter Sitzstatuen bestätigt. Denn hier findet sich sowohl der konvexe Verlauf des Kopfteils an CG 416 (**Tf. 57a**), 417 (**Tf. 55b**) und 420 (**Tf. 58d**), während sich an CG 411 (**Tf. 58a**), 418 (**Tf. 57c**) und 419 (**Tf. 57d**) etwas Bewegung an den Kanten zeigt. An CG 412 (**Tf. 57c**), 413 (**Tf. 58c**), 414 (**Tf. 58b**) und 415 (**Tf. 55a**) treten deutlich konkave Einzüge an den Kopftuchkanten auf.

Im Gegensatz zum Alten Reich haben die Lischter Statuen eine verhältnismäßig gerade verlaufende Kontur am Nemesbeutel, die fast ohne Einzug in den Zopf übergeht (**Tf.62b**). Im Alten Reich ist diese Kontur stark gerundet.<sup>169</sup>

Auch der Zopf des Nemes ist schon nach den Vorstellungen des Mittleren Reichs verändert worden. Er folgt nicht mehr in einer Krümmung dem Verlauf des Rückens, sondern hängt gerade herab und ist

<sup>159</sup> CG 411, 412, 416, 418, 419. Die Nemes an den restlichen Statuen sind ohne Muster geblieben.

<sup>160</sup> Evers, Staat II, 15 § 84.

<sup>161</sup> H.G. Evers gibt an, dass die Anordnung der Streifen im Alten und Neuen Reich horizontal ist, während im späten Mittleren Reich eine strahlenförmige Anordnung bevorzugt wird. Evers, Staat II, 15 § 82. Allerdings findet sich sowohl im Alten Reich die strahlenförmige Anordnung, z. B. bei Mykerinos (Reisner, Mycerinus, pl. 50) als auch im späten Mittleren Reich die horizontale Anordnung, z.B., bei Amenemhet III. (Kairo CG 385). Somit gibt die Anordnung der Streifen auf den Seitenflügeln keine Hinweise einer zeitlichen Präferenz.

<sup>162</sup> CG 413, 414, 415, 417, 420; dies liegt für den Lischter Komplex sicherlich in den unterschiedlichen Fertigungsstadien begründet. Im Alten Reich finden sich jedoch zahlreiche Beispiele, an denen das Nemes und der Brustlappen ohne Muster geblieben sind Djedefre (Louvre E 12626), Mykerinos (Boston, 11.1738) oder nur der Brustlappen mit einem Muster versehen wurde. Mykerinos (Reisner, Mycerinus, pl. 13, 48, 49), Chephren (Kairo CG 14). Ob das Muster in Farbe angelegt werden sollte oder aber ohne Muster konzipiert war, lässt sich nicht mehr feststellen.

<sup>163</sup> Evers, Staat II, 14 §78, „An der Stelle, wo oben das Dreieck des Seitenflügels gegen die runde Schädelhülle stößt, entstehen zwei Bruchstellen des Tuchs, die Kopftuchstellen. Sie sind im Alten Reich weich und elastisch gebildet, werden aber schon im Mittleren Reich hart und starr. Zwischen ihnen spannt sich der obere Kopfumriß. Er ist im Alten Reich fast nur konvex. So auch noch an den Statuen Sesostri I. Unter den Nachfolgern in der 12. Dynastie bekommt dieser Umriss, durch leichte konkave Gegenschwünge vor den Ecken, diejenige Spannung, die in allen Werken dieser Zeit vorhanden ist. Von der 13. Dynastie wird diese Spannung zu stärkster Ausbuchtung übertrieben.“

<sup>164</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 55; Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 64, fig. 13.

<sup>165</sup> Assmann in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 64, fig. 14.

<sup>166</sup> Evers, Staat I, Tf. 69 (Kopenhagen E 40).

<sup>167</sup> Sesostri III. (London BM 686).

<sup>168</sup> Evers, Staat I, Tf. 148 (Mermeschau Semenckare).

<sup>169</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 14, 15, 49.

durch einen Steg mit dem Rücken verbunden (**Tf. 62b-d**).<sup>170</sup> Unter Sesostri I. wurde zudem eine neue „Ecklösung“ für das Zopfmuster gefunden; denn da der Zopf schräg in den Beutel des Nemes endet, werden über das letzte durchgehende Querband noch vier andere Bänder gesetzt, die von der Fläche des Kopftuchs schräg geschnitten werden (**Tf. 63**).<sup>171</sup>



Abb. 4: Entwicklung des Nemeszopf-Musters im Mittleren Reich<sup>172</sup>

Auch die Rückseite des Uräuskörpers ist stark *unterstemmt* (**Tf. 57-58, 60**) und scheint daher „frei“ vor dem Nemes zu stehen; eine Ausführung, die erst in der 18. Dynastie gebräuchlich wird.<sup>173</sup>

### 3.1.3 Körper

Die Lischter Statuen sind in ökonomischster Weise aus ihrem Gesteinsblock *gelöst* worden, dessen ursprüngliche Grenzen an Thron, Ellenbogen und Scheitel der Statuen zu erahnen sind. Die Umrisslinie von Schultern und Oberarmen liegen auf einer Ebene mit dem Thron, so dass die Ellenbogenbreite mit der Breite der Sitzfläche übereinstimmt (**Tf. 1c**). Dies ist eine Entwicklung, die zu Beginn des Mittleren Reichs einsetzt.<sup>174</sup>

In der Vorderansicht wirken die Körper der Statuen allesamt sehr schmal in ihren Proportionen und vermitteln einen insgesamt gelängten Eindruck, der nur durch die übermäßig breiten Schultern gedämpft wird (**Tf. 5a**). Dies entspricht noch dem Stil des Alten Reichs, da sowohl die Statuen von Chephren<sup>175</sup> und Mykerinos<sup>176</sup> als auch ein Teil der Privatskulpturen<sup>177</sup> des Alten Reichs besonders breite Schultern aufweisen. Diese Proportionen werden von den Königen der frühen 12. Dynastie<sup>178</sup> übernommen, während im Verlauf der späten 12. Dynastie die Schultern in ihrer Wuchtigkeit wieder etwas zurückgenommen werden.<sup>179</sup> Die Köpfe erscheinen im Verhältnis zum Körper sehr klein. Auch das ist ein Merkmal, das diese Statuen mit dem Alten Reich verbindet.<sup>180</sup>

<sup>170</sup> Evers, Staat II, 10 § 48. Beispiel für den Verlauf im Alten Reich: Reisner, Mycerinus, pl. 16 d.

<sup>171</sup> Evers, Staat II, 11 § 50. Diese Lösung zeigt sich am Sphinxkopf (Kairo CG 42007) noch nicht.

<sup>172</sup> Evers, Staat II, 11 § 50.

<sup>173</sup> Evers, Staat II, 25 § 161.

<sup>174</sup> Evers, Staat II, 44 § 314.

<sup>175</sup> Michalowski, Great Sculptor, 89 (Chephren Kairo, CG 14).

<sup>176</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 38, 39, 42, 44, 48.

<sup>177</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 102, Abb. 105 (Rahotep, Kairo CG 3).

<sup>178</sup> So auch von Amenemhet I. (Kairo JE 37470). Evers, Staat I, Tf. 15-17.

<sup>179</sup> Sesostri II. (Kopenhagen E 40), Sesostri III. (London BM 684).

<sup>180</sup> Besonders extrem sind diese proportionalen Verhältnisse unter Mykerinos. Reisner, Mycerinus, pl. 38, 45, 48, 55.

Die Körper wirken sehr flächig und schematisiert.<sup>181</sup> Vor allem in der Seitenansicht wird deutlich, dass prononcierte, plastische Wölbungen vermieden wurden (**Tf. 4d, 7b-d**). Der Körper hat gerade in dieser Ansicht ein außergewöhnliches Volumen, was besonders durch die Schwere der Gesäßpartie und die Masse der Schulterkugel und des Oberarms gebildet wird. Auch die Oberschenkel erhalten – ganz im Gegensatz zur Vorderansicht – eine auffallende Betonung in ihrem Volumen. Der Oberkörper weist eine geradezu senkrechte Kontur auf, die nur durch die leichte Wölbung der Brust ein wenig Bewegung erfährt und an den meisten Statuen durchbricht nicht einmal die Form der Brust den Verlauf der Körperkontur.<sup>182</sup>

Auch in der Vorderansicht wirkt der Körper wenig gegliedert mit einer gleichmäßig verlaufenden Körperkontur, die sich nur zur Hüfte hin zusammenzieht. An CG 414 (**Tf. 1c**) und auf der linken Seite von CG 416 (**Tf. 5c**) zeigt die Kontur im Bereich der Hüfte einen weichen konvexen Einzug, während an den restlichen Statuen Oberkörper und Hüfte durch einen Knick in der Kontur voneinander getrennt werden. Der Sitz der Hüfte wurde bei den Statuen CG 416 (**Tf. 5c**), 418 (**Tf. 7c**) und 419 (**Tf. 7a**) im Gegensatz zu den anderen Statuen weit in den Oberkörper hinauf versetzt.

Das geringe Volumen der Brust wird durch eine flache Furche zum Körper hin begrenzt und nimmt auch in der Vorderansicht keinen Einfluss auf den Verlauf der Körperkontur. Ganz anders ist die Gestaltung im Alten Reich, in der der große Brustmuskel über die Körperkontur geführt und mit dem Deltamuskel verbunden wird.<sup>183</sup> Diese Verbindung von Schulterkugel und Brust wird an den Lischter Statuen nicht vollzogen, allerdings wird die Bewegung des Inkarnats, das unter den Achseln gestaucht wird, durch zwei oder drei Inskriptionen angedeutet (**Tf. 32b-d**).<sup>184</sup>

Eine Besonderheit weist der Sitz des Gürtels an einigen Lischter Statuen auf. H.G. Evers verwies auf ein Beispiel aus der 13. Dynastie, an dem „der Gürtel nicht direkt am Knick zwischen Oberkörper und Oberschenkel sitzt, sondern höher am Bauch, so daß die Fältelung des Schurzes einen scharfen Knick zu machen hat.“<sup>185</sup> Einen ähnlichen Befund weisen einige Statuen aus Lisch auf.<sup>186</sup> Jedoch werden lediglich die Schurzecken und nicht der ganze Schurz in den Bauchbereich hinaufgezogen.<sup>187</sup> Aus dem Alten Reich ist mir eine solche Umsetzung unbekannt. Die Sitzstatue Amenemhets I. aus Tanis<sup>188</sup> ist in der Gestaltung des Körpers den Lischter Statuen sehr ähnlich. Es sind sowohl die Kompartimente

<sup>181</sup> So auch Saleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 87, „Der weiße unbemalte Kalkstein läßt diese stark idealisierten Porträts, die nur gelegentlich durch einen schwarzen Strich um die Augen ein wenig belebt sind, gleichförmig und ausdruckslos erscheinen. Tatsächlich bestehen wohl geringfügige Unterschiede, doch haben alle gleichmäßige Gesichtszüge, die einen jungen, gelassenen Menschen darstellen sollen, der wahrscheinlich lebendiger wirken würde, wären die Ausführungen nicht so akademisch. Auch die Modellierung der Körperformen und der Muskulatur ist sehr schematisiert.“

<sup>182</sup> Ganz im Gegensatz zum Alten Reich, in dem sich der voluminöse Brustbereich wie auch die bewegte Oberfläche der Bauchpartie in der Seitenansicht deutlich auf den Verlauf der Körperkontur auswirken. Vgl. dazu Chephren (Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 67, Abb. 44), Mykerinos (Reisner, Mycerinus, pl. 42, 43, 48, 57) und Sahure (Seipel, Gott, 101, Abb. 15).

<sup>183</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 38, 43, 44, 45, 48.

<sup>184</sup> Mit einer gebogenen Inskription: CG 413, 415, 416, 417; mit zwei Kerben: CG 412, 418, 419; mit drei Kerben: CG 411, 420; mit vier Kerben: CG 414.

<sup>185</sup> Evers, Staat II, 35 § 236.

<sup>186</sup> CG 411, 412, 414, 415, 416, 417, 419.

<sup>187</sup> Ein ähnlicher Befund zeigt sich in der Statuengruppe Thutmosis' III. aus Karnak, (Kairo CG 420066, JE 36909). Seidel, Statuengruppen I, 140-141, Tf. 31c. Dort liegt der Gürtel an der einen Statue auf dem Oberschenkel gerade auf, während an der anderen Statue der Gürtel einen runden Verlauf aufweist und daher ein Teil des Schurzes bis in den Oberkörper hineinreicht.

<sup>188</sup> Evers, Staat I, Tf. 17 (Kairo JE 37470).

vergleichbar proportioniert wie auch die Schurzecken in den Bereich des Oberkörpers verlegt. Der Bauch ist ähnlich voluminös wie an CG 416 (**Tf. 86d**), und der Gürtel legt sich in einem Bogen um dessen Kontur.

Die verschiedenen Kompartimente des Oberkörpers sind ohne akzentuierte Übergänge, nur durch verhältnismäßig gleich große, nicht sonderlich tiefe Muldungen in das Inkarnat eingetragen (**Tf. 1-9**). Dem heutigen Betrachter scheinen diese von der *Linia Alba* ausgehenden Muldungen – in schematisierter Form – das Grundgerüst eines Brustkorbes wiederzugeben. Die Anatomie der Rippen und des Brustkorbs war dem Ägypter, wie dies in medizinischen Texten belegt ist, bekannt.<sup>189</sup> Das sichtbar machen von Rippen ist in der Darstellung eines Menschen allerdings äußerst selten und hatte dann die Funktion, das Bild eines armen<sup>190</sup> und hungernden<sup>191</sup> Menschen zu vermitteln. Deshalb kann eine solche Intention nicht mit der Darstellung eines Königs in Zusammenhang gebracht werden. Es bleibt daher nur die Möglichkeit das Muster der Muldungen als Fettwülste eines korpulenten Körpers zu interpretieren.

Die früheste Darstellung eines korpulenten Körpers ist uns aus dem Alten Reich in der überlebensgroßen Statue des Hemiunu<sup>192</sup> erhalten geblieben. Hemiunu besitzt eine mächtige Brust, die durch ihr enormes Gewicht einen wulstigen Fettreifen auf dem voluminösen Bauch aufstaucht. Dieser Fettreifen ist durch zwei wellenförmige Inskriptionen, die besonders unter den Brüsten tief in das Inkarnat eindringen, begrenzt. Die hervorquellende Oberfläche des Bauches ist durch eine ovale Muldung, die sich um den Bereich des Nabel legt, nochmals differenziert worden. Diese Technik der strukturierenden Muldungen scheint an den Lischer Statuen für den Gesamtaufbau der Hautfalten übernommen worden zu sein.

Die Schreiberstatuen des königlichen Architekten Mentuhotep<sup>193</sup> zeigen in der Seitenansicht<sup>194</sup> das gleiche, gewaltige Brustvolumen wie Hemiunu und verweisen somit deutlich auf das Vorbild der 4. Dynastie.<sup>195</sup> An der Statue A 122<sup>196</sup> hingegen ist die Gestaltung der Wülste deutlich schematisierter und in der Seitenansicht zeigt sich, dass die Kontur des Bauches nun gerade verläuft und die Wülste zu den tiefen Inskriptionen nur noch in ihrer Oberfläche gerundet wurden. An dieser Statue wurde das Volumen der Form nicht herausmodelliert, sondern nur noch in das Material hineingearbeitet. Die gleiche technische Umsetzung der Oberflächenbelebung – wenn auch drastisch reduziert – zeigt sich an den Lischer Königsstatuen.

<sup>189</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 43-46.

<sup>190</sup> So der Hirte aus dem Grab in Meir. Blackmann, *Meir II*, pl. 6, 19, 21. Auf Tafel 21 ist hinter dem Grabherrn eine korpulente Person dargestellt, die in der Gestaltung des Körpers mit waagrechten Fettwülsten, die sich in der Kontur bemerkbar machen, sehr den Hapi in den Darstellungen auf den Reliefseiten von CG 411, 413 und 415 ähneln.

<sup>191</sup> Relief der hungernden Beduinen aus dem Aufweg der Unaspyramide. Eggebrecht (Hg.), *Alte Reich*, 27.

<sup>192</sup> Eggebrecht (Hg.), *Alte Reich*, 36-37( AR 3).

<sup>193</sup> Delange, *Moyen Empire*, 55-64 (A 122, A 123, A 124). Hierbei handelt es sich um den königlichen Architekten Sesostis' I. und vermutlich auch seinen Wesir. Die Schreiberstatuen stammen aus Karnak und schon B. Fay nahm an, dass sie in einer memphitischen Werkstatt gefertigt wurden, Fay, *GM 113* (1993), 26, Anm. 25.

<sup>194</sup> Besonders an A 123. Delange, *Moyen Empire*, 62.

<sup>195</sup> Eine vergleichbare Gestaltung weist der Obergüterverwalter Antef (frühe 12. Dynastie) auf, Eggebrecht/Seidel, *Antike Welt*, 31. Jhrg. Hft. 1 (2000), 3, Abb. 6.

<sup>196</sup> Delange, *Moyen Empire*, 58.

Die kleine Statue des Antef<sup>197</sup> weist eine Verbindung von schlanker Körperform und der Angabe von „Fettfalten“ auf. Diese Gestaltung kommt den Lischer Statuen am nächsten, wenn die Fettwülste bei Antef auch durch dekorative Ritzlinien und nicht durch Muldungen gestaltet wurden. Der Körper des Antef weist dazu eine Linea Alba auf, die an den voluminösen Bäuchen der Schreiber nicht vorhanden ist. Auch an den Lischer Statuen läuft die Linea Alba fast ohne Unterbrechungen vom Brustbein gerade auf den Nabel zu und endet unter diesem in einer breiten Furche (**Tf. 36d**). In dieser befindet sich der gebohrte und mit einer Ritzlinie versehene Nabel. Dieses Erscheinungsbild ist dem Darstellungsrepertoire einer schlanken Figur entnommen, denn die Nabel an den fettleibigen Statuen werden durch einen waagerechten Einschnitt in das Volumen des Bauches angedeutet.<sup>198</sup>

Nachfolge findet die Technik des durch Muldungen differenzierten Körpers in der Statue des Cheti aus der 13. Dynastie<sup>199</sup> und in noch verhaltener Anwendung an der Statue des Maja aus der 18. Dynastie.<sup>200</sup> Unter den Königsstatuen gibt es nur noch die kleine Statue Amenophis' IV.,<sup>201</sup> die die Angaben von Bauchfalten aufweist. Allerdings sind diese nicht wie an den Lischer Statuen ins Inkarnat integriert, sondern liegen als zwei dekorative, horizontale Wülste unter der Brust. Auffällig an allen diesen Vergleichsstücken ist der horizontale Aufbau der Hautfalten. Dies ist im Lischer Komplex annähernd an den Statuen CG 416 (**Tf. 5c-d**) und 418 (**Tf. 7c-d**) anzutreffen, bei denen sich die letzte Muldung durch einen bogenförmigen Verlauf zum Volumen des Bauches absetzt, während an den restlichen Statuen<sup>202</sup> die Muldungen zum Teil sehr schräg über den Körper verlaufen. Durch die letzten Furchen wird die Form des Bauches bestimmt. Diese annähernd dreieckige Form des Bauches ist aus dem Alten Reich bekannt<sup>203</sup> und wurde an nachfolgenden Statuen beibehalten.<sup>204</sup>

Vielleicht kann der schräge Verlauf der Muldungen als ein Indiz gewertet werden, dass es sich hierbei doch um die Struktur eines Brustkastens handelt. Unterstützung würde diese Hypothese durch die Bedeutung der Königsstatue erfahren, die grundsätzlich nicht den wohlgenährten Amtsinhaber darstellen soll, sondern den alterslosen, aktiven Herrscher, der muskelbepackt seine Fähigkeiten beim *hb-sd* demonstriert.<sup>205</sup> So könnte neben der ausgeprägten Muskulatur der Arme und Beine der trainierte Oberkörper durch die Muldungen dargestellt sein. Allerdings gibt es hierfür keine direkten Vergleichsstücke. Nur bei den Mähensphingen von Sesostri III. wurde die Muskulatur der Schulterpartie und des Brustkorbes ebenfalls durch Muldungen ins Inkarnat eingetragen.<sup>206</sup>

<sup>197</sup> Evers, Staat I, Tf. 23 (London, BM 142 (461)).

<sup>198</sup> Sowohl an Hemiunu, als auch an den Schreiberstatuen des Mentuhotep.

<sup>199</sup> Seipel, Gott, 220, Tf. 75 (Boston, 1982.501).

<sup>200</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 339, Abb. 27 (Leiden, Rijksmuseum, AST 3).

<sup>201</sup> Breasted, Geschichte, Tf. 119 (Louvre N 831).

<sup>202</sup> CG 411, 412, 413, 414, 415, 417 und 420.

<sup>203</sup> Zum Beispiel Mykerinos. Seidel, Statuengruppen I, Tf. 6.

<sup>204</sup> Evers, Staat I, Tf. 44 (Sesostris I. London, Brit. Mus. 924 (44)); Evers, Staat I, Tf. 45 (Sesostris I. Berlin 1205); Evers, Staat I, Tf. 60 (Sesostris II. Kairo, CG 432); Evers, Staat I, Tf. 83 (Sesostris III. Kairo 18.4.22.4); Evers, Staat I, Tf. 102 (Amenemhet III. Kairo CG 385).

<sup>205</sup> Auf ähnliche Statements des standardisierten Körpers verweist, Simpson, in: Schmandt-Besserat (Hg.), *Immortal Egypt*, 21-22 sowie Rudnitzky, *Heidelberger Jhrb.* 15 (1971), 96.

<sup>206</sup> Evers, Staat I, Tf. 120.

Wahrscheinlicher ist es dennoch, das in der Sitzstatue der repräsentierende und Opfer empfangende König mit einer Wohlstand vermittelnden korpulenten Gestalt dargestellt ist.<sup>207</sup> Diese Semantik wird durch einen Teil der Texte an den Thronseiten unterstützt, die die schöpferischen und lebenserhaltenden Fähigkeiten von Hapi wiedergeben. Diese Fähigkeiten werden durch die Darstellung des wohlgenährten Körpers auf das Bild des Königs übertragen.

Mit dieser Oberkörpergestaltung sind die Lischter Statuen einzigartige Belege unter den erhaltenen Königsstatuen. Die Idee der Oberkörperdifferenzierung haben die Bildhauer Sesostris' I. aus dem Alten Reich übernommen und fast unauffällig in das Inkarnat eingearbeitet.<sup>208</sup>

An CG 416 (**Tf. 32a**) erhielt die Oberfläche des Körpers eine weitere Gliederung, denn hier wurde an der linken Brustwarze ein plastischer Hof modelliert. Es gibt nur noch eine Statue Sesostris' I., die ebenfalls einen Warzenhof aufweist.<sup>209</sup> Ob diese Gestaltung für alle Statuen vorgesehen war oder in der individuellen Entscheidung eines Steinmetzen begründet lag, der diese Vorstellung nicht mehr zu Ende bringen konnte, kann nicht mehr bestimmt werden. Dass es allerdings nicht unüblich war, einen derart unterbrochenen Arbeitsschritt ohne Korrektur bestehen zu lassen, belegt eine Statue des Mykerinos, die ebenfalls an der rechten Brust einen unterbeizten Warzenhof aufweist, der nicht fertig gestellt wurde.<sup>210</sup>

Das nahezu ungegliederte, großflächige Volumen der Brust-Schulterpartie erhält ausschließlich einige Akzente durch die plastische Ausarbeitung der Schlüsselbeine, die bei CG 413 und 415 (**Tf. 65**) jeweils nur auf einer Seite ausgeführt sind. Hals und Körper erfahren an CG 413 (**Tf. 65a**), 416 (**Tf. 66c**), 418 (**Tf. 67a**), 419 (**Tf. 67c**) und 420 (**Tf. 68c**) durch einen leichten Einzug eine optische Trennung, die an CG 413 (**Tf. 65a**), 416 (**Tf. 66c**) und 418 (**Tf. 67a**) durch eine um den Halsansatz verlaufende geritzte Linie eine Verstärkung erhält.<sup>211</sup> An CG 412 (**Tf. 66a**), 415 (**Tf. 65c**) und 417 (**Tf. 68a**) sind die Schlüsselbeine als plastischer Wulst um den Hals gelegt. Diese Art der Gestaltung zeigt sich schon an der Statue des Hemiuu.<sup>212</sup> Am Bruchstück eines Oberteils Sesostris' I.<sup>213</sup> in Kairo wurde diese Form in ihrer Plastizität verstärkt, indem der gratige Wulst des Schlüsselbeins durch eine tiefe Mulde noch deutlicher vom Hals abgesetzt wurde. An CG 411 und 414 (**Tf. 64**) wurden nur die inneren Schlüsselbeingelenke als kleine Höcker plastisch herausmodelliert. So zeigen sich an den Lischter Statuen verschiedenste Fertigungsstadien,<sup>214</sup> die als vollständige Ausführung ein Bild

<sup>207</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 41, „The purpose was both propagandistic and religious. An image presented a man as strong and successful. Conventions of presentations varied from case to case and from epoch to epoch; in some instances corpulence was an attribute of the powerful courtier, but in other it may be a grotesque attribute. From the idealizing point of view, the personality of physiognomy peculations of an individual were secondary matters.“ Zur Funktion korpulenter Darstellungen, Weeks, *Anatomical Knowledge*, 99; Schenkel, *Bewässerungsrevolution*, 38.

<sup>208</sup> Das geschah so unauffällig, dass es bisher in der Literatur keine Erwähnung fand.

<sup>209</sup> Berlin 1205. Es gibt eine Reihe weiterer stilistischer Ähnlichkeiten mit den Lischter Sitzstatuen, wie das ovale Gesicht und die weit nach hinten versetzten Ohren. Auch der Schreiber Mentuhotep aus der Zeit Sesostris' I. ist mit einem Warzenhof ausgestattet. Delange, *Moyen Empire*, 44 (A 122).

<sup>210</sup> Reisner, *Mycerinus*, pl. 55. Auch die Statuen Amenemhets I. in Kairo weist einen Warzenhof auf. Evers, *Staat I*, Tf. 17 (Kairo JE 37470).

<sup>211</sup> Weitere Beispiele für eine Linie am Hals: Delange, *Moyen Empire*, 24 (Sesostris III. Paris E 12960); Delange, *Moyen Empire*, 27 (Sesostris III. Paris E12961); Delange, *Moyen Empire*, 33 (Amenemhet III. Paris N 464).

<sup>212</sup> Eggebrecht, *Alte Reich*, 36 (AR 3). Aber auch an der Statue des Chephren (Kairo CG 14, Michalowski, *Great Sculptor*, 89).

<sup>213</sup> Evers, *Staat I*, Tf. 36 (Kairo CG 384).

<sup>214</sup> Kapitel 2.2.2 *Schlüsselbeingestaltung* in Teil III. *Analytik*.

wiedergeben sollten, wie dies an der Statue Sethos I. verwirklicht wurde: mit einem Einzug um den Hals, der durch eine Linie verdeutlicht wird, und wulstig angelegte Schlüsselbeine, deren Gelenke als Höcker vor dem Brustbein liegen.<sup>215</sup>

In die Oberfläche des Inkarnats wurden auch einzelne Muskeln eingetragen, die die Funktionsfähigkeit der Statue widerspiegeln sollten. Der Deltamuskel wurde durch einen schräg über der Achsel verlaufenden, flachen Einzug vom Bizeps getrennt, wobei der Unterarm durch drei breite, jedoch flach verlaufende Einsenkungen in seinen Einzelformen akzentuiert wird. Dabei entsteht ein Muskelstrang, der sich vom Ellenbogen zum Knöchel des Handgelenks zieht, und ein Weiterer, der zwischen Ellenbogen und Armbeuge vor zum Ansatz des Daumens läuft. An CG 412 (**Tf. 35d**), 414 (**Tf. 35a**) und 418 (**Tf. 37d**) ist die Plastizität weit fortgeschritten, während sie an CG 411 (**Tf. 34b**), 415 (**Tf. 33d**), 419 (**Tf. 37b**) und 420 (**Tf. 34d**) verhalten und an CG 413 (**Tf. 36b**), 416 (**Tf. 36d**) und 417 (**Tf. 33a**) kaum ausgeprägt ist. Die Lage der einzelnen Kompartimente ist aus dem Alten Reich bekannt, wenn auch die Gestaltung der Oberfläche an der Sitzstatue des Chephren<sup>216</sup> wesentlich plastischer ausgeführt wurde. Die Entwicklung in der späten 12. Dynastie führt zu einer weiteren Schematisierung und Beruhigung der Oberfläche.<sup>217</sup>

Die Finger der Faust sind durch mehr oder weniger tiefe Einkerbungen voneinander getrennt. Bei CG 417 (**Tf. 33b**) und 420 (**Tf. 34c**) sind es einfache Inskriptionen, die kaum einen gliedernden Eindruck herstellen können. An den übrigen Statuen sind die Fingerknöchel gerundet und plastisch modelliert. Die Fingerknöchel von CG 411 (**Tf. 34a**), 418 (**Tf. 37c**) und 419 (**Tf. 37a**) sind zu den Fingern hin durch v-förmige Vertiefungen differenziert.

Die flach aufliegende Hand der Lischer Statuen weist eine gerade Oberfläche auf, in der die einzelnen Finger durch v-förmige Furchen definiert wurden. Vollkommen anders hingegen ist die Gestaltung der flachen Hand bei Chephren.<sup>218</sup> Die Kontur des Handrückens steigt zu den Kugelgelenken an, während die Finger an den Kugelgelenken abknicken und sich über die zum Knie hin abschüssige Fläche des Oberschenkels legen. Daher wirkt die Hand des Chephren nicht so starr wie die Sesostri's I. an seinen Lischer Statuen.<sup>219</sup>

Wie an Armen und Händen, so wird technisch auch mit den Einzelheiten des Beines verfahren. Das Volumen des Oberschenkels wird zum Knie hin reduziert und bildet somit einen Kranz von Muskelpolstern um die knochige Struktur des Knies. Dieser Kranz von Muskeln ist in Abschnitte getrennt, die mit der Kniescheibe verbunden sind. Diese sollen den *zweiköpfigen Schenkelmuskel*, den *Halbsehnenmuskel* und den *geraden Oberschenkelmuskel* darstellen. Das Volumen des Knies wird wiederum durch horizontale Vertiefungen plastisch zweigeteilt und durch eine weitere horizontale Furche, die durch das Schienbein unterbrochen ist, plastisch vom Unterschenkel getrennt. In ihren

<sup>215</sup> Seipel, Gott, 285-286, Abb. 106 (Wien, ÄS 5910).

<sup>216</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 67, Abb. 44 (Kairo CG 14).

<sup>217</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 106, Abb. 4 (Sesostris III., Brooklyn Mus. 52.1).

<sup>218</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 67, Abb. 44 (Kairo CG 14). An CG 9 und CG 10 ist die Bewegung in der Oberfläche noch etwas verhaltener. Bei Mykerinos weist die Oberfläche der Hand keinen Knick auf. Reisner, Mycerinus, pl. 48.

<sup>219</sup> In der späten 12. Dynastie wird die Oberfläche noch beruhigter. Zum Beispiel bei Sesostris III. (Brooklyn Mus., 52.1, Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 106, Abb. 4) und Amenemhet III. (Kairo CG 42014, Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 107, Abb. 6).

Ausführungen sind CG 411 (**Tf. 47c**), 412 (**Tf. 47b**) und 416 (**Tf. 46d**) plastisch betont, während CG 414 (**Tf. 47a**), 415 (**Tf. 46b**), 418 (**Tf. 45a**), 419 (**Tf. 44b**) und 420 (**Tf. 45b**) in ihrer Modellierung verhalten sind. CG 413 (**Tf. 46a**) und 417 (**Tf. 44a**) sind kaum strukturiert. Der Aufbau des Knies ähnelt dem des Mykerinos,<sup>220</sup> wobei allerdings die Knie der Triaden deutlich schablonenhafter und erstarrter wirken.<sup>221</sup> In der späten 12. Dynastie wird die Oberfläche wieder beruhigter und die Plastizität stark zurückgenommen.<sup>222</sup>

Das sich als plastischer Grat erhebende Schienbein wird links und rechts durch zwei breite Furchen erzeugt. Die Muskulatur des Unterschenkels wird in der Seitenansicht durch zwei breite Senkungen differenziert, die sich nach unten verjüngen. Die dazwischen entstehende Erhebung wird zum Fußknöchel modelliert. Eine dritte Furche, die unter der Kniebeuge beginnt und hinten in der Mitte des Unterschenkels endet, definiert die Muskulatur der Wade (**Tf. 7d**). Dieser Aufbau der Beinmuskulatur ist schon im Alten Reich üblich und wurde von den Steinmetzen Sesostri's I. weiter fortgeführt.<sup>223</sup>

Die Zehen sind separat und getrennt voneinander gearbeitet und durch zarte, fast lineare Vertiefungen in ihren verschiedenen Gliedern differenziert. Durch einzelne, feine, fast gratige Erhebungen werden sie mit dem Inkarnat des Fußes verbunden (**Tf. 50a-c**).

Trotz starker Reduktion der Plastizität einzelner Körperkompartimente – wodurch der Körper gleichsam „ungegliedert“ erscheint – ist die Oberflächenstruktur keineswegs „flächig“ oder ohne plastisches Volumen modelliert worden. Ihre Wölbungen zielen vielmehr ausschließlich auf eine Wirkung des Körpers als „Ganzheit“ ab, d.h. dieser wird als ein einheitlich gerundetes – fast wie aufgeblasen wirkendes – „Gesamtvolumen“ aufgefasst, in das Muskeln und Knochen gleichsam nachträglich und nur noch zum Zweck einer leichten Oberflächenbelebungs<sup>224</sup> und als Zeichen der Funktionstüchtigkeit eingetragen wurden.<sup>225</sup> Dieser Eindruck wird noch durch die eingesetzte Technik unterstrichen. Denn nachdem das Volumen des Körpers geglättet wurde, sind die Einzelheiten wie Muskeln und Knochen allein mittels breiter Furchen differenziert, und nur in wenigen Fällen, wie z.B. für die Nagelhaut, ist eine akzentuierende Linie „eingraviert“ worden. Da die Furchen erst nach der Glättung angelegt wurden, gehören sie zum letzten Arbeitsschritt vor dem Polieren der Statue (**Tf. 89c**).<sup>226</sup>

<sup>220</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 16 a, 48. So auch H. Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 242, fig. 6.

<sup>221</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 38.

<sup>222</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 106, Abb. 4 (Sesostris III. Brooklyn Mus. 52.1).

<sup>223</sup> So auch H. Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 242, „The marked claviches known from the Old Kingdom continue to be so carved in the Twelfth Dynasty, the musculature of legs and the inventive form of knee-caps created in the Old Kingdom was copied down to the end of the Middle Kingdom, from Amenemhet I. to Sesostris III. and Amenemhet III.“

<sup>224</sup> So auch H.G. Evers, Staat I, 32, „Nimmt man dazu die merkwürdige Schwerflüssigkeit der Körperoberfläche, die Überführung aller scharfen und bestimmten Teile in eine gepolsterte, unbestimmte Weichheit, [...]“

<sup>225</sup> In ähnlicher Weise, W. Davis, GM 75 (1984), 38, „components (a selection of contours for a „non-relational“ anatomy).“

<sup>226</sup> Deutlich wird dies an den wenigen polierten Stellen, wie zum Beispiel am Oberschenkel von CG 416 neben dem Schurzrand, ausführlich in Kapitel 1.2.8 *Polier- und Schleifmittel* in Teil III. *Analytik*.



### 3.1.4 Kopf

Die Form der Köpfe veränderte sich schon im Alten Reich. Während sie bei den Statuen von Chephren<sup>227</sup> und Pepi I.<sup>228</sup> oval angelegt wurden, sind sie an Mykerinos<sup>229</sup> und Sahure<sup>230</sup> breit und rund geformt. Bei Mentuhotep II.<sup>231</sup> findet sich wiederum das breite, runde Gesicht von Mykerinos. Hingegen verjüngt es sich unter Mentuhotep III.<sup>232</sup> im Kinnbereich und weist eine eher dreieckige Form auf. Unter Sesostri I. längt sich diese Form und nähert sich dem Vorbild Pepi II. an.<sup>233</sup>

Die großen, weit aufgerissenen Augen verbinden diese Statuen sowohl mit Mentuhotep II.<sup>234</sup> als auch mit Sahure<sup>235</sup> und Mykerinos,<sup>236</sup> wobei bei letzterem die Augen ebenfalls stark aus den Augenhöhlen hervortreten. An CG 411 (**Tf. 13b**), 412 (**Tf. 13a**), 415 (**Tf. 15b**) und 417 (**Tf. 14c**) sind die Augäpfel schräg gestellt, so dass die Statuen nach unten blicken. Wie bei Mykerinos hebt sich das Stirnjoch plastisch hervor, aber die Augenbrauen sind nicht als Wulst abgesetzt. Sie wurden in Farbe angelegt. An CG 419 (**Tf. 11a, 104b**) wurde die gemalte, linke Augenbraue in ihrer Kontur mit einem spitzen Gegenstand umrissen. Vielleicht sollte – in einem zweiten Arbeitsgang – entlang der umrissenen Kontur *ingebeizt* und somit die Augenbraue auch plastisch hervorgehoben werden. Eine derart verhaltene Modellierung der Augenbraue zeigt sich in dieser Technik am Kopf von Mentuhotep III.<sup>237</sup>

Die Münder sind in ihrer Form sehr unterschiedlich und in ihrer Kontur kantig zum Inkarnat abgesetzt. An CG 412 (**Tf. 22a**), 414 (**Tf. 22d**), 416 (**Tf. 23a**) und 419 (**Tf. 21d**) sind die Mundwinkel deutlich nach oben gezogen, wodurch ein leicht lächelnder Ausdruck entsteht. Die große, sich nach unten stark verbreiternde Nase wird von den Nasolabiallinien gerahmt, die das Inkarnat der Wangen etwas aufwerfen und somit den lächelnden Eindruck der nach oben gezogenen Mundwinkel unterstützen. Dies tritt besonders deutlich an CG 412 (**Tf. 22a**) und 414 (**Tf. 22d**) auf. Die Mundwinkel sind tief eingegraben und werden plastisch durch den wulstigen Ringmuskel umklammert. Dieser Befund ist an CG 415 (**Tf. 16a-b**), 416 (**Tf. 19d**), 418 (**Tf. 18a-b**) und 419 (**Tf. 19a-b**) weniger ausgeprägt und scheint an CG 411 (**Tf. 18c-d**) und 413 (**Tf. 16c**) nicht ausgeführt zu sein, wodurch ein starrer

<sup>227</sup> Michalowski, Great Sculptor, 88 (Kairo CG 41).

<sup>228</sup> Michalowski, Great Sculptor, 93 (Kairo CG 230).

<sup>229</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 13, 49, 50.

<sup>230</sup> Michalowski, Great Sculptor, 91 (New York MMA 1917.18.2.4).

<sup>231</sup> Saleh/Sourouzzian, Hauptwerke, Nr. 67 (Kairo JE 36195); Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 104, Abb. 1 (New York MMA 26.3.29).

<sup>232</sup> Seipel, Gott, 150, Abb. 39 (New York MMA 66.99.3).

<sup>233</sup> So auch F.W. v. Bissing, Denkmäler Text, Abb. 19b, 20, „Die vollen runden Gesichtsformen, die gerade Nase mit tief ausgehöhlten Nasenlöchern, der etwas aufgeworfene, völlig gerade Mund, das kurze, aber spitze Kinn gehören dem selben Typus an, wie ihn Mentuhotep zeigt. Eine sichere Ruhe atmet das ganze Bild, die etwas elegische, nervöse Stimmung der Bilder des ausgehenden Alten Reichs ist geschwunden; es steht dem Phiops in der Auffassung sehr nahe.“ So auch C. Aldred, MMJ 3, (1970), 13, Anm. 59 sowie W. Hayes, Scepter I, 155.

<sup>234</sup> Saleh/Sourouzzian, Hauptwerke, Nr. 67 (Kairo JE 36195); Schulz/Seidel (Hg.), Ägypten, 104, Abb. 1 (New York MMA 26.3.29).

<sup>235</sup> Michalowski, Great Sculptor, 91 (New York MMA 1917.18.2.4).

<sup>236</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 13, 49, 50.

<sup>237</sup> Seipel, Gott, 150, Abb. 39 (MMA 66.99.3). Eine ähnliche Gestaltung weist die Priesterstatue Sesostri's III. (Evers, Staat I, Tf. 127 (Kairo CG 395) auf. Diese Gestaltung wurde allerdings erst später realisiert, da die Statue an dieser Stelle überarbeitet wurde. Sie ist auch die einzige Statue dieses Kontexts, die als wulstige Form gearbeitete Augenbrauen hat. Alle anderen Statuen zeigen eine weich modellierte Form des Jochbeines ohne Differenzierung der Augenbrauen. Auch am Kopf des Würfelhockers in München (ÄS 5570) findet sich diese Technik wieder. Die Oberfläche von Stirn und Augenbrauen weisen ein identisches Niveau auf. Die Kontur der Augenbrauen wurden geritzt und in einem zweiten Arbeitsgang *ingebeizt*, wodurch die Form der Augenbrauen optisch hervorzutreten beginnt. Seipel, Bilder, 84, Abb. 50.

Gesichtsausdruck entsteht. Schon C. Aldred wies darauf hin, dass die Gestaltung des Gesichtes seine Vorbilder im Alten Reich hat und besonders von den Königen der frühen 12. Dynastie gepflegt wurde.<sup>238</sup>

In der Seitenansicht weist die Kontur des Kopfes im Alten Reich einen runden Verlauf auf,<sup>239</sup> während der Kopf im Mittleren Reich in drei Ebenen aufgeteilt ist: dem Gesicht, der Stirn-Kopffläche und dem Hinterkopf.<sup>240</sup>



Abb. 5: Kopfform Altes Reich – Mittleres Reich<sup>241</sup>

An den Lischter Statuen finden sich beide Formen wieder. Zum einen die traditionelle runde, hohe Stirn, so an CG 413 (**Tf. 15a**), 414 (**Tf. 15c**), 415 (**Tf. 15b**), 416 (**Tf. 14b**) und 420 (**Tf. 14a**), während an CG 411 (**Tf. 13b**), 412 (**Tf. 13a**), 417 (**Tf. 14c**) und 419 (**Tf. 13c**) die eckige Form anzutreffen ist. Bei CG 413, 415, 416, 417 und 420 liegen Stirn und Kopfteil des Nemes vertikal in einer Fläche und runden sich dann zum Hinterkopf ab. Die Kontur des Kopfteils an CG 411, 412, 414 und 419 weist einen etwas diagonalen Verlauf auf. Diese Statuen haben eine flachere Stirn-Kopffpartie, die in einem Knick zum Hinterkopf umbricht.

In der Seitenansicht treten alle Einzelheiten des Gesichtes akzentuiert hervor und fallen durch ihre Plastizität, wenn nicht sogar wie im Fall der Augäpfel, durch ihr „Hervorquellen“ auf. Dennoch zeigen sich Unterschiede an den Sitzstatuen. Das schwere Stirnjoch, das in sich eine bewegte Plastizität aufweisen kann wie bei CG 414 (**Tf. 15c**) und besonders an CG 412 (**Tf. 13a, 20a-b**), wird durch eine tiefe Muldung vom Oberlid getrennt; eine Zweiteilung, die sich auch in der Seitenansicht bemerkbar macht. In abgeschwächter Form ist sie an den Statuen CG 417 (**Tf. 14c, 17c-d**), 418 (**Tf. 18a-b**) und 420 (**Tf. 14a, 17a-b**) zu beobachten. Die Oberlider legen sich als breite, hängende Wülste über die Augäpfel und sind zum gratigen Band des Lidstrichs zusammengezogen. An CG 412 (**Tf. 13a, 20a-b**) entsteht gar der Eindruck, dass die, aus den Höhlen hervortretenden Augäpfel die Oberlider zum Wulst stauchen. Die breiten Unterlider werden durch eine flache und fein modellierte Muldung in das Inkarnat der Wangen eingebettet. Eine derartige Gestaltung findet sich ebenfalls am Gesicht der Statue des Mykerinos,<sup>242</sup> noch deutlicher bei Sahure<sup>243</sup> und Userkaf.<sup>244</sup>

<sup>238</sup> Aldred, MMJ 3 (1970), 3-4, 13ff. Ähnliche Beobachtungen machten für ihre Statuenkomplexe B. Fay, Amenemhet II., 54 sowie H. Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 242.

<sup>239</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 15, 49.

<sup>240</sup> Evers, Staat II, 9 § 43-44.

<sup>241</sup> Evers, Staat II, 9 § 44.

<sup>242</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 14, 15.

<sup>243</sup> Seipel, Gott, 100, Abb. 15 (New York MMA 18.2.4).

<sup>244</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 43, Abb. 4 (Kairo CG 52501).

An den Statuen CG 412 (**Tf. 13a**), 415 (**Tf. 15b**) und 419 (**Tf. 13c**) sind die Augäpfel plastisch akzentuiert, während sie an CG 413 (**Tf. 15a**) und 416 (**Tf. 14a**) kaum aus der Kontur von der Stirn zum Unterlid hervortreten. Die restlichen Statuen werden in der Seitenansicht durch eine fast vertikale und – abgesehen vom Einzug durch das Unterlid – unbewegte Konturlinie bestimmt. Das Inkarnat von Hals und Wange erfährt nicht an allen Statuen die gleiche Behandlung. An CG 412, 413, 414 und 419 ist diese Fläche geradezu ungegliedert und zeigt nur einen kleinen plastischen Einzug unter dem Kinn, der die Trennung von Hals und Gesicht andeutet. An CG 411 (**Tf. 13b**) und 418<sup>245</sup> ist dieser Einzug weitergeführt worden und vermittelt somit eine optische Trennung von Hals und Kopf. Hingegen wurde an CG 417 (**Tf. 14c**) dieser Einzug soweit fortgeführt, dass er den Verlauf des Unterkiefers modelliert. An CG 415, 416 und 420 (**Tf. 14a**) gab man den Unterkiefer nicht mittels eines Einzugs, sondern durch die plastische Gestaltung der Oberfläche wieder.

---

<sup>245</sup> Ohne Bild.

### 3.2 Throntypus<sup>246</sup>

Der Thron der Sitzstatuen aus Lischit ist mit dem von Kuhlmann als *Blockthron Typ 2* bezeichneten Beispiel gleichzusetzen. Dieser Typus ist durch einen würfelförmigen Holzkasten mit einer kurzen Rückenlehne gekennzeichnet und gehört zu den sehr frühen Thronformen (**Tf. 7b,d**). Aufgrund seiner starken Verbreitung wird er von K.P. Kuhlmann als Hauptform ausgewiesen.<sup>247</sup>

Die Länge des Thrones, inklusive der Basis, schwankt zwischen 122 cm und 124 cm, die Breite zwischen 57 cm und 59 cm und die Höhe (ohne Lehne) zwischen 81 cm und 82,5 cm.

Der Sitzblock ist etwa quadratisch und an beiden Außenseiten dekoriert (**Tf. 109**),<sup>248</sup> wobei die Bildfläche eine Länge von 59 cm bis 60,5 cm und eine Höhe zwischen 60,5 cm und 61,5 cm aufweist.

Die Basis ist rechteckig und variiert in der Länge zwischen 61,5 cm und 63,5 cm und in der Breite zwischen 57 cm und 59 cm. Sie bietet genug Platz für die Füße, die weit vor den Sitzblock gesetzt und mit diesem durch einen breiten Steg verbunden sind. Vor den Füßen befindet sich ausreichend Platz für Inschriftenkolumnen, die wie H.G. Evers vermutete, die auffallend leeren Flächen der großen Basen füllen sollten.<sup>249</sup> In Lischit wurde eine Kalksteinbasis gleichen Formats gefunden,<sup>250</sup> auf der zwei waagerechte Inschriftenkolumnen vor den Füßen angelegt waren. Unter den Füßen sind die Neun Bogen in die Oberfläche eingraviert worden, wie sie auch auf den Basen von CG 416, 418 und 419 (**Tf. 101**) zu finden sind.<sup>251</sup>

Eine auffällige Sonderform bildet CG 419 (**Tf. 101c**), an der die Basis direkt vor den Füßen abgeschnitten ist. Der Thron unterscheidet sich nicht nur durch die kürzere Basis von den restlichen Statuen, sondern weist insgesamt andere Maße auf. So umfasst die Breite nur 52,5 cm und die Länge durch die gekürzte Basis nur 105,5 cm. Die Höhe allerdings beträgt 80 cm, was den Maßen der übrigen Statuen nahe kommt und die Differenz optisch nicht so auffallen lässt.<sup>252</sup> Für das späte Mittlere Reich wird dieser Thron mit der kurzen Basis zum Standardtypus, da die Inschriftenkolumnen an der Vorderseite des Sitzblocks angebracht werden.<sup>253</sup>

Die Lehne besteht aus einem auf dem Sitzblock befestigten, ziemlich niedrigen Brett, über das ein Tuch oder Polster gelegt wurde (**Tf. 101c**). Die Form der Lehne wurde auf den Thronseiten in

<sup>246</sup> Die Entwicklungen der einzelnen Thronteile wurde von H.G. Evers, ausführlich dargestellt. Evers, Staat II, 44-55. Ich übernehme bis auf den Terminus „Sockel“, alle von H.G. Evers vorgeschlagenen Begriffe. Statt *Sockel* verwende ich den von K.P. Kuhlmann vorgeschlagenen Terminus *Sitzblock*. Kuhlmann, Thron, 51, Anm. 1.

<sup>247</sup> Kuhlmann, Thron, 51-52.

<sup>248</sup> Evers, Staat II, 47 §332.

<sup>249</sup> Evers, Staat II, 46 § 323, 54 § 375.

<sup>250</sup> Heute in New York, MMA 14.3.2. Sie wurde in der Querhalle des Totentempels Sesostris' I. in Lischit gefunden. Arnold, Pyramid, pl. 25 b, Fundlage pl. 19 a-b.

<sup>251</sup> Das früheste Beispiel der *Neun Bogen* unter den Füßen des Königs findet sich bei Djoser. Firth/Quibell, Step Pyramid I, 65-66; Firth/Quibell, Step Pyramid II, pl. 58-59.

<sup>252</sup> Allerdings ist gerade die lange Basis eine Besonderheit im erhaltenen Gesamtkomplex ägyptischer Artefakte. Sowohl Djoser (Kairo JE 49158) als auch Chephren (Kairo CG 14) sowie Mentuhotep II., (New York MMA 26.3.29) und Mentuhotep III. (Kairo JE 36195), aber auch Sethos II. (London EA 616) haben eine kurze Basis. Diese auffallend lange Basis ist mir nur von den Lischit Statuen bekannt, ansonsten ist nur die Basis von Sesostris II. (Berlin 7264) annähernd umfangreich.

<sup>253</sup> Evers, Staat II, 46 § 323, „Die Länge der Basis nimmt im Anfang des Mittleren Reiches auffallend zu; das liegt an der Verteilung der Inschriften. [...] Diese auffällende Länge, die aus dem Raum vor den Füßen sich ergibt, verliert sich im Laufe der 12. Dynastie, entsprechend der Verschiebung der Inschriften; am Ende der 12. Dynastie pflegt die Basis kaum länger zu sein als die Fußspitzen reichen.“

erhabenem Relief herausgearbeitet und fehlt nur auf der rechten Seite von CG 414 (**Tf. 1d**). Der Tuchabsatz ist plastisch herausgearbeitet und endet an den Thronseiten in Höhe der Hieroglyphenkolumnen (**Tf. 7b-d**).<sup>254</sup>

Die Statuen CG 416, 418 und 419 (**Tf. 75a-b,d**) sitzen „frei“ ohne Verbindung zwischen Rücken und Thronlehne, während die übrigen Statuen durch einen gerundeten Steg mit der Thronlehne verbunden sind (**Tf. 73-74**). Allerdings sind diese Stege bei CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**) sehr grob *unterstemmt* und schmaler als an den restlichen Statuen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass ursprünglich auch die Stege dieser beiden Statuen – womöglich sogar aller Statuen – abgearbeitet werden sollten und erst in einem zweiten Schritt zu einer Art Kissen abgerundet wurden.

Der Blockthron ist das älteste Möbelstück und in seinen vielfältigen Erscheinungen seit dem Alten Reich bekannt.<sup>255</sup> Mit der außergewöhnlich langen Basis ist der Blockthron für die Bedürfnisse des frühen Mittleren Reiches weiterentwickelt worden.<sup>256</sup> In dieser Entwicklung wachsen der Sitzblock und die Basis zu einer Einheit zusammen und liegen nun in einer Ebene.<sup>257</sup>

Der Sitzblock ist annähernd quadratisch, eine Ausprägung, die von der 6. Dynastie bis zur frühen 12. Dynastie vorherrschend ist.<sup>258</sup> Erst die Statuenthrone der fortgeschrittenen Regierungszeit Sesostri's I. erfahren in diesem Detail verschiedenste Wandlungen. Die rundbildliche Darstellung der Lehne ist erst aus der 1. Zwischenzeit bekannt. H.G. Evers nimmt zu Recht an, dass die Beispiele aus dem Alten Reich verloren gegangen sind und dieser plastisch abgesetzte „Tuchabsatz“ aus der Tradition des Alten Reichs herzuleiten ist. Beispiele gibt es auch nur für das frühe Mittlere Reich, da unter Sesostri II. der plastische „Tuchabsatz“ in einen gleichmäßig durchlaufenden Umriss eingebettet wird.<sup>259</sup> Der fehlende Rückenpfeiler ist ebenfalls ein Merkmal des Alten Reichs und wird erst von Sesostri II. an den Sitzstatuen mit Nemes eingeführt.<sup>260</sup>

---

<sup>254</sup> Dieses Phänomen ist nur bis Sesostri II. festzustellen. Evers, Staat II, 49 § 346-347.

<sup>255</sup> Kuhlmann, Thron, 51.

<sup>256</sup> Evers, Staat II, 46 § 323.

<sup>257</sup> Evers, Staat II, 45 § 317.

<sup>258</sup> Evers, Staat II, 47 § 332.

<sup>259</sup> Evers, Staat II, 49 § 345-347; Evers, Staat I, Tf. 67.

<sup>260</sup> Evers, Staat II, 50 § 352-353; Evers, Staat I, Tf. 68. An Sitzstatuen mit Krone zeigt sich dieses Merkmal allerdings schon unter Sesostri I. Evers, Staat I, Tf. 37.

### 3.3 Die Reliefs der Sitzblöcke

Die Reliefs der Sitzblöcke werden zunächst in Hinblick auf Komposition und Motiv-Varianten und zuletzt auf ihre stilistische Einbettung hin analysiert. Die Untersuchung des Stils erfolgt durch die Differenzierung von Merkmalen des Alten Reichs gegenüber auffälliger Neuerungen. Da die stilistische Untersuchung neben der zeitlichen Einbettung vor allem Hinweise auf individuelle Handschriften gibt,<sup>261</sup> wird sie für die einzelnen Kompartimente des Reliefs ihre umfassendste Berücksichtigung im Teil der *Analytik* finden.<sup>262</sup>

#### 3.3.1 Komposition

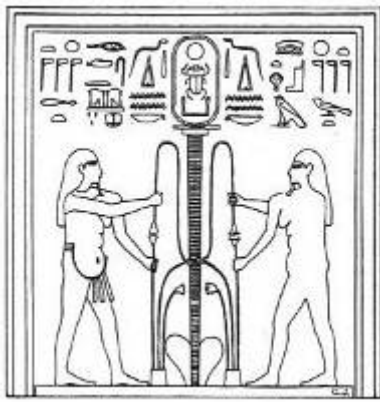


Abb. 6: CG 415<sup>263</sup>

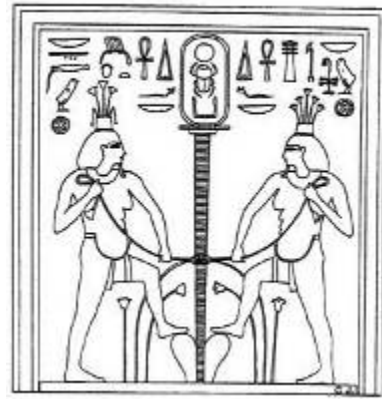


Abb. 7: CG 411<sup>264</sup>

Die Relieffläche erstreckt sich nahezu über die gesamte Seitenfläche des Sitzblocks. Das Relief selbst wird zu zwei Dritteln von einem Bildteil und zu einem Drittel von einem Textteil bestimmt. Die Bildfläche wird in der Vertikalen von einem *zm3*-Symbol geteilt, auf dessen Spitze im Textbereich die Kartusche des Königs gesetzt wurde. Links und rechts des *zm3*-Symbols ist jeweils eine Götterfigur platziert, die nicht auf einer Standlinie, sondern auf einer deutlich abgesetzten Basis stehen (**Tf. 109**).<sup>265</sup> Die Götterfiguren weisen etwa die gleiche Höhe wie die *zm3*-Röhre auf.<sup>266</sup> Diese Gestaltung wird von K.P. Kuhlmann als seltene *Variante I des Blockthrons Typ II* bezeichnet.<sup>267</sup> Die Komposition aus Landespflanzen, Sema-Schaft und den Landesgöttern ist nicht neu, sondern schon unter Chephren zu beobachten.<sup>268</sup> Die Hapi verbinden dort allerdings nicht die Wapppflanzen, sondern sind als

<sup>261</sup> D. Franke trennt diese Phänomene nach *Pascal Vernus* in „relative Idiosynkrasien“ (gemeinsame stilistische Tradition und Merkmale, aber verschiedene Hände) und „absolute Idiosynkrasien“ (gemeinsame stilistische Tradition und Merkmale und Herstellung vom selben Künstler) auf. Franke, Heqaib, 109.

<sup>262</sup> Kapitel 4.3. *Die typologische und stilistische Analyse* in Teil III. *Analytik*.

<sup>263</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

<sup>264</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>265</sup> Evers, Staat II, 58 § 405.

<sup>266</sup> Zur antithetischen Anordnung von Figuren mit zahlreichen Beispielen, Badawy, Cde 34 (1959), 225-226.

<sup>267</sup> Kuhlmann, Thron, 52.

<sup>268</sup> Seidel, Statuengruppen I, 13, Abb. 5a (Hildesheim PM 5416).

Opferträger dem  $zm^3-t^3wj$  beigestellt.<sup>269</sup> Die Darstellung am Sitzblock des Mykerinos ist der bisher früheste Beleg, an dem die Landesgötter nach den Pflanzen greifen.<sup>270</sup> Dort knien die Hapi allerdings noch. Das erste Beispiel, bei dem die Landesgötter schreitend nach den Wapppflanzen fassen, ist in einem Wandrelief im Totentempels des Sahures in Abusir erhalten geblieben.<sup>271</sup>

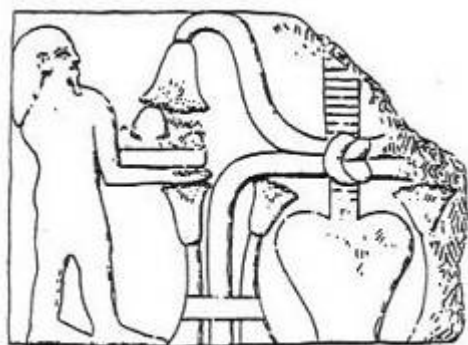


Abb. 8: Chephren CG 14<sup>272</sup>



Abb. 9: Relief Sahure<sup>273</sup>

Ikonographisch setzt sich in den Reliefs der Lischer Sitzstatuen die Tradition des Alten Reichs fort. Innovativ hingegen ist der Versuch, die Vereinigung der beiden Länder eng mit der Person des Königs zu verbinden, indem man auf den Sema-Schaft die Kartusche des Königs setzte.<sup>274</sup> Ob diese Verbindung auch schon in den Reliefs des Sitzblocks Amenemhets I. ausgeführt wurde, kann aufgrund der Überarbeitungen aus der 19. Dynastie nicht mehr geklärt werden, ist aber mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen.<sup>275</sup> Aus dem Alten Reich ist eine Verbindung von Sema-Schaft und Kartusche bisher nicht bekannt.<sup>276</sup>

Die Lischer Reliefs sind in der Technik des erhabenen Reliefs gestaltet. Dies ist vermutlich auf den Einfluss des Alten Reichs zurückzuführen, da Wände und auch Thronseiten vorwiegend mit erhabenen Reliefs dekoriert wurden.<sup>277</sup> Im Verlauf des Mittleren Reichs wird diese Technik zugunsten des versenkten Reliefs zurückgedrängt.<sup>278</sup> Durch das erhabene Relief steht der Außenrand höher und umrahmt somit die Darstellung. H.G. Evers nahm an, dass auf dem Rand das Bandmuster farbig wiedergegeben war.<sup>279</sup> Diese Vermutung findet ihre Bestätigung durch die Bemalung des

<sup>269</sup> Seidel, Statuengruppen I, 14, „Die Darstellung auf der Rückseite der Thronbank mit der zentralen  $zm^3$ -Symbolik, auf die von beiden Seiten eine schreitende Figur des Nilgottes (mit Opferplatte und  $nh$ -Zeichen) ausgerichtet ist, läßt sich bisher nur durch eine weitere Gruppe der Chephrenzeit belegen. Erst unter Mykerinos tritt dieses Darstellungsschema in erweiterter und veränderter Ausführung auch bei einer königlichen Einzelfigur auf.“ (Smith, HSPOK, 37, Abb. 12).

<sup>270</sup> Baines, Fecundity Figures, 86, Abb. 47-49 (Boston MFA 09.202); Reisner, Mycerinus, pl. 47 b,c.

<sup>271</sup> Borchardt, Sahu-Re II, Tf. 24.

<sup>272</sup> Schäfer, MDAIK 12 (1943), 84, Abb. 17.

<sup>273</sup> Borchardt, Sahu-Re II, Tf. 24.

<sup>274</sup> So auch Baines, Fecundity Figures, 261.

<sup>275</sup> Denn der Bereich über dem Sema-Schaft wurde stark abgearbeitet und in der 19. Dynastie mit neuen Kartuschen versehen. Evers, Staat I, Tf. 16.

<sup>276</sup> R. Wartke vermutete zwar für die Darstellung bei Sahure die Kombination von Sema-Schaft und Kartusche, allerdings lassen sich dort keine Spuren für eine derartige Rekonstruktion finden. Wartke, ZÄS 104 (1977), 151.

<sup>277</sup> Borchardt, Statuen I, Bl. 3 (Chephren Kairo CG 9, CG 10, CG 13, CG 14).

<sup>278</sup> Über die Entwicklung des erhabenen Reliefs in der frühen 12. Dynastie, Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham, 71-72. Beispiel eines versenkten Reliefs bei Sesostri II. (Kairo CG 430). Evers, Staat I, Tf. 67.

<sup>279</sup> Evers, Staat II, 52 § 366.

Osiris Pfeilers Sesostris' I. aus Karnak (Kairo JE 48851).<sup>280</sup> Hier wurde der erhabene Rand des Kalksteinpfeilers mit einem Bandornament farbig gestaltet,<sup>281</sup> ein Dekorationselement, das schon an Thronen des Alten Reichs nachgewiesen ist.<sup>282</sup>

Die Komposition an den Lischer Statuen setzt sich somit aus vier Elementen zusammen: „[...] den Außenrand, den Landespflanzen und Semaschaft, die ein unabhängiges Symbol sind, den Landesgöttern, die ursprünglich ebenso selbständig sind, und dem Namen des Königs mit zugehörigem Text“.<sup>283</sup> Diese Ordnung wurde mit großer Wahrscheinlichkeit das erste Mal an der Tanisstatue Amenemhets I.<sup>284</sup> umgesetzt und fand in den Reliefs von Lischicht seine Weiterentwicklung.<sup>285</sup>

### 3.3.2 Motive

Im Falle der Lischer Thronreliefs ist das *Thema* des Motivkomplexes das *zm<sup>3</sup>-t<sup>3</sup>wj* in verschiedenen Erscheinungsformen. Im Allgemeinen liegt es in zwei Motiven vor: *Motiv A*, allein verkörpert durch die Wapppflanzen,<sup>286</sup> und *Motiv B*, Darstellung der Wapppflanzen, an denen Gottheiten verschiedene Handlungen ausführen.<sup>287</sup> Zu *Motiv B* gibt es zahlreiche Varianten, die durch die Art der Arm- und Beinhaltung und durch verschiedene Akteure zustande kommen.

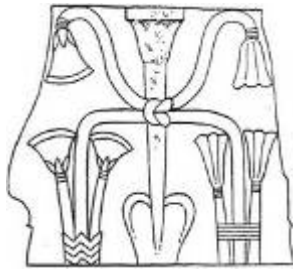


Abb. 10: Motiv A<sup>288</sup>

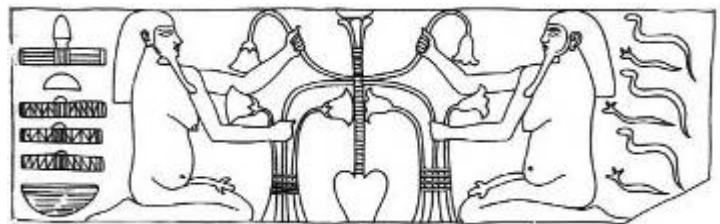


Abb. 11: Motiv B<sup>289</sup>

G. Jequier nahm 1896 – ohne Kommentierung – zwei verschiedene *zm<sup>3</sup>-t<sup>3</sup>wj*-Motive aus Bereich *Motiv B* in seine Umzeichnungen auf. Der Einfachheit halber werden diese mit *Motiv 1* und *Motiv 2*

<sup>280</sup> Sowie an Reliefs im Totentempel Sesostris I. in Lischicht. Hayes, Scepter I, fig. 114 (New York MMA 09.180.13 A).

<sup>281</sup> Das Dekor ist in schwarzer Farbe angelegt und die Flächen in Rot und Gelb im Wechsel ausgefüllt.

<sup>282</sup> An Königsthronen ist es seit Mykerinos belegt. Kuhlmann, Thron, 51.

<sup>283</sup> Evers, Staat II, 57 § 394.

<sup>284</sup> Evers, Staat I, Tf. 15-16 (Kairo JE 37470); Evers, Staat II, 56-57 § 394-396.

<sup>285</sup> Evers, Staat II, 56-58.

<sup>286</sup> Chephren (Kairo CG 13, 14, 15).

<sup>287</sup> Borchardt, Ne-user-Re, Tf. 16.

<sup>288</sup> Schäfer, MDAIK 12 (1943), 73, Abb. 1.

<sup>289</sup> Borchardt Ne-user-Re, Tf. 16.



bezeichnet werden.<sup>290</sup> Für *Motiv 2* können aufgrund der unterschiedlichen Akteure, die die Wappenpflanzen verbinden, zwei Varianten festgestellt werden, die im weiteren Verlauf mit *Motiv 2a* und *Motiv 2b* bezeichnet werden.



Abb. 12: *Motiv 1* (CG 415)<sup>291</sup>



Abb. 13: *Motiv 2a* (CG 411)<sup>292</sup>



Abb. 14: *Motiv 2b* (CG 414)<sup>293</sup>

## Motiv 1

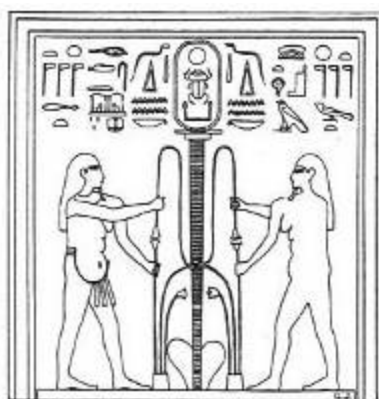


Abb. 15: *Motiv 1* (CG 415)<sup>294</sup>

*Motiv 1* befindet sich nur an CG 415 (Tf. 107-108). Die Götter stehen mit beiden Beinen auf der Basis und führen mit den Händen den oberen Pflanzenstängel mit dem unteren zusammen. Durch diese Bewegung werden der Blütenkelch des äußeren Stängels und der Blütenkelch des mittleren Stängels,

<sup>290</sup> Eigentlich müsste durch das Erstellen eines Variantenbaumes genau bestimmt werden, um welche *Motiv B*-Variante es sich bei den Lischer Darstellungen handelt. Hierbei ist zu entscheiden, ob die Varianten zunächst durch die Haltung der Akteure oder durch die Identität der Akteure gekennzeichnet werden. Da die Akteure ohne eine Änderung der Bedeutung austauschbar sind, werden die erstwertigen Varianten durch die Haltung bestimmt. So ergeben sich **Variante B I** (Opfer tragend), **B II** (Wappenpflanzen haltend), **B III** (Blütenköpfe aufeinander drückend) und **B IV** (Wappenpflanzen festzurrend). Innerhalb der Motivvarianten **B III** und **B IV** zeigen sich weitere Unterteilungen, die sich durch die untergeordnete Beinhaltung ergeben: **B III** verzweigt sich in die Untervarianten **B IIIa** (stehend) und **B IIIb** (hockend). **B IV** weist die Untervarianten **B IVa** (stehend), **B IVb** (hockend mit aufgesetztem Bein) und **B IVc** (stehend mit aufgesetztem Bein) auf. Eine weitere Kategorisierung kann durch die Akteure, also die Gottheiten zustande kommen. **B IIIa** wird nur durch Hapi ausgeführt, muss also keine weitere Unterteilung erfahren. Für die Variante **B IVc** finden sich allerdings verschiedene Akteure. Daraus ergeben sich weitere Unterteilungen in **B IVc1** (ausgeführt durch Hapi) und **B IVc2** (ausgeführt durch Horus und Seth). Da diese Variantenbezeichnung doch immer wieder aufgegriffen werden muss, habe ich mich für eine einfache Benennung entschieden.

<sup>291</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

<sup>292</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>293</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>294</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

der mit dem Sema-Schaft verknotet ist, aufeinander gedrückt. An CG 415 werden durch das Überkreuzen der Arme die Schultern der rechten Figuren zusammengeklappt.<sup>295</sup> Vergleichbare Darstellungen finden sich in der Pyramidenkapelle Pepis II.<sup>296</sup> und im Totentempel des Niusser.<sup>297</sup>

Die Hapi-Figuren sind sehr nahe an das Sema-Zeichen gesetzt, wodurch den Wappenpflanzen nur noch wenig Raum zugestanden wird und sie dadurch auf ein rein dekoratives Element reduziert werden.<sup>298</sup> Auch die Bewegung der Figuren bleibt äußerst statisch. Durch das im Knie eingeknickte vorgesetzte Bein entsteht mehr der Eindruck von entspanntem Stehen als der eines Schreitmotivs.<sup>299</sup> Ein direktes Vorbild für diese Haltung findet man in der nördlichen Pyramidenkapelle von Pepi II.<sup>300</sup> Vielleicht kann dieses Motiv auch auf der Rückseite einer Doppelstatue Amenemhet I. angenommen werden, die allerdings gerade in diesem Teil stark zerstört ist.<sup>301</sup>

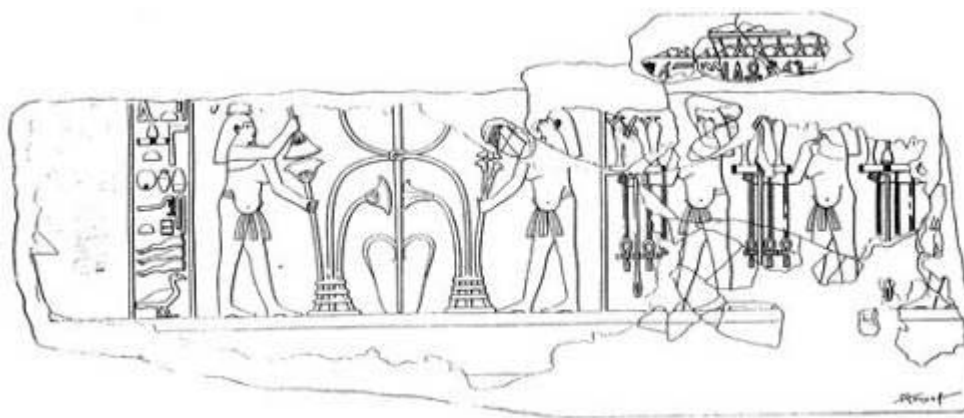


Abb. 16: Relief Pyramidenkapelle Pepi II.<sup>302</sup>

<sup>295</sup> Wurde von R. Hanke als *gerichtete Brustform* bezeichnet im Gegensatz zur *synthetischen Brustform*. Hanke, *Komposition*, 52, Tf. 54j. H.W. Müller machte für eine derartige Gestaltung der Schultern das Fehlen von Hilfslinien verantwortlich. Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 13.

<sup>296</sup> Jequier, *Pepi II.*, fig. 1.

<sup>297</sup> Borchardt, *Ne-user-Re*, Tf. 16.

<sup>298</sup> Evers, *Staat II*, 57 § 401 „und die Pflanzen sind der Rechteckigkeit der ganzen Statuen angepaßt und haben den schönen Schwung verloren zugunsten der Parallelität.“

<sup>299</sup> Diese Haltung wird von Baines als *Attitude 1* bezeichnet. Baines, *Fecundity Figures*, 101, 229-230. Häufig findet sich auch der Ausdruck *Stand-Schreithaltung* (Wildung, *Kunst*, 43, „Stand-Schreit-Figur des Meteti“), der vermutlich von H. Schäfers „Schrittstande“ abgeleitet wurde (Schäfers, *Kunst*, 331). Ich verwende diesen Begriff nicht, da ich mich der von M. Eaton-Krauss überzeugend dargelegten Ablehnung dieses Begriffes anschließe. Eaton-Krauss, in: Seipel (Hgg.), *Gott*, 58, „Im Alten Reich überwiegt gegenüber allen anderen Typen dargestellter Statuen die Schreitstatue. Diesem älteren Terminus steht die junge, interpretatorische Bezeichnung als Stand-Schreitfigur gegenüber. Demnach soll in Statuen dieser Art nicht der Vorgang des Schreitens dargestellt sein, sondern eine ‘virtuelle Bewegung’. In solchen ‘Stand-Schreitfiguren’ wäre nicht der ‘Vollzug der Bewegung’ wiedergegeben. Dem widerspricht, daß bei Statuendarstellungen das Gewicht der Figuren gleichmäßig auf beide Beine aufgeteilt ist, entsprechend den anatomischen Verhältnissen bei einer Schrittstellung. Die Statuendarstellungen stützen mithin die traditionelle Interpretation dieser bei altägyptischen Statuen am häufigsten wiedergegebenen Haltung als Schrittstellung.“

<sup>300</sup> Jequier, *Pepi II.*, fig. 1.

<sup>301</sup> So ist gerade die Armhaltung durch die Zerstörungen verloren gegangen, durch den Bogen des Blütenstängels kann aber eine Armhaltung wie bei Motiv 1 angenommen werden. Evers, *Staat II*, Tf. 2, Abb. 35; Seidel, *Statuengruppen I*, 65-68, Dok. 31.

<sup>302</sup> Jequier, *Pepi II.*, fig. 1.

## Motiv 2

Die Figuren der restlichen Reliefs weisen in ihrer Haltung wesentlich mehr Dynamik auf. Sie zurren die Stängel der Wappenpflanzen um die Sema-Röhre fest und verstärken den Eindruck des Kraftaufwandes, indem sie sich mit dem Fuß an der Lunge des Sema-Zeichens abstoßen. Durch den Einsatz verschiedener Akteure unterteilt sich *Motiv 2* in zwei Untergruppen. An CG 411, 413, 418 und 419 (Tf. 109-114) wird das *zm<sup>3</sup>-t<sup>3</sup>wj* von Hapi ausgeführt, während an CG 412, 414, 416, 417 und 420 (Tf. 115-120) die Aktion des Festzurrens in der Hand von Horus und Seth liegt.

Die Figuren haben ihren inneren Fuß auf das Sema-Zeichen gesetzt<sup>303</sup> und scheinen mit Schwung den Knoten um die Röhre festzuziehen. Dabei halten sie mit der inneren Hand den mittleren Pflanzenstängel vor dem Körper fest, während sie mit dem angewinkelten äußeren Arm in Begriff sind, die Stängel zu spannen. Um eine bessere Hebelwirkung zu erzielen, haben sie mit der äußeren Hand die Länge des Stängels verkürzt, wodurch ein Teil des Stängels als Schlaufe an der Hand zum Vorschein kommt.

Den ersten Beleg für die *festzurrende* Armhaltung hat H. Schäfer in einem Bruchstück des Thronreliefs von Chephren (Hildesheim PM 4540) nachweisen können.<sup>304</sup> Allerdings scheint dieses Bruchstück keine Rekonstruktion eines sich abstützenden Beines zuzulassen. Der früheste Beleg für diese Beinhaltung findet sich in einem Relief des Mentuhotep-Nebhepetre in Dendera.<sup>305</sup>

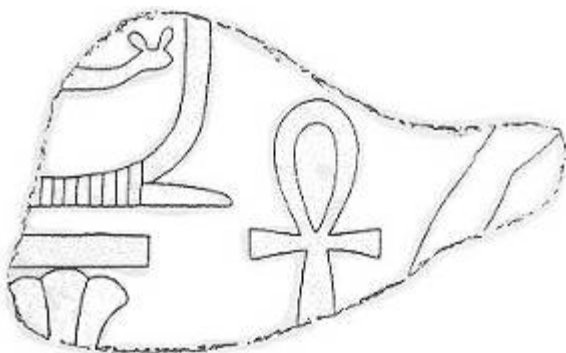


Abb. 17: PM 4540<sup>306</sup>

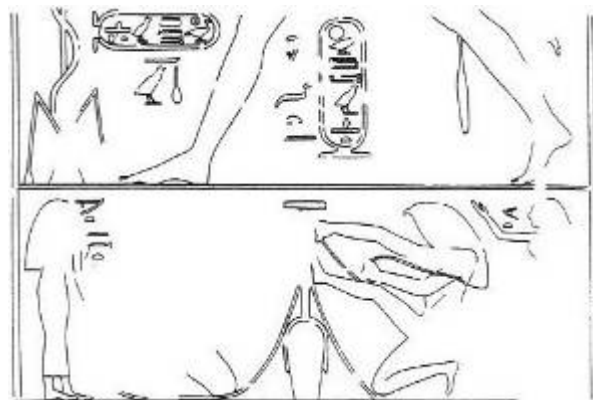


Abb. 18: Relief Mentuhotep<sup>307</sup>

<sup>303</sup> Wurde von J. Baines als *Attitude 2* bezeichnet. Baines, *Fecundity Figures*, 101, 229-230.

<sup>304</sup> Schäfer, *MDAIK 12*, (1943), 85, Abb. 20; Schäfer, *Kunst*, 161-162.

<sup>305</sup> Habachi, *MDAIK 19* (1963), 22, fig. 6, pl. 5. Es befindet sich heute im Kairener Museum und wurde von J. Baines als Sonderform der *Attitude 2* bezeichnet, da die Figuren sich hockend, nicht stehend von der Lunge abstützen. Baines, *Fecundity Figures*, 87.

<sup>306</sup> Schäfer, *MDAIK 12*, (1943), 85, Abb. 20; Schäfer, *Kunst*, 161-162.

<sup>307</sup> Habachi, *MDAIK 19* (1963), 22, fig. 6, pl. 5.

Der äußere Stängel ist der kürzeste und wurde zwischen beide Beine platziert. Der innere Stängel biegt sich gegen den Schaft und endet kurz vor ihm mit seiner Blüte. Die Pflanzen bleiben dabei, im Gegensatz zu *Motiv 1*, immer innerhalb des Körperumrisses und werden somit Bestandteil der verschränkten Komposition. Sie dienen einer hieroglyphischen Bedeutungsebene,<sup>308</sup> die den Handlungsvorgang des „Festzurrens“, also des „Vereinigens“ verdeutlichen soll.<sup>309</sup>

### Motiv 2a

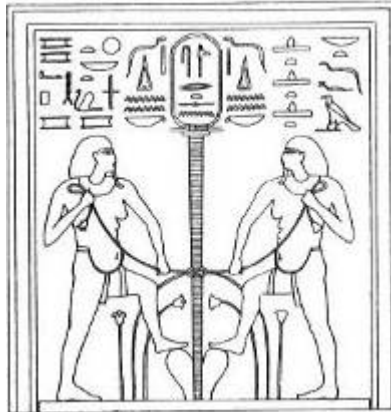


Abb. 19: Motiv 2a (CG 413)<sup>310</sup>

*Motiv 2a* erscheint zum ersten Mal an den Sitzblöcken Sesostris I. (**Tf. 109**)<sup>311</sup> und wird dann zum geläufigsten Motiv im Mittleren Reich.<sup>312</sup> Im Verlauf des Mittleren Reichs wird die Darstellung des „Festzurrens“, durch die sich deutlich abstützenden Beine<sup>313</sup> und weit ausholenden Arme, viel dynamischer als an den Lischer Reliefs, während gleichzeitig eine fortschreitende Erstarrung der Körperformen und ein Nachlassen der Binnendetails erfolgt.<sup>314</sup>

<sup>308</sup> So auch R. Freed für ähnliche Beispiele aus der Zeit Amenemhet I. Freed, Middle Kingdom Relief, Anm. 684, 688.

<sup>309</sup> Evers, Staat II, 58 § 402.

<sup>310</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 30.

<sup>311</sup> An CG 411, 413, 418 und 419.

<sup>312</sup> Amenemhet III. aus Bubastis (Kairo CG 540).

<sup>313</sup> Evers, Staat II, 59 § 414, „Die Gestalten sind schon etwas mehr auf die Aktion hin durchdacht. Während in Lischka kaum mehr als ein Fußheben dargestellt ist, bei dem der Fuß lose auf der Lunge ruht, krümmt sich hier die ganze Sohle um die Rundung der Lungenhälfte. Das bleibt die Lösung bis zu den Statuen Amenemhets III., an denen dann der Fuß von der Rundung gelöst ist und in richtigem Druck sich schräg gegen den Semateil stemmt.“

<sup>314</sup> Evers, Staat II, 64 § 434.

**Motiv 2b**

Abb. 20: Motiv 2b (CG 412)<sup>315</sup>

Die Darstellungen auf den Throneiten der Statuen CG 412, 414, 416, 417 und 420 (**Tf. 115**) stellen eine seltene ikonographische Variante dar. Auf ihnen wird die Vereinigung der Länder durch Horus und Seth ausgeführt, eine Innovation, die zum ersten Mal an der Kapellenwand Mentuhotep-Nebhepetre in Dendera zu beobachten ist.<sup>316</sup> Im Neuen Reich wurde dieses ikonographische Element unter Amenophis I.<sup>317</sup> wieder aufgenommen. Eine weitere Variante mit Horus und Thot erschien unter Ramses III.<sup>318</sup>

Ikonographisch ersetzen Horus und Seth die Hapi-Figuren, daher ist *Motiv 2b* in Komposition und Haltung der Götter mit *Motiv 2a* identisch.

H.G. Evers stellte fest, dass Vergleichsbeispiele für *Motiv 1* nicht an Sitzblöcken, sondern nur auf Tempelwänden zu finden sind.<sup>319</sup> Da das direkte Vergleichsbeispiel in einem Relief der nördlichen Pyramidenkapelle Pepi II.<sup>320</sup> gefunden wurde, stellte H.G. Evers *Motiv 1* in die Tradition des Alten Reichs.<sup>321</sup> Dieser Einschätzung schloss sich J. Baines mit dem Einbringen einer Reihe von Vergleichsbeispielen an.<sup>322</sup> *Motiv 2* erklärte H.G. Evers zum innovativen, das Mittlere Reich bestimmenden Motiv. Die Unterscheidung zwischen den beiden Motiven liegt allerdings nicht in der Bedeutung von *traditionell* und *innovativ*, sondern in den Handlungen, die durch die Götter vollzogen werden. So werden im *Motiv 1* die Blütenköpfe der Wapppflanzen aufeinander gedrückt, während an den restlichen Reliefs die Wapppflanzen, die um die Sema-Röhre gebunden sind, festgezurr

<sup>315</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.

<sup>316</sup> Arnold, Mentuhotep, pl. 10; Habachi, MDAIK 19 (1963), 22, fig. 6, pl. 5. Es befindet sich im Kairener Museum. E.N. Hirsch fand ein ähnliches Reliefs in Karnak, das unpubliziert ist. Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 49, Anm. 20. Allerdings muss bei solchen Phänomen berücksichtigt werden, dass eventuell eine Anzahl von Beispielen aus dem Alten Reich verloren gegangen sind. Ähnliches zeigte sich im Motiv der Puntexpedition, das zunächst nur für das Neue Reich angenommen wurde, nun aber von E. Edel schon für Snofru nachgewiesen wurde. Edel, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 206.

<sup>317</sup> Davies, Ramesside Tombs, pl. 37, 31B; PM 1<sup>2</sup>.1, 316 (6), im Grab des Ipy.

<sup>318</sup> Hölscher, Medinet Habu V, Tf. 284 B.

<sup>319</sup> Evers, Staat II, 58 § 403; so auch Baines, Fecundity Figures, 235.

<sup>320</sup> Jequier, Pepi II., fig. 1.

<sup>321</sup> Evers, Staat II, 57 § 401.

<sup>322</sup> Baines, Fecundity Figures, 226.

werden. Dass diese, durch die Armhaltungen implizierten Handlungen schon im Alten Reich ausgebildet und von Bedeutung waren, wurde bereits von H. Schäfer nachgewiesen.<sup>323</sup> Er lieferte für die jeweiligen Armhaltungen einen Beleg aus dem Alten Reich: der Opferträger neben den Wappenpflanzen,<sup>324</sup> das Greifen nach dem oben ausschwingenden Blütenstängel,<sup>325</sup> das Aufeinander drücken der Blüten<sup>326</sup> und das Festzurren der Blütenstängel.<sup>327</sup> H. Schäfer betonte, dass die „Bewegung in den Beinen“ erst im Mittleren Reich eintrat. Somit waren die ursprünglichen Bedeutungen der einzelnen Handlungen schon im Alten Reich durch die Armhaltungen festgelegt worden und die Beinhaltenungen nur zur Verdeutlichung dieser Aktionen hinzugekommen.<sup>328</sup> Die verschiedenen Motive sind daher durch *Semantik* und *Pragmatik* beeinflusst worden und geben keine *traditionellen* oder *innovativen* Strömungen wieder. Die Bedeutung<sup>329</sup> der verschiedenen Armhaltungen kann aber nur in Bezug auf den Kontext<sup>330</sup> geklärt werden und wurde bisher noch nicht erarbeitet. Eine genaue Untersuchung aber würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. So werde ich bei den Lischter Thronreliefs nur im Zusammenhang mit ihren Texten auf die Semantik der einzelnen Motive eingehen.<sup>331</sup>

### 3.3.3 Stilanalyse<sup>332</sup>

Allgemein wurde angenommen, dass zum Ende der 11., vor allem aber in der frühen 12. Dynastie im Bereich der Architektur<sup>333</sup> und Artefakte<sup>334</sup> wie auch soziokulturell und politisch<sup>335</sup> bewusste Rückgriffe auf das Alte Reich erfolgten.<sup>336</sup> Amenemhet I. wechselte nach Amtsübernahme seinen

<sup>323</sup> Schäfer, H., Die Vereinigung der beiden Länder, in: MDAIK 12 (1943), 73-95.

<sup>324</sup> Cephren CG 11.

<sup>325</sup> Borchardt, Ne-user-Re, Tf. 16.

<sup>326</sup> Jequier, Pepi II., fig. 1.

<sup>327</sup> Schäfer, MDAIK 12 (1943), 85, Abb. 20 (Hildesheim PM 4540).

<sup>328</sup> J. Baines hingegen suchte die Semantik in der Beinhaltenung und bezeichnete daher seine Varianten als *Attitude I*, usw. Baines, *Fecundity Figures*, 353, 356.

<sup>329</sup> Schneider, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 306-307, „In den historischen Epochen und Gesellschaftsformationen, die der bürgerlichen Gesellschaft vorausgingen, und noch bis in deren Frühphase hinein, war der Kunst als dem visuellen Kommunikationsmittel schlechthin ganz selbstverständlich und erklärtermaßen eine didaktische Funktion zugewiesen. Sie sollte religiöse, politische und moralische Wertvorstellungen, sowie philosophische und wissenschaftlichen Erkenntnisse in gefühlseinprägsamer, sinnlich nachvollziehbarer Weise einem bestimmten Adressatenkreis übermitteln.“

<sup>330</sup> Belting, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 224, „Die Rekonstruktion der darin investierten Bedingungen und Aussagen erschließt vielleicht konkrete Eigenarten seiner Gestalt, auf die man früher wenig geachtet hat. Gattung, Medium und Technik kommen hier ins Spiel, auch der Ort der Aufstellung und historische Erfahrungen, ebenso wie der Inhalt, insoweit er die Wahl der formalen Struktur gelenkt hat.“

<sup>331</sup> Ausführlich dazu Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>332</sup> In der Stilanalyse werden die bisher in der Literatur diskutierten Merkmale mit denen an den Lischter Reliefs gefundenen Merkmale verglichen und die dort wiedergegeben Interpretationen kritisch beleuchtet. Die detaillierte Untersuchung der einzelnen Kompartimente der Lischter Thronreliefs werden, da sie wichtige Anhaltspunkte zur Feststellung der verschiedenen Fertigungsstadien und der Charakterisierung einzelner Individuen geben, im Teil III. *Analytik* erstellt.

<sup>333</sup> Hayes, *Scepter I*, 182-183; Badawy, *Architecture II*, 61; Arnold, *Tempel*, 20; Arnold, *Pyramid*, 57; Arnold, *Pyramid Complex*, 19; Freed, *Middle Kingdom Relief*, 101.

<sup>334</sup> Smith, *Art*, 100; Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 242; Aldred, *MMJ 3* (1970), 3-4, 13; Hayes, *Scepter I*, 181, 195; Freed, *Middle Kingdom Relief*, 213; Fay, *Amenemhet II.*, 56.

<sup>335</sup> Freed, *Middle Kingdom Relief*, 2, mit vielen Beispielen.

<sup>336</sup> Bissing, *Denkmäler*, Nr. 19b, 20; Aldred, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 44-45; Aldred, *MMJ 3* (1971), 13, 39; Hayes, *Scepter I*, 155; Wildung, *Nachwelt* 126-129; Arnold, *Pyramid*, 19; Omlin, *Amenemhet I.*, 66, 72, 108; Spiegel, *Götter*, 73.

Namen und knüpfte an die Titulatur Tetis I. an.<sup>337</sup> Sesostris I. ließ Statuen von Niusere, Sahure und Antef-aa für den Tempel in Karnak anfertigen<sup>338</sup> und seine Pyramidenanlage nach memphitischem Vorbild entwerfen.<sup>339</sup> W. Hayes vermutete, dass für seinen Lischter Totentempel die Anlage von Pepi II. im Süden von Saqqara Pate stand.<sup>340</sup> Dem widersprach D. Arnold,<sup>341</sup> der nach seinen Untersuchungen die Architektur des Tempels mehr in die Nähe der Anlagen von Teti und Pepi I. rückte: „Er zeigt, wie die Architekten des Königs entweder alten Bauanleitungen folgten oder durch Abmessungen alter Bauten das System des Pyramidentempels aus der Zeit des Königs Teti bis Pepi II. (6. Dynastie) nachbildeten, ohne allerdings jenen älteren Prototyp<sup>342</sup> sklavisch zu imitieren.“<sup>343</sup>

Diese Vorbildfunktion scheint auch für die Übernahme von Motiven und Szenen zu gelten, denn *Motiv I* der Lischter Sockeldekoration<sup>344</sup> scheint ein direktes Vorbild im Pyramidentempel Pepis II. zu haben.<sup>345</sup> Dabei konnten die Motive – wie in diesem Fall – von der Wand auf einen Sitzblock transferiert werden.<sup>346</sup> Auch W.-St. Smith hielt die Wandreliefs im Totentempel Pepis II. für Vorbilder des Dekorationsprogramms in Lischt.<sup>347</sup> Die ausführlichsten Untersuchungen über die Entwicklungen des Reliefs im frühen Mittleren Reich führte R. Freed durch.<sup>348</sup> Sie stellte fest, dass sich unter Sesostris I. ein landesweit einheitlicher Stil zeigte,<sup>349</sup> dessen qualitativste Ausprägung in Lischt zu finden war.<sup>350</sup> Dies hing sicher mit den umfangreichen Bauarbeiten zusammen, die von der Palastwerkstatt ausgehend, im ganzen Land initiiert wurden.<sup>351</sup> Die frühesten Monumente Sesostris' I. befinden sich in Karnak und weisen zu den Beispielen aus Meir und Lischt eine große stilistische Nähe auf.<sup>352</sup> Aber auch in Elephantine fanden sich Reliefbruchstücke von Sesostris I., die stilistisch mit den Pfeilern und der Chapelle Blanche in Karnak, aber auch den Reliefs in Lischt übereinstimmen.<sup>353</sup> Größte stilistische

<sup>337</sup> Aufrère, BIFAO 82 (1982), 53.

<sup>338</sup> Evers, Staat I, 36.

<sup>339</sup> Hayes, Scepter I, 182, “[...] and in its plan and style show a much more whole headed return to the ancient Memphite tradition exemplified in the near-by royal tomb of the Old Kingdom.“

<sup>340</sup> Hayes, Scepter I, 183. So auch Smith, Art, 100.

<sup>341</sup> Arnold, Pyramid, 57.

<sup>342</sup> So spricht auch B. Fay von der Wiederverwendung von Prototypen für die Skulpturen Amenemhets II, Fay, Amenemhet II., 56.

<sup>343</sup> Arnold, Tempel, 20.

<sup>344</sup> Das Festhalten der Blütenköpfe durch Hapi an CG 415, siehe Kapitel 3.3.2. *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung*. Ebenso finden sich in den Wanddarstellungen bei Pepi II. canidenköpfige Götter in Aktion mit dem König, die sehr an die Reliefs CG 412, 414, 417, 420 mit den Darstellungen des Seth erinnern. Jequier, Pepi II, 2, pl. 108. Siehe auch Arnold, Pyramid, pl. 51.

<sup>345</sup> Jequier, Pepi II., fig. 1.

<sup>346</sup> E.N. Hirsch untersuchte die neue Kontexteinbettung beim *Motivswitch* aus den Totentempeln des Alten Reichs in die Göttertempel der frühen 12. Dynastie. Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 49.

<sup>347</sup> Smith, Art, 100. Er analysierte dazu treffend die stilistischen und werktechnischen Unterschiede.

<sup>348</sup> Rita Freed, *The Development of Middle Kingdom Relief: Sculptural School from the Reunification of Egypt from Mentuhotep II. through the End of Dynasty XI, with an Appendix on the Trends in Early Dynasty XII* (1983).

<sup>349</sup> Die selbe Beobachtung macht J. Bourriau für die Särge der Zeit Sesostris' I. Bourriau, in: Quirke (Hg.), *Studies*, 9.

<sup>350</sup> Freed, *Middle Kingdom Relief*, 204, Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), *FS Dunham*, 76, „with the bust of activity in royal workshops, probably as a result of the court's move to Lisht, regional styles were gradually abandoned the courtly style held up as a model for all to follow.“ So auch Bourriau, in: Quirke (Hg.), *Studies*, 9, Anm. 28, „I have already suggested above that Lisht may be the source of the Layout design.“

<sup>351</sup> Die Bautätigkeit wurde schon von Amenemhet I. auf das ganze Land ausgeweitet und von Sesostris I. fortgeführt. Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 48; Freed, in: *Der Manuelian/Freed* (Hgg.), *FS Simpson I*, 335; Freed, *Middle Kingdom Relief*, 200. Aufzählung einzelner Ort und Programme, Gestermann, *Kontinuität*, 119-120, 126.

<sup>352</sup> Freed, in: *Der Manuelian/Freed* (Hgg.), *FS Simpson I*, 335.

<sup>353</sup> Lüddeckens, *MDAIK* 27 (1971), 203f., Tf. LI.

Übereinstimmungen weisen die Lischer Reliefs mit den Osirisfiguren aus Karnak auf.<sup>354</sup>

R. Freed fand zwischen den Reliefs in Lisch und den Karnakfiguren minimale Unterschiede.<sup>355</sup> So sollen an den Lischer Reliefs – im Gegensatz zum Karnakfiguren – die Mundpartien eine bewegtere Oberfläche und keine freigelegten Nasenlöcher aufweisen. Sie bewertet dieses Merkmal daher als Charakteristika eines *Ortsstils*. Da sich aber an den Lischer Reliefs sowohl bewegte (**Tf. 110c-d**) und unbewegte Mundpartien (**Tf. 113c-d**) als auch freigelegte (**Tf. 108**) sowie nicht freigelegte Nasenlöcher (**Tf. 110**) feststellen lassen, scheinen diese Differenzen eher individuelle als lokale Merkmale zu sein. Genauere Ergebnisse für einen detaillierten Vergleich könnten hierfür nur umfangreiche stilistische und werktechnische Untersuchungen an den Karnakfiguren und der Chapelle Blanche liefern, die bisher allerdings fehlen.

Ein auffälliges stilistisches Kriterium der frühen 12. Dynastie ist die Gestaltung der Körperplastizität, die zum Ende des Mittleren Reichs<sup>356</sup> und vor allem zum Neuen Reich<sup>357</sup> fast vollständig zurückgenommen wird. Diese Plastizität macht sich im Gesicht und besonders in der Gestaltung der Beine bemerkbar. So wird der Oberschenkel durch zwei plastisch abgesetzte Wülste vom Knie differenziert (**Tf. 146b**),<sup>358</sup> eine Gestaltung, die aus vielen Reliefs des Alten Reiches bekannt ist.<sup>359</sup> Ein vom Oberschenkel geführter Wulst wird unter das Knie nach vorne geführt und wird zum Schienbein des Unterschenkels (**Tf. 146c**).<sup>360</sup> Diese Gestaltung des Beines ist im Alten Reich geläufig und wird zum Standard unter Sesostri I.<sup>361</sup>

Die Wangen der Gesichter sind in ihrer Oberfläche deutlich bewegt und mit tief eingegrabenen Linien um die Nase versehen, die zum Teil in einer geringelten Linie enden (**Tf. 110c-d, 122a-b,d**).<sup>362</sup> Das Kinn und der Mund stehen deutlich hervor, der Mund wird durch einen gratigen Lippenrand zum Inkarnat abgesetzt. Auch dieses Formenrepertoire geht aus dem Alten Reich hervor<sup>363</sup> und wird in den Stil Sesostri I. integriert.<sup>364</sup>

Die *gerichtete Brustform* der Hapi von CG 415 (**Tf. 108**) lassen sich neben dem Vorbild im Totentempel Pepi II. auch an anderen Reliefs des Alten Reiches nachweisen.<sup>365</sup>

<sup>354</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 203; mit genauer Beschreibung des Stils der Karnakfiguren, 201-202.

<sup>355</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 202-203.

<sup>356</sup> Evers, Staat I, Tf. 117 (Amenemhet III.).

<sup>357</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 209, Abb. 117, 118 (Sethos I.).

<sup>358</sup> Rechte Seite von CG 412.

<sup>359</sup> Smith, HSPOK, pl. 53a (Sahure); Smith, HSPOK, pl. 54c (Pepi II.); Hassan, Ny-anck-Pepi, pl. XLIII (Ptahhotep I.); Steindorff, Tf. 31, 36 (Ti).

<sup>360</sup> Linke Seite von CG 415. Zur Entwicklung der Beinmuskulatur im Alten Reich, Schäfer, Kunst, 301, mit Beispielen auf Tf. 44.

<sup>361</sup> Blackman, Meir II, pl. XXIV (Uchhotep).

<sup>362</sup> Aldred, MMJ 3 (1970), 3. Beispiele aus dem Alten Reich: Smith, HSPOK, pl. 33 (Rahotep); Smith, HSPOK, pl. 54c (Pepi II.); Jequier, Pepi II., pl. 49 (Pepi II.); Smith, HSPOK, pl. 55b (Ptahhotep); Beispiel aus dem Mittleren Reich: Blackman, Meir II, pl. XXXIV (Uchhotep).

<sup>363</sup> Smith, HSPOK, pl. 46c (Mer-ib); Smith, HSPOK, pl. 48e (Nofer); Smith, HSPOK, pl. 54b (Unas); Jequier, Pepi II, pl. 49 (Pepi II.).

<sup>364</sup> Ähnlich formuliert dies R. Gundlach für die 11. Dynastie. Gundlach, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 22.

<sup>365</sup> Smith, HSPOK, pl. 55b (Ptahhotep).



Die Perücke der Hapi an CG 415 ist von weiblichen Opferträgern und Hapi aus dem Alten Reich bekannt.<sup>366</sup> Die Haartracht an den restlichen Reliefs, mit dem langen, am Rücken herunterhängendem Haar und einem separaten Haarteil vor der Brust, zeigt sich ebenfalls schon an Reliefs des Alten Reichs.<sup>367</sup> Dabei handelt es sich bei beiden Perückenformen ausschließlich um eine bei den Göttern übliche Form,<sup>368</sup> die sehr der Frauenhaartracht ähnelt.<sup>369</sup>

Die Vielfalt der geritzten Details<sup>370</sup> wie dem geflochtenen Bart (**Tf. 108c-d**),<sup>371</sup> der Binnenzeichnung der Wappenpflanzen (**Tf. 125a,d**)<sup>372</sup> und der Hieroglyphen (**Tf. 123d, 148-153**),<sup>373</sup> sind ebenfalls schon im Alten Reich zu finden. An der Chapelle Blanche zeigen sich die detailreichsten Ausführungen unter Sesostri I.<sup>374</sup>

So verweisen die Reliefs an den Lischter Sitzstatuen Sesostri I. in der Gestaltung der Oberfläche wie der stilistischen Umsetzung von Details und dem Einsatz von Motiven und Techniken noch deutlich auf die Vorbilder des Alten Reiches.<sup>375</sup> Nach der Regierungszeit Sesostri' I. wurde die Ausführung der Reliefs deutlich schematisierter in der Komposition und Oberflächengestaltung.<sup>376</sup>

<sup>366</sup> Smith, HSPOK, pl. 53a (Sahure).

<sup>367</sup> So auch an Reliefs von Cheops und Unas, die von Amenemhet I. in seinem Pyramidenbezirk verbaut wurden, Smith, HSPOK, pl. 39, 54b.


<sup>368</sup> Schäfer, Kunst, 295.

<sup>369</sup> Weitere Beispiele in: Lange/Schäfer, Grabsteine 4, Tf. LXI, LXV (107, 109, 114); einzige Ausnahme LXI, 31.

<sup>370</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 202f.

<sup>371</sup> Borchart, Sahu-Re, pl. 29 (Sahure in Abusir); Jequier, Pepi II., fig. 1 (Relief der nördlichen Pyramidenkapelle Pepi II.); Borchart, Ne-user-Re, pl. 16 (Relief im Totentempel Niuserre).

<sup>372</sup> Jequier, Pepi II., pl. 84.

<sup>373</sup> Z.B. die Detaillierung des -Zeichens. Ein Relief mit diesem Detail aus der Zeit Cheops wurde sogar von Amenemhet I. verbaut, Smith, HSPOK, pl. 39. Es findet sich allerdings auch in den Reliefs Amenemhets I., Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 111, Abb. 11.

<sup>374</sup> Den Stil Sesostri' I. charakterisierte R. Freed folgendermaßen: "Raised relief is much higher now than earlier in Dynasty XII, and the surface is often modelled with great skill and sensitivity. Innovative incised details highlight wigs, garments, offerings and hieroglyphs. Sunk relief, rare during the previous reign, now appears almost as frequently as raised relief. Its characteristics are deep outline and, as in raised relief, abundant modelled details." Freed, Middle Kingdom Relief, 213.

<sup>375</sup> Hayes, Scepter I, 187.

<sup>376</sup> Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham, 76.

### 3.4 Zusammenfassung der syntaktischen Analyse

Die Lischter Statuen weisen in Stil und Proportionen Merkmale des Alten Reichs auf.<sup>377</sup> Sowohl das *freie* Sitzen ohne Rückenpfiler als auch die breiten Stege, mit denen die einzelnen Körperkompartimente miteinander oder dem Thron verbunden sind, waren im Alten Reich üblich. Die breiten Schultern mit dem kleinen Kopf finden ihrer Vorbilder im Königsbild der 4. und 5. Dynastie. Die Beruhigung der Körperplastizität verweist deutlich in die 5. Dynastie zu Sahure und Pepi I. Besonders die Körperkontur wurde in der 5. Dynastie im Vergleich zur 4. Dynastie immer mehr begradigt. Diese Tendenz wurde unter Sesostri I. fortgeführt. In der Seitenansicht treten die einzelnen Körperkompartimente, zum Beispiel die Brust, nicht mehr aus der gerade verlaufenden Kontur hervor. An den Lischter Statuen wurde in einzigartiger Weise der Versuch unternommen, die Wiedergabe von Bauchfalten und Fettgewebe, die vor allem in der 4. Dynastie dargestellt wurden, mit der schlanken Silhouette einer 5. Dynastie-Statue zu kombinieren. Dabei mussten die Bauchfalten so stark reduziert werden, dass sie wie ein starr aufgetragenes Schema auf dem schlanken Körper wirken. Die Lage und Gestaltung der Arm- und Beinmuskulatur wiederum stammte aus der Tradition der 4. und 5. Dynastie und wurde kaum modifiziert. Die Kopfform hingegen erinnert auffallend an die Ausführungen unter Sahure und Pepi I. Die „hervorquellenden“ Augen und das Fehlen der Augenbrauen, die nur auf das deutlich hervortretende Jochbein aufgemalt sind, verweisen auf den Einfluss der Statuen des Mykerinos.

Nur in der Gestaltung der Details werden die sich ändernden Bedürfnisse des Mittleren Reichs deutlich.<sup>378</sup> So wirkt sich die Tendenz der Schematisierung nicht nur auf die Oberflächengestaltung, sondern auch auf Kontur und Linien von Kopftuch und Bart aus. Der Nemeszopf schmiegt sich nicht mehr um den Rücken, sondern hängt gerade herab und wird durch einen deutlich sichtbaren Steg mit dem Rücken verbunden. Der Bart hält durch einen waagrecht endenden, breiten Steg Kontakt mit dem Oberkörper. Auch die Kontur des Brustlappens scheint in einer gewollten Biegung geführt, die nicht durch den Verlauf der Brust bestimmt ist. Der Brustlappen ist ebenfalls durch einen breiten Steg mit dem Körper verbunden. Form und Muster des Kopftuches werden in klare Konturen gesetzt und somit die Schläfenkante „erfunden“.<sup>379</sup>

An den Lischter Sitzstatuen verbinden sich die Stilmerkmale des Alten Reiches mit den neuen Vorstellungen des Mittleren Reichs. Ein Teil dieser Entwicklungen – wie die beginnende Schematisierung des Körpers – werden stilbildend für die späte 12. Dynastie sein, andere wiederum – wie das Experiment des schwebenden Brustlappens – werden nie mehr aufgegriffen.<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Aldred, MMJ 3 (1970), 13-14, 39; Hayes, Scepter I, 181; Sourouzian, MDAIK 44 (1988), 251; Wildung, Sesostri, 78; Evers, Staat I, 35; Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson I, 72-73.

<sup>378</sup> Evers, Staat I, 53.

<sup>379</sup> Am Kopf der Sphinx Sesostri I. (Kairo, CG 42007) ist diese noch nicht umgesetzt.

<sup>380</sup> Für die thebanischen Beamtengräber der Zeit Amenophis II. bis Thutmosis III. hat A.G. Shedid in anschaulicher Weise die Faktoren für eine langsame Stilveränderungen analysiert. Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 142.

Besonders in den Reliefs der Sitzblöcke leben die Stilparameter des Alten Reichs weiter. So hat *Motiv 1* an CG 415 sein direktes Vorbild im Totentempel Pepis II. und die Armhaltung in *Motiv 2* ist seit der Zeit des Chephren bekannt. Auch der Einsatz des erhabenen Reliefs und die Gestaltung der Details setzen motivisch, stilistisch wie auch in ihrer technischen Ausführung den Kenntnisstand des Alten Reichs fort.<sup>381</sup>

Schon in den Reliefs Mentuhoteps II., besonders aber Mentuhoteps III., wurden memphitische Alte Reichs-Merkmale wahrgenommen und durch erste „Rückgriffe“ auf die Traditionen des Alten Reichs erklärt.<sup>382</sup> Aber schon D. Wildung empfand die Ausprägung des Alten Reich-Stils unter Sesostri I. derart prägnant, „als ob die Erste Zwischenzeit nicht stattgefunden hätte, als ob die heile Welt des Alten Reichs unmittelbar fortgesetzt worden wäre und bruchlos eingemündet wäre ins 2. Jahrtausend.“<sup>383</sup> Diesen Eindruck konkretisierte E. Russmann in ihrer Untersuchung mit fassbaren Belegen. Sie stellte fest, dass der Stil der 6. Dynastie in Assiut bis in die Zeit Sesostri I. überlebt hatte. Sie geht daher von einer kontinuierlichen Stilentwicklung aus, die sich über die 1. Zwischenzeit hinaus bis ins Mittlere Reich verfolgen lässt und lehnt den Begriff der „Archaismen“<sup>384</sup> ab.<sup>385</sup> Die meisten Autoren gingen davon aus, dass durch den politischen Zusammenbruch des Alten Reichs auch alle ökonomischen Möglichkeiten für die zentral verwalteten Arbeiterverbände weggebrochen seien und deren Können damit verloren ging.<sup>386</sup> Dem widersprach D. Franke, der das machtpolitische Vakuum nach dem Tod Pepis II. für höchstens 50 Jahre annahm, den größten Teil der Verantwortungsstrukturen aber für weiterhin hierarchisch eingebunden hält.<sup>387</sup> Do. Arnold stellte in ihrer Studie ebenfalls einen kontinuierlichen Stilverlauf fest, versuchte diesen dann aber durch ein – über 200 Jahre anhaltendes – Studium memphitischer Vorbilder zu erklären.<sup>388</sup> L. Gester mann hingegen hielt es für vorstellbar, dass sich Produktionsstätten, in denen der Alte Reichs-Stil gepflegt wurde, bis in die 10.-11. Dynastie in Memphis erhalten konnten.<sup>389</sup> Vor allem durch die traditionelle Ausbildung der Handwerker, die in „erbenmäßig getragenen Gemeinschaften“<sup>390</sup> ihr Können häufig vom Vater an den Sohn weitergaben, konnte ein Stil über lange Zeit weiter gepflegt werden.<sup>391</sup> Gerade ohne einflussreiche Auftraggeber, die Veränderungen in ihrem Sinne beeinflussten,<sup>392</sup> wurde der „bewährte“ Stil einer Handwerkergruppe über einen langen Zeitraum unverändert erhalten.<sup>393</sup> Dass

<sup>381</sup> Für die einzelnen Kompartimente des Gesichtes machte C. Aldred, MMJ 3, (1970), 3 dies besonders deutlich. Über die Entwicklung einzelner Motive, Davis, Canonical Tradition, 60, 72-73.

<sup>382</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 120, 160; So auch Arnold, MMJ 26 (1991), 32; Fischer, Artibus Asiae 22 (1959), 248. W. Barta verweist auf Motive der 5. und 6. Dynastie, die in der 11. Dynastie wieder aufgenommen werden. Barta, Selbstzeugnis, 77. G. Robins macht vor allem politische Gründe für diese Rückgriffe verantwortlich. Robins, Proportion, 249.

<sup>383</sup> Wildung, Sesostri, 78.

<sup>384</sup> Den wohl S. Neureiter eher durch den Begriff „Revitalisierung“ ersetzt würde. Neureiter, SAK 21 (1994), 220.

<sup>385</sup> Russmann, MDAIK 51 (1995), 277-278.

<sup>386</sup> Eichler, Expeditionswesen, 322; Stadelmann, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 109.

<sup>387</sup> Franke in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 177.

<sup>388</sup> Arnold, MMJ 26 (1991), 32. H.G. Evers hielt lediglich eine „Mund zu Mund“ Überlieferung für möglich, Evers, Staat I, 11.

<sup>389</sup> Gester mann, Kontinuität, 55-56.

<sup>390</sup> Anthes, Pantheon 24 (1939), 300.

<sup>391</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 38.

<sup>392</sup> Davis, Canonical Tradition, 208-209.

<sup>393</sup> Eine Aufzählung verschiedener Gründe, die zu einem Stilwandel führen, siehe: Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 93-94.

diese Handwerkerdynastien nahezu über 200 Jahre<sup>394</sup> überdauern konnten, wird durch den Beleg einer Handwerkerfamilie deutlich, die von der Regierungszeit des Djedkare-Asosi bis zu Pepi II. nachgewiesen ist.<sup>395</sup> Das umfangreiche Können und Wissen eines Steinmetzen und Malers wie auch die Art der Ausbildung, das zum Ende der 11. Dynastie in Memphis existierte, haben sich zudem im „Selbstzeugnis“ des *Jri-jrw.sn* erhalten.<sup>396</sup> Dieses Dokument lässt den Rückschluss auf eine dauerhafte kunsthandwerkliche Tradition in Memphis zu, die an anderen Orten aufgrund der zentralistischen Struktur des Alten Reichs nicht vorhanden war. Vermutlich fand gerade deshalb dieses Wissen eine detaillierte Erwähnung auf der Stele.

So kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass Motive, Stil und Technik der 5. und 6. Dynastie in Memphis zunächst fortgeführt wurden. Erst Mentuhotep II. engagierte diese Handwerker außerhalb ihrer Wohngebiete und sorgte somit für eine Verbreitung des memphitischen Stils in Theben.<sup>397</sup> So führte die 1. Zwischenzeit<sup>398</sup> in Memphis zu einer *Konservierung* des 6. Dynastie-Stils.<sup>399</sup> Unter Sesostri I. wird ein Stil deutlich, in dem sowohl Stilmerkmale der 4. und 5. Dynastie als auch der 11. Dynastie integriert sind und der mit neuen Form- und Detailbedürfnissen der frühen 12. Dynastie bereichert wird.<sup>400</sup> Die Klärung von *Stilrückgriff* und *Stilkontinuität* sind derart bedeutsam für die Bewertung der *Alten Reichs-Stilismen* im frühen Mittleren Reich, dass dieser Aspekt wahrlich eine eigene Untersuchung wert wäre.

<sup>394</sup> Dies wäre der Zeitraum, der von D. Franke für die 1. Zwischenzeit bestimmt wurde. Franke, ZÄS 117 (1980), 120. So auch Gundlach, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 40.

<sup>395</sup> Reisner, ASAE 13 (1914), 249. Für das Neue Reich wies M.L. Bierbrier enge Beziehungen zwischen den Handwerkerfamilien, also innerhalb eines Arbeitsverbandes von der Regierungszeit Sethos I. bis zu Ramses IX. nach, Bierbrier, Tombbuilders, 66-67.

<sup>396</sup> Barta, Selbstzeugnis, 126-128.

<sup>397</sup> Robins, Proportion, 249.

<sup>398</sup> Zur 1. Zwischenzeit als „literarisches Phänomen“, Piccato, LingAeg 5 (1997), 147-148.

<sup>399</sup> Wildung (Hg.), Ägypten, 64. So hält auch D. Franke die 1. Zwischenzeit nicht für eine Zeit des Niedergangs und Verfalls, sondern für einen Zeitraum, der Neuerungen vorbereitete. Franke, ZÄS 117 (1980), 129.

<sup>400</sup> Russmann, MDAIK 51 (1995), 278. So B. Fay für die Merkmale der Sphinx Amenemhets II., die deutliche Stilmerkmale der 4. Dynastie aufweist. Fay, Amenemhet II., 56.

#### 4. Erhaltungszustand und Fertigungsstadien

Die Lischer Sitzstatuen sind zum einen durch verschiedene Fertigungsstadien, zum anderen durch unterschiedliche Grade von Beschädigungen gekennzeichnet. Dass einige Statuen einen vollständigeren Eindruck wiedergeben als andere, wurde früh erkannt und beschrieben.<sup>401</sup> Der Erhaltungszustand wurde von den Ausgräbern als hervorragend, „wie lebendig“, bezeichnet.<sup>402</sup> Nur eine Statue lag ohne Kopf, der aber in der Nähe wieder gefunden wurde, in der Cachette.<sup>403</sup> Die Statuen wiesen, wenn die Angaben der Ausgräber hierüber auch sehr oberflächlich sind, noch umfangreiche Bemalungsreste auf.<sup>404</sup>

L. Borchardt ging bei seinen 1925 erschienen Beschreibungen detaillierter auf den Erhaltungszustand der einzelnen Statuen ein.<sup>405</sup> Er konnte aber aufgrund der Aufstellung der Statuen, die seit 1913 mit einem schmalen Abstand zueinander platziert sind, nur wenige Fotos von den Statuen und Reliefs auf den Sitzblöcken machen.<sup>406</sup> Der Erhaltungszustand hat sich bis zum heutigen Tag rapide verschlechtert. Dies liegt zum einen an den Besuchern, die sich im weichen Kalkstein verewigen (**Tf. 7b**), zum anderen an der Putzkolonne, die mit feuchten, in schmutziges Wasser getauchten Lappen die Statuen abfeudelt. Hierbei werden nicht nur die verbleibenden Farben immer mehr entfernt,<sup>407</sup> sondern exponierte Partien – wie Schulter und Hände – nivelliert und vorstehende Teile – wie die Köpfe der Uräusschlangen – abgeschlagen. Besonders prägnant wird dieser Befund im Vergleich zu den Grabungsfotos von 1894 mit dem Foto der ersten Aufstellung 1895,<sup>408</sup> auf denen deutlich mehr Substanz an den Uräusköpfen erhalten war. Die wenigen Fotos der Ausgräber und diejenigen die L. Borchardt für den *Catalogue général* anfertigen ließ, sind die einzigen Grundlagen, anhand derer sich der Verfall der Statuen dokumentieren lässt.

---

<sup>401</sup> Bissing, Denkmäler, Nr. 19b, 20.

<sup>402</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 26; Gautier/Jequier, Licht II, 30-32.

<sup>403</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 31, Abb. 25, es handelt sich hierbei um CG 420.

<sup>404</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 26; Gautier/Jequier, Licht II, 32.

<sup>405</sup> Borchardt, Statuen II, 21-23.

<sup>406</sup> Borchardt, Statuen II, 21, Anm. 1. Diese Aufstellung besteht heute noch.

<sup>407</sup> Farbspuren, die ich bei meinem ersten Aufenthalt 1995 noch registrieren konnte, waren bei meinem zweiten Aufenthalt 1996 vollständig verloren gegangen. Es muss damit gerechnet werden, dass die noch verbliebenen Farbspuren in den kommenden Jahren vollständig verschwunden sein werden.

<sup>408</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII, auf diesem Foto sind die Statuen in einer Reihe aufgestellt. Aufgrund verschiedener Merkmale können hier die Statuen CG 414-417 identifiziert werden.

#### 4.1 Der Erhaltungszustand der Lischer Statuen

Der heutige Erhaltungszustand ist durch meine Untersuchungen vor Ort aufgenommen worden und wird durch Fotos so weit als möglich dokumentiert. Es gibt leider sehr wenige verwertbare Fotos, die den Zustand der Statuen vor und nach ihrer Bergung dokumentieren. Wenn sie von den Ausgräbern dem Grabungsbericht beigelegt wurden, dann waren die darauf abgebildeten Statuen nicht gekennzeichnet und mussten von mir durch einen mühsamen Vergleich kleinster Details identifiziert werden.

Von der Fundsituation, die 1894 in der Cachette vorgefunden wurde, haben die Ausgräber drei Fotos veröffentlicht. Auf dem ersten Foto wurde ein Blick vom Eingang der Cachette im Osten auf die zwei Reihen der Statuen gewählt.<sup>409</sup> Hierbei befindet sich die nördliche Reihe der Statuen auf der rechten Seite und die südliche Reihe auf der linken Seite. Die erste Statue der nördlichen Reihe ist auf dieser Dokumentation schon auf ihren Rücken gelegt worden, so dass ihre rechte Seite auf dem Foto sichtbar ist. Leider ist die Qualität dieses Fotos so schlecht, dass man keine Details an der Statue und ihren Reliefs erkennen und sie somit auch nicht identifizieren kann.

Auf dem zweiten Foto wurde der selbe Fundzustand von der entgegengesetzten Richtung aufgenommen.<sup>410</sup> Dies wird vor allem durch die neben dem Cachette-Eingang liegende Statue belegt, die immer noch auf ihrem Rücken liegt. Auf diesem Foto wird die Platzierung der zwei Statuenreihen zueinander besonders deutlich, wobei die nördliche Reihe sich nun auf der linken Seite und die südliche Reihe auf der rechten Seite des Fotos befindet. Da die Qualität dieser Foto-Reproduktion ebenfalls sehr schlecht ist, kann bis auf CG 420, deren Kopf fehlt und die daher als letzte Statue der südlichen Reihe identifiziert werden kann,<sup>411</sup> keine weitere Statue bestimmt werden.

Glücklicherweise wurde dieses Foto in wesentlich besserer Qualität ein zweites Mal publiziert.<sup>412</sup> Auf diesem Abzug ist zu erkennen, dass die vierte Statue der südlichen Reihe eine zerbrochene Basis aufweist und somit als CG 412 identifiziert werden kann (**Tf. 2b**). Die letzte Statue der nördlichen Reihe liegt auf ihrem Rücken und weist auf ihrem rechten Oberarm eine bogenförmige Beschädigung auf. Diese Beschädigung ermöglicht die Identifikation mit CG 411 (**Tf. 2c**).

Das dritte Foto zeigt einen Ausschnitt dieses Befundes.<sup>413</sup> Deutlich können die Hieroglyphen<sup>414</sup> an der ersten Statue der südlichen Reihe gelesen werden, die über der Darstellung von Horus und Seth angebracht sind. Es handelt sich bei dieser Statue um CG 414 (**Tf. 117b**). Da auch CG 420 und CG 412 mit Darstellungen von Horus und Seth versehen sind, kann die Konjektur ausgesprochen werden, dass sich in der südlichen Reihe nur Statuen mit der Darstellung von Horus und Seth befanden. Diese


<sup>409</sup> Gautier/Jequier, Licht I, fig. 14.

<sup>410</sup> Gautier/Jequier, Licht I, fig. 15, also von Westen nach Osten Richtung Cachette-Eingang.

<sup>411</sup> Eigentlich ist sie die erste Statue der südlichen Reihe, die am Cachette-Eingang platziert ist. Da aber die zur Identifikation am besten geeigneten Fotos (Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX) einen Blick vom Westen in Richtung Cachette-Eingang zeigen und ein Foto nur einen Ausschnitt dieses Blickes zeigt, werde ich zum besseren Verständnis die Zählung, erste bis letzte (fünfte) Statue, vom Cachette-Ende in Richtung Cachette-Eingang vornehmen.

<sup>412</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, oben.

<sup>413</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, unten.

<sup>414</sup> Über der Figur des Seth 

Konjektur erhält weitere Bestätigung durch die ersten beiden Statuen der nördlichen Reihe, auf denen Hapi-Darstellungen zu erkennen sind. Die erste Statue der nördlichen Reihe kann durch den Namen *Sesostris* in der Kartusche als CG 418 (**Tf. 148b-c**) identifiziert werden, denn an allen anderen Statuen befindet sich auf der linken Seite in der Kartusche der Name *Cheperkare* wie dies auch an der dahinter liegenden Statue noch sichtbar ist. Mehr Text kann auf der zweiten Statue der nördlichen Reihe nicht mehr gelesen werden. Sie kann allerdings aufgrund der kurzen Basis eindeutig als CG 419 (**Tf. 7b**) identifiziert werden. Der auffallende Ausbruch am Oberarm bestätigt diese Zuordnung. Für die restlichen Statuen können die Reliefs nicht zur Bestimmung herangezogen werden, da diese noch von Sand bedeckt sind.

Somit konnten für die südliche Reihe die erste (CG 414), die vierte (CG 412) und die fünfte (CG 420) Statue bestimmt werden. Die Statuenreihe im Norden beginnt mit CG 418 gefolgt von CG 419. Die fünfte Statue konnte mit großer Wahrscheinlichkeit mit CG 411 identifiziert werden.

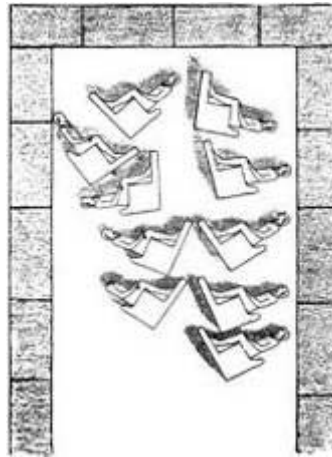


Abb. 21: Umzeichnung des Statuenbefundes in der Cachette<sup>415</sup>

Auf den Fotos der Fundsituation weisen die Statuen, bis auf den fehlenden Kopf von CG 420, der gebrochenen Basis von CG 412 und dem zerstörten Oberarm von CG 419 keine auffällenden Beschädigungen auf. Die Statuen zeigen einen sehr viel besseren Erhaltungszustand, als auf dem Foto der ersten Aufstellung 1895 im Musée de Ghizeh<sup>416</sup> und den Einzelaufnahmen, die 1902 im Grabungsbericht veröffentlicht wurden.<sup>417</sup>

Im Grabungsbericht von G. Jequier und J.E. Gautier wurden die Statuen in unterschiedlichen Zuständen dokumentiert. Von CG 411 ist auf einer Aufnahme nur der abgebrochene Oberkörper,<sup>418</sup> auf weiteren Fotos die restaurierte Statue abgebildet.<sup>419</sup> CG 419 mit der verkürzten Basis ist in Vorder- und Seitenansicht wiedergegeben.<sup>420</sup>

<sup>415</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 16, fig. 13.

<sup>416</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 25.

<sup>417</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XI, XIII. Bei der fotografierten Reihe handelt es sich vermutlich um die gleiche Aufstellung, die von E. Brugsch-Bey fotografiert wurde und in Gautier/Jequier, Licht I, 25 abgebildet ist.

<sup>418</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII, oben.

<sup>419</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XI.

<sup>420</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. X, XII.

Von E. Brugsch-Bey wurde eine erste Aufstellung der Statuen im Musée de Ghizeh aufgenommen.<sup>421</sup> Sieben Statuen waren in einer Reihe platziert, die von je einer quergestellten Statue flankiert wurde. CG 420, deren Kopf abgebrochen war, fehlt in dieser Aufstellung. Die Statuen, die die Reihe links und rechts flankieren, können ebenfalls bestimmt werden. Links handelt es sich aufgrund der verkürzten Basis um CG 419 und rechts aufgrund der fehlenden Arme um CG 411. Dieses Foto wurde mit großer Wahrscheinlichkeit kurz nach der Bergung aufgenommen, da an den Statuen noch keine Restaurierungen vorgenommen wurden. In der Reihe kann die erste Statue von rechts wegen des breit angelegten Gesichtes und der Beschädigungen am linken Seitenflügel als CG 412 (**Tf. 10a**) ermittelt werden. Da die ersten beiden Statuen rechts CG 411 und 412 sind und die letzte auf der linken Seite CG 419, ist davon auszugehen, dass die Statuen in dieser Aufstellung ihre CG-Nummern erhielten. Ein Ausschnitt dieser Aufstellung wurde vermutlich auch im Grabungsbericht abgebildet.<sup>422</sup> Es können darauf – von rechts nach links – CG 414 wegen des fehlenden Nemesmusters (**Tf. 58b**), CG 415 wegen der Beschädigungen am Nemes (**Tf. 55a**), CG 416 wegen der Beschädigung am Arm (**Tf. 5c, 57a**) und CG 417 (**Tf. 55b**) wegen des fehlenden Nemesmusters und dem Ausbruch am Ohr, bestimmt werden. Die Statuenreihe im Musée de Ghizeh wäre somit nahezu identifiziert.

Die hier vorgestellten Fotobelege werden in der nachfolgenden Analyse des Erhaltungszustandes herangezogen, um die Veränderungen, die den Statuen im Verlauf eines Jahrhunderts widerfuhren, zu dokumentieren.<sup>423</sup>

#### **CG 411:**

L. Borchardt beschrieb den Erhaltungszustand der Statue 1925 wie folgt: “Verschiedene Stücke angesetzt. Kleine Ecke an der linken Seite der Königshaube und Kopf des Uräus fehlt.”<sup>424</sup>

Auf dem Foto von E. Brugsch-Bey fehlen der linke Unterarm sowie der Zopf des Nemes.<sup>425</sup> Heute noch dokumentieren umfangreiche Restaurierungsstellen, dass die Statue in verschiedene Teile zerbrochen war. Die Hauptbruchstelle umzieht beide Glutäen, so dass der komplette Oberkörper vom Unterkörper abgebrochen war.<sup>426</sup> Neben dem linken Unterarm, war der rechte Arm von der Schulterkugel bis kurz über dem Handgelenk herausgebrochen (**Tf. 102a**). An der Vorderseite zieht sich die Bruchstelle von der rechten Schurzecke hinauf in den Gürtel am linken Arm (**Tf. 102d**). Auf der rechten Seite (**Tf. 102c**) fehlen ganze Stücke des Schurzes und die Glutäen waren in mehrere Teile zerbrochen. Der Nemeszopf war in zwei Teile geborsten (**Tf. 102b**) und der linken Seitenflügel weist am Übergang zum Brustlappen einen Ausbruch auf (**Tf. 64a, 102a**). Die Identifikation erleichtert ein auffallendes Loch am Stirmband (**Tf. 64a**) und der umfangreiche Abbruch der linken Basisecke (**Tf. 3a**). Ein derart beschädigter Statuenzustand müsste eigentlich in den Grabungsbildern der Fundsituation sichtbar sein, wird aber dort von keiner Statue belegt. Da mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden kann, dass CG 411 die letzte Statue der nördlichen Reihe ist, die auf den Rücken

<sup>421</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 25.

<sup>422</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII, unten.

<sup>423</sup> In der Beschreibung der einzelnen Erhaltungs- und Beschädigungszustände werden die linke und rechte Seite von der Statue und nicht vom Betrachter ausgehend beschrieben.

<sup>424</sup> Borchardt, Statuen II, 23.

<sup>425</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 25.

<sup>426</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII.



gelegt wurde, müsste in dieser Lage der Oberkörper vom Unterkörper getrennt liegen. Nur die bogenförmige Beschädigung am Oberarm, die sonst keine Statue bis heute aufweist, lässt eine Identifikation dieser dort vollständig erhaltenen Statue mit der heute umfangreich restaurierten Statue zu. So liegt die Vermutung nahe, dass die Beschädigungen nur während der Bergung oder dem Transport der Statue geschehen sein konnten.

Verschiedene Beschädigungen wurden vor dieser fotografischen Dokumentation restauriert, so die Löcher am Unterschenkel und an der Thronvorderseite,<sup>427</sup> deren Ergänzungen heute wieder fehlen.

#### **CG 412:**

Von L. Borchardt wurde der Erhaltungszustand wie folgt beschrieben: „Nägel und kleiner Finger der linken Hand beschädigt. Linke Kante der Königshaube desgleichen. Kopf des Uräus fehlt.“<sup>428</sup>

Die Beschädigungen der linken Seite betreffen nicht nur die Hand und das Nemes, sondern ziehen sich über den Arm und das Bein hinunter bis zum Rand der Basis (**Tf. 1a, 2b, 35c-d**). Dort zeigen auch die Fußnägel (**Tf. 49a**) Fehlstellen wie dies L. Borchardt nur für die Hand vermerkt hat. Die Basis war zerbrochen, was schon bei ihrer Bergung aus der Cachette dokumentiert wurde.<sup>429</sup> Eine derartige Beschädigung weist keine andere Statue auf, weshalb die vierte Statue der südlichen Reihe als CG 412 identifiziert werden kann.

Durch den außergewöhnlich breiten Kopf und den beschädigten, linken Seitenflügel des Nemes (**Tf. 57c**), kann die Statue auf dem Foto von E. Brugsch-Bey als die äußerste rechte Statue der Reihe identifiziert werden. Auf diesem Foto scheint das Uräusschild noch komplett erhalten zu sein.<sup>430</sup>

#### **CG 413:**

L. Borchardt fand die „linken Fingerspitzen und rechte Vorderkante des Fußbretts bestoßen. Kopf des Uräus fehlte und die linke Sitzseite war durch anhaftende Erde bedeckt, zum Teil auch zerstört.“<sup>431</sup>

Bis heute sind - bis auf ein großes Loch in der rechten Faust und verschiedene Abstoßungen vor allem auf der linken Seite - keine weiteren Beschädigungen hinzu gekommen (**Tf. 36a**).

#### **CG 414:**

Laut L. Borchardt war an CG 414 nur „die Fingerspitze der linken Hand und der Kopf des Uräus bestoßen.“<sup>432</sup>

---

<sup>427</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII.

<sup>428</sup> Borchardt, Statuen II, 23.

<sup>429</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX.

<sup>430</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 25.

<sup>431</sup> Borchardt, Statuen II, 24.

<sup>432</sup> Borchardt, Statuen II, 24.

In der Cachette kann sie aufgrund der Hieroglyphen *nb sw* über der Sethfigur als erste Statue in der südlichen Reihe identifiziert werden.<sup>433</sup> In der Reihe der, im Musée de Ghizeh aufgestellten Statuen,<sup>434</sup> ist sie in der ersten Statue von rechts wiederzuerkennen. Darauf verweist das fehlende Nemesmuster, der unterarbeitete Bartsteg und der gut erhaltene Uräus, an dem nur die vordere Spitze des Kopfes fehlt. In dieser Form ist er auch heute noch erhalten (**Tf. 58b**). Neuere Bestoßungen erfuhren die rechte Schulterkugel und der rechte Arm, die in Reichweite der Besucher liegen (**Tf. 1d, 15c**).

#### **CG 415:**

Für L. Borchardt war CG 415 „bis auf minimale Beschädigungen vollständig.“<sup>435</sup>

Es ziehen sich jedoch großflächig vertikale Beschädigungen über die linke Körperhälfte wie auch über das Gesicht und den kompletten Beinbereich (**Tf. 5a, 10c**). Der Ausbruch an der Kopftuchecke zur Schläfenkante ist schon 1895 in der Aufstellung im Musée de Ghizeh dokumentiert worden.<sup>436</sup> Deutlich erkennbar ist dort der komplett erhaltene Uräus, der heute nur noch in einem beschädigten Schild vorhanden ist. Die Beschädigungen der linken Körperhälfte der Statue sind heute zum Teil ausgeprägter, zeigen sich allerdings schon auf dem Foto des Grabungsbefundes.<sup>437</sup> Daher kann mit einer hohen Wahrscheinlichkeit die dritte Statue der nördlichen Reihe in der Cachette als CG 415 identifiziert werden, denn auch an dieser Statue zeigen sich vertikal verlaufende Beschädigungen über Oberkörper und Bein.

#### **CG 416:**

L. Borchardt vermerkte zu dieser Statue: „Kopf des Uräus und rechte Vorderecke des Fußbretts abgeschlagen. An der linken Sitzseite klebt noch Erde.“<sup>438</sup>

Auf dem Foto der ersten Aufstellung zeigen sich Abstoßungen an der linken Schulterkugel,<sup>439</sup> die auch heute noch zur Identifikation dienen (**Tf. 5c,d**). Der Abbruch der Basis an der rechten Ecke muss durch die Bergung hervorgerufen worden sein, denn keine der vier hinteren Statuen der südlichen Reihe zeigt einen solchen Befund.<sup>440</sup>

Weitere Beschädigungen finden sich am Taschentuch (**Tf. 38a**) und am Nemeszopf (**Tf. 63c**). Hinzugekommen ist eine Beschädigung an der linken Wange (**Tf. 66d**).

<sup>433</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX. Siehe auch Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>434</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII.

<sup>435</sup> Borchardt, Statuen II, 25.

<sup>436</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII. Es ist die zweite Statue von rechts. Neben CG 417 ist es die einzige Statue die kein Muster an Nemes und Brustlappen aufweist.

<sup>437</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX.

<sup>438</sup> Borchardt, Statuen II, 26.

<sup>439</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII. Die dritte Statue von rechts.

<sup>440</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX.

**CG 417:**

Zum Zeitpunkt von L. Borchardts Bearbeitung fanden sich „am Sitz anhaftende Erde“ und der „Kopf des Uräus fehlte.“<sup>441</sup>

Durch die *Ablagerungen*<sup>442</sup> an der linken Körperhälfte und dem rechten Kniebereich und dem abgebrochenen Ohrtrand (**Tf. 3c,d, 103b**), kann diese Statue als die Vierte von rechts im Foto der ersten Aufstellung identifiziert werden.<sup>443</sup> Die Oberfläche der Statue zeigt eine Reihe von Bestoßungen und Löchern.

**CG 418:**

An CG 418 waren nach Angaben von L. Borchardt nur die „Fingerspitze der linken Hand und der Uräus bestoßen.“<sup>444</sup>

In der Cachte konnte sie aufgrund der Namensnennung *Sesostris* in der Kartusche identifiziert werden, den sie als einzige Statue auf der linken Seite aufweist.<sup>445</sup> Auf dem Foto ist schon ein großes Loch am Stirnreif und eine Bestoßung der linken Bartecke sichtbar.<sup>446</sup> Auf der rechten Wange befindet sich ein Ausbruch, der modern ergänzt ist (**Tf. 67a-b**).

**CG 419:**

L. Borchardt vermerkte für CG 419: „Mehrfach zusammengesetzt. Linke Hand und Uräus bestoßen.“<sup>447</sup>

Durch die verkürzte Basis konnte sie als zweite Statue der nördlichen Reihe identifiziert werden. Schon im Grabungsfoto ist dokumentiert,<sup>448</sup> dass der linke Arm von der Schulterkugel bis zum Handgelenk halbiert und abgebrochen ist (**Tf. 67d, 37b**). Auch auf dem Foto von E. Brugsch-Bey ist diese Beschädigung sichtbar.<sup>449</sup> Auf diesem Foto wird zudem das Fehlen des rechten Armes über dem Handgelenk sichtbar. Dazu zeigt sich heute eine Bruchlinie, die entlang des Gürtels verläuft (**Tf. 86a-b**). Das Oberteil des Uräusschildes ist weiter abgeschlagen (**Tf. 11a**) wie dies durch den Vergleich mit der Einzeldokumentation der Ausgräber ersichtlich wird.<sup>450</sup> An der rechten Wange und dem linken Arm sind neue Beschädigungen hinzugekommen (**Tf. 7b**).

---

<sup>441</sup> Borchardt, Statuen II, 26.

<sup>442</sup> Zur Definition des Begriffes „Ablagerungen“, siehe Kapitel 4.2 *Farbige Fassung* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>443</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII, unten.

<sup>444</sup> Borchardt, Statuen II, 27.

<sup>445</sup> Bei den restlichen Statuen befindet sich der Name *Cheperkare* in der Kartusche auf der linken Seite.

<sup>446</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, unten.

<sup>447</sup> Borchardt, Statuen II, 28.

<sup>448</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, unten.

<sup>449</sup> Gautier/Jequier, Licht I, 25. CG 419 ist die linke quergestellte Statue.

<sup>450</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. X. Hier ist vor allem die Bemalung des Uräusschildes deutlich sichtbar.

**CG 420:**

CG 420 war laut L. Borchartd „in der Mitte der Länge nach gesprungen.“<sup>451</sup>

Die Ausgräber fanden die Statue in der Cachette ohne Kopf,<sup>452</sup> der aber in der Nähe gefunden wurde.<sup>453</sup> Der Bruch zieht sich an der rechten Seite entlang der Schulter durch die Mitte des Bartes und endet an der linken Seite an der Kante zwischen Seitenflügel und Brustlappen (**Tf. 58d**). Diese Statue weist heute die umfangreichsten, modernen Ergänzungen auf. Vor allem die linke Gesichtshälfte und der Bart sind umfassend restauriert. Komplexe Ergänzungen erhielten das Vorderteil des Schurzes (**Tf. 34c-d**) sowie die Bauchregion, weshalb der ursprüngliche Zustand des Nabels heute nicht mehr ermittelt werden kann (**Tf. 30a**). Große Löcher an der rechten Seite von Schurz und Thron wurden modern verspachtelt (**Tf. 4b**). Auffallende Beschädigungen finden sich auch am rechten Fuß (**Tf. 49b**).

Es zeigte sich, dass ein Teil der Statuen mit deutlichen Beschädigungen in der Cachette gefunden wurde. Dazu zählt CG 419, deren Arme abgebrochen waren, CG 420 deren Kopf getrennt vom Körper aufgefunden wurde und CG 412, deren Basis in zwei Teile zerbrochen war. Andere Beschädigungen wie z.B. der zerbrochene Körper von CG 411, finden sich in den Fotos der Fundsituation nicht. Daher drängt sich die Vermutung auf, dass einige Statuen erst durch die Bergung Beschädigungen erlitten. Bestätigt wird dieser Eindruck durch Abbrüche der Basisecken und Beschädigungen an den Seitenflügeln der Kopfbedeckung, die in der Cachette noch nicht zu beobachten, im Foto der ersten Aufstellung aber schon fotografisch dokumentiert sind. Diese vorstehenden und daher gefährdeten Teile der Statuen waren am häufigsten von Beschädigungen durch den Transport betroffen. Nach der Aufstellung im Kairener Museum haben die Statuen durch die Besucherfrequentierung und Pflege des Reinigungspersonals vor allem die Bemalung<sup>454</sup> und Substanz an den Uräen verloren. Daneben erfährt die Oberfläche der Skulpturen immer mehr Bestoßungen und Abnutzungen, neben einigen Besucherinschriften. Die *Ablagerungen*, die an manchen Statuen große Flächen bedeckten, sind inzwischen stark reduziert.

<sup>451</sup> Borchartd, Statuen II, 29.

<sup>452</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX. Daher kann sie als fünfte Statue der südlichen Reihe in der Cachette identifiziert werden.

<sup>453</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 31, fig. 25.

<sup>454</sup> Auch die Mykerinos-Triaden waren zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung bemalt und haben inzwischen die farbige Fassung bis auf wenige Spuren verloren. Sourouzian, MDAIK, 44 (1988), 240, Anm. 48.

## 4.2 Farbige Fassung

Durch die Bemalung wurden die Statuen – ohne Rücksicht auf ihre Fertigungsgrade – in einem funktionsfähigen Zustand versetzt.<sup>455</sup> Von der ursprünglichen Bemalung der Statuen ist heute allerdings nur noch wenig erhalten.

J.E. Gautier und G. Jequier schrieben in ihrem Grabungsbericht, dass die Statuen „in verschiedenartigen und lebendigen Farben“ bemalt und die Körper mit einem „gelblichen Schimmer“ überzogen waren.<sup>456</sup> Von diesem „gelblichen Schimmer“ berichtete L. Borchardt, der die Statuen nur wenige Jahre später bearbeitete, nichts mehr, so dass heute nicht mehr entschieden werden kann, ob die Statuen eine in Ocker ausgeführte Hautfarbe hatten.

Die Fotodokumentation von J.E. Gautier und G. Jequier belegt, dass eine Reihe von Details in Farbe angelegt war. Die sorgfältig gezogenen Augenbrauen und Schminkstriche, die heute völlig verloren gegangen sind, sind auf den Archivfotos deutlich zu erkennen.<sup>457</sup>

F.W. v. Bissing ließ für seine Publikation von 1914 die Bemalung der Statuen von C.C. Edgar vor Ort untersuchen.<sup>458</sup> Die von C.C. Edgar erstellte Detailuntersuchung fasste er folgendermaßen zusammen: „Farbspuren sind noch an den Augen erhalten, wo die Brauen schwarz angegeben sind, ebenso die Ränder der Lider und der nur gemalte Schminkstrich; die Iris ist rot mit schwarzem Rand und schwarzem Stern, auch in den Augenwinkeln sitzt rot.“<sup>459</sup>

L. Borchardt gab 1925 für jede einzelne Statue farbige Details an. Es hat allerdings den Anschein als hätte er seine Farbanalyse nur für CG 411 ausführlich erstellt und diese Beschreibung dann auf die restlichen Statuen übertragen.<sup>460</sup> Die Beschreibungen von CG 418 und 419, die noch andere Farben als CG 411 aufwiesen, wurden ergänzt.<sup>461</sup> Mit Ausnahme von CG 420, auf der er nur noch Farbreste nachweisen konnte, stellte er an allen Statuen Schwarz am Schminkstrich, den Pupillen und den Wimpern fest, wobei L. Borchardt mit der Bezeichnung „Wimpern“ die mit schwarzer Farbe nachgezogenen Lidstriche meinte. Rote Farbe fand L. Borchardt bei allen Statuen an der Iris, den Augenwinkel und bei CG 418 und 419 am Uräuskörper.<sup>462</sup> Spuren gelber Farbe stellte er am Uräuskörper von CG 414, 418 und 419 fest.<sup>463</sup> Bei CG 419 konnte damals sogar noch blaue Farbe<sup>464</sup> in der detaillierten Ausführung des Uräusmusters nachgewiesen werden.<sup>465</sup>

---

<sup>455</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 36, „Mit der Bemalung ist eine Statue oder ein Relief ohne die Auswirkung eines Fertigungsstadiums als fertiggestellt anerkannt.“ Seipel, Gott, 52, „Wenn eine Statue in dieser Weise fertiggestellt war, konnte sie noch bemalt werden, um den Ausdruck zu erhöhen.“

<sup>456</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 32.

<sup>457</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. X, XII.

<sup>458</sup> Bissing, Denkmäler, 19b, Anm. 5.

<sup>459</sup> Bissing, Denkmäler, Nr. 19b, 20.

<sup>460</sup> Dort ist unter der Rubrik „Farben“ meist nur „Wie bei Nr. 411“ vermerkt. Z.B. für CG 413, Borchardt, Statuen II, 23.

<sup>461</sup> Borchardt, Statuen II, 27, 28.

<sup>462</sup> Borchardt, Statuen II, 27, 28.

<sup>463</sup> Borchardt, Statuen II, 24, 27, 28.

<sup>464</sup> Borchardt, Statuen II, 28.

<sup>465</sup> Die feine Detaillierung des Uräuschildes ist auch auf dem Foto der Ausgräber deutlich zu sehen, Gautier/Jequier, Licht II, pl. X.

### 4.2.1 Problem der Analyse

Die Analyse der Farbreste dient nicht nur zur Rekonstruktion der ursprünglichen farbigen Fassung, sondern auch der Aufnahme von Hilfslinien, die Hinweise auf verschiedene Arbeitsschritte im bildhauerischen Werkprozess liefern.

Bei den roten Linien am Gürtel von CG 416 (**Tf. 96b**) handelt es sich mit Sicherheit um die Vorzeichnung zur Ausführung der Ziernaht, denn diese ist zum Teil schon mit einem spitzen Gegenstand nachgezogen worden. Ebenso wurde der Verlauf des Plissees am Schurz durch rote Linien festgelegt (**Tf. 96c-d, 98a**).

Neben den Hilfslinien gibt es rote Korrekturlinien. Mit diesen wurde häufig der Verlauf einer Kontur, zum Beispiel der Hand, geändert (**Tf. 95a**). Diese Korrekturlinien geben einen Hinweis auf die Zusammenarbeit von zwei Personen, einer Ausführenden und einer, die diese Ausführungen überwacht und wenn nötig korrigiert.

Diese Linien können mit Sicherheit aus dem Prozess der eigentlichen Bemalung ausgeschlossen werden. Es hat daher zunächst den Anschein, als wäre die rote Farbe nur als Hilfslinie oder Korrekturfarbe eingesetzt worden. Nun finden sich aber auch an den Augen verschiedene Details, die in roter Farbe angelegt wurden. Würde man die Überlegung zu den roten Hilfs- und Korrekturlinien auf den Farbeinsatz an den Augen übertragen, so müsste die rot gemalte Iris versenkt werden, also überall dort Material abgetragen werden, wo es mit roter Farbe gekennzeichnet ist. Die Augenwinkel, die an CG 411, 413, 414, 418 und 419 (**Tf. 104a-b, 105**) in roter Farbe deutlich in einzelne Formen differenziert sind, müssten aufgrund dieser Annahme weiter abgetragen werden. Welche Bedeutung hätte dann aber die schwarze Farbe, die die Iris umrahmt und die Pupille und den Lidstrich definiert? Da sie sich an anderen Partien als die rote Farbe befindet, kann sie nicht als deren Korrekturlinie verstanden werden<sup>466</sup> und so wäre eine mögliche Annahme, dass durch sie erhabene Partien gekennzeichnet werden sollten. An CG 418 und 419 (**Tf. 104b-c**) könnte dieser Eindruck durch die schwarz bemalten Augenbrauen hervorgerufen werden, die zum Teil eine geritzte Kontur aufweisen. Häufig wurde in einem zweiten Arbeitsschritt eine solche Kontur *unterbeizt*, wodurch die Form optisch als erhaben wahrgenommen wurde. Deutlich zeigt sich diese Technik am Muster des Nemes von CG 419 (**Tf. 62a**). Da aber die Form der Augenbrauen vollständig bemalt war, ist davon auszugehen, dass hier die schwarze Farbe zur Kolorierung und nicht als Hilfsmittel eingesetzt wurde. Auch die rote Farbe scheint kolorierende Funktion gehabt zu haben, denn an den Uräen von CG 418 und 419 (**Tf. 104 c-d**) wurden Details des Schildmusters in Blau, Gelb und Rot<sup>467</sup> ausgeführt.<sup>468</sup> So

<sup>466</sup> Bei der Reliefferstellung in den Gräbern wurde die erste Vorzeichnung in roter, die endgültige Fassung der Vorzeichnung in schwarzer Farbe angelegt. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35; Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 92 + Bibl. in Anm. 28. Dieser Befund einer Reinzeichnung ist für die Lischter Statuen aber nicht anzunehmen. Im Gegensatz dazu Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 19. „Als Vorzeichnungsfarbe ist auch in der Endfassung Rot, niemals Schwarz verwendet worden.“ Die Analyse über die Ostrakazeichnungen von R. Anthes sind am ehesten auf den Lischter Befund übertragbar. Anthes, Pantheon 24 (1939), 305, „Die Skizze wird mit roter Umrißzeichnung entworfen und gelegentlich mit erheblichen Änderungen in Schwarz sorgfältig nachgezogen. In manchen Fällen werden rote und schwarze Umrißlinien im Wechsel nebeneinander gebraucht.“

<sup>467</sup> Heute ist dort nur noch die rote Farbe sichtbar.

<sup>468</sup> Während der Grabungen des Metropolitan Museums wurden in Lischter Töpfe und Nöpfe mit blauer, grüner, roter, schwarzer und gelber Farbe gefunden. Hayes, Scepter I, 291.

kann die rote Farbe sowohl als Hilfs- und Korrekturfarbe als auch als Dekorationsfarbe eingesetzt werden. Die schwarze Farbe wurde vermutlich nur als Kolorierungs- und nicht als Hilfsmittel genutzt.<sup>469</sup>

Ein großes Problem bereitet die Notiz der Ausgräber über die gelbliche Hautfarbe der Statuen.<sup>470</sup> Haben die Ausgräber mit dieser Bemerkung den feuchten, noch anhaftenden Sand, die Farbe des Kalksteins oder eine wirkliche Bemalung bezeichnet?<sup>471</sup> Alle anderen Bearbeiter haben keinerlei Farbspuren einer Körperbemalung in ihren Analysen aufgenommen. Dies muss in der Beschreibung von L. Borchardt nicht unbedingt ein Kriterium einer fehlenden Bemalung sein, denn er erwähnte auch nicht die weiße Farbe in den Augen der Statuen, die an CG 411, 418 und 419 (**Tf. 104**) noch heute festzustellen ist. Er verwies nur auf „Erdreste“, die an den Körpern von CG 413,<sup>472</sup> 416<sup>473</sup> und 417<sup>474</sup> hafteten. Auch heute sind an den meisten Statuen noch *Ablagerungen* erhalten. Die umfangreichsten *Ablagerungen* zeigen sich heute an CG 413 (**Tf. 6a, 103**) und vermitteln wirklich einen ockerfarbenen Eindruck. Allerdings ließ sich vor Ort nicht klären, ob es sich um eine aufliegende Farbschicht handelt. Es könnten auch Ausblühungen sein, die in ihrer Oberflächenstruktur sehr ähnlich aussehen.<sup>475</sup> Wenn allerdings Ausblühungen abplatzen, dann geht die darunter liegende Kalksteinoberfläche, z.B. eines Reliefs, verloren. Wenn ein Gipsüberzug<sup>476</sup> mit der darauf liegenden Bemalung abfällt, dann bleibt darunter Oberfläche, z.B. ein Relief in Kalkstein erhalten. Da die meisten Reliefs an den Sitzblöcken in ausgezeichneter Qualität erhalten geblieben sind, kann ein Verlust der Farbe durch Aussalzungen weitgehend ausgeschlossen werden. Allerdings befinden sich die ockerfarbenen Ablagerungen an CG 413 sowohl auf dem Inkarnat, als auch auf dem Schurz sowie auf den Thronflächen und den Reliefs, so dass es sich hierbei nicht um eine ockerfarbene Farbschicht handeln kann. Da diese Reste bisher nicht weiter bestimmt werden konnten, werden sie in der folgenden Beschreibung neutral als *Ablagerungen* bezeichnet.

Eine komplette Bemalung der Statuen kann daher nur hypothetisch angenommen werden. Allerdings lassen Vergleichsbeispiele aus Kalkstein, die zumeist vollständig bemalt sind sowie die detaillierte Bemalung der Uräen, eine komplette Bemalung sehr wahrscheinlich werden. Schwieriger ist die Einschätzung der Reliefseiten. Dort finden sich heute keinerlei Farbspuren und auch die Ausgräber und früheren Bearbeiter gaben keine Hinweise auf eine Bemalung. Somit muss wohl eher eine

<sup>469</sup> Zum Bestimmungsproblem von Kolorierung und Hilfslinien. Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 19. „Als Vorzeichnungsfarbe ist auch in der Endfassung Rot, niemals Schwarz verwendet worden. Gelegentlich zu beobachtende Vorzeichnungsreste in Gelb belegen, daß Entwürfe auch in gelber Farbe ausgeführt worden sind.“ E.S. Bogoslovsky hält die gelben Linien für Hilfslinien von Gehilfen, Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 93. Für den Lischter Befund zeigt sich wiederum der Farbeinsatz an den Ostraka als vergleichbar. Anthes, Pantheon 24 (1939), 301, „Die Umriß- und Innenzeichnung ist mit dem Pinsel oder der Rohrfeder in Schwarz und Rot ausgeführt. Mehrfach tritt hierzu noch eine Flächenausfüllung mit roter, brauner, gelber und schwarzer, gelegentlich auch mit blauer und weißer Farbe.“

<sup>470</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 32.

<sup>471</sup> Problematisch vor allem deshalb, da die Hautfarbe bei Männern generell, wie dies schon die Ausgräber vermerkten, eher in Rotbraun gehalten wurde. Gautier/Jequier, Licht II, 32.

<sup>472</sup> Borchardt, Statuen II, 24.

<sup>473</sup> Borchardt, Statuen II, 26.

<sup>474</sup> Borchardt, Statuen II, 26.

<sup>475</sup> Klemm, Steinbrüche, 71, u. 62, Abb. 62.

<sup>476</sup> Über den Gipsüberzug auf Kalksteinstatuen, Spänel, Ancient Eyes, 21. D. Arnold hingegen verwies darauf, dass es bisher keinen Hinweis über einen generellen Gipsüberzug bei Statuen gibt. Nur für Reparaturen oder wenn der Stein keine ausreichende Oberflächenqualität aufwies wurde ein Gipsüberzug angelegt, was aber für den wertvollen Turakalkstein nahezu ausgeschlossen werden kann, Arnold, Masonry, 292.

fehlende Bemalung angenommen werden. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch die Reliefs der Sitzblöcke in Farbe geplant waren, da auch das erhabene Relief der Tempelwände in Lischit bemalt war<sup>477</sup> und die Reliefs an den Wänden und den aufgestellten Statuen womöglich in einem Arbeitsprozess von einer Arbeitsgruppe ausgeführt wurden.<sup>478</sup>

#### 4.2.2 Erhaltungszustand der farbigen Fassung

Der fortschreitende Verlust der Kolorierung wird im Vergleich zwischen Grabungsfotos, Aufnahmen späterer Bearbeiter und der von mir erstellten Dokumentation eindringlich belegt.

##### CG 411:

L. Borchardt stellte an CG 411 „Spuren am Gesicht. Schminkstrich, Wimpern und die Pupillen in Schwarz und Iris und Augenwinkel in Rot“, fest.<sup>479</sup>

Auch heute noch sind an CG 411 eine ganze Reihe von Details erhalten geblieben. Die Detaillierungen im Bereich der Augen sind sogar die besterhaltenen im ganzen Befund (**Tf. 18c-d, 104a**). Das Augenweiß, das L. Borchardt nicht erwähnte, ist heute noch erhalten und zwischen den roten Augenwinkeln eingebettet. Nickhaut und Tränenkanal wurden durch eine treppenartige, plastische Gliederung voneinander getrennt. Die Iris ist in Rot gehalten und von einer schwarzen Linie umrahmt. Die schwarze, sternförmige Aufgliederung der Iris, die von F.W.v. Bissing noch aufgenommen wurde,<sup>480</sup> ist nicht mehr erhalten. Die Pupille wurde als kreisrunder, schwarzer Punkt gestaltet. Die Oberlider sind zweigeteilt und in einen flacheren inneren, als auch einen plastisch, hervortretenden gerundeten äußeren Teil geschieden, die in Schwarz gehalten wurden. Diese Trennung hat sicherlich auch L. Borchardt dazu bewegt den gerundeten Teil als Wimpern zu bezeichnen. Das Schwarz der Augenbrauen ist verblast und hat sich nur noch am Rand der Augenbrauenform erhalten. Von den Schminkstrichen ist keine Spur mehr vorhanden. Der Schminkstrich und die Augenbrauen waren aber schon nach der Bergung aus der Cachette deutlich verblichen.<sup>481</sup>

In der Seitenansicht kann man auf Foto des Grabungsberichtes noch Reste eines gemalten, schwarzen Bartbandes vermuten.<sup>482</sup> Die schwarze Kontur entlang des Körperumrisses vermittelt den Eindruck, als wäre der Steg zwischen Oberarm und Körper schwarz bemalt gewesen.<sup>483</sup>

1895 zeigten sich nach der Bergung umfangreiche *Ablagerungen* am Bauch,<sup>484</sup> die heute stark reduziert sind (**Tf. 3a**).

<sup>477</sup> Hayes, Scepter I, 186, fig. 114.

<sup>478</sup> Kapitel 1.4.2.2 *Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>479</sup> Borchardt, Statuen II, 22.

<sup>480</sup> Bissing, Denkmäler, Nr. 19b, 20.

<sup>481</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XI.

<sup>482</sup> Das sich um den Ansatz des Bartes legte und von da aus entlang der Wangenkantur geführt wurde.

<sup>483</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII. Dieser Befund wäre nicht ungewöhnlich: „Stege konnten Schwarz bemalt sein oder in gelber Farbe wie der angrenzende Teil,“ Seipel, Gott, 52.

<sup>484</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XI.



**CG 412:**<sup>485</sup>

An CG 412 haben sich der schwarze Lidstrich und die Pupille in Resten erhalten, die Iris ist als roter Fleck wahrnehmbar (**Tf. 20a-b, 57c**). Die Augenbrauen sind weniger in ihrer schwarzen Bemalung erhalten als vielmehr durch Verschmutzung eingefärbt. Die plastisch-modellierten Jochbeine sind geradezu prädestiniert, dass sich auf und um sie Staub und Schmutzwasser ablegt. Diese Annahme wird durch die stark hervortretenden Augenlider, die ebenfalls stark verschmutzt sind, gestützt.

**CG 413:**

An CG 413 waren die Schmink- und Lidstriche und die Pupille in Schwarz, die Iris und Augenwinkel in Rot ausgeführt.<sup>486</sup> Heute finden sich nur noch Spuren von Schwarz an den Augenbrauen, Lidern und Pupillen und rote Farbreste in den Augenwinkel und auf der Iris. Auch das Augenweiß hat sich an dieser Statue erhalten (**Tf. 16c, 105b**). Deutlich zeigt sich ein mit Schwarz gemaltes Innenlid. Am Schurz zeigt sich noch der Verlauf des Plissees in einer roten Vorzeichnung (**Tf. 90a-b**).

An der rechten Körper-, Nemes- und Gesichtshälfte (**Tf. 4a, 6a, 41a, 56c**) sowie der linken Schurzseite (**Tf. 103c-d**), haben sich ockerfarbene *Ablagerungen* erhalten.

**CG 414:**

L. Borchardt<sup>487</sup> hat an der Statue noch schwarze Farbe an Schminkstrich, Pupille und Lidstrich gefunden, Rot in der Iris und den Augenwinkel, und Gelb am Uräuskörper. Heute sind nur noch Spuren von Augenweiß, Rot an der Iris, im Tränenkanal (**Tf. 105a**) und Schwarz an den Augenlidern und der Iris erhalten. Durch die Plastizität der Jochbeine wirken diese durch die dort abgelagerte Verschmutzung wie dunkle Augenbrauen. Dieses Erscheinungsbild ähnelt deutlich dem an Statue CG 412 (**Tf. 57c**).

Im Gegensatz zum Foto der Ausgräber finden sich heute keine *Ablagerungen* mehr am Brustlappen (**Tf. 58b**).<sup>488</sup>

**CG 415:**

An CG 415 waren die Schmink- und Lidstriche und die Augenbrauen in Schwarz differenziert, die Iris und die Augenwinkel hingegen in Rot markiert.<sup>489</sup> Heute sind nur noch Reste von schwarzer Farbe an den Augenbrauen und der Pupille festzustellen und teilweise noch an den Lidern (**Tf. 16a-b, 55a**). Rote Farbe findet sich noch in der Iris und in den Augenwinkeln. Reste von Augenweiß lassen sich nur noch erahnen. Auf dem Foto der ersten Aufstellung im Musée de Ghizeh ist die Bemalung an den Augen noch deutlich vorhanden.<sup>490</sup>

Ablagerungen finden sich am linken Bein (**Tf. 5a**).

---

<sup>485</sup> Borchardt, Statuen II, 23, „wie bei Nr. 411“.

<sup>486</sup> Borchardt, Statuen II, 23.

<sup>487</sup> Borchardt, Statuen II, 24.

<sup>488</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII. CG 414 ist die erste Statue von rechts.

<sup>489</sup> Borchardt, Statuen II, 25.

<sup>490</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XIII. Zweite Statue von rechts.

**CG 416:**

L. Borchardt fand Schwarz am Schminke-, Lidstrich und an den Pupillen, Rot an Iris und Augenwinkel.

Schwarz zeigt sich heute nur noch in Spuren an den Augenbrauen und Augenlidern. Die schwarze Pupille und die Umrandung der Iris sind nur noch in Spuren wahrzunehmen und das Augenweiß ist nur noch zu erahnen (**Tf. 12a, 19c-d**). Die kreisrunde Form der roten Iris ist gut erhalten.

Die Vorzeichnung des Plissees am Schurz und der Ziernaht des Gürtels sind in roter Farbe wiedergegeben (**Tf. 96, 97, 98a**).

Noch heute zeigen sich *Ablagerungen* auf der rechten Körperhälfte (**Tf. 5c, 23d**).

**CG 417:**

L. Borchardt<sup>491</sup> nahm an CG 417 noch die Schminke- und Lidstriche und die Augenbrauen in Schwarz, wie auch die Iris und die Augenwinkel in Rot wahr.

Heute sind nur noch Reste von schwarzer Farbe an den Augenbrauen und der Pupille festzustellen. In Spuren kann die rote Farbe der Iris und der Augenwinkel aufgenommen werden (**Tf. 17c-d**).

Umfangreiche *Ablagerungen* sind auch heute noch am rechten Bein und an der rechten Thronseite (**Tf. 2d, 3c-d, 48d**) sowie dem linken Arm (**Tf. 68d**) erhalten geblieben.

**CG 418:**

L. Borchardt befand die Bemalung ähnlich der an CG 411, mit Schwarz an Schminke-, Lidstrich und den Pupillen und Rot an Iris und Augenwinkeln. Er beschrieb an CG 418 eine detaillierte Bemalung des Urüsschildes in Rot und Gelb.<sup>492</sup> Heute findet man nur noch an der Unterseite zum Stirmband Reste einer roten Binnenzeichnung (**Tf. 104c**).



Abb. 22: Skizze der Binnenzeichnung und Bemalung nach L. Borchardt<sup>493</sup>

Schwarz zeigt sich noch heute in Spuren an den Augenbrauen und Augenlidern (**Tf. 105c**). Hier kann die Bemalung der Augenbrauen besser verifiziert werden, da mit der Ritzung der Augenbrauenkontur an der linken Augenbraue begonnen wurde. Die Bemalung der Pupille und die Umrandung der Iris in Schwarz ist kaum mehr zu erkennen. Die Iris und die Augenwinkel sind in Rot gehalten. Auch das Augenweiß ist deutlich wahrnehmbar.

<sup>491</sup> Borchardt, Statuen II, 26.

<sup>492</sup> Borchardt, Statuen II, 27.

<sup>493</sup> Borchardt, Statuen II, 27.

*Ablagerungen* zeigen sich nur noch am rechten Oberarm (**Tf. 7c-d**).

#### CG 419:

Die Kolorierung der Details ist an CG 419, neben CG 411, am besten erhalten geblieben. Auch heute noch ist das Schwarz an den Augenbrauen, am Lidstrich und an den Pupillen, wie auch der Umrandung der roten Iris sichtbar (**Tf. 104b**). Das Schwarz der Augenbrauen unterscheidet sich deutlich von den Verschmutzungen im Gesicht und die Form der Augenbrauen weist zum Teil eine geritzte Kontur auf. Die Iris ist Rot, ebenso die Augenwinkel, die an CG 419, wie an CG 411, getreppet und bemalt sind. Auch das Augenweiß tritt deutlich hervor. An CG 419 hat sich, wie an CG 418, eine detaillierte Bemalung des Uräusschildes in Rot, Gelb und Blau befunden, die von L. Borchardt<sup>494</sup> aufgenommen wurde und auch in den Fotos der Ausgräber deutlich zu erkennen ist.<sup>495</sup>



Abb. 23: Skizze der Binnenzeichnung und Bemalung nach L. Borchardt<sup>496</sup>

Heute findet man nur noch an der Unterseite zum Stirnband Reste der Binnenzeichnung in Rot (**Tf. 104d**). L. Borchardt wie auch die Ausgräber konnten noch den Schminkstrich in Schwarz aufnehmen. Auf den Fotos der Ausgräber drängt sich der Eindruck auf, dass sogar die versenkten Streifen des Nemes und die Neun Bogen auf der Basis in schwarzer Farbe ausgemalt waren.<sup>497</sup> Auf dem Foto zeigen sich eine große Zahl von *Ablagerungen* an Mund, Rücken und Brust, sogar am Bart, Uräussteg, Brustlappen und der Faust, die heute nur noch in Spuren (**Tf. 12a**), vor allem am Rücken erhalten sind (**Tf. 103a**).

#### CG 420:

CG 420 hatte schon zu L. Borchardts Zeiten nur Farbspuren aufgewiesen.<sup>498</sup> Heute sind noch Spuren von Rot und Schwarz in den Augen zu finden (**Tf. 17a-b, 68c-d**). Die Augenbrauen scheinen mehr verschmutzt als bemalt. In den Ohren jedoch finden sich schwarze Stellen (**Tf. 25c**), die mehr auf eine Bemalung als auf eine Verschmutzung hindeuten.<sup>499</sup>

<sup>494</sup> Borchardt, Statuen II, 28.

<sup>495</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. X.

<sup>496</sup> Borchardt, Statuen II, 28.

<sup>497</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XII.

<sup>498</sup> Borchardt, Statuen II, 28.

<sup>499</sup> Auch Mykerinosstatuen zeigen unterschiedliche Bemalung in den Ohren, z.B. Boston 11.1738, dort allerdings in roter Farbe ausgeführt, O'Neill u.a. (Hgg.), *Age of the Pyramids*, 271, Cat. 67.

### 4.2.3 Konjektur einer farbigen Fassung

Im Lischer Totentempel haben sich neben den Sitzstatuen auch Osirisstatuen des Königs erhalten, die heute noch eine umfangreiche Bemalung aufweisen. Die am besten erhaltenen Exemplare befinden sich im Kairener Museum.<sup>500</sup> Diese können zur Rekonstruktion einer farbigen Fassung für die Sitzstatuen herangezogen werden. Die Osirisstatuen bestehen, wie die Sitzstatuen, aus Turakalkstein und zeigen eine auffällige Anzahl stilistischer Übereinstimmungen. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sie von den selben Arbeitsgruppen geschaffen wurden, die für Herstellung der Lischer Sitzstatuen verantwortlich waren. Obwohl die Osirisstatuen, im Gegensatz zu den Sitzstatuen, die noch vor ihrer Aufstellung rituell bestattet sein sollen,<sup>501</sup> im Tempel aufgestellt waren, haben sich an ihnen deutlich mehr Farbspuren erhalten. Unverkennbar ist an diesen Statuen der Gipsüberzug, auf dem die Farbe aufgetragen wurde (**Tf. 154a-b**).<sup>502</sup> Einige Statuen weisen deutliche Aussalungen auf (**Tf. 154c-d**).<sup>503</sup> Die Osirisstatuen erhielten keine ockerfarbene Bemalung, sondern ein für Männer übliches rostbraunes Inkarnat (**Tf. 154, 155**).<sup>504</sup> Die Iris ist in Rot gehalten und schwarz umrahmt (**Tf. 155a**).<sup>505</sup> Die Pupille, die Lidstiche, Schminkestriche und Augenbrauen sind in Schwarz angelegt (**Tf. 154a-b**).<sup>506</sup> Es gibt aber auch Statuen, die blaue Augenbrauen und Schminkestriche aufweisen (**Tf. 154c-d, 155**).<sup>507</sup> Das Augenweiß setzt sich deutlich gegen die roten Augenwinkel ab (**Tf. 154, 155**).<sup>508</sup> Der Bart und das Bartband wurden in schwarzer Farbe koloriert (**Tf. 154b, 155c-d**).<sup>509</sup> In ähnlicher Weise kann die farbige Fassung der Sitzstatuen geplant gewesen sein.

### 4.2.4 Zeit und Ort der Bemalung

Für einzelne Farbspuren an den Lischer Sitzstatuen müssen verschiedene Zeitpunkte und Orte angenommen werden.

Die Hilfslinien in Rot, die am Schurz und Gürtel zu finden sind (**Tf. 90a-b, 96b**), gehören zum Prozess des *Skulpierverfahrens*. Dieser Herstellungskomplex wurde mit großer Wahrscheinlichkeit in einer Produktionsstätte auf dem Pyramidenbezirk ausgeführt.<sup>510</sup> Diese Hilfslinien haben sich erhalten, weil die Arbeit an den Statuen zu einem bestimmten Zeitpunkt abgebrochen wurde und sie an ihrem Aufstellungsort in den Tempel gebracht wurden. Die Bemalung der Statuen lag vermutlich in den Händen der selben Arbeitsgruppe,<sup>511</sup> die auch die Tempelwände bemalte. Da es ein unnötiger organisatorischer Aufwand gewesen wäre, die Arbeiter für die Bemalungen von Wand und Statuen

<sup>500</sup> CG 387-402. Die zwei Osirisstatuen im Metropolitan Museum sind - durch restauratorische Verfahren - inzwischen ohne eine Spur von Farbresten.

<sup>501</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>502</sup> CG 399.

<sup>503</sup> CG 397, CG 401.

<sup>504</sup> Allerdings zeigen Belege von Osirisstatuen aus dem Grabtempel der Hatschepsut in Deir el-Bahari, dass Osirisstatuen sowohl rosa-, ocker- und rotbraune Gesichtsfarbe aufweisen können. Winlock, BMMA 27, II (1932), 17.

<sup>505</sup> CG 399.

<sup>506</sup> CG 399.

<sup>507</sup> CG 397, 398, 401.

<sup>508</sup> CG 398, 399, 401.

<sup>509</sup> CG 398, 399.

<sup>510</sup> Kapitel 1.4.2.2 *Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>511</sup> Die W.-St. Smith für Spezialisten hält, Smith, HSPOK, 359-366.

zwischen der Werkstatt und den Tempel hin- und herwandern zu lassen, wurden diese abschließenden Arbeiten mit großer Wahrscheinlichkeit in einem Herstellungskomplex durchgeführt. So wurden die letzten Arbeiten an den Statuen, zu denen die Bemalung gehört, im Tempel, vermutlich am geplanten Aufstellungsort, vollzogen.

### 4.3 Fertigungsstadien

In meinen Beschreibungen werden die Termini *Fertigungsstadium* und *Fertigungsstufe* unterschieden. Das *Fertigungsstadium* dokumentiert einen Zustand in der Arbeiten an einer Statue abgebrochen, also nicht zu Ende geführt wurden.<sup>512</sup> Der Abbruch erfolgt innerhalb eines Herstellungsprozesses, weshalb durch ein Fertigungsstadium zumeist einzelne Arbeitsschritte konserviert werden. Die Kennzeichen eines *Fertigungsstadiums* sind daher für jeden Befund neu zu erarbeiten, da die Ursachen und Zeitpunkte für den Abbruch eines Herstellungsprozesses vielfältig sein können<sup>513</sup> und durch autonome in sich geschlossene Arbeitsbereiche sogar mehrere Herstellungsprozesse an einer Statue abgebrochen sein können.

*Fertigungsstufen* dokumentieren die einzelnen abgeschlossenen Arbeitsschritte innerhalb eines Herstellungsprozesses. Es sind bewusst gesetzte Unterbrechungen, die durch einen Werkzeug- oder einen Personenwechsel nötig wurden.

Die unterschiedlichen *Fertigungsstadien* eines, in sich geschlossenen Statuenkomplexes hinterlassen beim heutigen Betrachter oft den Eindruck „des Unfertigen“. Diese Vorstellung und der Fund der Statuen in einer Cachette, führte bei einigen Autoren zu der Annahme, die „unfertigen“ Statuen seien aufgegeben und daher vergraben worden.<sup>514</sup> Die große Zahl an „unfertigen“ Reliefs und Statuen, die dennoch an ihren vorbestimmten Platz aufgestellt wurden,<sup>515</sup> sprechen gegen eine Vorstellung von Vollständigkeit in der Ausführung von Details und Plastizität. Wie in anderen antiken Kulturen, z.B. Griechenland, waren Statuen dann fertig, wenn sie ihre abschließende Bemalung erhielten und durch das geschriebene oder gesprochene Wort funktionsfähig wurden.<sup>516</sup>

<sup>512</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 25, „Auch in der Beurteilung des Ausführungszustandes einer Dekoration geht es im Prinzip um die Beantwortung zweier getrennter Fragestellungen. Es gilt einerseits festzustellen, ob alle vorgesehenen Bildteile tatsächlich auf die Wand übertragen worden sind, andererseits zu beurteilen, in welchen bearbeitungstechnischen Zustand sich die Dekoration befindet.“

<sup>513</sup> Auch im Grab des Haremhab führte ein plötzlicher Arbeitsabbruch zu unterschiedlichen Fertigungsstadien an den Reliefs der Wände. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32.

<sup>514</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>515</sup> Myśliwiec, Etud. et Trav. 6 (1972), 72; Seipel, Gott, 456, Nr. 187; Rzepka, GM 166 (1998), 86; Teichmann in: Hornung, Haremhab, 32.

<sup>516</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 26; Anthes, MDAIK 10 (1941), 84, „Dabei ist das Bildwerk in jedem Herstellungszustand natürlich gleichmäßig vollkommen, so daß es nötigenfalls auch in unfertigen Zustand als vollendet angenommen werden kann.“

### 4.3.1 Visuelle Referenzen<sup>517</sup>

Mit dem Komplex der zehn Lischer Sitzstatuen ist der Ägyptologie ein einmaliger Fund erhalten geblieben. Bisher gibt es nur wenige Statuenkomplexe, die *in situ* gefunden wurden, eindeutig einem bestimmten König zuzuschreiben sind und verschiedenste Fertigungsstadien und somit Werkprozesse und Arbeitsabläufe dokumentieren. Einen derartigen Befund weisen nur wenige Statuenkomplexe auf, wie z.B. die kleinformatischen Sitzstatuen des Mykerinos deren Fertigungsstadien G.A. Reisner vorstellte und die hier zum Vergleich herangezogen werden können.

#### 4.3.1.1 Der Statuenkomplex des Mykerinos

Im Taltempel des Mykerinos wurde ein Komplex von sechzehn kleinformatischen Statuen gefunden, die in verschiedenen Fertigungsstadien erhalten geblieben sind.<sup>518</sup> Die Statuen fand G.A. Reisner während den Kampagnen 1908-10 in verschiedenen Magazinräumen des Taltempels. Der Statuenkomplex beinhaltet nur Sitzstatuen. Allerdings sind diese sehr kleinformatisch (16 bis 47 cm Höhe), was sich auf den personellen Einsatz auswirkt. Dazu bestehen sie aus Hartgestein (Diorit),<sup>519</sup> was eine andere Werktechnik als an den Lischer Statuen notwendig macht. So sind es vor allem die Fertigungsstadien, die in eine diskutierbare Differenz zu den Lischer Statuen gesetzt werden können.

G.A. Reisner konnte an diesen Statuen acht verschiedene Fertigungsstadien nachweisen, wobei er allein drei Stadien an Statue Nr. 39 ausmachte. Er betonte, dass die verschiedenen Stadien von ihm rein hypothetisch erstellt wurden und durch ihren verbliebenen Erhaltungszustand bestimmt sind.<sup>520</sup> Oft sind die einzelnen Stadien nur durch eine einzige Statue repräsentiert, wodurch sie nur zu einer behelfsmäßigen Festlegung des Bearbeiters werden. Die verschiedenen Stadien wurden von G.A. Reisner wie folgt bestimmt:

#### Stadium I<sup>521</sup>

Stadium I zeigt eine rohe grob, geglättete Bosse, in der die sitzende Figur schon schemenhaft zum Vorschein kommt. Die Körperkompartimente wie Kopf, Arme und Beine sind noch nicht ausdifferenziert. Lediglich der Sitz des rechten Armes ist durch eine rote Linie gekennzeichnet.

---

<sup>517</sup> Ich präferiere hier den Begriff *visuelle Referenzen* statt *Quellen*, wie von O. Bätschmann anschaulich begründet: „Der Ausdruck (visuelle und literarische Referenzen) soll den bisher gebräuchlichen Begriff „Quelle“ ersetzen. Dieser Begriff impliziert die Vorstellung, ein neues Werk würde sich aus einem gegebenen Muster zusammensetzen, wie ein Bach aus seinen Quellen. Das Verhältnis der vorangehenden Werke zum neuen Werk wird entsprechend „Einfluß“ genannt. [...] Daß ein Künstler erst in einer späteren Phase seiner Arbeit vorgeprägte Motive auswählt und einführt. Das neue Werk erscheint somit nicht als Ergebnis eines passiven Zusammenflusses, sondern als aktives Zentrum das sich auf ganz bestimmte Motive (visuelle oder literarische) bezieht. Gegenüber Werken, die seit der Anerkennung der künstlerischen Erfindung entstanden sind, halte ich diese Vorstellung für angemessen bis zum Nachweis, daß eine bloße Wiederholung vorliegt.“ Bätschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 207-208.

<sup>518</sup> Insgesamt waren es 18 Statuen, 16 davon zeigten aber nur verschiedene Fertigungsstadien. Seipel, Gott, 187.

<sup>519</sup> Reisner, Mycerinus, 112-113.

<sup>520</sup> Reisner, Mycerinus, 115, „These pauses for drawing the red lines marked the actual stages of the process, and the terms „state I“, „state II“, etc. strictly taken should apply to the statue at these pauses. Possible none of the figures which I have designated as being in a particular state was in such a state in the strict sense of the word; for we have a series of statuettes in which the work was accidentally interrupted, probably between the real states.“

<sup>521</sup> Reisner, Mycerinus, 112, 115.

**Stadium II**<sup>522</sup>

In Stadium II sind die Kompartimente wie Thron, Körper und Kopf weiter differenziert, aber noch der Rohform verhaftet. Durch rote Linien sind die nächsten Arbeitsschritte schon angedeutet, die die weitere Gestaltung des rechten sowie des linken Armes und des Gesichtes betreffen.

**Stadium III**<sup>523</sup>

Die Differenzierung des Körpers ist weiter fortgeschritten, so im *Anarbeiten* der Beine und der weiteren Ausformung des rechten Armes und des Bartes. Weitere Fertigungsschritte sind durch die roten Linien am rechten Arm vorbereitet, während der linke noch mehr dem Block verhaftet ist. Die Oberfläche ist wie in den vorhergehenden zwei Stadien nur grob geglättet.

**Stadium IV**<sup>524</sup>

Dieses Stadium zeichnet sich durch eine weitere Ausarbeitung der Details, wie dem Modellieren von Uräus, Stirn, Nase, Kinn und Bart und der weiteren Differenzierung der Beine aus. Die Prioritäten in der Ausarbeitung der Einzelheiten schwanken jedoch an den einzelnen Figuren. Nur an der Statue Nr. 29 findet sich noch die Spur einer roten Linie am rechten Arm.

Die Stadien V bis VIII sind nicht mehr durch rote Hilfslinien von einander differenziert, sondern durch offensichtlich erkennbare Fortschritte in unterschiedlichen Herstellungsprozessen, wobei Stadium VII die endgültige Politur betrifft und das Stadium VIII das Anbringen der Hieroglyphen beinhaltet.

**Stadium V**<sup>525</sup>

In diesem Stadium werden stilistischen Züge des Königs Mykerinos mehr und mehr aus den Gesichtern herausgearbeitet. Die Oberfläche der Statuen erweist sich als sehr viel glatter gegenüber den vorhergehenden Stadien, was auf eine feinere Glättung hinweist.

**Stadium VI**<sup>526</sup>

Dieses Stadium zeichnet sich durch eine weitere Glättung der Oberfläche aus, in deren Verlauf die Details, wie Augen und Finger immer weiter differenziert werden.

**Stadium VII**<sup>527</sup>

In diesem Stadium werden die Statuen poliert und dadurch alle noch vorhandenen Werkzeugspuren endgültig entfernt. Durch diesen Prozess wird die Statue in ihren Einzelheiten und ihrer Plastizität vollendet.

---

<sup>522</sup> Reisner, Mycerinus, 112, 115.

<sup>523</sup> Reisner, Mycerinus, 112, 115.

<sup>524</sup> Reisner, Mycerinus, 112, 115-116.

<sup>525</sup> Reisner, Mycerinus, 112-113, 116.

<sup>526</sup> Reisner, Mycerinus, 113, 116.

<sup>527</sup> Reisner, Mycerinus, 113, 116.



### Stadium VIII<sup>528</sup>

Im letzten Stadium erhält die Figur ihre Inschriften. Allerdings kann dieser Fertigungsprozess vorgezogen werden und zeigt sich dann schon vor Fertigungsstadium VII. Daher kann ein Befund wie an Statue Nr. 39 festgestellt werden, auf der die Basis poliert und beschriftet, die Oberfläche der Statue aber noch nicht vollständig von den Spuren vorhergehender Herstellungsprozesse befreit ist.

Vergleicht man die von G.A. Reisner analysierten Fertigungsstadien mit denen der Sesostris-Statuen, so stellt man fest, dass diese in ihrem Fertigungsniveau an die Stadien des Mykerinos-Komplexes anknüpfen. Sie zeigen also keine vergleichbaren Fertigungszustände, sondern dokumentieren die weiteren Entwicklungsschritte zwischen Stadium VII und Stadium VIII. Daneben sind die von G.A. Reisner erarbeiteten Ergebnisse durch folgende Punkte nur bedingt auf die Lischer Statuen übertragbar:

1. Es handelt sich nicht wie bei den Sesostris-Statuen um lebensgroße Statuen, sondern kleinformatische Statuen, so dass sich für die verschiedenen Fertigungsstadien an einem Objekt andere Fragen über Arbeitsvorgänge und Personenzahl stellen. So können an den Sesostris-Statuen mehrere Personen gleichzeitig arbeiten und somit die Trennung der einzelnen Arbeitsvorgänge und Arbeitsschritte gegeneinander sehr erschweren.
2. Die Mykerinos-Statuen sind aus Diorit, einem Hartgestein. Dieses erfordert andere Werkzeuge und Arbeitstechniken als der Kalkstein der Sesostris-Statuen.

#### 4.3.1.2 Die Kalksteinmodelle der Ptolemäerzeit<sup>529</sup>

Eine weitere Objektgruppe, die unterschiedliche Fertigungszustände dokumentiert sind die Bildhauermodelle der Ptolemäerzeit. Sie bestehen zum größten Teil aus Kalkstein und lassen die Vermutung zu, dass sie in der Herstellung ähnliche Arbeitsschritte aufzeigen wie die Sitzstatuen aus Lisch. Allerdings ist ein Werkzeugvergleich nur beschränkt durchführbar, da die Stücke im Durchschnitt zwischen 7 cm und 35 cm groß. Erschwert wird der Vergleich weiterhin dadurch, dass C.C. Edgar der Beschreibung von Werkzeugspuren und ihre Zuordnung zu bekannten Werkzeugen nur eine Seite widmete.<sup>530</sup> Dies ist besonders bedauerlich, da er an den Originalen arbeitete und somit die einzigartige Möglichkeit besaß, kleinste Werkspuren zu untersuchen, die auf Fotos nicht mehr zu verifizieren sind.<sup>531</sup> Dazu konzentrierte sich C.C. Edgar in seiner Analyse mehr auf die Unterscheidung verschiedener Linien innerhalb des Proportionensystems und deren Prioritäten in der Ausführung. Dabei ging es ihm um die Entscheidung ob geritzte Linien als Messlinien zu bewerten und rote, gemalte Linien als Korrekturlinien anzusehen sind.<sup>532</sup> Durch das Liniensystem der Ptolemäerzeit ergibt

---

<sup>528</sup> Reisner, Mycerinus, 113, 116.

<sup>529</sup> Die Arbeit von N. Tomoum (Tomoum, Nadja, Die sogenannten Bildhauermodelle der Spät- und Ptolemäerzeit – Studien zu Typus und Funktion einer altägyptischen Denkmälergruppe, unpublizierte Doktorarbeit, München 2002) war mir zum Zeitpunkt des Abschlusses dieser Arbeit noch nicht zugänglich und konnte daher nicht berücksichtigt werden.

<sup>530</sup> Edgar, Sculptors' Studies, V.

<sup>531</sup> Auch die Art wie ein Werkzeug angesetzt wurde, ob senkrecht oder waagrecht, sowie die Tiefe mit der die Werkzeuge ins Gestein getrieben wurden, sind durch Fotoanalysen nicht zu erarbeiten.

<sup>532</sup> Edgar, Sculptors' Studies, VII.

sich immerhin ein Einblick in den Umgang des ägyptischen Bildhauers mit dem Setzen und Einbinden von Details, was z.B. in den Markierungslinien für Uräus und Nase deutlich wird.<sup>533</sup>

Die Bildhauerstudien dokumentieren weniger Fertigungsstadien, als vielmehr Fertigungsstufen, denn es handelt sich hierbei nicht um unfertige Statuen, sondern um Anschauungsmaterial für die Ausbildung.<sup>534</sup> Der Ablauf verschiedener Arbeitsschritte wird exemplarisch an einem Objekt dargestellt. Dieser Befund zeigt sich vorwiegend an den Köpfen und Büsten, an denen trotz fertiggestellter Gesichter, die Ohren z.B. in der Bosse verblieben sind.<sup>535</sup> An CG 33351 sind einzelne Arbeitsschritte und deren Werkzeugeinsatz deutlich voneinander getrennt. So zeigen sich an der linken Kronenseite breit angelegte Flacheisenspuren, während die rechte Seite schon geglättet ist. Ein derartiger Befund ist natürlich an den Lischer Statuenkomplex nicht zu beobachten. Es gibt jedoch Beispiele,<sup>536</sup> die durch ihre Werkspuren und deutlich angelegten Fertigungsschritte zum Vergleich herangezogen werden können.

#### 4.3.2 Die Fertigungsstadien der Lischer Sitzstatuen

An den Lischer Statuen zeigen sich eine Reihe von Arbeitsabbrüchen, die zu einer Rekonstruktion verschiedener Fertigungsstadien führen.<sup>537</sup> Die deutlichsten Abbrüche lassen sich für den letzten Herstellungsprozess der Detaillierung feststellen, da die Werkspuren dieses Herstellungsprozesses nicht durch nachfolgende Arbeiten überlagert wurden. Bei Arbeitsabbruch waren die Statuen in fünf unterschiedlichen Fertigungsstadien. Diese Details, die zu den letzten Arbeiten in der Statuenherstellung gehören, wurden zum Teil auch an Statuen ausgeführt, die eine verhaltene Gesichtsmodellierung aufweisen. So dass hier schon angenommen werden darf, dass Herstellungsprozesse zu unterschiedlichen Zeiten ausgeführt wurden<sup>538</sup> oder aber einzelne Herstellungsprozesse innerhalb eines bestimmten Zeitraums von einer Arbeitsgruppe beendet werden mussten und auch unfertig an die nächste Arbeitsgruppe weitergegeben wurden. Die Art der Arbeitsorganisation kann erst nach den Detailuntersuchungen der einzelnen Herstellungsprozesse geklärt werden und findet daher ihre ausführliche Vorstellung in Teil III. *Analytik*.

In diesem Kapitel werden daher die Fertigungsstadien zunächst in schematisierter Form präsentiert. Anhand dieses groben Überblicks sollen die wichtigsten Aspekte vorgestellt und die gravierendsten Unterschiede gegenüber der Endfertigung deutlich gemacht werden. Ausführlicher werden die einzelnen Aspekte der Fertigung wie Werkspuren,<sup>539</sup> plastische Gestaltung,<sup>540</sup> Herstellungsprozesse

<sup>533</sup> Edgar, Rec. Trav. 27 (1905), 141.

<sup>534</sup> So auch Anthes, MDAIK 10 (1941), 96, Anm. 3.

<sup>535</sup> Edgar, Sculptors' Studies, pl. XIII (CG 33351), pl. XIV (CG 33355).

<sup>536</sup> Edgar, Sculptors' Studies, pl. IV (CG 33314), pl. VIII (CG 33329), pl. X (CG 33336).

<sup>537</sup> Wie G.A. Reisner treffend feststellte, sind diese Fertigungsstadien hypothetische Größen, die sich aus dem vorliegenden Befund herausbilden, Reisner, Mycerinus, 115.

<sup>538</sup> Siehe auch G.A. Reisner, der bemerkte, dass Stadium VIII auch vor Stadium VII ausgeführt werden konnte, Reisner, Mycerinus, 113, 116.

<sup>539</sup> Kapitel 1. *Werkspuren und Herstellungsprozesse* in Teil III. *Analytik*.

<sup>540</sup> Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* in Teil III. *Analytik*.

und Arbeitsschritte<sup>541</sup> in eigenen Kapiteln vorgestellt. Die Analyse der Fertigungsstadien ist in vier Abschnitte geteilt. Zunächst soll durch die Tabelle ein optischer Überblick über fehlende Details und erhalten gebliebene Werkzeugspuren gegeben werden. Danach werden im Abschnitt „Details“ die fertiggestellten Stellen kurz zusammengefasst. Anschließend werden nur exemplarisch besonders deutliche und wenig überarbeitete „Werkspuren“ lokalisiert und Besonderheiten in der „plastischen Ausführung“ vorgestellt.

### Schematischer Überblick der verschiedenen Fertigungsstadien:

CG	418	419	416	412	411	420	413	414	415	417
Nabel	■	■	▨	■	■	modern restauriert	■	▨	■	■
Schurz	■	▨	▨	■	■	▨	▨	▨	■	■
Bart	■	■	▨	■	■	▨	▨	■	■	■
Brustlappen	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Schläfenhaar	■	■	■	■	▨	■	▨	■	■	■
Seitenteil	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Kopfteil	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Zopfmuster	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Uräus	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Gürtel	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Bogen	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Glutäensteg abgearbeitet	■	■	■	▨	▨	■	■	■	■	■
Fertigungsstadium	V			IV		III		I	II	

fertiggestellt: ■

begonnen: ▨

unbearbeitet: □

Wie aus der Tabelle ersichtlich wird, können bestimmte Statuen durch die Fertigungsstadien ihrer Details zu Gruppen zusammengefasst werden.

<sup>541</sup> Kapitel 3. Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen in Teil III. Analytik.

### 4.3.2.1 Fertigungsstadium I

CG 414 zeigt die meisten unfertigen und nicht ausgeführten Arbeitsschritte auf und repräsentiert somit Fertigungsstadium I (**Tf. 1c-d**). Dies zeigt sich nicht nur in der Ausführung auffälliger Details, sondern auch im Grad der Oberflächenmodellierung, die an dieser Statue noch sehr verhalten ausgefallen ist.

#### Schematische Tabelle des Fertigungsstadiums I:

Fertigungsstadium I	CG 414
<b>Details:</b>	
Nemesmuster	
Brustlappen	
Schläfenhaar	
Bart	
Nabel	
Schurz	
Gürtelbinnenzeichnung	
Neun Bogen	
Glutäensteg entfernt	
<b>Werkspuren:</b>	
Spitzeisen	
Scharriereisen – Dechsel	
Flacheisen	
Hohleisen	
Riss	
Hilfslinien in roter Farbe	

fertiggestellt	
begonnen	
unbearbeitet	
deutlich sichtbare Spuren	

#### Details

An der Statue CG 414 (**Tf. 15d, 28a-b**) kann der einfachste Fertigungsgrad belegt werden, da das Plissee der Schurzseiten, des Kopftuches und des Bartes nicht ausgeführt und das Schläfenhaar und der Nabel nicht fertiggestellt wurden. Das Schurzmuster ist nur im Bereich zwischen den Armen umgesetzt (**Tf. 89a**). Die Ecken des Schurzes unter dem Gürtel, die sich am aufrechten Teil des sitzenden Körpers befinden, sind hingegen ohne Muster geblieben (**Tf. 85a-b**). Der Gürtel ist, ohne Angaben von Details, in seiner Form herausgearbeitet. Die linke Seite des Schurzes ist ohne Muster geblieben, während an der rechten Seite mit einer Falte begonnen wurde (**Tf. 92b-c**).

Das Nemes ist geglättet, weist aber auf der Rückseite noch Spuren der senkrechten Teilflächen auf, die durch das *in Fase-Stellen* der Kopfform entstanden sind (**Tf. 53b**). Das Plissee der Brustlappen ist ausgeführt, doch das Muster des restlichen Kopftuches wurde noch nicht begonnen (**Tf. 58b**).

Als einzige Statue weist CG 414 keinerlei Details am Bart auf, dieser ist aber geglättet und *unterstemmt* (Tf. 72c-d). Der Nabel ist vorgebohrt, aber ohne feine Endausführung geblieben (Tf. 29b).

### Werkspuren

Das geglättete Nemes weist noch Spuren der Dechsel oder des *Scharriereisens* auf mit dem die Rundung des Nemes in senkrechte Teilflächen angelegt wurde (Tf. 53b).<sup>542</sup> Auf dem Kopf befindet sich ein *Riss*, der als Messlinie diente (Tf. 59a).

In der Hohlrille des Plissees an der Schurzseite haben sich die rhythmische Schläge mit dem *Hohleisen* oder einem *Flacheisen* mit gebogener Schneide erhalten. (Tf. 92c).

Die Basis ist geglättet und poliert und weist nur um die Füße herum Spuren des *Beizeisens* auf (Tf. 51b). Zwischen den Füßen und am Beinsteg finden sich *Flacheisenspuren* die durch das *Scharrieren*<sup>543</sup> verursacht wurden (Tf. 51d). Im Bereich der Ferse und des linken Knöchels finden sich sogar noch *Spitzeisenspuren* (Tf. 106a). Auf dem polierten Streifen zwischen den Füßen hat sich der gezogene *Riss* erhalten (Tf. 51b).

Rechts wurde am Kinn eine Korrektur für den Sitz des Bartes vorgenommen. Deshalb haben sich hier zwei Bartkonturen erhalten (Tf. 15c, 64d).

Am Nabel ist die kreisrunde Bohrung noch sichtbar, die mit dem *Flacheiseisen* verbreitert wurde (Tf. 29b).

### Plastische Ausführung

Erstaunlich ist, dass die Statue im Gegensatz zu den Statuen des Fertigungsstadiums II, in der Ausführung der Körperdetails und vor allem des Gesichts plastisch erscheint. Durch die stilistische Nähe zu CG 412 zeigt sich jedoch, dass an CG 414 die plastische Endausführung nicht fertiggestellt wurde (Tf. 10a-b). Die Unterschiede zu Fertigungsstadium II sind nur deshalb so prägnant, da CG 414 stilistisch einem plastischeren Typen angehört. Sie befindet sich daher in der Modellierung etwa im gleichen Fertigungsgrad wie die Statuen des Fertigungsstadiums II, auch wenn diese eine weniger bewegte Oberfläche aufweisen.

Die Finger der Faust sind durch Inskriptionen voneinander getrennt, jedoch in ihrer Plastizität im Block verblieben (Tf. 35b). Der Nagel des kleinen Fingers der rechten Hand ist aus der Form des Fingers herausgeschnitten, jedoch nicht gerundet und poliert (Tf. 41c).

---

<sup>542</sup> In *Fase-gestellt*. Ausführlich zu dieser Technik Kapitel 1.2.2 *Flacheisen* und 1.2.4 *Dechsel* und 3.2.2 *Zweiter Herstellungsprozess: Das in Fase-Stellen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>543</sup> Siehe dazu Kapitel 1.2.2 *Flacheisen* in Teil III. *Analytik*.

### 4.3.2.2 Fertigungsstadium II

CG 415 und 417 befinden sich im Fertigungsstadium II.

#### Schematische Tabelle des Fertigungsstadiums II:

Fertigungsstadium II	CG 415	CG 417
<b>Details:</b>		
Nemesmuster		
Brustlappen		
Schläfenhaar		
Bart		
Nabel		
Schurz		
Gürtelbinnenzeichnung		
Neun Bogen		
Glutäensteg entfernt		
<b>Werkspuren:</b>		
Spitzeisen		
Scharriereisen – Dechsel		
Flacheisen		
Hohleisen		
Riss		
Hilfslinien in roter Farbe		



#### Details

Das Kopftuch ist in diesem Stadium nur geglättet und poliert, sogar die Brustlappen sind ohne Muster geblieben (**Tf. 55**). Die Haarsträhnen des Bartes hingegen sind an beiden Statuen ausgeführt worden (**Tf. 70a-b**).

An beiden Statuen ist der Schurz fertiggestellt und die am aufrechten Körper befindlichen Schurzecken dabei ohne Muster geblieben (**Tf. 83a-b**).

Die Statuen weisen den gleichen Nabeltyp auf, wenn auch der Nabel von CG 417 (**Tf. 31a**) tiefer gebohrt und die Detailausführung der kleinen, plastisch modellierten Hautfalte über dem Nabel sorgfältiger geschnitten und geglättet ist als an CG 415 (**Tf. 30b**).

#### Werkspuren

Das Kopftuch weist an beiden Statuen auf der Rückseite noch die senkrechten Teilflächen des *in Fase-Stellens* durch die Dechsel oder das *Scharriereisen* auf (**Tf. 53a-c, 55**).

An CG 415 ist die Bearbeitung der Gesichtsoberfläche noch nicht abgeschlossen. Auch hier finden sich noch Spuren, der in Teilflächen angelegten Rundungen im Bereich der Wangen, des Kinns und der Augenbrauen. Da die Teilflächen des *in Fase-Stellens* im Gesicht schmaler sind als am Kopftuch wurde hier nicht die *Dechsel* oder das *Scharriereisen*, sondern ein schmaleres *Flacheisen* eingesetzt (**Tf. 16a-b**).

Auf dem Steg zwischen den Beinen von CG 417 zeigen sich kleine stumpfe Löcher, die von zu tief getriebenen Spitzzeischlägen zurückbleiben, wenn die Oberfläche poliert wird (**Tf. 48d**).<sup>544</sup> Diese *Bauern* finden sich auch an den geglätteten Sitzflächen beider Statuen (**Tf. 75c, 73a**).

An beiden Statuen haben sich um die Füße der Streifen mit den Beizspuren erhalten, wenn er auch an CG 415 durch den Polierstein weitgehend entfernt wurde (**Tf. 48b, 50b,d**).

An CG 417 wurde der Riss nicht nur auf der Basis zwischen den Füßen, sondern auch auf dem Steg zwischen den Beinen gezogen (**Tf. 48d**). Auf dem vorderen Teil der Basis von CG 415 findet sich nur noch ein Teil des Risses unter der Politur (**Tf. 50b**).

### Plastische Ausführung

An CG 417 ist zwar die vorgesehene Plastizität schon erkennbar, aber gerade im Augen- Nasen- und Mundbereich sieht man im Vergleich zu CG 415, dass die Einzelteile des Gesichts noch sehr der Oberfläche verhaftet und wenig in die Tiefe modelliert sind (**Tf. 16a-b, 17c-d**). Über Wange und Augen bleiben die Spuren des *angearbeiteten Fasenzustand* erhalten. Der sich an CG 415 in einer durchgehend vertikalen Kante über dem rechten Auge und der Wange sowie an CG 417 als Kante über der linken Augenbraue und dem Oberlid zeigt.

Der Körper ist im Gegensatz zum Gesicht in seinen Details fertiggestellt, was die stark hervortretenden Schlüsselbeine und sorgfältig modellierten Brustwarzen belegen (**Tf. 10c, 11c**). Die Schlüsselbeine sind an beiden Statuen im Schulter- und Halsbereich herausmodelliert, an der linken Schulter von CG 415 allerdings nur schwach.

Die Faust von CG 417 (**Tf. 33a-b**) ist noch im Block verhaftet, liegt nicht auf dem Oberschenkel auf und ragt dadurch wie eine eigenständige Form, von einem breiten Steg getragen, undifferenziert aus dem Umriss der Figur heraus. Der Finger, der unter der Faust zum Vorschein kommt ist an CG 417 (**Tf. 43a-b**) noch im Block verblieben, während er an CG 415 (**Tf. 43d**) in seiner Form schon etwas differenzierter ist. Das Taschentuch ist deutlicher vom Daumen getrennt als bei CG 417, der fast noch mit dem Tuch verbunden ist. Auch in der Seitenansicht kommt dies zum Tragen. Während die Faust von CG 417 in der Seitenansicht noch völlig undifferenziert ist sind die Hautfalten, die durch die Faust hervorgerufen werden an CG 415 (**Tf. 40c**) durch vier Kerben dargestellt worden. Die Finger der linken Hand von CG 415 (**Tf. 33d**) sind mit Nagelhaut und einer Kerbe zur Differenzierung der einzelnen Glieder versehen, die an CG 417 (**Tf. 33a**) fehlen.
















<sup>544</sup> Ich werde diese Spuren im folgenden *Bauern* nennen, ein Terminus, der in heutigen Steinmetzbetrieben für ein solches Erscheinungsbild benutzt wird. E/Stein 1, 68, „Die Spitzziebe dürfen keineswegs tiefer liegen als die gezogenen Randschläge, weil die herzustellende Fläche dann Löcher aufweisen würde. Der Fachmann bezeichnet diese zu tief gearbeiteten Stellen als »Bauern«.“


Die Knie von CG 417 (**Tf. 33b**) geben ebenfalls einen unfertigen, dem Block verhafteten Eindruck wieder. Anders das Knie von CG 415 (**Tf. 33c**), das plastisch dreigeteilt, von breiten Muskelklammern umgeben ist und ein stark hervortretendes Schienbein aufweist.


#### 4.3.2.3 Fertigungsstadium III


CG 413 und 420 (**Tf. 4, 6a-b**) weisen das Fertigungsstadium III auf.


##### Schematische Tabelle des Fertigungsstadiums III:

Fertigungsstadium III	CG 413	CG 420
<b>Details:</b>		
Nemesmuster:		
Brustlappen		
Schläfenhaar		
Bart		
Nabel		restauriert
Schurz		
Gürtelbinnenzeichnung		
Neun Bogen		
Glutäensteg entfernt		
<b>Werkspuren:</b>		
Spitzeisen		
Scharriereisen – Dechsel		
Flacheisen		
Hohleisen		
Riss		
Hilfslinien in roter Farbe		

fertiggestellt 

begonnen 

unbearbeitet 

deutlich sichtbare Spuren 

##### Details

An beiden Statuen wurden die Arbeitsschritte am Schurz- und Bartmuster abgebrochen. Es sind jeweils nur ein Haarstrang am Bart zur Ausführung gekommen, allerdings ist dieser an CG 413 (**Tf. 69c**) breiter als bei CG 420 (**Tf. 70c**) ausgeführt. Der Schurz von CG 413 (**Tf. 90a-b, 92a**) ist nur zwischen den Unterarmen fertiggestellt und zeigt auf der linken Seite den Verlauf des Plissees in roter Vorzeichnung, wobei eine Falte schon mit dem *Hohleisen* herausgearbeitet wurde. An CG 420 (**Tf. 87c**) ist das Schurzmuster nicht nur an den Seiten unvollständig, sondern auch zwischen den Armen auf dem Schoß nur in Teilen ausgeführt worden. An beiden Statuen befinden sich keine Schurzecken am aufrechten Körper, da der Gürtel direkt auf den Oberschenkeln aufliegt (**Tf. 82a-b**). Der Gürtel ist an beiden Statuen in der Vorderansicht plastisch herausgearbeitet, bei CG 413 (**Tf. 90b**) ist er jedoch



als einziger des gesamten Statuenbefundes an der Rückseite weder plastisch noch durch Inskription vom Schurz getrennt.

An beiden Statuen ist das Muster des Brustlappens fertiggestellt, während mit dem Muster des Kopfteils und der Seitenfügel noch nicht begonnen wurde (**Tf. 58c-d**). An CG 413 (**Tf. 15a, 28d, 65b**) wurde nur das rechte Schläfenhaar ausgeführt. Die Nabel beider Statuen sind fertiggestellt. Allerdings ist aufgrund der modernen Restaurierung der Nabeltyp bei CG 420 (**Tf. 30a**) nicht zu bestimmen. Der Nabel an CG 413 (**Tf. 31b**) ist außergewöhnlich, da er nicht gebohrt, sondern mit dem Beizeisen zu einem Dreieck modelliert wurde.

### Werkspuren

Werkspuren finden sich vor allem auf den Basen, die nur grob geglättet sind. Daher haben sich an CG 420 (**Tf. 49d**) Spitzeisenspuren in Form von *Bauern* auf der Basenoberfläche und auf den Sitzflächen erhalten.

Bei CG 420 und 413 (**Tf. 56a,c**) finden sich in regelmäßigen Abständen Löcher am Hals, die durch die Ausführung des Brustlappenmusters entstanden sind. An der Schulter sind an der Stelle an der der Brustlappen unterstemmt wurde, Spuren der *Flacheisenschneide* an der ursprünglichen Brustlappenkontur erhalten geblieben (**Tf. 54b**).

Durch die Ausführung des Schurzmusters ist an CG 420 (**Tf. 90c**) die Spitze des Hohleisens, vor allem an der Rückseite, in die Form des Gürtels eingedrungen, so dass dessen Kontur zerfranst wirkt.

### Plastische Ausführung

Die Modellierung des Gesichts ist an beiden Statuen abgeschlossen, wenn an CG 413 auch verhaltener ausgeführt. Dies zeigt sich sowohl in der differenzierten Gestaltung der Gesichtsdetails, wie den schweren Oberlidern, vor allem bei CG 420 aber auch der sorgfältigen plastisch-bewegten Ausführung der weichen Mundpartie (**Tf. 16c, 17a-b**).

Der selbe Befund zeigt sich am Fertigungszustand der Körperdetails. An beiden Statuen ist das Schlüsselbein außen plastisch hervorgehoben, wurde jedoch bei CG 413 (**Tf. 12b-c**) an der rechten Schulter vergessen. Auch die plastisch modellierten Knie sind an beiden Statuen vergleichbar, jedoch erweist sich die Plastizität der Muskulatur an CG 420 sichtbar ausgeprägter (**Tf. 45b, 46a**).

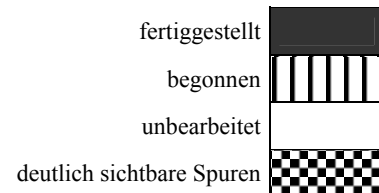
Ein ganz anderer Befund zeigt sich an der Faust von CG 420 (**Tf. 34c-d**). Hier sind die Finger kaum differenziert und wirken wie in die runde Form der Faust geritzt. Der Daumen ist dabei durch einen breiten Steg mit dem Oberschenkel verbunden. Die einzelnen Finger der Faust sind an CG 413 (**Tf. 36a-b**) plastisch gerundet und vom Oberschenkel abgesetzt und selbst die Knöchel plastisch herausgearbeitet. Der Finger unter der Faust ist jedoch im Block verblieben (**Tf. 41a**), während er an CG 420 abgerundet, jedoch in seinen Einzelheiten nicht ganz ausgeführt ist (**Tf. 38b, 39c**). An den Füßen sind bei CG 413 (**Tf. 50c**) die einzelnen Zehenglieder durch Kerben angeben und die Nagelhaut geritzt, während CG 420 (**Tf. 49b**) weder Nagelhaut noch Kerben aufweist.

#### 4.3.2.4 Fertigungsstadium IV

CG 411 und 412 (**Tf. 1a-b, 2b-c, 3a-b,**) dokumentieren das Fertigungsstadium IV.

##### Schematische Tabelle des Fertigungsstadiums IV:

Fertigungsstadium IV	CG 411	CG 412
<b>Details:</b>		
Nemesmuster		
Brustlappen		
Schläfenhaar		
Bart		
Nabel		
Schurz		
Gürtelbinnenzeichnung		
Neun Bogen		
Glutäensteg entfernt		
<b>Werkspuren:</b>		
Spitzeisen		
Scharriereisen – Dechsel		
Flacheisen		
Hohleisen		
Riss		
Hilfslinien in roter Farbe		



##### Details

Bei beiden Statuen sind die Details am Schurz, Bart und Brustlappen zur Ausführung gekommen und weisen dazu die vollständige Ausarbeitung des Nemesmusters an den Seitenflügeln, dem Kopfteil und dem Zopf auf. CG 411 unterscheidet sich in der Fertigstellung nur durch das fehlende Schläfenhaar auf der rechten Seite.<sup>545</sup> Selbst der Typ des Nabels ist gleich ein, rund gebohrtes Loch, das nach unten eckig vergrößert wurde und oben durch eine plastisch modellierte Hautfalte begrenzt wird (**Tf. 30c-d**).

Mit dem Nemesmuster wurde die Schlangenwindung des Uräuskörpers ausgeführt (**Tf. 59b, 60c**). Das Muster des Nemes ist im hinteren Bereich von CG 411 (**Tf. 62b**) weniger sorgfältig in der Ausarbeitung. An CG 412 (**Tf. 62d**) zeigt sich, dass die Ausführung des Musters vom vorhergehenden Arbeitsschritt der Formfestlegung abhängig ist. Auf der linken Seite war die plastische Ausarbeitung der Zopfform nicht fertiggestellt, weshalb das Zopfmuster an dieser Stelle über den Steg bis zur Schulter gezogen wurde.<sup>546</sup>

<sup>545</sup> Ohne Bild.

<sup>546</sup> Ausführlich dazu Kapitel 2.3.1 *Nemesgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

An CG 411 ist das Muster des Schurzes an manchen Stellen sehr unregelmäßig und wirr in seiner Wirkung. Allerdings wurde dieser Befund durch die modernen Restaurierungen erzeugt, da die Statue in zahllose Einzelteile zerbrochen war (**Tf. 102c-d**). Die Schurzecken sind mit Muster versehen, das allerdings sehr oberflächlich und ungenau wirkt. An der linken Seite ist das Muster sehr sorgfältig angelegt, während auf der rechten Seite, besonders im Glutäenbereich, die Grate des Musters ungenau und sogar Stege zwischen den einzelnen Graten stehen geblieben sind (**Tf. 92a**). Im Gürtel zeigen sich wieder die Beschädigungen durch das Eindringen des Hohleisens, wodurch der Rand des Gürtels unruhig wirkt. Das Muster des Schurzes an CG 412 (**Tf. 84a**) ist sorgfältig gearbeitet und endet kurz vor den nicht dekorierten Schurzecken, die durch eine Inschrift vom aufliegenden Schurzteil getrennt sind.

Der Glutäensteg ist an CG 411 angearbeitet und hinterlässt einen fast eckigen Eindruck, während er bei CG 412 fast vollständig *ausgestemmt* wurde (**Tf. 74c-d**).

### **Werkspuren**

CG 411 weist eine ganze Reihe von Werkspuren auf. Die Basis ist nur grob geglättet und lässt somit eine Analyse des Werkzeugeinsatzes zu (**Tf. 51a**). Sowohl die *langzügigen* Spuren des *Spitzeisens* als auch die *kurzzügig* nebeneinander gesetzten *Schläge des Scharriereisens* haben sich um die Füße herum erhalten. Entlang der Fußkontur zeigt sich ein etwa 1 cm breiter Streifen mit *Beizeisenspuren*, die durch das *Unterstemmen* der Fußballen entstanden sind. Auf der Basis zwischen den Füßen befindet sich ein *Riss*, der bis zum Rand der Basis verläuft.

Anders hingegen ist der Befund an CG 412 (**Tf. 49a,c**). Die Basis ist geglättet und poliert und zeigt nur an wenigen Stellen Reste der Flacheisenspuren. Trotzdem haben sich an CG 412 Spuren des Risses im vorderen Bereich der Basis erhalten (**Tf. 49a**).

Der Glutäensteg an CG 411 (**Tf. 74c**) ist sehr schmal und fast abgearbeitet, an CG 412 (**Tf. 74d**) nur noch als Rudiment erhalten. Am Glutäensteg und an der Thronlehne haben sich eine Reihe von Flach- und Spitzeisenspuren erhalten.

### **Plastische Ausführung**

Die Gesichter sind vollständig modelliert, allerdings weist CG 412 (**Tf. 20a-b, 66a-b**) eine sehr viel bewegtere Oberfläche und Plastizität auf. Dabei fallen die schweren Augenlider, das stark betonte Kinn und die differenziert, ausgearbeitete Oberfläche um den Mundbereich ins Gewicht. Die Oberfläche des Gesichts von CG 411 (**Tf. 18c-d, 24a-b**) ist wesentlich beruhigter. Zwar quellen auch hier in der Seitenansicht die Oberlider stark aus der Kontur des Gesichtes hervor, doch in der Frontansicht wird dieser Eindruck durch die wenig in die Tiefe modellierte Oberfläche wieder zurückgenommen.

Die Details der Körper scheinen bei beiden Statuen wiederum sorgfältig ausgearbeitet zu sein. Gerade die Kniebereiche zeichnen sich durch eine ausgeprägte feine Plastizität aus, die eine sorgfältige Beobachtung der Naturvorbilder widerspiegelt. Die Knie sind plastisch dreigeteilt mit bewegten Rändern, die den Anschein vermitteln als würde sich Haut über die Muskulatur ziehen. Um die Kniescheiben legt sich am Oberschenkel ein breiter Muskel, der angespannt gegen das Inkarnat tritt

(Tf. 34a-b, 35c-d). Die Arme weisen ebenfalls eine außergewöhnliche Plastizität auf, während die Hände bei beiden Statuen etwas undifferenzierter erscheinen. Der Daumen ist bei CG 412 (Tf. 42d) durch einen Steg mit dem Oberschenkel verbunden. Die Faust ist noch stark im Block verhaftet und die einzelnen Finger sind mehr durch Inskriptionen als plastisch voneinander getrennt. Beide Fäuste sind in der Seitenansicht wenig modelliert und werden bei CG 411 (Tf. 40d) durch drei Falten und bei CG 412 (Tf. 42b) durch zwei Falten differenziert. Der Finger unter der Faust ist bei beiden herausgearbeitet und geglättet, aber nur bei CG 412 (Tf. 43c) poliert und mit einem plastisch hervortretenden Nagel versehen. Die Hände und Füße beider Statuen (Tf. 34b, 35d, 42d, 49a, 51a) sind mit Nagelhaut und Kerben zur Differenzierung der einzelnen Fingerglieder versehen. Beide Statuen weisen an den Schultern und zwischen den Brustlappen modellierte Schlüsselbeine auf (Tf. 21c, 22a).

#### 4.3.2.5 Fertigungsstadium V

CG 416, 418 und 419 (Tf. 5c-d, 7, 8) weisen Fertigungsstadium V auf.




#### Schematische Tabelle des Fertigungsstadiums V:

Fertigungsstadium V	CG 416	CG 418	CG 419
<b>Details:</b>			
Nemesmuster			
Brustlappen			
Schläfenhaar			
Bart			
Nabel			
Schurz			
Gürtelbinnenzeichnung			
Neun Bogen			
Glutäensteg entfernt			
<b>Werkspuren:</b>			
Spitzeisen		▣	▣
Scharriereisen – Dechsel		▣	▣
Flacheisen	▣		
Hohleisen	▣		▣
	▣		
	▣		

fertiggestellt	▣
begonnen	
unbearbeitet	□
deutlich sichtbare Spuren	▣

### Details

In diesem Stadium sind Bart, Schurz und Kopftuchmuster fertiggestellt. Nur an diesen Statuen wurden Neun Bogen unter die Füße reliefiert (**Tf. 101**). Die Neun Bogen sind an CG 418 und CG 419 sehr fein und sorgfältig in den Details, an CG 416 jedoch deutlich grober ausgeführt.

Unterschiedliche Befunde weisen auch die Gürtel auf. Durch zwei Inskriptionen am oberen und unteren Rand erhielten die Gürtel Ziernähte, die an CG 418 und 416 sehr sorgfältig gezogen wurden. An CG 416 wurde allerdings nur der obere Begrenzungsrand fertiggestellt, während der untere noch in der roten Vorzeichnung verblieb (**Tf. 100**). An CG 419 ist die Ziernaht unterschiedlich tief und in einem unruhigen Verlauf angelegt worden. Auch in den Hieroglyphen der Kartusche drückt sich dies aus, denn vergleicht man die -Zeichen mit dem von CG 416, so sind diese auffallend feiner geschnitten. Die Hieroglyphen von CG 418 gehören ebenfalls zu den qualitativ hochwertigen Arbeiten, auch wenn das - und das -Zeichen einen gestauchteren Eindruck hinterlassen.

CG 416 und 419 weisen sogar in diesem Fertigungsstadium noch nicht fertiggestellte Partien auf. Am Schurz von CG 416 zeigen sich die meisten Fehlstellen. Die rechte Seite (**Tf. 96-98**) und die Schurzmitte sind fertiggestellt, aber an der linken Seite ist im unteren Glutäen- und Oberschenkelbereich die Ausführung des Musters unterbrochen worden. Bei CG 419 ist im unteren Glutäenbereich durch das Entfernen des Glutäensteges der Schurz in diesem Bereich ohne Muster geblieben (**Tf. 75b**) und an CG 418 erhielt der Schurzstreifen vor dem Taschentuch kein Plissee (**Tf. 95c**). Die Schurzecken sind an CG 416 und 419 (**Tf. 86**) mit Muster versehen. CG 418 (**Tf. 82c**) hat keine Schurzecken, da der Gürtel auf dem Oberschenkel aufliegt. Ebenso ist der Nabel an CG 416 (**Tf. 29a**) nur angebohrt und oben mit einer Ritzung versehen. CG 418 und CG 419 (**Tf. 29c-d**) weisen eine ovale Nabelform auf. An CG 418 haben sich auf dessen unregelmäßigen Rand noch Flacheisenspuren konserviert. Die obere Hautfalte ist an CG 418 plastisch herausgearbeitet und fehlt an CG 419.

An CG 416 wurde nur ein Barthaar angelegt (**Tf. 72b**). Die Bartmusterung an CG 418 (**Tf. 72a**) und CG 419 (**Tf. 69a-b**) ist hingegen abgeschlossen. Alle drei Statuen haben ein vollständig ausgeführtes Kopftuchmuster (**Tf. 59d, 60a-b**).

Der Glutäensteg wurde bei allen drei Statuen *ausgestemmt*, weshalb diese Statuen den Eindruck *freien Sitzens* vermitteln (**Tf. 75a-b,d**).

### Werkspuren

Alle Basen sind geglättet und poliert. An CG 416 (**Tf. 101a-b**) ist zwischen den Füßen noch ein Rest des Risses unter den Neun Bogen erhalten geblieben. Als einzige Statue ist bei CG 419 (**Tf. 101c**) die Basis direkt vor den Füßen abgeschnitten. Daher fällt sie deutlich schmaler als an den restlichen Statuen aus. An der abgeschnittenen Seite zeigt sich deutlich Schlagmuster des *Scharriereisens*.

An CG 416 (**Tf. 96a-b**) wurde der Rand des Gürtels durch die Ausführung des Schurzmusters vom *Hohleisen* beschädigt und erscheint deshalb zerfranst. An mehreren Stellen ist am Gürtel sogar noch die rote Vorzeichnung in Spuren erhalten geblieben. An CG 418 (**Tf. 82c**) finden sich nur noch Spuren einer roten Vorzeichnung zwischen den Armen in der rechten Schurzecke.

### Plastische Ausführung

In der Ausarbeitung der Gesichtsdetails sind alle Statuen (**Tf. 18a-b, 19, 66c-d, 67**) fertiggestellt, wenn sie auch keine besondere Tiefe in der Oberflächenmodellierung vorweisen. Alle drei Statuen haben zwar ein gut plastisch gearbeitetes Kinn, aber das Inkarnat um Mund- und Augenpartie bleibt wenig bewegt. Hinten neben den Zopf befindet sich an CG 416 ein viereckiger Steg (**Tf. 63a**), der bei CG 418 (**Tf. 63b**) und CG 419<sup>547</sup> schon zum Hals gerundet ist. Die Ohren sind in der Ausführung sehr unterschiedlich. Bei CG 416 (**Tf. 25a-b**) ist die Ausführung des Innenohrs noch kantig grob und ungeglättet. An CG 418 (**Tf. 24c-d**) sind die Kompartimente der Ohren trotz unruhiger Oberfläche geglättet. Bei CG 419 (**Tf. 24a-b**) sind die Gehörgänge gebohrt, die Details plastisch modelliert und poliert.

Die Bäuche sind an allen drei Statuen besonders betont modelliert (**Tf. 8**) und an CG 418 (**Tf. 90d**) macht sich diese plastische Gestaltung sogar am Rücken bemerkbar. Die Schlüsselbeine sind an allen Statuen deutlich ausgeformt (**Tf. 11a-b, 12a**). Die Muskulatur der Arme, Schultern und Beine ist sorgfältig modelliert. Das bewegteste Inkarnat zeigt sich an CG 416 (**Tf. 36c-d**) sowohl in der Differenzierung der Knie als auch in der ausgeprägten Plastizität der sie umgebenden Muskulatur. In gleicher Anordnung ist die Plastizität der einzelnen Kompartimente bei CG 418 (**Tf. 37c-d**) letztlich etwas verhaltener. An CG 419 (**Tf. 37a-b**) zeigen sich nur wenige Details, wodurch die Beine sehr wuchtig wie aufgeblasen wirken.

Die Hand von CG 416 (**Tf. 36c-d**) weist weder Nagelhaut noch Fingerglieder auf, (**Tf.**) während CG 418 und 419 (**Tf. 37**) sowohl Nagelhaut als auch Kerben zur Differenzierung der einzelnen Fingerglieder erhielten. CG 419 hat als einzige Statue zwei Kerben an jedem Finger, womit eine noch klarere Aufteilung der Fingerkompartimente gewährleistet wurde. Die Faust ist an CG 416 (**Tf. 38a, 39a**) eine ungegliederte gerundete Form, wenn auch der Finger unter der Faust gerundet und der Fingernagel in die Form geritzt wurde. An CG 418 und 419 (**Tf. 38c, 42c**) ist das Ballen der Faust durch zwei Kerben angegeben und die Oberfläche durch die plastische Umsetzung der Knöchel und Sehnen differenziert. Allerdings ist der Finger, der unter der Faust zum Vorschein kommt bei beiden Statuen im Block verblieben. Die Fußzehen weisen an allen Statuen Nagelhaut auf und die Zehen sind durch Kerben in einzelne Glieder unterteilt (**Tf. 101**). CG 416 (**Tf. 32a**) hat als Besonderheit gegenüber allen anderen Statuen einen plastisch modellierten Warzenhof an der linken Brust.

So konnten die „unterschiedlichen Fertigungsgrade“<sup>548</sup> der Statuen durch eine Analyse der Details in fünf Fertigungsstadien differenziert werden. Diese Fertigungsstadien betreffen allerdings zumeist nicht den Stand der plastischen Modellierung, der sowohl an hohen als auch an niedrigen Fertigungsstadien mal deutlich mal weniger deutlich ausfallen kann. Daher muss die Körpermodellierung in einem eigenen Herstellungsprozess ausgeführt worden sein, der – wie der Herstellungsprozess der Detaillierung – zu einem bestimmten Zeitpunkt abgebrochen wurde und daher zu unterschiedlichen plastischen Qualitäten führte. Um für die Körpermodellierung eine Bestimmung von Fertigungsstadien zu erreichen, bedarf es einer umfangreichen Analyse einzelner Körperkompartimente, die im folgenden Teil *III. Analytik* einen gewichtigen Platz erhalten wird.

<sup>547</sup> Ohne Bild.

<sup>548</sup> Saleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 87.

## 5. Zusammenfassung der Gegenstandssicherung

Durch die *Gegenstandssicherung* konnten an den Statuen eine Reihe stilistischer Merkmale analysiert werden, die als Kriterien verschiedener Dynastien des Alten Reichs definiert werden. Dabei handelt es sich weniger um Rückgriffe als vielmehr um eine Integration stilistisch bekannter Merkmale. Es hat den Anschein, als hätte man durch die Ausbildung ein Konvolut von Motiven und Formenrepertoires vermittelt, das sich im Verlauf des Alten Reiches und der 1. Zwischenzeit entwickelte und dem man entnahm, was der pragmatischen und semantischen Zielsetzung diente. Dabei zeigte sich, dass im memphitischen Raum kontinuierlich produziert wurde und daher die 1. Zwischenzeit nicht als Bruch im Produktionsbetrieb fassbar ist.

Die *syntaktische Analyse* führte zu individuellen Statuenmerkmalen. Da die Statuen im Grabungsbericht in ihrer Depotlage nicht gekennzeichnet waren, konnten die individuellen Statuenmerkmale als Grundlage zur Identifikation einzelner Statuen im Cachette-Befund dienen. Dieser Befund wird auf die Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung<sup>549</sup> und die Semantik des Dekorationsprogramms<sup>550</sup> Einfluss nehmen. Die Farbanalyse der Sitzstatuen und der Vergleich dieser Ergebnisse mit der Kolorierung der Osirisstatuen führte zu einer Rekonstruktion der ursprünglichen Bemalung. Da der Farbverlust bei der Entdeckung der Statuen an den Sitzstatuen umfangreicher als an den Osirisstatuen war, lässt dieser Befund Hypothesen über den ursprünglichen Aufstellungsort zu, der im Teil der *Validierung* weiter konkretisiert wird.<sup>551</sup>

Das grobe Schema der Fertigungsstadien<sup>552</sup> gab Hinweise über Fertigungskomplexe, die an einigen Statuen ausgeführt oder begonnen, an anderen Statuen aber nicht vorgenommen wurden. Der Befund machte schon hier deutlich, dass bestimmte Arbeitsabläufe, zum Beispiel der Detaillierung, unabhängig von der Fertigstellung vorhergehender Arbeitsschritte wie der Plastizität oder der Oberflächenpolierung, ausgeführt wurden. Dieses Ergebnis vermittelte Hinweise zur vorliegenden Arbeitsorganisation. Es wurde deutlich, dass eine Reihe von Arbeitsschritten zu einem Herstellungsprozess zusammengefasst werden konnten, der als Arbeitspensum einer bestimmten Arbeitsgruppe zugewiesen war. Die deutlich abrupten Arbeitsabbrüche suggerieren die Existenz eines bestimmten Zeitlimits, wonach die Statuen, ob die Arbeiten nun abgeschlossen waren oder nicht, an eine andere Arbeitsgruppe übergeben wurden. Dieser Befund bildet die Grundlage für die Detailanalyse,<sup>553</sup> die wiederum Grundlage für die Identifikation individueller Handschriften ist, die ihrerseits als Basis für die Rekonstruktion von Arbeitsgemeinschaften und Arbeitsverbindungen dienen.<sup>554</sup>

---

<sup>549</sup> Kapitel 3. *Kontext und Aufstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>550</sup> Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>551</sup> Kapitel 3. *Kontext und Aufstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>552</sup> Kapitel 4.3 *Fertigungsstadien* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>553</sup> Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>554</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* in Teil III. *Analytik*.

Die *Gegenstandsicherung* führte zu Hypothesen, die durch die Ergebnisse der *Analytik*, die die einfache Befundsicherung ins Detail führt, in den Zustand von *Konjekturen* versetzt werden können. Die Sammlung der *Konjekturen* wird im Teil der *Validierung* in verschiedene Kontexte gesetzt. Durch den Aufbau *kreativer Abduktionen* werden Verbindungen zwischen den einzelnen Konjekturen erzeugt, um somit eine fundierte Rekonstruktion des funktionalen Einsatzes der Lischer Statuen und der *Arbeitswelt* in der sie entstanden sind, erstellen zu können.



### III. Analytik<sup>555</sup>

Im Teil der Analytik werden verschiedene Aspekte der Statuenherstellung wie Werkspuren, Hinweise auf werktechnische Verfahrensweisen und Kriterien individueller Handschriften untersucht. Es werden Reihen von prägnanten Merkmalen erarbeitet,<sup>556</sup> wodurch Differenzen<sup>557</sup> und Übereinstimmungen<sup>558</sup> zwischen den Statuen analysiert werden können, die innerhalb des Statuenkomplexes zur Bildung von Gruppen mit übereinstimmenden Merkmalen führen.<sup>559</sup>

Für dieses Verfahren werden zunächst die Werkspuren an den Statuen aufgenommen durch deren Analyse individueller Werkzeugeinsatz und verschiedene Arbeitsschritte differenziert werden können. Die Identifikation zusammenhängender Arbeitsschritte und das Hinzuziehen erarbeiteter Fertigungsstadien<sup>560</sup> führt zur Rekonstruktion von in sich geschlossenen Herstellungsprozessen. Die Rekonstruktion einzelner Arbeitsschritte und Herstellungsprozesse wird zur Erstellung eines schematischen Arbeitsablaufs<sup>561</sup> für die komplette Statuenherstellung genutzt, die wiederum als Orientierungsrahmen für die Detailanalyse einzelner Statuenkompartimente dienen soll.

Die Detailanalyse ist Grundlage für die Rekonstruktion einzelner Fertigungsschritte bei der Herstellung bestimmter Statuenkompartimente.<sup>562</sup> Durch die Differenzierung stilistischer Eigenheiten und technologischer Vorlieben können mit den Ergebnissen der Detailanalyse verschiedene individuelle Handschriften definiert werden.<sup>563</sup> Für die Detailanalyse kommt die Methode des *praktischen Stilbegriffs* zum Einsatz.<sup>564</sup> Durch die Trennung von verfahrensbedingten und individuell bestimmten Erscheinungsbildern werden die Klassifizierungskriterien des Stils konkretisiert.<sup>565</sup>

Die Ergebnisse der Detailanalyse und des Werkverfahrens werden zur Rekonstruktion einzelner Herstellungsprozesse in der Skulpturen- und Reliefproduktion herangezogen. Durch die Verbindung individueller stilistischer Merkmale und technologischer Vorlieben mit einzelnen Arbeitsschritten und

<sup>555</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 199, „Durch die Analyse, d.h. durch zerlegende Untersuchung und durch Bildung von Reihen von Werken und Teilen, werden die Materialien für die erste Beantwortung der Fragen und für die Entwicklung weiterer Fragestellungen erarbeitet.“

<sup>556</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 199, „Die Bildung von Reihen des ikonographischen Typus, der Gattung oder des Stils entspricht der Einsicht, daß man Eigenarten eines Werkes nur durch unterscheidendes Vergleichen bestimmen kann. Die Analyse dient der Vorbereitung der kreativen Abduktion.“

<sup>557</sup> Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 262, „Differenzen erlauben etwas zu identifizieren im Unterschied zu anderen. Dieser Unterschied zu anderen ist dann die Identität des Identifizierten. Identität ist nur durch Differenz zu sichern und das heißt: sie ist nur bi-stabil zu sichern. Identität verweist sich Selbst auf Nicht-Identität, auf Differenz.“

<sup>558</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 84, „[...] insbesondere die typischen Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Kunstwerken aus einer Epoche oder einem Gebiet.“

<sup>559</sup> Die Methodik wird von G. Willems für die Kunstgeschichte ausführlich erklärt, Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 99. W. Davis beschreibt den Umgang mit „polythetic groups of artifacts“ zur Stilbestimmung, Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style, 19.

<sup>560</sup> Die Ergebnisse des Kapitels 4.3 *Fertigungsstadien* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>561</sup> Kapitel 1.3 *Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>562</sup> Hierzu gehören auch die einzelnen Fertigungsschritte bei der Herstellung der Reliefs an den Sitzblöcken der Statuen, die ebenfalls als Statuenkompartiment angesehen werden.

<sup>563</sup> Bauer, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 163.

<sup>564</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85.

<sup>565</sup> Dies kann durch eine Selektion von Typus und Modus gewährleistet werden (Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 107) oder im Sinne von W. Davis, in der „an archaeology of production – of language, of making – will be our context for, control upon, and explanation of style“ (Davis, in: Conkey/Harstorf (Hgg.), Style 30).

Herstellungsprozessen kann der schematisierte Arbeitsablauf der Statuenfertigung<sup>566</sup> für den Produktionsvorgang der Lischer Statuen konkretisiert werden.<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> Kapitel 1.3 *Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>567</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* und 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischer Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

## 1. Werkspuren und Herstellungsprozesse

Durch die Gegenstandssicherung konnten an den Lischter Statuen verschiedene Fertigungsstadien, vor allem für den letzten Herstellungsprozess der Detaillierung, ermittelt werden.<sup>568</sup> Diese zeigten sich in Arbeitsabbrüchen und konnten durch einzelne Arbeitsschritte, die an einigen Statuen ausgeführt waren und an anderen fehlten, rekonstruiert werden. Durch einen abrupten Arbeitsabbruch kam es zu zahlreichen Stellen mit deutlichen Werkzeugspuren, die zu einer Rekonstruktion einzelner Werkzeuge genutzt werden konnten. Schwieriger war die Werkzeuganalyse für die vorhergehenden Herstellungsprozesse der groben Form und der Differenzierung der Körperkompartimente. Die Werkspuren dieser Herstellungsprozesse finden sich oft nur in Spuren oder sind durch die Spuren nachfolgender Arbeitsschritte überlagert. Um diese Werkspuren identifizieren zu können, benötigt man Vergleichsbeispiele, die in einem früheren Herstellungsstadium aufgegeben wurden. Solche Befunde haben sich jedoch nur sehr selten erhalten. Zu ihnen gehört der Statuenkomplex des Mykerinos und die Bildhauermodelle aus der Ptolemäerzeit. Beide Komplexe sind allerdings nur bedingt für die Analyse der Lischter Sitzstatuen zu gebrauchen, da sie sehr kleinformatig sind. Zudem bestehen die Statuen des Mykerinos-Komplexes aus Hartgestein, das einen anderen Werkzeugeinsatz erfordert.

An beiden Komplexen wurden durch die jeweiligen Bearbeiter<sup>569</sup> verschiedene Fertigungsstadien oder Arbeitsschritte untersucht, jedoch nur wenig Gewicht auf die Analyse der Werkspuren und eine Zuschreibung zu bestimmten Werkzeugen betrieben. Beide haben sich bei der Rekonstruktion der einzelnen Fertigungsschritte und der dabei eingesetzten Werkzeuge auf die Darstellungen der Statuenherstellung in den Gräbern des Alten Reichs gestützt. Mit den dort abgebildeten Werkzeugen und bezeichneten Arbeitsschritten haben sich verschiedene Autoren<sup>570</sup> beschäftigt, die allerdings alle mit der Schwierigkeit konfrontiert waren, dass immer nur fertige Statuen abgebildet wurden, die keine optischen Hinweise auf den jeweils beschriebenen Arbeitsschritt und auf das Material der abgebildeten Statue geben. So geben die Statuendarstellungen nur wenige Hinweise auf die Art der Werkzeuge, die zur Bearbeitung von Kalkstein benutzt wurden.

Durch die auffälligen Differenzen in der Ausführung verschiedenster Details innerhalb eines homogenen Statuenkomplexes von zehn großformatigen Statuen, bietet sich daher die einzigartige Möglichkeit einer umfangreichen Analyse von Werkzeugspuren, der Rekonstruktion des bei der Statuenherstellung verwendeten *Kalksteingeschirrs* und der Ermittlung möglicher Werkzeugeinsätze dieser Geräte. Wird ein Werkzeug in mehreren Arbeitsschritten eingesetzt, können dadurch zusammenhängende Fertigungsprozesse rekonstruiert werden. Da manche Spuren nicht eindeutig einem Werkzeug zugeordnet werden können, werden die möglichen Werkgeräte zur Diskussion gestellt.

Um für die Identifikation eines Werkzeuges ein Vergleichsstück vorlegen zu können, habe ich das

---

<sup>568</sup> Kapitel 4.3.2 *Erhaltungszustand der Lischter Sitzstatuen* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>569</sup> Reisner, Georges Andrew, Mycerinus. *The Temple of the Third Pyramid at Giza*, Cambridge 1931; Edgar, C.C., *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 31, Kairo 1906

<sup>570</sup> Z.B. Drenkhahn, Rosemarie, *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, Ägyptologische Abhandlungen 31, Wiesbaden 1976; Eaton-Krauss, Marianne, *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, Ägyptologische Abhandlungen 39, Wiesbaden 1984.

umfangreiche Bildmaterial von W.F. Petries „Tools and Weapons“ herangezogen. Allerdings ist die analytische Arbeit W.F. Petries nur sehr unzulänglich und zum großen Teil überholt, so dass eine neue Überarbeitung dieses Themas dringend notwendig wäre. Ein wichtiges literarisches Zeugnis über Werkzeuge zur Zeit Sesostris I. stellt Papyrus Reisner II dar, in dem nicht nur die Bestellung einer großen Zahl von Werkzeugen durch den *jmj-rʿ pr* Anhhur-hotep belegt ist, sondern auch das Material, die Werkzeugart und das Gewicht einzelner Werkzeuge.<sup>571</sup>

Um in der Beschreibung von Arbeitsschritten und Herstellungsprozessen die heute geläufigen Termini nutzen zu können, war mir das Lehrmaterial des Steinmetzhandwerks eine große Hilfe.<sup>572</sup> Termini und fachliche Erklärungen habe ich daraus übernommen und das anschauliche Bildmaterial meinen Befunden gegenübergestellt. So werden die Bearbeitungswerkzeuge als „Geschirr“ (z.B. *Sandsteingeschirr*) und die metallenen Schlagwerkzeuge als „Eisen“ bezeichnet.<sup>573</sup>

Eine außerordentlich wertvolle Hilfe war mir der Steinmetzmeister Christoph Wolf, der mit mir alle Befunde diskutierte und mir die unterschiedlichen Werkzeugeinsätze der einzelnen Werkzeuge, z.B. verschiedene Aufsatzwinkel demonstrierte, die zu den Werkspuren an den Lischter Statuen führten.

---

<sup>571</sup> Simpson, Reisner II, 24-39.

<sup>572</sup> Berufsbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk., Bd. 1-3.

<sup>573</sup> E/Stein 1, 8.

## 1.1 Literarische und visuelle Referenzen zur Statuenherstellung

Zur Rekonstruktion der in der Statuenherstellung erforderlichen Arbeitsschritte, Werkzeuge, Personen und deren Berufsbezeichnungen haben sich unterschiedlichste Referenzen erhalten. Aus dem Alten und Neuen Reich gibt es zahlreiche Gräber mit Darstellungen der Statuenherstellung.<sup>574</sup> Aus dem Mittleren Reich sind nur drei Gräber in Beni Hassan bekannt, in denen derartige Abbildungen zu finden sind.<sup>575</sup> Da sich die technischen Abläufe in der Statuenherstellung durch die Zeiten hindurch nicht auffällig geändert haben,<sup>576</sup> können auch Darstellungen verschiedener Epochen zum Vergleich herangezogen werden. Bei den einzelnen Gegenüberstellungen müssen lediglich Differenzen bezüglich des Stils und neuer Werkzeugmaterialien, z.B. dem Aufkommen von Bronze oder Eisen, berücksichtigt werden.

Mit den Darstellungen der Statuenherstellung haben sich eine Reihe von Autoren, wenn auch jeweils mit einer anderen Gewichtung, beschäftigt.<sup>577</sup> Während L. Klebs<sup>578</sup> die verschiedenen Statuentypen in den Szenen analysierte, legte P. Montet<sup>579</sup> sein Augenmerk auf den Beruf des Bildhauers und die dazugehörigen Titel. Der Beschreibung der Statuen widmete er ein kleines Kapitel, wenn er sich auch nicht über einzelne Herstellungsvorgänge äußerte. R. Drenkhahn untersuchte die Stellung und Bedeutung des Bildhauers in der Gesellschaft, wobei ihre Einordnung mehr Gewicht auf die hierarchische Stellung des Handwerkers am Hof und in privaten Dienst legte. Sie beschäftigte sich aber in einem eigenen Kapitel mit der Statuenherstellung.<sup>580</sup>

M. Eaton-Krauss versuchte den Werkstoff der dargestellten Statuen zu rekonstruieren. Vor allem die häufige Darstellung der Dechsel veranlasste sie zu der Hypothese, dass mehr als die Hälfte der Abbildungen die Herstellung von Holzstatuen wiedergibt.<sup>581</sup> Ihre Argumentation basiert einerseits auf Inschriften wie in den Darstellungen bei Ti, an denen die Holzarten schriftlich niedergelegt wurden und andererseits auf dem abgebildeten *Werkgeschirr*, das zum Bereich der Holzbearbeitung gehört.<sup>582</sup>

Aber schon R. Drenkhahn betonte in ihrer Untersuchung, dass auch in der Übersetzung von Holzarten diverse Unsicherheiten auftreten können. Die Bezeichnung (*twi n*) *špn* wurde bisher mit einer unbestimmten Art von Nutzholz in Verbindung gesetzt, ist aber bisher nur als „Mohnpflanze“ belegt.<sup>583</sup> So vermutete R. Drenkhahn, dass dieser Zusatz eher auf die Zusammensetzung der Farbe verweist, die für die Bemalung der Statue benutzt wurde, als auf das Werkmaterial der Statue.<sup>584</sup> Die Identifizierung des Materials ist in der flachbildlichen Darstellung kaum möglich. Es gibt zwar

---

<sup>574</sup> Allerdings wurde nur die Herstellung von Privatstatuen dargestellt. Königsstatuen sind nur im Kontext der königlichen Repräsentanz abgebildet worden. Eaton-Krauss, *Representations*, 202.

<sup>575</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, 189-192.

<sup>576</sup> So auch Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 27, „Das Werkverfahren der Amarnazeit wird sich kaum von dem des Alten Reichs unterscheiden.“

<sup>577</sup> Ausgezeichnet zusammengefasst bei Eaton-Krauss, *Representations*, § 43.

<sup>578</sup> Klebs, *Reliefs I*, 80-82.

<sup>579</sup> Montet, *Scènes*, 288-295.

<sup>580</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 56-58.

<sup>581</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, 58.

<sup>582</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, 51.

<sup>583</sup> WB IV 444,17 und 445,5.

<sup>584</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 59.

Beispiele, etwa im Grab des Rehmire, in denen eine Statue durch die gesprenkelte Bemalung als Granitstatue ausgewiesen wird, aber es gibt auch Kalksteinstatuen, die eine gesprenkelte Granitbemalung erhalten haben, die zur Aufwertung des einfacheren Materials eingesetzt wurde. So zu beobachten an den Lischter Osirisstatuen, deren Rückenplatte durch die Kolorierung den Eindruck von Granit wiedergeben soll. Ist aber in der Statuendarstellung gar kein Muster wiedergegeben, so kann eine Zuschreibung zu einem bestimmten Gestein oder einer Holzarten nicht unternommen werden. Daher klammerte R. Drenkhahn die Identifizierung von Stein oder Holz in ihren Untersuchungen aus.<sup>585</sup>

Ein anderes Kriterium, das M. Eaton-Krauss zur Bestimmung des Materials ins Feld führte, ist die Darstellung der Statue. Wird sie mit Rückenpfiler wiedergegeben, so handelt es sich um eine Steinstatue. Fehlt der Rückenpfiler, so wird die Statue den Holzstatuen zugeordnet, vor allem wenn die Beine frei schreitend und ohne Steg dargestellt sind.<sup>586</sup> Dennoch wurde auch ihr die Problematik einer derartigen Interpretation bewusst. So könnten Schreitstatuen ohne Rückenpfiler Holzstatuen sein, die Steinstatuen imitieren oder aber der Rückenpfiler wurde unbeabsichtigt vergessen.<sup>587</sup> Würden die Lischter Statuen, die „frei“ ohne Rückenpfiler auf ihren Thronen sitzen, ins Flachbild übertragen, so würden sie von M. Eaton-Krauss als Holzstatuen identifiziert werden.<sup>588</sup>

Inwieweit können bildliche Darstellungen ohne Einschränkungen als Wiedergabe der Realität verstanden werden?<sup>589</sup> So kann der Befund vorliegen, dass eine Schreitstatue ohne Rückenpfiler dargestellt wird, in ihrer Bemalung aber auf das Material Granit hinweist. Dem ägyptischen Betrachter reichte ein Signifikant aus, um den Hinweis auf eine Granitstatue zu verstehen. In der Realität konnte es sich hierbei um eine Holzstatue handeln, die eine Steinstatue imitiert. Hierfür ist zwar kein Beispiel erhalten geblieben, allerdings ist die Bemalung an den meisten Holzstatuen auch verloren gegangen. Dennoch ist festzustellen, dass dem Ägypter der Hinweis auf das Material für die Konnotation wichtig war und die Ausführung hierfür in den Hintergrund treten konnte.

Diese Beispiele machen deutlich, dass die Darstellungen der Statuenherstellung weder zur Klärung eines Werkzeugeinsatzes in bestimmten Materialien noch zur Rekonstruktion einzelner Arbeitsschritte ausreichen.

Eine große Hilfe zur Identifikation von Arbeitsschritten und den mit ihnen in Verbindung stehenden Werkzeugen könnte die detaillierte Untersuchung von Statuen erbringen, auf denen sich fast immer Reste verschiedener Bearbeitungsspuren erhalten haben. Derartige Analyse wurden allerdings noch nicht einmal bei Statuenkomplexen mit auffallenden Werkspurenbefunden wie dem Mykerinos-Komplex oder den Bildhauerstudien durchgeführt.

<sup>585</sup> Drenkhahn, Handwerker, 58.

<sup>586</sup> Eaton-Krauss, Representations, 57.

<sup>587</sup> Eaton-Krauss, Representations, 57-58.

<sup>588</sup> So ist im Grab des Ptahschepes ein Sitzstatue ohne Rückenpfiler dargestellt, die durch die Inschrift als Granitstatue ausgewiesen ist. Rochholz, SAK 21 (1994), 266.

<sup>589</sup> Besonders anschaulich dokumentierte M. Rochholz die Unterschiede zwischen Statuenabbildung und Statuenbestand im Grab des Ptahschepes. So ist dort auf der Wand eine monumentale Granitstatue des Grabherrn mit der Maßangabe von 78 Ellen abgebildet, die weder im archäologischen Befund auftauchte, noch in der damaligen Zeit für Privatpersonen erhältlich war. Die tatsächlich im Grab gefundene Granitstatue weist nur eine Höhe von 4 Ellen auf. Rochholz, SAK 21 (1994), 267-268, 272-273.

### 1.1.1 Rekonstruktion von Herstellungsverfahren anhand der Darstellungen der Statuenproduktion im Alten und Mittleren Reich

R. Drenkhahn und M. Eaton-Krauss haben ausführlich die Darstellungen von Statuen in den Gräbern des Alten und Mittleren Reiches analysiert. Da M. Eaton-Krauss sich auf die Identifikation der abgebildeten Werkzeuge sowie der mit ihnen bearbeiteten Werkstoffe und die repräsentative Aufgabe solcher Abbildungen konzentrierte, werde ich die Rekonstruktion der Arbeitsabläufe von R. Drenkhahn vorstellen. R. Drenkhahn stellte auf der Grundlage verschiedener Darstellungen der Statuenherstellung und deren Bildunterschriften einzelne Arbeitsschritte und die dabei eingesetzten Werkzeuge im folgenden Arbeitsablauf vor.<sup>590</sup>

a) Dieser erste Arbeitsschritt ist im Grab des *Hnm-ḥtp* dargestellt. Es liegt, einzigartig in der Statuendarstellung, eine Statue am Boden und wird mit einer Axt bearbeitet. R. Drenkhahn hält dies für die Darstellung der erste groben Formbearbeitung und findet ihre These durch die Inschrift bestätigt.<sup>591</sup> Durch das großflächige Entfernen von Gestein wurden die ersten Umriss herausgebildet.

b) Eine Darstellung im Grab des *Ti*, in der die Statue mit einem Steinhammer bearbeitet wird,<sup>592</sup> kann ebenfalls als Wiedergabe des ersten Arbeitsschritts der groben Formbearbeitung angesehen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist aber ein derartiger Werkzeugeinsatz mit der Bearbeitung einer Hartgesteinstatue in Verbindung zu bringen

c) Die Szene, die diesen Arbeitsschritt wiedergibt, zeigt den Produzenten mit Hammer oder Schlegel und diversen Schlag-*Eisen*.<sup>593</sup> Im Gegensatz zum 1. Arbeitsschritt, in dem die Form einerseits kubisch aus dem Block *gelöst* oder beim Hartgestein durch Zermürben der Oberfläche langsam herausgearbeitet wird, handelt es sich hier um ein gezielteres Werkverfahren, in dem mit *Knüpfel* und *Eisen* die Modellierung der Statue vorangetrieben wird. Häufig ist neben einer derart bearbeiteten Statue eine weitere Statue dargestellt, die mit dem Polierstein geglättet wird. In der weiteren Diskussion wird hierbei geklärt werden müssen, ob es sich bei dieser Darstellung um den Arbeitsschritt der endgültigen Politur (e) handelt oder ob im Werkverfahren eine sich wiederholende Abfolge dieser beiden Arbeitsschritte – Modellieren mit *Knüpfel* und *Eisen* und anschließendes Glätten der bearbeiteten Partie mit dem Polierstein – anzunehmen ist.

d) In diesem Arbeitsschritt kommt die Dechsel zum Einsatz, die hier in der Funktion des „Glättens“<sup>594</sup> eingesetzt wird. R. Drenkhahn verweist darauf, dass in den Texten immer nur Holzarbeiten mit der Dechsel geglättet werden. Allerdings findet sich bei M. Eaton-Krauss, die die Dechsel ebenfalls der Holzbearbeitung zuordnet, die Abbildung einer Statue mit Rückenpfeiler, die mit der Dechsel und dem Polierstein bearbeitet wird.<sup>595</sup> Hierbei kann es sich nur um eine Steinstatue handeln.

<sup>590</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 56-58.

<sup>591</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 57, „*idr(w) iš.t=k m ḥ.t=f šn.j(w)*, Weggenommen wird deine Materie von seinem Leib, so daß er rund wird.“

<sup>592</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, pl. IV, 26

<sup>593</sup> So im Grab des *Wp-m-nfr.t* oder des *K3-m-rmt*, Drenkhahn, *Handwerker*, 52, 57.

<sup>594</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 57, „*ndr*“.

<sup>595</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, pl. II, 11.

e) Die endgültige Politur der Oberfläche bezeichnet R. Drenkhahn als den 4. Arbeitsschritt.<sup>596</sup> Das Polieren einer Statue mit einem eiförmigen Stein ist eine der häufigsten Darstellungen.<sup>597</sup> Ob es sich bei diesen Darstellungen um die Abbildung der Gesamtpolitur der Statue oder um Zwischenschritte des Glättens einzelner Partien, die zum Aufmalen von Hilfslinien für das weitere Vorgehen dienen, handelt, kann durch diese Darstellungen nicht geklärt werden. Leider geben auch die Inschriften keine klärenden Hinweise.

f) Im Verlauf dieses letzten Arbeitsschrittes werden die Statuen bemalt. Hierbei wird der Produzent entweder mit Pinsel und Palette, Napf oder Spachtel dargestellt. R. Drenkhahn unterscheidet zwischen der Bemalung der Statue oder den Arbeiten am Rückenpfeiler,<sup>598</sup> die wahrscheinlich mit dem Vorzeichnen oder Aufmalen der Hieroglyphen durch einen *sš* oder *sš qdw.t* in Verbindung gebracht werden müssen.

Die Arbeitsabfolge fasste R. Drenkhahn folgendermaßen zusammen:

“Anhand der Tätigkeiten (a-f) und Werkzeuge läßt sich – trotz der Wiedergabe der Statue im fertigen Zustand – folgender Arbeitsverlauf festlegen. Die größte Arbeit findet – sofern es sich um Statuen aus Stein handelt – vermutlich nicht in der Werkstatt, sondern im Steinbruch statt. In der Werkstatt wird der rohe Umriß mit der Axt (a) oder Steinhämmern (b) herausgeschlagen: die feinere Durcharbeitung geschieht mittels Hammer und Meißel (c); der Dechsel ebnet Übergänge (d); die Oberfläche wird poliert (e) und abschließend bemalt (f).“<sup>599</sup>

### 1.1.2 Rekonstruktion von Herstellungsverfahren anhand der Analyse von Werkspuren an Originalen

Da der Ägyptologie kaum umfassende Statuenkomplexe in verschiedenen Fertigungsstadien erhalten geblieben sind, wurden bisher nur wenige Untersuchungen an Originalen vorgenommen, mit dem Ziel die Arbeitsweisen ägyptischer Bildhauer zu analysieren. Für diese Zwecke lässt sich hier der Statuenkomplex aus dem Taltempel des Mykerinos zum Vergleich heranziehen. Da der größte Teil der Statuen in frühen Fertigungsstadien verblieben ist, finden sich an ihnen auch eine Reihe von Werkspuren, die über die Verwendung einzelner Werkzeuge in den ersten Herstellungsprozessen Auskunft geben. Dieser Statuenkomplex wurde von G.A. Reisner untersucht, der durch die verschiedenen Fertigungszustände der Statuen acht Fertigungsstadien feststellte.<sup>600</sup>

Die Fertigungsstadien I-III weisen ähnliche Werkspuren und Fertigungsabläufe auf, durch deren Wiederholung einzelne Details differenziert wurden. Aufgrund des Oberflächenbildes vermutete G.A. Reisner, dass der Werkblock durch einen harten Stein geprellt wurde. Teile der geprellten Oberfläche waren schon geglättet. In den geglätteten Stellen befinden sich eine Reihe von Löchern (*Bauern*), die durch das zu tief in das Gestein gedrungene Werkzeug hervorgerufen wurden. In diesen fand G.A. Reisner eine pastenartige Substanz, als wenn zerstoßenes Pulver mit Wasser vermischt worden sei und vermutete, dass diese durch das Arbeiten mit einem Polierstein entstanden ist.

<sup>596</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 58 „*sn*“.

<sup>597</sup> Siehe zahlreiche Belege bei: Drenkhahn, *Handwerker*, 52-55.

<sup>598</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 58.

<sup>599</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 58.

<sup>600</sup> Reisner, *Mycerinus*, 115-116.



Im Stadium IV rekonstruierte G.A. Reisner für die Kerbe, die die Beine voneinander trennt, den Einsatz eines spitzen Steins oder eines flachen Poliersteins mit gebogenen Ecken.<sup>601</sup>

Im Stadium VI weist die Oberfläche der Statue den feinen rauen Zustand vor dem Polieren auf. Dieser Zustand wurde durch das wiederholte Nacharbeiten und Glätten im Stadium V hergestellt. Allerdings sind Einzelheiten, wie Augen und Finger, noch sehr vage angelegt und werden während des Polierprozesses weiter differenziert.<sup>602</sup>

Das Polieren der Statue wird im Stadium VII vollzogen. Dabei werden die Einzelheiten fertiggestellt und alle Spuren früherer Arbeitsprozesse von der Oberfläche entfernt.<sup>603</sup> G.A. Reisner vermutete, dass für das Glätten ein feuchter Bimsstein verwendet wurde und die letztendliche Politur ein trockener Vorgang war.

Die Bemalung und Beschriftung der Statue fand im Stadium VIII statt.

Anhand der in den Fertigungsstadien ermittelten Werkspuren fasste G.A. Reisner das Werkverfahren in sechs Fertigungsstufen zusammen:<sup>604</sup>

1. Pounding with a stone
2. Rubbing with stones of various forms and sizes held in the hand, probably accompanied by the use of an grinding paste.
3. Sawing by means of a copper blade of fan-shape fixed in a wooden handle and used by rubbing up and down or back and forth, accompanied by the use of grinding paste.
4. Boring by means of a hollow tube of copper, turned either by rolling between the hands or with a crank (as the stone-borer), used with grinding paste.
5. Drilling with a copper or stone point with grinding paste.
6. Rubbing with a copper (?) point, with grinding paste.

Für die Rekonstruktion des Herstellungsablaufes beschränkte sich G.A. Reisner nicht nur auf den Komplex der unfertigen kleinformatischen Statuen, sondern ergänzte die Erkenntnisse der acht Fertigungsstadien mit den Werkspuren, die er auch auf den großformatigen fertiggestellten Statuen fand. Dort glaubte er auch Spuren von metallenen Werkzeugen, vornehmlich Sägen und etliche Bohrspuren entdecken zu können.<sup>605</sup>

Sehr anschaulich wurde G.A. Reisners Analyse von R. Anthes zusammengefasst und kritisch hinterfragt. R. Anthes<sup>606</sup> vermutete, dass es sich in den ersten Fertigungsstadien nicht nur um einen in der Hand geführten Schlagstein handelte, sondern sehr wahrscheinlich um einen aus den Reliefs bekannten Steinhammer.<sup>607</sup> Dieser bestand aus einem Stein und einem gabelförmigen Holzschaft, in den der Stein gespannt und verschnürt wurde. Auch stimmte er den Spuren von Metallsägen zu, die in

---

<sup>601</sup> Reisner, Mycerinus, 116.

<sup>602</sup> Reisner, Mycerinus, 116.

<sup>603</sup> Reisner, Mycerinus, 116.

<sup>604</sup> Reisner, Mycerinus, 117-118.

<sup>605</sup> Reisner, Mycerinus, 116-117.

<sup>606</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 82-84; Auch W.-S. Smith nahm G.A. Reisners Ergebnisse in seine Untersuchungen auf, Smith, HSPOK, 105-108.

<sup>607</sup> Beispiele dieses Werkzeuges siehe, Arnold, Masonry, 261, fig. 6.12-6.14; Petrie, Tools, XLV, XVII, XIV, IX.

Zusammenwirkung mit Poliersand eingesetzt wurden. Er beschränkte den Einsatz dieses Werkzeuges allerdings auf Alabasterstatuen. Bei den Dioritstatuen hingegen seien nur die Spuren des scharfen „Reibsteins“ aufzufinden.<sup>608</sup>

R. Anthes widmete dem Material Kalkstein ein eigenes Kapitel und wies die Produzenten, die dieses Material bearbeiteten – neben den „Steinhandwerkern“ und „Holzschneidern“ – einer eigenen Handwerkergruppe zu.<sup>609</sup> Da es neben dem weichen Turakalkstein, der mit den Werkzeugen aus der Holzbearbeitung gestaltet werden kann, auch harte Kalksteinarten gibt, die mit den Methoden der Steinbildhauer bearbeitet werden müssen,<sup>610</sup> favorisierte er eine Aufteilung der Bildhauer in eine Gruppe des „weichen Materials“ und des „harten Materials“<sup>611</sup> und hielt die Aufteilung in „Steinhandwerker“ und „Holzschneider“ für wenig hilfreich. Für das „weiche Material“ nahm er in der Hauptsache den Einsatz von *Knüpfel* und *Eisen* an, schloss aber auch den Gebrauch der Dechsel für die Anlage der groben Form nicht aus.<sup>612</sup> Er analysierte die Spuren eines *Flacheisens* mit gebogener Schneide, das er als „Rundeisen“ bezeichnete.<sup>613</sup> Die anschließende Glättung der Oberfläche wurde mit einem „Reibstein“ durchgeführt.<sup>614</sup>

Die interessanteste Objektgruppe für die Analyse einzelner Arbeitsschritte und deren Werkzeugeinsatz bilden die Bildhauerstudien aus Kalkstein.<sup>615</sup> Als Lehrmaterial zur Bildhauerausbildung werden an ihnen einzelne Herstellungsprozesse zur Fertigung einer Statue – Schritt für Schritt – dokumentiert. Die Werkspuren wurden deutlich sichtbar belassen, so dass an ihnen sowohl die Art des Werkzeugs, als auch dessen technischer Einsatz untersucht werden könnte. Der bisherige Bearbeiter dieses Objektkomplexes, C.C. Edgar, beschäftigte sich allerdings nur mit den Proportionen und dem Auffinden von Hilfslinien, anstatt die bewusst präsentierten einzelnen Arbeitsschritte zu beschreiben, sie in Herstellungsprozesse zusammenzufassen und die Studien nach Werkzeugspuren zu untersuchen. Den Werkzeugen und deren verschiedene Einsatzmöglichkeiten widmete er eine Seite.<sup>616</sup>

In den frühen Herstellungsprozessen kamen bei diesen kleinformatigen Objekten statt des *Spitzeisens* das *Flacheisen* zur Gestaltung der groben Form und die Säge zum Auslösen größerer Stücke zum Einsatz.<sup>617</sup> Die differenzierte Form wurde durch *langzügige* Schläge mit dem *Flach-* oder *Hohleisen* erstellt.<sup>618</sup> C.C. Edgar nahm den Gebrauch des *Zahneisens* in Ägypten an, wenn er auch zugegeben musste, noch keinem Beispiel begegnet zu sein. Des Weiteren stellt er den Einsatz von spitzen Werkzeugen an Kalkstein fest. An nahezu fertiggestellten Objekten fand er oft Kratzer auf der

<sup>608</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 83.

<sup>609</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 104.

<sup>610</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 106-107.

<sup>611</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 103. Er übernahm letztendlich die Ergebnisse von Clarke/Engelbach, *Masonry*, 194.

<sup>612</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 107, wenn er auch, im Einvernehmen mit anderen Autoren, die Identifikation einer abgebildeten Statue als Holz- oder Kalksteinstatue als unsicher betrachtete.

<sup>613</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 108.

<sup>614</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 108.

<sup>615</sup> Edgar, C.C., *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 31, Kairo 1906.

<sup>616</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, IV-V.

<sup>617</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V, pl. IV (CG 33314).

<sup>618</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V, pl. X (CG 33336). Das *Hohleisen* hinterlässt konkave Spuren auf der Oberfläche und wurde von R. Anthes als „Rundeisen“ bezeichnet. Anthes, MDAIK 10 (1941), 108.

Oberfläche, stellte für diesen Befund jedoch keine Erklärungen zur Verfügung.<sup>619</sup> Damit war seine Spurenanalyse beendet, wenn er auch zu dem Schluss gelangte, dass hier eine Menge zu forschen sei.<sup>620</sup>

Die umfangreichsten Arbeiten über Werkverfahren und Werkspuren wurden schon sehr früh für griechische Artefakte erstellt, so dass schon R. Anthes die Arbeiten von C. Blümel in seiner Untersuchung berücksichtigte.<sup>621</sup> Allerdings lag hier das Schwergewicht der Analyse auf den Hartgesteinfunden. Die Bearbeitung von Kalkstein klärte C. Blümel mit einem kurzen Statement: „Alle diese Angaben gelten nur für Marmorskulpturen, ein weicher Kalkstein, ebenso wie der griechische Poros fordern wie das Holz ein Schneiden mit einem scharfen Instrument. Bei einer Bearbeitung mit dem Spitz Eisen würde dieses Gestein so unregelmäßig splintern, daß keine Form zu erzielen wäre. So haben Ägypter wie Griechen diese weichen Steine nur mit dem Schlageisen bearbeitet.“<sup>622</sup>

Die Arbeiten C. Blümels wurden von S. Adam in ihrer Monographie umfangreich kritisiert.<sup>623</sup> Vor allem seine einseitige Sicht der Arbeitsweise griechischer Bildhauer würde ihn dazu verleiten, Objekte nur auf die, von ihm favorisierten Werkzeuge zu untersuchen und andere zu vernachlässigen, deren Spuren aber ebenfalls deutlich zu erkennen seien.<sup>624</sup> Auch sei die Annahme, die Bildhauer würden – wie die Ägypter – nur im 90°-Winkel auf den Stein schlagen, mit den vorhandenen Spuren nicht zu vereinbaren.<sup>625</sup> Besonders die Vorstellung, Werkzeuge zu Gruppen zusammenzufassen und sie dem Einsatz an Materialien und bestimmten Vorgehensweisen zuzuordnen, fand S. Adam realitätsfern.<sup>626</sup>

S. Adam beschrieb die unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten einzelner Werkzeuge und die dadurch erzeugten Werkspuren anhand zahlreicher Beispiele. Dabei beschränkte sie sich nicht nur auf den griechischen Raum, sondern verarbeitete auch die ihr zugänglichen Publikationen aus der Ägyptologie. Mit diesem Werk liegt die bisher umfangreichste Studie über Werkzeuge, ihren Einsatz in verschiedenen Werkverfahren und die sich wandelnden Spuren bei unterschiedlicher Handhabung vor.

In einem außerordentlich anschaulichen Artikel haben sich D. Boschung und M. Pfanner zu Werkverfahren und Werkzeugeinsatz in der Archaik und im Hellenismus geäußert.<sup>627</sup> Neben dem sehr anschaulichen Fotomaterial wurden Werkzeuge und die dazugehörigen Spuren auch zeichnerisch verdeutlicht und letztendlich einzelnen Herstellungsprozessen zugeordnet.

---

<sup>619</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V.

<sup>620</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V, „but I need scarcely say that there is a great deal more to be learned about the tools by the study of other branches of Egyptian sculpture as well as of the numerous representations of the making of statues.“

<sup>621</sup> Blümel, Carl, *Griechische Bildhauerarbeit*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungsheft 11, Berlin & Leipzig 1927.

<sup>622</sup> Blümel, *Bildhauerarbeit*, 7.

<sup>623</sup> Adam, Sheila, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, British School of Archaeology at Athens Supplementary Volume 3, London 1966.

<sup>624</sup> Adam, *Technique*, 3, 7-8, 11.

<sup>625</sup> Adam, *Technique*, 3.

<sup>626</sup> Adam, *Technique*, 35, “Such artificial distinctions are absurd. A sculptor did not at any period choose one set of tools for low, another set for high relief, and a third for freestanding sculpture. He simply handled his tools to suit whatever he was carving.”

<sup>627</sup> Boschung, D./Pfanner M.: *Antike Bildhauertechnik*, in: *Münchner Jahrb.*, 3. Flg., Bd. 39 (1988), 7-28.

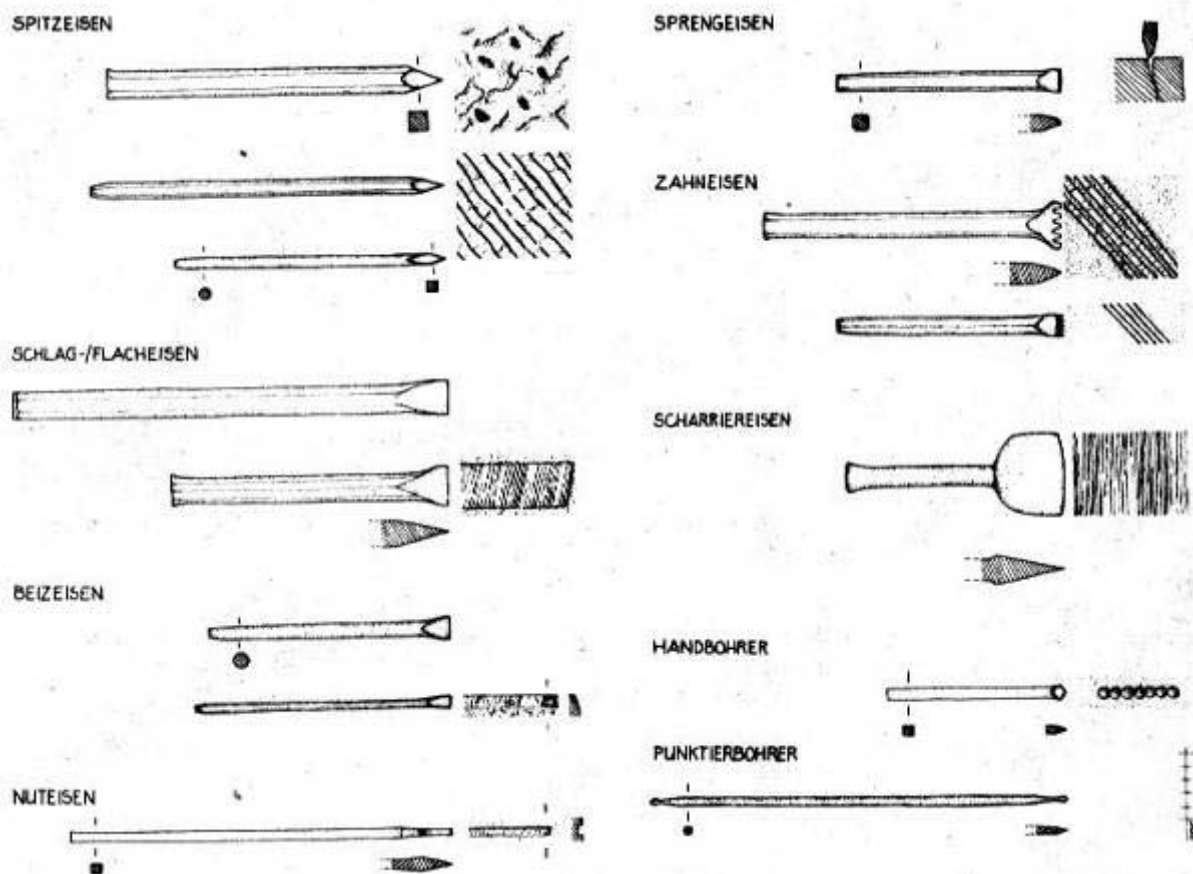


Abb. 24: Moderne Steinwerkzeuge und ihre Spuren<sup>628</sup>

Besonders erwähnenswert ist diese Untersuchung, da sie in Zusammenarbeit mit einem Steinmetz und einem Bildhauer erstellt wurde.<sup>629</sup>

<sup>628</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 7, Tf. 1.

<sup>629</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 27.

## 1.2 Werkspuren einzelner Arbeitsschritte – Werkzeuganalyse

An den Lischer Sitzstatuen sind Werkspuren aus unterschiedlichsten Herstellungsprozessen erhalten geblieben. Da sie zum größten Teil *angearbeitet* sind, können sie nicht mit Bestimmtheit einzelnen Fertigungsstufen zugeordnet werden. Daher werden die Spuren mit den für sie in Betracht kommenden Werkzeugen in Verbindung gebracht und die zu den Werkspuren rekonstruierbaren Arbeitsschritte diskutiert. Allerdings können bestimmte Werkspuren nicht mit Sicherheit nur einem Werkzeug zugeordnet werden. So kann etwa eine Linie sowohl durch ein *Spitzeisen*, als auch durch die Ecke eines aufrecht gestellten *Flacheisens* oder durch die Schneide eines Messers hervorgerufen werden. Eine Hilfe bietet dann die Zuweisung der Werkspur zu einem Arbeitsschritt oder gar einem Herstellungsprozess. Die Zahl der dort analysierten Werkspuren erleichtert dann die Entscheidung für ein bestimmtes Werkzeug. Da ich die verschiedenen Möglichkeiten jedoch nicht ausschließen möchte, auch weil sie in der Literatur oft kontrovers diskutiert werden, habe ich mich entschieden, die verschiedenen Arbeitsschritte unter dem jeweils möglichen Werkzeugeinsatz zu besprechen, so dass es deshalb zu Wiederholungen in den einzelnen Werkzeugkapiteln kommen kann. Daneben können für den selben Herstellungsprozess verschiedene Vorgehensweisen in der Technik und der Wahl der Werkzeuge festgestellt werden, wodurch individuelle Vorlieben zum Vorschein kommen.

Material und Härtegrad der Werkzeuge, die zur Bearbeitung des weichen Turakalksteins zum Einsatz kamen, sind für die vorliegende Untersuchung nicht von großer Bedeutung, da Turakalkstein in „bergfeuchtem Zustand wie weiches Holz bearbeitet werden kann.“<sup>630</sup> Noch heute ist der Stein so weich, dass Besucher sich mit Hilfe ihrer Schlüssel an den Statuen verewigen (**Tf. 7b**).<sup>631</sup> Wahrscheinlich wurden die Statuen mit den damals üblichen Kupferwerkzeugen hergestellt.<sup>632</sup> Zinnbronze<sup>633</sup> findet sich erst in der späten 12. Dynastie und kam vermutlich durch den Handel mit Kreta und dem Ostmittelmeerraum nach Ägypten.<sup>634</sup> Objekte aus diesem Material fanden sich in Gräbern der gehobenen Oberschicht,<sup>635</sup> so dass für diesen Zeitraum keine Verwendung von Zinnbronze für einfache Werkzeuge anzunehmen ist. In Ägypten selbst wurde Bronze erst nach der 2. Zwischenzeit hergestellt.<sup>636</sup> Ab diesem Zeitpunkt<sup>637</sup> ist der Werkstoff Zinnbronze auch für Waffen und Werkzeuge belegt.<sup>638</sup>

---

<sup>630</sup> Klemm, Steinbrüche, 70.

<sup>631</sup> Klemm, Steinbrüche, 30, „Da Kalkstein vorwiegend aus Calcit aufgebaut ist, zeigt er im allgemeinen bei der mechanischen Ritzprüfung nach der Mohs'schen Härteskala die Härte 3, d.h., man kann ihn mit einer einfachen Messerspitze ritzen, jedoch nicht mehr mit dem Fingernagel.“

<sup>632</sup> D. Arnold geht allerdings von einem Einsatz von Bronzewerkzeugen schon während des Mittleren Reiches aus. Arnold, Masonry, 33.

<sup>633</sup> Aus der 1. Dynastie hat sich jedoch schon ein Messer (BM 66064) und aus der 2. Dynastie ein Meißel (BM 67585) aus Zinnbronze erhalten Davies, Axes, 98.

<sup>634</sup> Dayton, Minerals, 159.

<sup>635</sup> Wilde, Technologische Innovationen, 83.

<sup>636</sup> Dayton, Minerals, 159.

<sup>637</sup> Wilde, Technologische Innovationen, 97, „Die Metallanalysen deuten darauf hin, daß die allgemeine Einführung der Zinnbronze noch vor der Regierungszeit Thutmosis' III. anzusetzen ist, nämlich in das 16. Jahrhundert, zu Beginn des Neuen Reiches (um 1550 v. Chr.). Zinnbronze verliert demnach schon im 16. Jahrhundert v. Chr. in Ägypten als allgemein verwendeter Rohstoff ihren Status als Luxusgut.“ Wilde, Technologische Innovationen, 95, „Die Zinnbronze weist eine vergleichsweise homogene Zusammensetzung auf, die bis zur Amarnazeit beobachtet werden kann. Die Homogenität des Metalls, sowie Blei-Isotop-Analysen deuten darauf hin, daß die Bronze nicht aus eingeschmolzenen Altmaterial hergestellt wurde.“

<sup>638</sup> Arnold, Masonry, 33.

Die Härte von Kupfer sollte allerdings nicht unterschätzt werden, denn durch entsprechende Bearbeitung in der Kaltverformung kann es Härtegrade aufweisen,<sup>639</sup> die dem heutigen Stahl nahe kommen.<sup>640</sup> In der Stele Amenophis II.<sup>641</sup> liegt der Beleg eines solchen Verfahrens vor, so dass davon ausgegangen werden kann, dass diese Technik im Neuen Reich angewandt wurde und sehr wahrscheinlich auch schon im Mittleren Reich bekannt war.

Nicht zu vernachlässigen sind die vielfältigen Werkzeuge aus Stein, Flint und Knochen.<sup>642</sup> Im weichen Turakalkstein konnten damit Details – gekratzt oder geschnitzt – ausgeführt werden.<sup>643</sup> Allerdings sind diese in den Publikationen häufig nicht als Werkzeuge aufgenommen worden, sondern finden sich zumeist in den kurzen Beschreibungen des Zivilisationsmülls.<sup>644</sup>

Komplette Werkzeugkästen sind sowohl in bildlicher Form als auch in archäologischen Befunden erhalten geblieben. So z.B. im Grab des „Hor-aha“ aus der 1. Dynastie, das mehrere Kästen aus Flechtwerk mit unterschiedlichsten Werkzeugen beherbergte. Ein Kasten enthielt 86 kupferne Messer und 7 Sägen, im Zweiten fand man 79 Meißel und in der Dritten lagen 102 Äxte und 47 Dechsel.<sup>645</sup> Alle Geräte waren mit hölzernen Griffen versehen und trugen zum Teil die Namen ihrer ehemaligen Besitzer.<sup>646</sup> In einer Ecke des Grabes waren 26 Steinplatten zum Schärfen der Werkzeuge gestapelt.<sup>647</sup> Einen Werkzeugkasten in Miniaturformat aus der 12. Dynastie fand man in Assiut.<sup>648</sup> Eine Abbildung derartiger Werkzeugkästen fand sich im Grab des Hesy.<sup>649</sup>



Abb. 25: Werkzeugkasten aus dem Grab des Hesy<sup>650</sup>

<sup>639</sup> Über die Technik des Kaltformens, Lucas/Harris, Industries, 213-214. D. Arnold verwies auf eine empirische Versuchsreihe von D. Stocks, in der kaltgeformte Bronzewerkzeuge an unterschiedlichen Gesteinen getestet wurden. Arnold, Masonry, 41.

<sup>640</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 37, „Reines Kupfer hat die Eigenschaft, daß es durch eine gewaltsame Gefügeveränderung, die wir durch Kaltverformung erreichen, sehr viel härter wird. Wir können heute kaltverformtes Kupfer bis zu einer Bruchfestigkeit von 45 kg mm<sup>2</sup> im Handel kaufen, das entspricht der Festigkeit eines normalen Stahles. Der Nachteil einer solchen Behandlung liegt darin, daß das Kupfer sehr spröde wird und Werkzeuge leicht ausbrechen können. Außerdem unterliegt diese Gefügeänderung der sogenannten Alterung, das heißt, das Kupfer wandelt sich im Laufe der Zeit von selbst wieder in den unverformten Zustand um.“

<sup>641</sup> Urk. IV, 1245/3-6.

<sup>642</sup> Besonders zur Bearbeitung von Hartgestein kamen verschiedene Steinhämmer und Flint-Werkzeuge zum Einsatz. Arnold, Masonry, 48.

<sup>643</sup> So wies D. Arnold darauf hin, dass im Alten Reich Steinwerkzeuge gebräuchlicher als Metallwerkzeuge waren. Arnold, Masonry, 258.

<sup>644</sup> Arnold, Masonry, 264, Anm. 50.

<sup>645</sup> Emery, ASAE 39 (1939), 430-436.

<sup>646</sup> Emery, ASAE 39 (1939), 434.

<sup>647</sup> Emery, ASAE 39 (1939), 435.

<sup>648</sup> Simpson, Reisner II, Frontispiece.

<sup>649</sup> Emery, ASAE 39 (1939), 429, fig. 22, 23.

<sup>650</sup> Emery, ASAE 39 (1939), 429, fig. 22, 23.

Zur jenseitigen Sicherung genügte aber auch die reine Auflistung von Werkzeugen.<sup>651</sup> Im Grab des „Kai-Dm-anSh“ in Giza wurden in einer solchen Liste „tausend an“ Dechsel, Äxte, *mnh-*, *d3m.t-*, *gw3-* und *s3.t-Eisen* und Sägen, aufgeführt.<sup>652</sup> Ähnliche Funktion hatten die Werkzeugkästen in Miniaturform, die in verschiedenen Gräbern der 11.-12. Dynastie in Theben, Assiut und Lischt gefunden wurden.<sup>653</sup> Auf einem hölzernen Miniaturwerkzeugkasten war der Name des Besitzers und die Zahl und Art der Werkzeuge niedergeschrieben,<sup>654</sup> so dass hier der Eindruck entsteht, der Besitz von Werkzeugen sei – wie auch heute – eine private Anschaffung gewesen. Generell wurde Werkzeug von der Baustellenorganisation vor Ort ausgegeben und nach Beendigung der Arbeitszeit wieder eingesammelt.<sup>655</sup> Papyrus Reisner II beinhaltet Werkzeuglisten, die die Zuteilungstätigkeit der Verwaltungsbeamten an die Arbeiter dokumentieren.<sup>656</sup> Besonders eindrucksvoll ist die Zahl an Werkzeugen, die der Sohn des Vorsteher der Hafenerwerkstatt „Jnyotef“ erhält.<sup>657</sup>

Die Auflistung von Äxten und *Eisen* unterschiedlichster Formate, die in Ägypten durch die Artenbezeichnung und ihr Gewicht konkretisiert waren, bestätigt die Bandbreite an Werkzeugformaten, die in archäologischen Funden zu Tage kamen. Die Vielfalt und Menge an Werkzeugen, die im offiziellen Dienst im Umlauf waren, lassen die umfangreichen Sammlungen, die etwa W.F. Petrie zusammenstellte, nur ahnen. Auf allen Grabungen wurden zumeist abgenutzte oder verlorene Werkzeuge gefunden. So auch im Pyramidenbezirk von Lischt,<sup>658</sup> vor allem in den bis zu 50 cm hohen Gesteinschipsansammlungen der *dressing stations*.<sup>659</sup> Im Pyramidenbezirk selbst wurden in einer Grube Waffen und Werkzeuge aus Bronze niedergelegt.

---

<sup>651</sup> Junker, Giza IV, 73, „Die Aufzeichnung der Werkzeuge in einer Liste hängt mit dem Brauch zusammen, dem Verstorbenen neben Speise und Trank auch eine Anzahl an Kupferinstrumente vor den Sarg zu legen. [...] Im Alten Reich begnügte man sich mit einem Satz von kleinen Scheininstrumenten. Hier treten bestimmte Formen auf, und wir müssen annehmen, daß für sie ein geordnetes Verzeichnis vorhanden war.“

<sup>652</sup> Junker, Giza IV, 70, 72, pl. 9-10. Eine weitere Liste aus dem memphitischen Bereich, Boeser, Beschreibung IV, pl. 14.

<sup>653</sup> Hayes, Scepter I, 288-289, fig. 189, 190.

<sup>654</sup> Hayes, Scepter I, 289.

<sup>655</sup> Hayes, Scepter I, 289, fig. 191, so weist ein *Flacheisen* den offiziellen Vermerk der königlichen Nekropole Mentuhotep' II. auf.

<sup>656</sup> Simpson, Reisner II, 24.

<sup>657</sup> Simpson, Reisner II, 30.

<sup>658</sup> Hayes, Scepter I, 289-290, fig. 192.

<sup>659</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95-101, pl. 93.

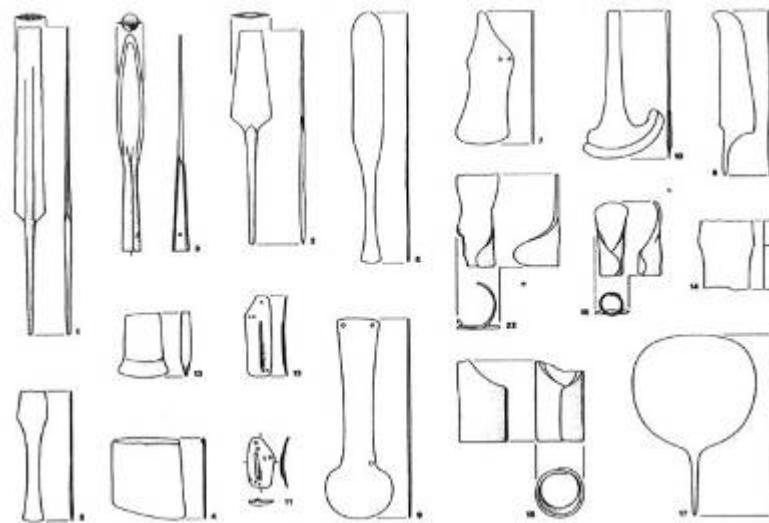


Abb. 26: Bronzefund aus Lischt<sup>660</sup>

Diese Werkzeuge dienen in der folgenden Untersuchung als Vergleichsmaterial. Die unterschiedlichen Formate, die die einzelnen Werkzeugarten aufweisen können, werden auch durch die zahlreichen Werkspuren an den Lischter Statuen bestätigt. Vor allem die Schlagspuren, die den Einsatz spezieller *Eisen* in unterschiedlichsten Aufsatzwinkel dokumentieren, geben ein Bild einer außerordentlich differenzierten Steinmetztechnologie wieder.

### 1.2.1 Spitzeisen

Lange Zeit wurde der Einsatz des *Spitzeisens* im Kalkstein abgelehnt, was vor allem auf die Argumentation von C. Blümel zurückzuführen war. C. Blümel nahm an, dass durch das *Spitzeisen* zu große Stellen aus dem Stein herausgebrochen würden und sich „leichte Unregelmäßigkeiten nie vermeiden ließen.“ Daher würde bei diesem Material nur „die feine gerade Schärfe des Schlageisens“ angewandt.<sup>661</sup> Der Stein aber splittert vor allem dann, wenn das *Eisen* im 90°-Winkel auf den Stein aufgesetzt wird. Wird es hingegen ganz flach und schräg angesetzt, so kann auch Kalkstein durch das Spitzeisen zerfurcht und somit in einer schnellen Arbeitsweise große Mengen an Material entfernt werden.<sup>662</sup>

Auch R. Anthes übernahm die Meinung C. Blümels, mit dem Verweis, dass Turakalkstein sehr weich sei und daher ohne Probleme mit dem *Flacheisen* oder der *Dechsel* bearbeitet werden kann.<sup>663</sup> Die Weichheit des Steines zeigt sich heute durch eine Reihe neuer Beschädigungen, die die Besucher durch spitze Gegenstände wie Schlüssel und Stifte verursachten (**Tf. 7b**). In Eile eingesetzt, sind diese

<sup>660</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100, fig. 49.

<sup>661</sup> Blümel, Bildhauerarbeit, 7.

<sup>662</sup> So eingesetzt zum Begradigen der Kalksteinwände in den Gräbern. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32, „Die Werkzeuge, mit denen dies geschieht, hängen von der Beschaffenheit des Steines ab, in den das Grab hineingetrieben werden sollte. Im Tal der Könige handelt es sich ausschließlich um Kalkstein, [...] Meist wurde jedoch ein spitzer Meißel mit Hammer für das grobe Aushauen verwendet.“ Aufnahmen der Spitzeisenspuren, Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 33, Abb. 7, 8.

<sup>663</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 106.



Geräte dennoch tief in den Stein eingedrungen und haben sich als exakte Linien und nicht als Absplitterungen erhalten. Dies kann vor allem durch die Homogenität des Turakalksteins erklärt werden, der nicht so sehr zum Splintern neigt.<sup>664</sup>



Abb. 27: Elektronenmikroskopische Aufnahme des Turakalksteins<sup>665</sup>

Schon S. Adam kritisierte in ihrem Werk die wenig praxisnahen Vorstellungen C. Blümel und seiner Anhänger, vor allem den von ihm rekonstruierten Einsatz des *Spitzeisens*, für den er nur einen Einschlagwinkel von 90° annahm.<sup>666</sup> Aufgrund der ihr zugänglichen Literatur über die Verfahrensweisen in Ägypten<sup>667</sup> nahm sie jedoch nur das *Flacheisen* für die Kalksteinbearbeitung und den *Steinhammer* zum Zermürben von Hartgesteinen an.<sup>668</sup>

In der Monografie von S. Adam<sup>669</sup> findet sich der Einsatz unterschiedlicher *Spitzeisenformate* beschrieben und in den Abbildungen bei W.F. Petrie<sup>670</sup> wurden Gruppen von *Spitzeisen* in verschiedenen Stärken und Materialien zusammengestellt. Da die heutigen Fachbezeichnungen zumeist nicht über die ermittelten Werkzeuge „gestülpt“ werden können, verwende ich zur Unterscheidung der unterschiedlichen *Spitzeisenformate*, die durch die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Werkspuren angenommen werden müssen, nur Attribute wie „grob, Standard und fein“.<sup>671</sup>

<sup>664</sup> Dies zeigt sich besonders deutlich in der elektronenmikroskopischen Aufnahme, Klemm, Steinbrüche, 36, Abb. 9.

<sup>665</sup> Klemm, Steinbrüche, 36, Abb. 9.

<sup>666</sup> Adam, Technique, 11, „Blümel has also over-emphasized the significance of the right-angle stroke, and ignored the other ways the tool might be used. We have already seen [...] how masons preferred to use short strokes when they were working on a statue in the quarry. The sculptor carving the later stages shared the same preference. He could work more quickly, because he could slice off more stone with each blow, if he held the tool at a low angle to the surface, and especially if he did not lift the point between the blows. But his shaping would certainly be more careful and subtle if he lifted the chisel at each blow, replacing it perhaps in a slightly different plane.“

<sup>667</sup> Reisner, Georges Andrew, Mycerinus. The Temple of the Third Pyramid at Giza, Cambridge 1931; Petrie, Wilhelm, Flinders, Tools and Weapons, British School of Archeology in Egypt and Egyptian Research Account 30, London 1917.

<sup>668</sup> Adam, Technique, 8, “Naturally all the blows were struck at right angles to the surface, and the extreme hardness of the granite made this necessary even when iron punches came into use later. The Egyptians always used chisels at an early stage when cutting soft stones, but on hard ones hammering and punching were used until just before smoothing.”

<sup>669</sup> Adam, Technique, 15.

<sup>670</sup> Petrie, Tools, pl. XXII, 73, 74 (Punktier Eisen); pl. XXII, 55-57, LXV (dünnere Metallstift).

<sup>671</sup> Zu Abbildungen und Bezeichnungen moderner Spitzeisenformate siehe unter „Spitzeisen“ in Teil VIII. Glossar der Fachbegriffe.

### Grobe Spitzeisen:

Der Einsatz des groben *Spitzeisens* weist auf einen der frühesten Herstellungsprozesse, dem *Einebnen*<sup>672</sup> des Rohsteins, hin. Diese Arbeit wurde im Steinbruch durchgeführt, nachdem der Block für die Sitzstatue ausgewählt war. Bevor nun die Form mit einem spitzen Werkzeug *angerissen* werden konnte,<sup>673</sup> musste die Oberfläche zunächst in einer Ebene *abgespitzt* werden. Durch den Vorgang des *Abspitzens* entsteht ein bestimmtes Muster, das in den einzelnen Epochen unterschiedliche Erscheinungsbilder aufweist und daher als ein grobes Datierungskriterium dienen kann.<sup>674</sup> So wurden auch die Wände in den Steinbrüchen vor dem *Absprengen* eines Steinblockes zunächst mit dem *Spitzeisen abgespitzt*, um eine plane Fläche zu erstellen.<sup>675</sup> Dabei wurde das *Spitzeisen langzügig* in eng nebeneinander liegenden Schlägen vorangetrieben, die im Mittleren Reich schräg von unten nach oben geführt wurden.<sup>676</sup> Dieses Oberflächenmuster wird „bahngespitzt“<sup>677</sup> genannt. In dieser Technik wurde das *Spitzeisen* eingesetzt, um größere Flächen, z.B. eine Wand, aber auch großflächige Stellen an Objekten wie die Flächen eines Thrones, *einzebnen* und für die Bearbeitung durch das *Flacheisen* vorzubereiten. Der Einsatz des *Spitzeisens* in dieser Technik ist auch an den Lischter Statuen an verschiedenen, zum Teil überarbeiteten Partien, festzustellen.

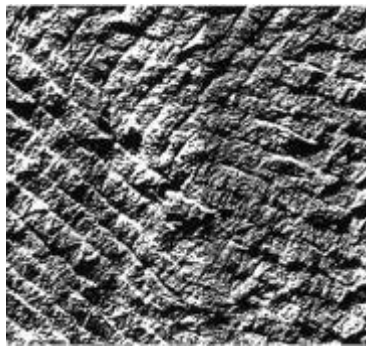


Abb. 28: Bahngespitzte Oberfläche<sup>678</sup>

Am deutlichsten haben sich diese Spuren auf dem *Oberlager* der Basis von CG 411 (Tf. 51a,c) erhalten. Hier ist die gesamte rechte Seite von unregelmäßig langen Linien übersät,<sup>679</sup> während sie an

<sup>672</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>673</sup> D.h., der Umriss der Statue auf den Block aufgemalt oder geritzt werden konnte.

<sup>674</sup> Klemm, Steinbrüche, 260-263.

<sup>675</sup> E/Stein 1, 58, „Bei der Ausführung der einzelnen Arbeitsgänge gilt der Grundsatz: mit dem jeweiligen Werkzeug einen höchstmöglichen Ebenheitsgrad zu erzielen. In der Fachsprache verwendet man den Begriff >Auf Grundarbeiten<, das heißt, mit jedem Werkzeug so tief arbeiten, dass die Bearbeitungsspuren durch das nachfolgende Werkzeug möglichst in einem Arbeitsgang beseitigt werden können.“ Die Werkspuren des *Spitzeisens* beim Begradigen der Grabwände hat F. Teichmann dokumentiert, Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32, Abb. 7.

<sup>676</sup> Klemm, Steinbrüche, 262, Abb. 302 a,b. Diese Abbildung zeigt das „Meißelspurraster“ in Sandstein. Allerdings verwies R. Klemm darauf, dass für „die Steinbruchtechnischen Arbeitsspuren im Kalkstein“ ein analoges Meißelspurraster gilt, Klemm, Steinbrüche, 263. F. Teichmann beschrieb die Schlagrichtung, die das Spitzeisenraster an den Wänden im Grab des Haremhab aufweist, folgendermaßen: „Die Schlagrichtung des Hammers auf dem Meißel ging von rechts nach links, ungefähr waagrecht. Bei Ecken und Kanten versteht sich eine andere Werkzeughaltung von selbst. Die Arbeitsrichtung verlief von links nach rechts, das heißt, der Meißel wurde im groben Gebiet angesetzt.“, Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 33.

<sup>677</sup> Jacob/Leicher, Schrift, 269, „Zwei Werkzeuge, Hammer und Spitzeisen, mit der führenden und schlagenden Hand bedient, hinterlassen eine kontrollierbare Spur. Mit dem Spitzeisen kann man der Fläche eine Musterung geben.“

<sup>678</sup> Jacob/Leicher, Schrift, 269, Abb. 4.

<sup>679</sup> Diese Spuren stimmen optisch mit den in D. Boschung und M. Pfanner angegebenen Spuren überein. Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 7.

der linken Seite durch die Glättung des Steins kaum mehr sichtbar sind. Das *Spitzeisen* wurde hier zum *Abspitzen der Bahnen auf Grund* eingesetzt. Dieser Werkprozess setzt sich aus drei fortlaufenden Arbeitsschritten zusammen:<sup>680</sup>

1. Durch rechtwinklig vom Basisrand geführte Schläge wurde der *Randschlag* in einer Breite von 3-5 cm *abgespitzt*. In Spuren findet sich dieser Arbeitsschritt in Form von „Bauern“<sup>681</sup> im hinteren Bereich des rechten Basisrandes von CG 412 (**Tf. 49c**).
2. Vom vorderen *Randschlag* ausgehend wurde das *Spitzeisen* bis etwa in Höhe der Mittelfußknochen geführt, um die Oberfläche der Basis gleichmäßig *abzuspitzen*.
3. Dann wurde das *Spitzeisen* vom *Seitenrandschlag* ausgehend rechtwinklig und im *Wechselzug* schräg zu den Füßen hin geführt. Dort endet die Schneide des *Spitzeisens* in der Kontur der *Sicherheitsbosse*, die in einer Breite von 1-2 cm als erhabener Streifen entlang der Kontur der Füße verläuft. Die Spuren der tief in die *Sicherheitsbosse* eingedrungenen *Spitzeisenspitze* sind auch heute noch entlang der *Sicherheitsbosse* an CG 411 (**Tf. 51c**) erhalten geblieben.

Deutliche Spuren dieses Herstellungsprozesses finden sich an der Basis von CG 417 (**Tf. 48b**) und unter der groben Glättung von CG 412 (**Tf. 49c**). An CG 415 und CG 413 (**Tf. 50a-c**), CG 414 (**Tf. 51b**), 420 (**Tf. 49b**) und 416 (**Tf. 52a**) wurde die Basisoberfläche schon geglättet oder poliert. Hier verweisen nur noch die *Bauern* auf diesen Herstellungsprozess.

Mit dem groben *Spitzeisen* wurde vermutlich auch das Gestein zwischen den Füßen herausgespitzt und somit die Beine in einzelne Formen differenziert. Auf der „eingesetzten Platte“<sup>682</sup> zwischen den Füßen von CG 411 (**Tf. 51a**) haben sich die langgezogenen Linien des *Spitzeisens*, die von der Basis ausgehend zwischen die Beine geführt wurden, erhalten. Im Bereich der Fersen konnte das *Spitzeisen* nicht mehr flach aufgesetzt werden und hat, durch die steile Haltung, tiefe *Bauern* in der Oberfläche hinterlassen. Danach wurde diese Fläche mit kurzen Flacheisenschlägen geglättet und schräg zu den Füßen hin *ausgestemmt*, wodurch die *eingesetzte Platte* konvex gewölbt wurde.<sup>683</sup> Die Oberfläche der *eingesetzten Platte* liegt meist höher als die der Basis. Dieser Befund ist auch nach der Glättung an einigen Statuen noch gut sichtbar und zeigt sich deutlich an CG 417(**Tf. 48b**), 420 (**Tf. 49b**), 412 (**Tf. 49a**) sowie in Spuren an CG 414 (**Tf. 51b**) und 415 (**Tf. 50b**). An CG 413 (**Tf. 50c**) ist die Oberfläche stark abgearbeitet und an CG 416 (**Tf. 52a**), 418 (**Tf. 50a**) und 419 (**Tf. 48a**) erscheint sie gar konkav<sup>684</sup> und dadurch im Niveau etwas tiefer als die restliche Basisoberfläche.

Ähnliche Spuren der groben Formfestlegung durch das *Spitzeisen* finden sich auch auf der Sitzfläche der Throne von CG 412 (**Tf. 74d**) und 418 (**Tf. 75a**). Um die Oberfläche des Thrones grob zu begradigen, wurde die gleiche Technik wie an der Basis angewandt. Vom *Randschlag* aus wurde das *Spitzeisen* in Richtung des Körpers geführt und endete dort in der *Sicherheitsbosse*,<sup>685</sup> die in einer

<sup>680</sup> Wird auch *Abspitzen der Bahnen auf Fasenebene im fortlaufenden Wechselzug*, genannt. E/Stein 2, 32.

<sup>681</sup> E/Stein 1, 68, „Die *Spitzeisenhiebe* dürfen keineswegs tiefer liegen als die gezogenen *Randschläge*, weil die herzustellende Fläche dann Löcher aufweisen würde. Der Fachmann bezeichnet diese zu tief gearbeiteten Stellen als >Bauern<.“

<sup>682</sup> E/Stein 2, 7, „eine *eingesetzte Platte* ist eine schmale senkrecht oder waagrecht vertiefte Fläche.“

<sup>683</sup> E/Stein 1, 58, im Fachterminus „gewölbte“ Fläche.“

<sup>684</sup> E/Stein 1, 58, im Fachterminus „hohle“ Fläche.

<sup>685</sup> Vergleichbare Befunde finden sich auch am Relief, Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 18.

Breite von 2 cm vor der Kontur des Schurzes liegt. Sie wurde durch das *Auslösen* der endgültigen Form, das mit dem *Flacheisen* ausgeführt wurde, entfernt. Durch den *bahngespitzten* Einsatz des *Spitzeisens* wurde die Form des Thrones definiert. Bei den Thronoberflächen von CG 417 (**Tf. 75c**) schimmern die Reste der *Spitzeisenspuren* zwischen den feineren, parallel zum *Randschlag* verlaufenden Linien, die durch die Führung des *Poliersteins* erzeugt wurden, hindurch, während sich an CG 414 (**Tf. 74b**) und CG 420 (**Tf. 93d**) nur noch *Bauern* auf dem Glutäensteg erhalten haben.<sup>686</sup>

Durch das *Abspitzen der Bahnen auf Grund* wurden mittels des groben *Spitzeisens* größere Flächen an Wänden, Architekturteilen und Statuen in einem sehr schnellen Verfahren begradigt. Mit diesem Werkzeug konnte sehr tief und *langzügig* in den Stein eingedrungen und eine beachtliche Menge an Material entfernt werden. Trotzdem konnte es kontrolliert geführt werden, zum einen durch den unterschiedlichen Aufsatzwinkel, der die Tiefe des Schlages bestimmte und zum anderen durch die leichte Richtungsfähigkeit, die auch zum Begradigen runder oder vielfach bewegter Flächen befähigte.

#### **Standardspitzeisen:**

Das *Spitzeisen* wurde nicht nur zum Begradigen, sondern auch zum Modellieren von Formen eingesetzt. Die dafür erhaltenen Werkspuren deuten auf ein schmaleres *Spitzeisen* hin, das weniger für das grobe Begradigen (Steinbrucharbeiten), sondern mehr für bildhauerische Tätigkeiten zum Einsatz kam. Dabei wurde das *Eisen* nicht mit langen Schlägen in eine Richtung (*bahngespitzt*), sondern kreuzartig mit kurzen Schlägen (*netzgespitzt*) geführt.<sup>687</sup> Diese Technik hat sich nur an der Innenseite der linken Ferse von CG 414 (**Tf. 106a**) erhalten. Dort ist die Form ungeglättet und ohne Modellierung in der Bosse verblieben. In dieser Technik wurde die grobe Form der Statue angelegt. Die Oberfläche der *netzgespitzten* Form hat sich in der Sicherheitsbosse erhalten (**Tf. 51c**), so dass man sich mit der *netzgespitzten* Technik etwa 1-2 cm an die endgültige Form herangearbeitet hatte.



Abb. 29: Netzgespitzte Oberfläche<sup>688</sup>

Zum kontrollierten Entfernen von Gesteinsmaterial, speziell wenn in die Tiefe gearbeitet oder eine Form unterarbeitet werden musste,<sup>689</sup> verzichtete man zumeist auf den Einsatz dieses Werkzeugs. So

<sup>686</sup> Ein ähnliches Bild nach dem Glätten der Kalksteinwände bei Haremhab, Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 14, Abb. 12.

<sup>687</sup> Jakob/Leicher, Schrift, 272, „Diese Bearbeitungsart steht im Gegensatz zum Bahngespitzten. Das Abarbeiten des Bossens erfolgt von allen Seiten.“

<sup>688</sup> Jakob/Leicher, Schrift, 272, Abb. 3.

<sup>689</sup> Adam, Technique, 12, 15, die Anwendung des Spitzeisens für solche Arbeitsgänge wird dort von ihr beschrieben.

wurde an den Lischer Statuen der Glutäensteg nicht mit dem *Spitzeisen*, sondern mit dem *Flacheisen* entfernt. Dies lag vor allem am Aufsatzwinkel, da man dort das *Spitzeisen* hätte steil ansetzen müssen und dadurch die Oberfläche nicht mehr kontrolliert aufgerissen, sondern unkontrolliert abgesprengt worden wäre. Da die Gefahr, die *Fasenoberfläche* zu *unterstechen*, mit dem *Spitzeisen* zu groß war, entschied man sich für diese Arbeit das *Flacheisen* zu nutzen. Dessen Spuren haben sich am deutlichsten an CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**) erhalten, dessen Glutäensteg *angestemmt*, aber noch nicht vollständig entfernt ist. Ebenso an CG 416 (**Tf. 97a**) und 418 (**Tf. 75a**), deren Glutäensteg entfernt wurde, jedoch als Schatten an der Lehne sichtbar blieb. Da die *Spitzeisenspuren* in die Lehenoberfläche eingedrungen und als „Strahlenkranz“ um die ursprüngliche Kontur des Glutäusteges angeordnet sind, kann hier die Werkzeugführung untersucht werden, die nahezu im 90°-Winkel auf die Kontur der Sicherheitsbosse ausgerichtet war. Der Glutäensteg wurde dann mit dem *Beizeisen* entfernt, dass mit kurzen Schlägen vorangetrieben wurde und dessen schmale Schneide ein rhythmisches Muster hinterlassen hat. An den Resten der Glutäenstege von CG 411 und 412, (**Tf. 74c-d**) an denen der Arbeitsschritt des *Herausstemmens* unterbrochen wurde, finden sich zahlreiche kurze, etwa 1 cm breite Schläge des *Beizeisens*. Die Glutäenstege der restlichen Statuen wurden nicht entfernt, sondern zu einer Art „Kissen“ gerundet. Für diese Modellierung wurde ebenfalls das *Beizeisen* verwendet, dessen Spuren sich an CG 415, 417 und 420 (**Tf. 73**) erhalten haben.

Dieser Befund lässt zwei Konjekturen zu:

1. Das *Spitzeisen* wurde nicht auf der letztendlichen Oberfläche, sondern nur bis zur *Sicherheitsbosse* eingesetzt. Die letztendliche Oberfläche wurde nur mit dem *Flach-* oder *Beizeisen* gestaltet.
2. Da sich auf der Oberfläche der Glutäenstege *Spitzeisenspuren* erhalten haben, sind diese als *Sicherheitsbosse* zu betrachten und sollten ursprünglich an allen Statuen entfernt werden.

Das *Spitzeisen* ist und war ein universell einsetzbares Werkzeug, mit dem in einer außerordentlich ökonomischen Arbeitsweise große Materialmengen entfernt und grobe Formen erzeugt werden können. Im Gegensatz zur bisherigen Fachmeinung wurde das Spitzeisen in vielfältigster Weise am Kalkstein eingesetzt:

1. Zunächst kam die Technik des *Bahnspitzens* zum Einsatz. Mit dieser Technik werden die Bahnen mit langgezogenen Schlägen auf *Fasenebene* im fortlaufenden *Wechselzug* abgespitzt. Dabei wird das Werkzeug sehr flach an den Stein gelegt und in langgezogenen, kraftvollen Schlägen die Oberfläche zerfurcht. Diese zerfurchte Oberfläche kann dann mit dem *Flacheisen* sorgfältig abgetragen oder sehr schnell mit dem groben *Polierstein* geglättet werden. Mit dieser Technik wurden nicht nur die Wände im Steinbruch *bahngespitzt* eingeebnet, sondern auch Grabwände und größere Flächen an Architekturteilen und Statuen begradigt.

2. Die zweite Art des Spitzseiseneinsatzes ist das *Netzspitzen*, bei dem durch kurze, kreuzartig, übereinander liegende Schläge die Oberfläche grob geglättet und gezielter an der Modellierung der Form gearbeitet wurde. Der Steinmetz spricht hierbei „vom gröbern oder Grobhauen der Figur, vom »Anlegen der Formen«.“<sup>690</sup> Die Form der Statuen wurde dabei bis auf die *Sicherheitsbosse gelöst*, d.h. es wurde bis auf 1-3 cm auf die endgültige Oberfläche hin vorgedrungen.<sup>691</sup>

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Grobes Spitzseisen	bahngespitzt: regelmäßiges Raster, dicht beieinander liegender, langer Schläge	Basis-Kopffläche	419	Rohblock, grobes Einebenen von Flächen
	regelmäßig, dicht nebeneinander liegender Schläge	rechtwinklig zum Randschlag	411	Auf Grundarbeiten des Randschlages
Standardspitzseisen	langgezogene, unregelmäßige Linien	Basis im Bereich der Füße	411, 417, 419	Grobe Formgebung - Abspitzen der Oberfläche bis zur Sicherheitsbosse
		Sitzfläche-Thronlehne	412, 418	
		Basis im Bereich der Füße	417, 412, 415	Grobe Formgebung - Abspitzen der Oberfläche bis zur Sicherheitsbosse (Spuren unter der Glättung)
	Sitzfläche-Thronlehne	417, 420		
	Basis	414, 420, 412, 416	Grobe Formgebung - Abspitzen der Oberfläche bis zur Sicherheitsbosse (Bauern)	
	Sitzfläche-Thronlehne	414		
	um den Glutäensteg	411, 412, 416, 418	Grobes Entfernen von Material	
netzgespitzt: kurze, kreuzartig übereinander liegende Linien	linke Ferseninnenseite	414	Feinere Formgebung - Abspitzen der Form auf Fasenoberfläche	

### 1.2.2 Flacheisen

Das *Flacheisen* wird in der Literatur meistens der Bearbeitung weicher Materialien zugeordnet.<sup>692</sup> D. Boschung und M. Pfanner bezeichnen es als „das universelle Modellierinstrument“, durch das komplizierte Werkzeugwechsel vermieden werden.<sup>693</sup> Für R. Drenkhahn weist der Umgang mit Hammer<sup>694</sup> und Meißel „eine gezielte Arbeitstechnik voraus. Das Ansetzen des Meißels und die Schlagkraft des Hammers müssen berechnet und überlegt sein, – im Gegensatz zum „Drauflosschlagen“ mit Axt und Steinhammer.“<sup>695</sup> Daher kam dieses Werkzeug in vielfältigsten Varianten, zum Glätten großer Flächen und zum Modellierung von Statuen und Dekorelementen, zum

<sup>690</sup> Téply, Reproduktion, 61.

<sup>691</sup> Martini, Archaische Plastik, 43, „Gemäß der Vorzeichnung wurden die vier Seiten des Blockes nacheinander mit dem Spitzhammer, eventuell mit einem stumpfen Meißel oder einem Spitzmeißel bis auf 2-3 cm Abstand zur endgültigen Oberfläche abgespitzt.“

<sup>692</sup> Adam, Technique, 49; Lucas/Harris, Industries, 68; Blümel, Bildhauerarbeit, 7; Arnold, Masonry, 41.

<sup>693</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 18-19.

<sup>694</sup> Gemeint ist der Schlegel oder *Knüpfel*, Exemplare des Schlegels wurden auch in Lischt gefunden, Arnold, Pyramid Complex, pl. 93, 213.

<sup>695</sup> Drenkhahn, Handwerker, 57.

Einsatz. Mit dem *Flacheisen* wurden alle Arbeitsschritte durchgeführt, die die Oberfläche für die letzte Bearbeitung durch den Polierstein oder Poliersand vorbereiteten.<sup>696</sup>

*Flacheisen* gibt es, je nach Materialeinsatz und technischen Bedarf, in unterschiedlichen Formaten. Verschiedene *Flacheisen*bezeichnungen sind zwar in einigen literarischen Referenzen erhalten geblieben,<sup>697</sup> allerdings können diese Bezeichnungen zumeist keinem bestimmten technischen Einsatz oder einer bestimmten Funktion zugeordnet werden.<sup>698</sup> Neben diesen Bezeichnungen wurden sie vor allem durch ihr Gewicht unterschieden, was zum einen die Möglichkeiten des technischen Einsatzes konkretisiert, in damaliger Zeit jedoch mehr aus verwaltungstechnischen Gründen vorgenommen wurde.<sup>699</sup>

Da die analysierten Werkspuren häufig einem bestimmten Arbeitsschritt oder gar einem Herstellungsprozess zugeordnet werden können, werde ich die dafür verwendeten *Flacheisen* mit den heutigen Fachtermini versehen.<sup>700</sup> Dies erleichtert die Differenzierung, die sonst wiederum mit den Attributen „breit, Standard, schmal“ betrieben werden müsste.

### **Scharriereisen und Schlageisen:**

Das *Scharriereisen* wird zum Einebnen von Flächen<sup>701</sup> benutzt und weist eine Breite von 40-150 mm auf. Als *Schlageisen* bezeichnet man hingegen ein breites *Flacheisen* mit einer Schneidenbreite von 20-40 mm, dass zum Einebnen einer Fläche oder zum *Anarbeiten* von *Fasen* eingesetzt wird.<sup>702</sup> In Lischt wurde ein *Flacheisen* mit einer Schneidenbreite von 50 mm gefunden,<sup>703</sup> dass nach obiger Eingrenzung klar als *Scharriereisen* bezeichnet werden kann.

Beide *Eisentypen* werden zumeist sehr schräg, bis fast rechtwinklig zur Kante geführt,<sup>704</sup> wodurch das Material kontrolliert in schmalen Schichten abgetragen wird. Wird das *Flacheisen* aufgestellt, so kann die Ecke seiner Schneide aber auch wie ein Spitzisen zum tiefen Zerfurchen der Gesteinsoberfläche eingesetzt werden.<sup>705</sup> Durch diese Werktechnik entstehen *langzügige* unruhige Furchen.<sup>706</sup> Somit könnten zwei unterschiedliche Werkprozesse – das Abtragen von Gesteinsmaterial und das Glätten der

<sup>696</sup> Adam, Technique, 28, 32.

<sup>697</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 154, Anm. 48, CG 25509 verso, auf dem verschiedene *md̂t*- und *ĥ*- *Eisen* aufgezählt sind. Simpson, Reisner II, 24-38, dort sind die Aufträge zur Herstellung und Versand verschiedener Werkzeuge erhalten.

<sup>698</sup> So wird der Begriff *md̂t* einmal als eine Art Meißel (Steinmann, ZÄS 118 (1991), 154) und mal als „graver“ (Simpson, Reisner II, 36-37) übersetzt.

<sup>699</sup> Da die *Eisen* staatlicher Besitz waren wurden sie vor der Ausgabe und nach dem Einsammeln gezählt und gewogen, Steinmann, ZÄS 118 (1991), 154.

<sup>700</sup> Zu Abbildungen und Bezeichnungen moderner *Flacheisen*formate siehe unter „*Flacheisen*“ in Teil VI. *Glossar der Fachbegriffe*.

<sup>701</sup> Petrie, Tools, 20. Auch zum Einebnen der Wände in den Gräbern, so bei Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 18, hier wurde die Breite des *Flacheisens* fälschlicherweise mit 8 mm angegeben. Der Befund an den Wänden (siehe Taf. 94) macht deutlich, dass hier 8 cm anzunehmen sind.

<sup>702</sup> E/Stein 1, 16.

<sup>703</sup> Arnold, Pyramid, fig. 49, 13.

<sup>704</sup> E/Stein 2, 31.

<sup>705</sup> Adam, Technique, 28, vor allem wenn die Werkzeuge aus Kupfer bestehen und durch Kalthämmern gehärtet werden müssen.

<sup>706</sup> Adam, Technique, 28.

Oberfläche – mit einem Werkzeug ausgeführt werden,<sup>707</sup> wodurch ein Werkzeugwechsel vermieden würde. Ein weiterer ökonomischer Aspekt betrifft die Wartung des *Flacheisens*, das leichter herzustellen und zu schärfen ist als das *Spitzeisen*.<sup>708</sup> So könnten alle Arbeiten, vor allem die Begradigungen der Thronflächen, die üblicherweise durch das *Spitzeisen* durchgeführt werden, auch durch unterschiedlichen Einsatz des *Flacheisens* bewerkstelligt werden. Da die, so vorbereitete (*abgespitzte*) Oberfläche im Anschluss mit dem *Scharriereisen* eingeebnet wurde,<sup>709</sup> hätte man für beide Arbeitsschritte nur ein Werkzeug benötigt. Ein derartiger Einsatz des *Flacheisens* kann an den Lischer Statuen allerdings mit großer Sicherheit ausgeschlossen werden. Die Klinge des *Scharriereisens* wird selten im 90°-Winkel angesetzt. Durch die schräge Haltung des *Scharriereisens* wird der Schlag nicht in die Tiefe, sondern nur entlang der Oberfläche getrieben, weshalb durch dieses Werkzeug keine *Bauern* erzeugt werden.<sup>710</sup> Daher können die *langzügigen* Werkspuren auf der Oberfläche der Basis von CG 411 (**Tf. 50d, 51c, 75a**) mit dem Einsatz des *Spitzeisens* in Verbindung gebracht und leicht von dem darüber liegenden Spuren raster des *Scharriereisens* unterschieden werden.

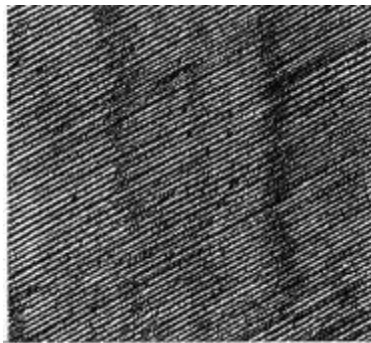


Abb. 30: Scharrierte Oberfläche<sup>711</sup>

Die Spuren des *Einebnens* durch das *Scharriereisen* haben sich in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild an der *Stirnseite* der gekürzten Basis von CG 419 (**Tf. 48a**) erhalten.<sup>712</sup> Dieses Spuren raster ist identisch mit dem von D. Arnold an den Steinblöcken der Pyramide in Lisch aufgenommen Befund.<sup>713</sup> Wie die Steinblöcke mit diesem breiten *Flacheisen* eingeebnet wurden, zeigt eine Darstellung im Grab des Rechmire.

<sup>707</sup> Feest u.a., *Ergologie*, 162, „Die Werkzeuge zur Formveränderung beruhen alle auf dem Prinzip der spanabhebenden Perkussion. Sie unterscheiden sich jedoch danach, ob diese als Druck-, Schwung- oder kombinierte Perkussion wirkt, ob ihre Anwendung senkrecht oder schräg und ihre Wirkung linear, punktförmig oder flächig ist. An diese Punkte schließt sich auch die Frage der Kinematik der Handarbeit an, aus der sich verschiedene Werkzeughaltungen und in der Folge auch Konstruktionseigenheiten ergeben.“

<sup>708</sup> Adam, *Technique*, 27.

<sup>709</sup> E/Stein 1, 23-24, „Zum auf Grundarbeiten von Flächen, die mit dem Krönel der Fläche oder dem Stockhammer vorgearbeitet sind, und zur Sichtflächenbearbeitung.“

<sup>710</sup> E/Stein 2, 31, „Dabei wird beim Antreiben des Eisens das zu tiefe Hineinziehen des Schlages (=Bauern) verhindert.“

<sup>711</sup> Jakob/Leicher, *Schrift*, 271, Nr. 12 „diese Fläche ist strich- oder bahnscharriert. Eine Bearbeitungsart, die vom Mittelalter bis in unsere Zeit vorkam, die aber immer mehr wegen ihrer Monotonie abgelehnt wird.“

<sup>712</sup> Besonders deutlich auf dem Foto des Grabungsberichtes, Gautier/Jequier, *Licht II*, pl. X.

<sup>713</sup> Arnold, *Masonry*, 43, fig. 2.21.





Abb. 31: Darstellung des Scharrierens im Grab des Rechmire<sup>714</sup>

An CG 411 (Tf. 51a,c) zeigen sich die Spuren des *Scharrierens* auf der Basisoberfläche im Bereich der Füße. Auf der linken Seite der Basis konnte der Produzent vom linken *Randschlag* ausgehend das *Scharriereisen* immer in Richtung Fuß führen, wodurch ein Spurenraster parallel übereinander liegender Linien entstand.<sup>715</sup> Das *Scharriereisen* hielt er dabei in der linken Hand und den *Knüpfel* in der rechten. Diese Vorgehensweise konnte er an der rechten Seite nicht ausführen, da sein linker Arm im Aktionsradius durch die Thronseite behindert wurde. Daher begann er auf der rechten Basisseite das *Scharriereisen* beginnend von der Basiskante an der *Stirnseite* entlang der Füße nach hinten zu treiben. Die Schlagführung verläuft somit auf der rechten Seite zum Sitzblock hin, während das *Scharriereisen* auf der linken Seite entlang des Sitzblocks zur Kontur der Füße angetrieben wurde.<sup>716</sup> Mit dieser Werkzeugführung ist der Produzent, der mit dem *Scharrieren* der Basisoberfläche an CG 411 beauftragt war, als Rechtshänder definiert.<sup>717</sup>

Auch die *eingesetzte Platte* zwischen den Füßen (Tf. 51a) wurde mit dem *Scharriereisen* eingeebnet. Im Bereich der Ferse hätte man das *Scharriereisen* immer steil ansetzen müssen, da die Hand des Produzenten durch die ansteigende Kontur der Füße behindert wurde. Die Gefahr, dabei tief in den Stein einzudringen oder gar ein Stück herauszusprengen und dabei die Füße zu beschädigen, ist sehr groß. Daher wurde diese Partie mit dem schmaleren *Beizeisen* herausgelöst. Dieses musste ebenfalls steil angesetzt werden, konnte jedoch durch die schmalere Schneide (10-20 mm) kontrollierter geführt werden. Das Gestein wurde hierbei in kleinen Stücken entfernt, was zu einer unruhigeren Oberfläche führte. Dieser Befund ist an allen zehn Statuen, sogar unter der Politur, erhalten geblieben.

<sup>714</sup> Arnold, Masonry, 42, fig. 2.20.

<sup>715</sup> Die Spuren dieses breiten Werkzeuges finden sich auch zum Glätten der Grabwände, Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, Tf. 41b.

<sup>716</sup> F. Teichmann stellte im Grab des Haremhab eine Schlagrichtung von rechts nach links und eine Arbeitsrichtung von links nach rechts fest. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 33.

<sup>717</sup> Deutliche Spuren eines solchen Arbeitsverfahrens zeigen sich an CG 412, 414, 415 und 417.

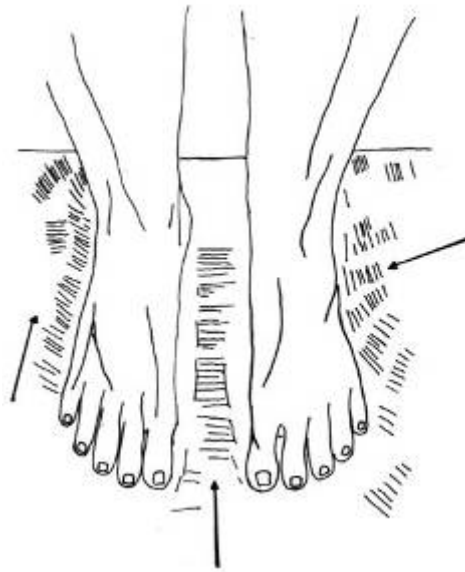


Abb. 32: Schlagführung des Scharriereisens auf der Basis von CG 411

Das breite *Flacheisen* wurde in *scharrierender* Weise auch am Steg, der die Beine mit dem Sitzblock verbindet, eingesetzt. Es ist hier *im Wechselzug*, von oben nach unten und vice versa, gearbeitet worden. Dadurch entstand ein Muster von vertikalen Streifen mit schrägen Linien, das durch die *kurzzügig* angetriebene Schneide hervorgerufen wurde. Werkspuren dieser Vorgehensweise haben sich besonders deutlich an CG 417 erhalten.<sup>718</sup>

Mit dem *Scharriereisen*, aber auch dem *Schlageisen* konnten die ersten *Abrundungen*<sup>719</sup> der Statue auf *Fasenebene* durchgeführt werden, d.h. mit diesen Werkzeugen wurde die Rundung einer Form durch das Nebeneinandersetzen von Teilflächen vorbereitet.<sup>720</sup> Hierbei wird die *abgespitzte* Werksteinoberfläche „durch das Abschrägen oder Abfasen (Abkanten)“ in mehrere Teilflächen gerundet, die „meist einen Winkel unter 45°“ aufweisen.<sup>721</sup> Die „Fase ist das einfachste Glied der Profilierung. Sie wird auch durch das *in Fase-Stellen* der Profile als Hilfsfläche oder Hilfsebene angearbeitet. Die höchsten Profilverpunkte liegen dabei immer auf der Ebene der Fasenfläche.“<sup>722</sup> Durch das *in Fase-Stellen* werden Unebenheiten der Rohform ausgeglichen und eine annähernd flache Wölbung der Form erreicht. An der Rückseite des Nemes von CG 415 (**Tf. 53a**) und im Spuren sogar noch am Rücken finden sich Reste der *Fase* in 4-5 cm<sup>723</sup> breiten, regelmäßig senkrecht aneinander gesetzten Streifen. Auch am Nemes von CG 414 und 417 (**Tf. 53b-c**) haben sich Spuren dieses Herstellungsprozesses erhalten, da dort das Muster noch nicht ausgeführt wurde. Im Gesichtsbereich von CG 415 (**Tf. 16a-b**) und 417 (**Tf. 17a-b**) lassen sich unter der Glättung Spuren einer etwa 2 cm

<sup>718</sup> Ohne Bild.

<sup>719</sup> E/Stein 2, 11, „Eine Abrundung ist eine Überleitung zweier ebener Flächen durch eine Teilzylinderfläche, die rechtwinklig, stumpfwinklig oder spitzwinklig angelegt sein kann.“

<sup>720</sup> Beispiel einer *in Fase-gestellten* Statue, Seipel, Gott, 468-469, Nr. 193, „[...] wie man sich mit einem Flacheisen in nebeneinandergelegten, senkrechten Streifen (sie entsprechen der Breite der Schneide) der Rundung näherte. Die einzelnen Schläge sind noch sichtbar.“

<sup>721</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>722</sup> E/Stein 2, 30.

<sup>723</sup> Eine Breite, die eher *Scharriereisen* aufweisen. Die damit ausgeführte Werktechnik lässt sich aber besser mit dem *Schlageisen* in Verbindung bringen.

breiten *Fase* erahnen, die durch das etwas schmalere *Schlageisen* angelegt wurde.<sup>724</sup> Wie die Statuen in diesem Herstellungsstadium aussahen, geben in kleinerem Format die Bildhauerstudien wieder,<sup>725</sup> an denen ebenfalls Gesicht und Nemes durch vertikale Streifen angelegt, also *in Fase-gestellt* sind.

### Beizeisen:<sup>726</sup>

Das *Beizeisen*, das eine *Schneidbahn* von 8-16 mm aufweist, wurde vor allem dazu benutzt, die *abgespitzte* Form der Statue von den, mit dem *Scharriereisen* eingebneten, Thronflächen zu trennen. Dazu wurde die Konturlinie der *Sicherheitsbosse* in Richtung des Fußprofils *unterarbeitet*, indem man mit einem steil angesetzten *Eisen* eine *Keilnut herausstemmte*. Dadurch entstand ein etwa 1-2 cm breiter Streifen, der höher als die *scharrierte* Oberfläche liegt und an dessen Rändern sich die Einschläge des *Spitzeisens* erhalten haben. Dieser äußere Rand markiert den Verlauf der *Sicherheitsbosse*. Auf dem *ingebeizten* Streifen findet sich das Schlagmuster der eng nebeneinander liegenden Schläge des *Beizeisens*. Durch diese Technik wurden die Füße der Statue von der Basis, Glutäen und Oberschenkel von der Sitzfläche, und die Unterschenkel vom Steg getrennt. Am deutlichsten haben sich die Werkspuren auf der Basis von CG 411 (**Tf. 51a,c**) erhalten. Die *Platte* zwischen den Füßen wurde durch das *Beizeisen* zu den Füßen hin schräg abgearbeitet, so dass eine konvexe Oberfläche entstand. Ähnlich liegt der Befund bei CG 417 (**Tf. 48b**), CG 414 (**Tf. 51b,d**) und CG 420 (**Tf. 49b,d**), an denen – trotz Glättung – die Spuren des *Beizeisens* im Bereich der Füße noch deutlich sichtbar sind. An CG 412 (**Tf. 49a,c**) und CG 415 (**Tf. 50b,d**) erscheint der *Beizstreifen* als geglätteter erhabener Absatz, der sich um die Kontur der Füße legt.

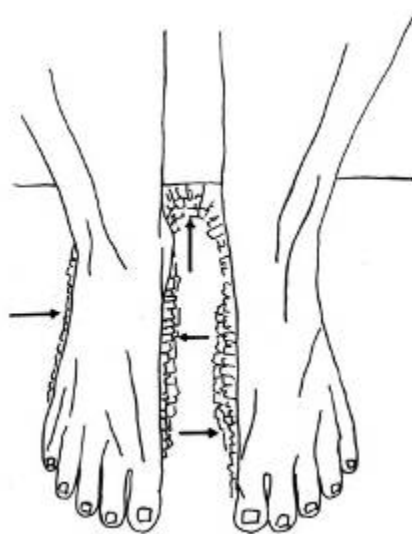


Abb. 33: Schlagführung des *Beizeisens* auf der Basis von CG 411

<sup>724</sup> Ein vergleichbares Fertigungsstadium zeigen einige Bildhauerstudien, Seipel, Gott, Nr. 200, „[...] über Kopf, Gesicht und Hals führen breite, senkrechte Facetten, der Nasenrücken ist bandartig. Darin ist zu erkennen, wie man sich der gerundeten Form allmählich annähert durch tangential gelegte, abgemeißelte Streifen, deren Stöße nachträglich abgearbeitet werden.“ So auch bei Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Flg., Bd. 39 (1988), 9, „[...] über die linke Wange laufen einige flache, kantig gegeneinander abgesetzte Bahnen, die die Verwendung des *Schlageisens* für die Glättung der Wangen eindeutig belegen.“

<sup>725</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. IV (CG 33314), VIII (CG33329), X (CG 33336). Die Werkspuren sind hier leicht konkav, da an diesen kleinformatischen Objekten das *Hohleisen* zum Einsatz kam, Edgar, *Sculptors' Studies*, V.

<sup>726</sup> E/Stein 1, 16, „Das *Beizeisen*, ist abgeflacht, mit scharfer, gerader *Schneidbahn*. Es wird zum An- und Einbeizen von Rissen und angeschriebenen Profilen benutzt.“

Auf den Sitzflächen von CG 415 (**Tf. 73a**), CG 418 (**Tf. 75a**) und 420 (**Tf. 93d**) kann der Schlagstreifen des *Beizeisens* entlang der Glutäen und der Oberschenkel deutlich analysiert werden. Dadurch ist an diesen Statuen die ehemalige Kontur der *Sicherheitsbosse* erhalten geblieben ist.

Obwohl die *scharrierte* Fläche des Beinestes tiefer liegt als die Oberfläche des Unterschenkels wurde dennoch mit dem *Beizeisen* ein etwa 2 cm breiter Streifen entlang der Kontur des Beines *unterstemmt*, um die Trennung zwischen Körperkompartimenten und Hilfskonstrukt optisch zu verstärken. Am klarsten zeigt sich der Schlagstreifen an CG 411.<sup>727</sup>

Mit dem *Beizeisen* wurden nicht nur Formen *gelöst*, sondern auch kontrolliert Gestein entfernt. So zeigen die Werkspuren an den angearbeiteten Glutäenstegen von CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**), dass diese zunächst als *Sicherheitsbosse* angelegt wurden, da sich um deren Kontur die Werkspuren des *Abspitzens* auf den Thronlehnen erhalten haben. In einem zweiten Arbeitsschritt sollte diese *Sicherheitsbosse* entfernt werden, um den Eindruck des „freien Sitzens“ zu erreichen. Dieses Vorhaben wurde nur an CG 416, 418 und CG 419 (**Tf. 75a-b, d**) abgeschlossen. Für diesen Arbeitsgang, bei dem kontrolliert *auf Grund gearbeitet* werden musste und dabei eine Werkzeugstellung bis zu 90°-Grad auf das Gestein nötig war, entschied man sich dafür mit der schmalen Schneide des *Beizeisens kurzzügig* in die Tiefe zu arbeiten. Spuren dieses Herstellungsprozesses finden sich an den Lehnen von CG 411 und CG 412. Die *Sicherheitsbosse* der restlichen Statuen wurde zu einem Hilfskonstrukt – einem Steg – uminterpretiert. Zur Gestaltung dieser Formen kam wiederum das *Beizeisen* zum Einsatz, dessen Spuren sich an CG 415, 417 und 420 (**Tf. 73, 93d, 94a-b**) erhalten haben.

Nicht nur zum Runden des Glutäensteges, sondern auch zum Modellieren einzelner Kompartimente wurde das *Beizeisen* eingesetzt. Besonders deutlich zeigt sich dies in Korrekturarbeiten, die an verschiedenen Statuen nachzuweisen sind: So wurden an CG 416 (**Tf. 106b**) die unterschiedliche Höhe der Waden korrigiert und an CG 415 (**Tf. 95a**) erschien die flach aufliegende Hand als zu breit und wurde durch *Einbeizen* des Handballens schmaler gestaltet.

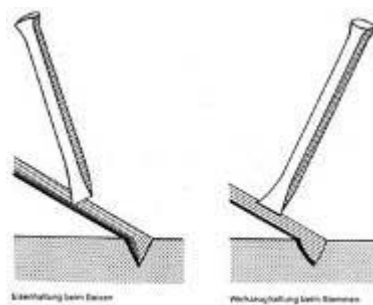


Abb. 34: Werkzeughaltung beim Beizen und Stemmen<sup>728</sup>

Das *Beizeisen* kam zur technischen und optischen Freilegung der Statuenform sowie zur Korrektur einzelner Statuenkompartimente zum Einsatz. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die komplette Statue durch das *Beizeisen* aus ihrer *Sicherheitsbosse* *gelöst* und damit für die

<sup>727</sup> Ohne Bild.

<sup>728</sup> E/Stein 3, 30.

Herstellungsprozesse der feinen plastischen Modellierung und Ausführung feiner Details vorbereitet wurde.

### Feines Flacheisen - Bildhauereisen

An den Statuen finden sich Spuren eines sehr feinen *Flacheisens*. Dieses weist eine Schneidenbreite von höchstens 5 mm auf. Spuren des Werkzeugs zeigen sich an den Partien feiner Details, z.B. der Gestaltung der einzelnen Gesichts- und Körperkompartimente sowie der Ausführung des Nemes- und des Schurzmusters und der Gestaltung von Zierrat wie Gürtel- und Thronekor.<sup>729</sup> Allerdings sind die meisten dieser zarten Werkspuren verloren, da sie durch das Polieren sofort entfernt wurden.<sup>730</sup> Einige dieser Spuren sind dennoch ohne Überarbeitungen erhalten geblieben und dienen zur Rekonstruktion der Handhabung dieses Werkzeugs.

Besonders deutlich zeigen sich die Werkspuren des Bildhauereisens an den Neun Bogen und der Gürtelbinnenstruktur von CG 416, 418 und 419 (**Tf. 100**). Die Formen wurden zuerst durch eine *verlorene Zeichnung*<sup>731</sup> festgelegt, die entweder mit einem spitzen Metallstift vorgezogen oder mit roter Farbe *angeschrieben* wurde. An der Gürtelziernaht von CG 416 (**Tf. 100a-b**) haben sich noch Reste der *verlorenen Zeichnung* in roter Farbe erhalten. An den Neun Bogen (**Tf. 101**) finden sich keinerlei Reste einer roten Vorzeichnung. Da einige Statuen einen geritzten Mittelriss zwischen den Beinen aufweisen, der dem Produzenten als Messlinie diente, ist es sehr wahrscheinlich, dass hier die Zeichnung ebenfalls *angerissen* wurde.<sup>732</sup> War die Zeichnung fertiggestellt, so wurde mit dem *Flacheisen* die angerissene Kontur *eigebeizt* und somit ein *Einstich* erzeugt.<sup>733</sup> Die Umrandung der Kartusche wurde breiter angelegt indem durch einen zweiten Arbeitsschritt der *Einsicht gegengebeizt* wurde (**Tf.**),<sup>734</sup> so dass ein v-förmiger Kanal entstand. Auf dem Grund des Kanals zeigt sich eine durchgezogene Linie, die durch die dort endende Schneide entstand.<sup>735</sup>

Das Muster des Nemes wurde in der gleichen Technik hergestellt. Hierzu wurde das *Flacheisen* in winzigen Schlägen schräg zur Kontur geführt, so dass der so behandelte Streifen optisch versenkt, der danebenliegende als erhaben erscheint (**Tf. 62a**). Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass die Oberfläche beider Streifen im gleichen Niveau liegt und hier mit einer überaus ökonomischen Arbeitsweise ein optisch außerordentlich überzeugendes Ergebnis hervorgerufen wird.<sup>736</sup>

<sup>729</sup> Der Einsatz eines derart feinen *Flacheisens* für kleinformatige Details, Adam, Technique, 38.

<sup>730</sup> Zu diesem Problem, Adam, Technique, 29.

<sup>731</sup> Téply, Reproduktion, 61, „Unter diesem Terminus versteht man die Umriß- oder Konturzeichnung auf dem Steine, die sich bei seiner Bearbeitung verliert.“

<sup>732</sup> E/Stein 3, 21, „Reißnadel, Ritzer oder Kratzer aus Werkzeugstahl werden bei weichen Gesteinsarten für das Anreißen, Einreißen oder Einkratzen der Risse verwandt.“

<sup>733</sup> E/Stein 2, 8, „Einstich, ungleichschenklige Vertiefung in der Fläche. Der Nutschenkel steht rechtwinklig zur Oberfläche.“

<sup>734</sup> Ausführlich alle Arbeitsschritte, die der heutige Steinmetz zum Erstellen der „keilnutförmig vertieft ausgearbeiteten Buchstaben“ braucht. E/Stein 3, 31-34.

<sup>735</sup> Diese Technik wurde von S. Adam außerordentlich prägnant beschrieben, Adam, Technique, 33-34, “When cutting inscriptions, for instance, or the sharp edge of an eyelid or a strand of hair, the blade of the tool is set at an angle of 70° or more on the surface to be carved. The corner of the tool digs into the surface and forms the line at the bottom of the channel, while part of the blade cuts one side of it. To make a smooth V-channel such as we see on inscriptions or in the hair of a statue each side of the channel must be cut separately. To cut the second side the corner runs along the same groove again while the blade, tilted through an angle of 40° or so, neatens the rough wall left after the first wall was cut. These angles are varied according to how open a V is wanted. When the flat is being used like this the tool is not lifted very frequently from the work, for it is important to keep the line at the bottom of the channel continuous: but for the very same reason it would have been tapped along only with very short blows.“

<sup>736</sup> Ausführliche Beschreibung dieser Werktechnik an Grabwänden, Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 20.

Schmale v-förmige Vertiefungen wie am Plissee des Brustlappens oder dem Schurzmuster wurden vermutlich alle mit dem schmalen *Flacheisen* in der Technik des *Ein- und Gegenbeizens* ausgeführt. Diese Technik scheint vor allem am Plissee von CG 419 zum Einsatz gekommen zu sein (**Tf. 95b**). Die Furchen liegen hier eng beieinander und weisen tiefe v-förmige Täler auf. Die meisten Statuen weisen am Schurz allerdings keinen v-förmigen Hohlritze, sondern einen segmentbogenförmigen Hohlritze auf (**Tf. 95c**), die wahrscheinlich durch das *Hohleisen* angelegt wurde.<sup>737</sup> Durch das Antreiben des *Hohleisens* mit kurzen Schlägen entstand zuerst eine Furche mit unregelmäßigen Rändern (**Tf. 92c**), die dann durch das sehr flach angelegte *Flacheisen* begradigt wurden.

Im weichen Turakalkstein konnten mit diesem feinen *Bildhauereisen* auch exakte Linien angelegt werden. So konnte sowohl der Mittelriss auf der Basis (**Tf. 48b, 51a-b**) als auch die Ziernaht des Gürtels (**Tf. 96a-b**) sowie die einzelnen Barthaare (**Tf. 72a-b**) mit dem schmalen *Flacheisen* ausgeführt. Diese Linien sind nicht besonders tief und weisen daher auch keinen ausgeprägten v-förmigen Kanal aus, der eindeutig für das *Flacheisen* sprechen würde. Das *Eisen* müsste dafür hochkant gestellt werden und nur die Ecke der Schneide würde durch die Schläge im Gestein vorangetrieben. Solche exakten Linien konnten allerdings auch mit einem *Anreißwerkzeug* gezogen werden, ohne dass sich die Werkspuren in auffallender Weise von denen des schmalen *Flacheisens* unterscheiden würden.

Mit Sicherheit wurde das schmale *Flacheisen* für die Modellierung der Augen, der Nase, des Mundes (**Tf. 16-20**) sowie der Finger (**Tf. 33-37**) und Fußzehen (**Tf. 48-52**) eingesetzt. Dabei wurde das *Bildhauereisen* *punktuell aushebend* oder einer Form folgend eingesetzt.<sup>738</sup> Einen netzartigen Arbeitseinsatz des *Bildhauereisens* dokumentieren die, in ihrer *angearbeiteten* Bosse verbliebenen, Ohren von CG 416 (**Tf. 25a-b**). Hier wird die modellierende Werktechnik, der *kurzügig*, kreuzartig übereinandergesetzten Schlägen, deutlich.

Eine weitere Möglichkeit wird von S. Adam für das *Flacheisen* aufgeführt, die des Bohrens. Durch das Drehen des *Bildhauereisens* konnte ein kreisrundes Loch mit einem  $\square$ -Bohrgrund erzeugt werden.<sup>739</sup> Bei einem ökonomischen Arbeitsablauf ist davon auszugehen, dass der Produzent das Werkzeug mit dem er arbeitete, wenn möglich für weitere Arbeitsschritte einsetzte, um somit einen unnötigen Werkzeugwechsel zu vermeiden. An CG 414 und CG 416 (**Tf. 29a-b**) weisen die Bohrlöcher der Nabel einen Durchmesser auf, der dem eines schmalen *Flacheisens* entspricht.<sup>740</sup> Mit dem selben Werkzeug wurde in einem anschließenden Arbeitsschritt das Nabelloch von CG 414 durch kurze unregelmäßige Schläge erweitert. Auch die Gehörgänge der Ohren sollten vorgebohrt und dann in die Tiefe modelliert werden, was aber nur an CG 419 (**Tf. 24a-b**) zur Ausführung kam. Da jedoch der Bohrgrund des Nabels von CG 416 und der Ohren von CG 419 nicht einsehbar und die Löcher in den Nasen schon stark ausgearbeitet sind, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob sie durch einen Handbohrer mit spitzem Bohrkopf oder durch das Drehen eines feinen *Flacheisens* mit gerader Schneide hervorgerufen wurden.

<sup>737</sup> Kapitel 1.2.3 *Hohleisen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>738</sup> E/Stein 2, 12.

<sup>739</sup> Adam, Technique, 41, "[...] ordinary chisel - a bar of metal with a cutting edge at one end. Probably the same tool was frequently used as a drill and as a fine chisel."

<sup>740</sup> Die verschiedenen Möglichkeiten des Bohrens werden ausführlich im Kapitel 1.2.7 *Bohrer* in Teil III. *Analytik* beschrieben.

So zeigt sich durch die Werkspurenuntersuchung, dass an den Lischer Statuen nicht nur *Flacheisen* unterschiedlicher Formate zum Einsatz kamen, sondern, dass einzelne Formate auch mit bestimmten Arbeitsschritten in Verbindung stehen. Es war daher zulässig, die heutigen *Flacheisenbezeichnungen*, die ebenfalls für einen spezialisierten Werkeinsatz hergestellt werden, den einzelnen Werkspuren und den damit rekonstruierten Arbeitsgängen zuzuordnen. So kamen *Flacheisen* in folgenden Herstellungsprozessen zum Einsatz.

1. Mit dem *Scharriereisen* wurden *abgespitzte* Flächen begradigt.
2. Mit dem *Scharriereisen* und dem *Schlageisen* wurden die grobe Statuenform in *Teilflächen angelegt*, indem sie *in Fase-gestellt* wurden.
3. Mit dem *Beizeisen* wurden die Formen – Thron und Statue – von einander *gelöst* und einzelne Körperkompartimente wie Finger und Zehen weiter differenziert.
4. Mit dem feinen *Flacheisen* oder *Bildhauereisen* wurden Muster und Hieroglyphen herausgearbeitet und das endgültige Erscheinungsbild der Statue modelliert.
5. Zur Ausführung einzelner Details konnte das *Flacheisen* auch als Bohrer eingesetzt werden, um tief in den Stein zu arbeiten und von dort ausgehend eine Modellierung voranzutreiben.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Scharriereisen	30-50 mm breite Schneide, kurzzügige Schläge	Basis	411, 415, 417, 416, 420	Einebenen der <i>abgespitzten</i> Fläche
		Beinsteg	411, 414	<i>In Fase-Stellen</i>
Schlageisen	20-40 mm breite Schneide; vertikale Werkzeugführung	Kopftuch	414, 415, 417	<i>In Fase-Stellen</i>
		Wangenbereich	415, 417	
		Rücken	415	
Beizeisen	8-20 mm breite Schneide, kurzzügige Schläge	Basis im Bereich der Füße	411, 414, 415, 417, 420	<i>Lösen der Formen</i>
		Zwischen den Füßen	411, 414, 415, 417, 420	
		Beinsteg	411, 415, 417	
		Basis im Bereich der Füße	412, 416, 418, 419	<i>Lösen der Formen</i> (nur noch Spuren unter der Glättung)
		Zwischen den Füßen	412, 416, 418, 419	
		Beinsteg	412, 414, 416	
		Thron im Bereich um Oberschenkel und Glutäus	411, 413, 414, 415, 418, 420	
		Glutäensteg	420	
		Taschentuch	414, 413	
		Korrekturen	Knöchel	414
			Waden	416
			Hand	415
Bildhauereisen	5 mm breite Schneide, exakte Linien	Mittellinie	411, 414, 415, 417	Vorzeichnung, Orientierung, Riss
		Ziernahrt (Gürtel)	416, 418, 419	
		Bart	alle bis auf 414	
	Modellierende Werkzeugführung	Hieroglyphen	416, 418, 419	Modellierung von Details
		Neun Bogen	416, 418, 419	
		Nemes	411, 412, 416, 418, 419	
		Ohr	416	
		Schurz Gürtelrand, Augen, Mund, Finger, Zehen	alle	
	Bohrlöcher	Nabel	414, 416, 418	Vorbereitung für die Modellierung
		Ohren	419	
		Nase, Zehen	alle	



### 1.2.3 Hohleisen

Am Plissee von Schurz und Brustlappen finden sich Spuren eines Werkzeuges, das *segmentbogenförmige Hohlritzen* hinterlassen hat.

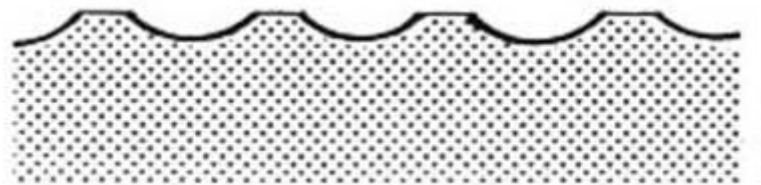


Abb. 35: Hohlritzen segmentbogenförmig mit Stegen parallel angeordnet<sup>741</sup>

Am deutlichsten sind diese Werkspuren in den *Faltentälern* der linken Seite von CG 416 (**Tf. 96-98**) zu erkennen, da hier abgebrochene Arbeitsschritte in verschiedenen Stadien erhalten geblieben sind. In den Furchen des Plissees zeigen sich, in kurzen Abständen, Rille an Rille, die darauf hinweisen, dass das Werkzeug in kurzen rhythmischen Schlägen angetrieben wurde. Besonders deutlich hat sich dieses Schlagmuster in der ersten Hohlritze von CG 414 (**Tf. 92c**) erhalten. Die Furchen wurden nicht in einem Arbeitsgang bis zur Schurzkante angelegt, sondern in kurzen Stücken entlang der Vorzeichnung ausgeführt. Das Werkzeug hinterließ, wenn der Schlag abrupt abgebrochen wurde, eine gerade Linie, was auf eine gerade Schneide hinweist (**Tf. 94c, 96d**). Wenn aus dem Gestein herausgearbeitet, also der Druck verringert wurde, dann verjüngte sich der Austrittsverlauf der Furche. Ebenso verjüngte sich die Eintrittspur der Furche, wenn das Werkzeug durch den Schlag erst langsam ins Material getrieben wurde (**Tf. 94b, 95c, 98c**).

Die Spuren eines Werkzeuges, das eine gewölbte Oberfläche und einen gerade Abschluss aufweist, wurde an verschiedenen ägyptischen Artefakten und in unterschiedlichsten Formaten aufgenommen. So stellte F. Teichmann im Grab des Haremhab fest, dass das *Scharriereisen*, das zum Einebnen der Wand zum Einsatz kam, eine leicht gebogene Schneide aufwies.<sup>742</sup> Nun könnte es sich hierbei um ein verbogenes *Flacheisen* handeln, das man für den *Scharriervorgang* noch einsetzen konnte, da die Spuren dieses Herstellungsprozesses durch das Polieren wieder entfernt wurden und es deshalb nicht von Bedeutung war, ob die Spuren hier leicht gebogen oder gerade waren.

Auch C.C. Edgar stellte bei der Untersuchung seiner kleinformatischen Bildhauerstudien fest, dass die Spuren, der *in Fase-gestellten* Köpfe zum Teil einen segmentbogenförmigen Schnitt aufwiesen. Er konnte sich für diese Spuren den Gebrauch eines *Flacheisens* mit gebogener Schneide vorstellen, schloss allerdings auch den Einsatz eines *Hohleisens* nicht aus.<sup>743</sup>

<sup>741</sup> E/Stein 2, 13.

<sup>742</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32-33, „Der nächste Arbeitsgang brachte eine Bearbeitung der Wände mit Flachmeißeln, die ganz schwach rund geformt waren. (Abb. 9) Dabei erhielt die Wand ihr endgültiges Maß.“

<sup>743</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V, “[...] the general form was usually given by long regular strokes of the chisel or gouge. [...] The gouge, which leaves a concave mark was used as well as the straight-edged chisel.”

Die von E. Hornung und C.C. Edgar analysierten segmentbogenförmigen Spuren fanden sich in Herstellungsprozessen, die eigentlich mit dem *Flacheisen* ausgeführt werden und im Normalfall eine gerade Schneide benötigen, da durch diese Arbeitsschritte *auf Grund* gearbeitet wird. Es gibt jedoch Herstellungsprozesse, wie die Herstellung des Plissees, die durch eine gebogene Schneide deutlich ökonomischer ausgeführt werden konnten, so dass die Existenz dieses Spezialwerkzeuges angenommen werden darf.

Dieses Werkzeug wird in der Literatur häufig als „Rundeisen“ bezeichnet, ein Begriff, der in der Bildhauerei nicht gebräuchlich ist und – wie mir erscheint – mehr als begriffliche Verlegenheitslösung eingesetzt wird. Das „Rundeisen“ kam bei der Herstellung der Chitonfalten, in einer für die Plisseeherstellung vergleichbaren Weise zum Einsatz. C. Blümel und S. Adam vermuteten für die Ausführung der Chitonfalten ebenfalls den Einsatz eines *Flacheisens* mit gebogener Schneide, das konkave Spuren hinterließ.<sup>744</sup> Dabei sind die Arbeitsvorgänge, die mit dem *Rund-* oder *Flacheisen* ausgeführt werden, nahezu identisch,<sup>745</sup> weshalb S. Adam vorschlug, das sogenannte Rundeisen als eine Flacheisenvariante zu betrachten.<sup>746</sup> Schon R. Anthes nahm an, dass dieses Werkzeug ursprünglich als *Flacheisen* konzipiert war und erst nach seiner Abnutzung zum „Rundeisen“ umfunktioniert wurde.<sup>747</sup>

In der Holzbearbeitung werden Hohlrillen mit dem *Hohleisen* hergestellt. Auch W.F. Petrie nahm verschiedene *Hohleisen*, die allerdings alle nicht aus Ägypten stammen, als Werkzeug der Holzbearbeitung in seine Sammlung auf.<sup>748</sup> K.P. Kuhlmann verwies auf die fehlenden Belege des *Hohleisens* in Ägypten<sup>749</sup> und nahm daher zur Ausführung *segmentbogenförmiger Hohlrillen* eine „Art Feilinstrument aus hartem Gestein“ an, „mit Hilfe dessen eine v-förmige Kerbe je nach Druckintensität und Wahl des Reibflächendurchmessers zu Rinnen variierender Breite und Tiefe ausgeschliffen werden konnte. Durch Abrunden der scharfkantigen Übergänge ist anschließend eine wellenförmig verfließende Oberflächestruktur erzielbar.“<sup>750</sup>

Die Lischer Belege zeigen allerdings deutlich, dass das Plissee nicht mit dem *Flacheisen* zu einem v-förmigen Kanal angelegt wurde, der dann rund ausgeschliffen wurde. Die segmentbogenförmige Furche zeigt deutlich viele, eng nebeneinander liegende Rillen, die nur durch *kurzzügige* Schläge auf ein Werkzeug mit gebogener Schneide hervorgerufen worden sein können. **(Tf. 92c)** Somit kommen für die Herstellung des Lischer Plissees nur ein „Rundeisen“ oder ein *Hohleisen* in Betracht. S. Adam lehnte den Einsatz eines *Hohleisens* für die Steinbearbeitung ab und konnte sich am Stein nur eine Anwendung als Bohrer vorstellen.<sup>751</sup> Die Werkspuren eines *Hohlbohrers* kennt man schon seit der Frühzeit, da sie sich häufig in ausgebohrten Steingefäßen erhalten haben. Spuren des *Hohlbohrers*

<sup>744</sup> Blümel, Bildhauerarbeit, 35; Adam, Technique, 26, „Probably many round chisels started with straight blades, then after the corners had been worn down they were sharpened in their new curved shape. If it has been noticed especially that work has been done by rounded chisel it may be mentioned by name, but it is quite probable that close examination would show that a ‘round’ chisel should often have been named instead of a ‘flat’.“

<sup>745</sup> Adam, Technique, 27; Blümel, Bildhauerarbeit, 34-35, 76.

<sup>746</sup> Adam, Technique, 26.

<sup>747</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 105.

<sup>748</sup> Petrie, Tools, pl. XXIII.

<sup>749</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 21, Anm. 13; Petrie, Tools, 22 (56).

<sup>750</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 20-21.

<sup>751</sup> Adam, Technique, 26.

fanden sich sogar in den Steinbrüchen, wo das Bohrverfahren zum Freilegen von Sarkophagen aus Hartgestein eingesetzt wurde.<sup>752</sup> Durch das Bohren mit dem *Hohlbohrer* entsteht ein kreisrundes Loch mit konvexem Zentrum. Ein Werkbefund, der am Nabel von CG 411, 412, 415 und 420 (**Tf. 30**) eindeutig zu identifizieren ist.<sup>753</sup> Wenn aber mit einem solchen Werkzeug sogar Hartgestein gebohrt wurde, warum sollte es dann nicht mit kurzen Schlägen in sehr schräger Haltung durch ein weiches Gestein geführt worden sein? Vor allem da der Turakalkstein in *bruchfeuchtem* Zustand wie Holz bearbeitet werden kann. Ich nehme daher im *Skulptierverfahren* der Lischer Statuen das *Hohleisen* für folgende Arbeitsschritte an:

1. Die segmentbogenförmigen Hohlrillen des Plissees wurden durch ein *kurzzügig* angetriebenes *Hohleisen* erzeugt.
2. Nabellöcher wurden ebenfalls dem *Hohleisen* oder *Hohlbohrer* gebohrt.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Hohleisen oder Flacheisen mit gebogener Schneide	Kurzzügige Schläge, die rillenförmiges Schlagmuster in der Hohlrille hinterlassen	Schurz	413, 416, 419, 420	Anlegen des Plisseemusters
Hohleisen oder Hohlbohrer	Rundes Bohrloch mit konvexem Zentrum	Nabel	411, 415, 420	Vorarbeiten der Nabelform

#### 1.2.4 Dechsel<sup>754</sup>

Die Rückseiten des Nemes weisen an den Statuen CG 414, 415 und CG 417 (**Tf. 53**) regelmäßige etwa 40-50 mm breite, senkrechte Streifen auf, die durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* hervorgerufen wurden. CG 415 (**Tf. 16a-b**) und vor allem CG 417 (**Tf. 17c-d**) weisen auch eine Reihe schmalere senkrechter Bahnen im Gesichtsbereich auf. Dieser Herstellungsprozess kann mit dem breiten *Scharriereisen* ausgeführt werden<sup>755</sup> oder aber – wie für Holzstatuen angenommen – mit der Dechsel. Eigentlich gehört die Dechsel zu den Werkzeugen der Tischlerei, ist aber auch im Relief in Verbindung mit der Statuenherstellung abgebildet.<sup>756</sup> Dies veranlasste M. Eaton-Krauss dazu die, in den Darstellungen abgebildeten Statuen, als Holzstatuen zu identifizieren.<sup>757</sup> Allerdings hebt eine Abbildung ihrer gesammelten Statuendarstellungen ihre eigene Definition auf, denn dort findet sich eine Statue mit Rückenpfeiler, also eine Steinstatue, die mit der Dechsel bearbeitet wird.<sup>758</sup> R. Drenkhahn stellte keine Trennung zwischen Holz- und Kalksteinstatuen auf, sondern machte die Möglichkeit des Werkzeugeinsatzes von der Härte der zu bearbeitenden Materialien abhängig.<sup>759</sup> Interessanterweise spricht für den Einsatz der Dechsel die Materialanalyse von R. Klemm, die über die Beschaffenheit des Tura-Maasara-Gesteins feststellte: „Hinzu kommt, daß er leicht mit dem Messer zu

<sup>752</sup> Arnold, Masonry, 50, fig. 2.29.

<sup>753</sup> Kapitel 1.2.7 *Bohrer* in Teil III. *Analytik*.

<sup>754</sup> Beispiele bei Petrie, Tools, pl. XIII, 23-25; XXII, 63; XVI, 131; XVIII.

<sup>755</sup> Adam, Technique, 23.

<sup>756</sup> Eaton-Krauss, Representations, 48-49.

<sup>757</sup> Eaton-Krauss, Representations, 48 u. Anm. 230. Ähnlich dazu P. Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 109, „Für den häufigen Gebrauch von Holz bei der Statuenherstellung spricht auch der im Ritual verwendete Dächsel.“

<sup>758</sup> Eaton-Krauss, Representations, pl. II, 11.

<sup>759</sup> Drenkhahn, Handwerker, 57-58.

ritzen ist und sich im bergfeuchten Zustand fast wie weiches Holz modellieren läßt.<sup>760</sup> Daher ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die damaligen Produzenten ein so gebräuchliches Werkzeug auch zur Bearbeitung des weichen Kalksteins verwendeten.<sup>761</sup> D. Arnold fand in Lischt ein kurzes breites Eisen mit aufgerolltem Ende.<sup>762</sup> Mit dem aufgerollten Ende konnte es in einem Holzgriff verankert und als kurze, präzise einsetzbare Dechsel verwendet werden.

Sowohl das *Scharriereisen* als auch die Dechsel konnten zum *in Fase-Stellen* der Statue – wenn auch mit unterschiedlicher Handhabung<sup>763</sup> – eingesetzt werden. Beide wurden nach dem Gebrauch des *Spitzeisens*<sup>764</sup> zum Glätten der Flächen,<sup>765</sup> zum Runden der Form und Einebenen von Übergängen<sup>766</sup> benutzt. Die geglätteten Teilflächen dienten dazu, „das weitere Vorgehen durch Vorzeichnung planmäßig festzulegen“.<sup>767</sup> Mit dem *Flacheisen* wurden diese Hilfsflächen dann „kontrolliert angearbeitet“.<sup>768</sup> Bei weichen Gesteinen, wie dem Kalkstein, können die *Fasen* auch durch *Schleifen* oder Polieren *angearbeitet* werden.<sup>769</sup> Dies ist auch für die Lischter Statuen anzunehmen, denn nur so ist der Befund der unter der polierten Oberfläche erhalten gebliebenen *Fasenkanten* zu erklären. Wären sie mit dem *Flacheisen* bearbeitet worden, wären sie entweder vollständig entfernt oder zumindest in ihrem Verlauf unterbrochen worden.

Auch R. Anthes nahm die Dechsel für den Glättungsprozess von Skulpturen in Anspruch, da das Glätten der Oberfläche durch ein flach angesetztes *Scharriereisen* erst im Neuen Reich sicher nachzuweisen ist.<sup>770</sup> S. Clarke und R. Engelbach vermuteten sogar, dass es eine besondere Dechsel für das Skulptieren von Kalkstein gab, obwohl es bisher keinen archäologischen Befund zur Bestätigung dieser Hypothese gibt.<sup>771</sup>

So kann der Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* an den Lischter Statuen sowohl durch das *Scharriereisen*, als auch durch die Dechsel durchgeführt worden sein.

<sup>760</sup> Klemm, Steinbrüche, 70.

<sup>761</sup> Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 30. Er stellte fest, dass die Blocktechnik der Holz- und Steinskulpturen selbst im Spätmittelalter so ähnlich sind, dass keine grundsätzlich unterschiedlichen Arbeitsweisen und Werkzeugeinsätze festzustellen sind.

<sup>762</sup> Arnold, Pyramid, 102, fig. 49, 4. Dieses Eisen wurde von ihm als „scraper“ bezeichnet.

<sup>763</sup> Feest u.a., Ergologie, 168, „Beil, Axt und Dechsel beruhen auf Schwungerkussion. [...] Während bei Axt und Beil sich die Schneide der Klinge immer in der Ebene des Schafts befindet, steht sie bei der Dechsel (oder Querbeil) senkrecht zu dieser. Die Klinge der Dechsel kann einseitig, beidseitig oder hohl geschliffen sein; ihre Anwendung ist schräg, die Wirkung linear oder flächig.“

<sup>764</sup> Adam, Technique, 24.

<sup>765</sup> Leospo, in: Dondadoni Roveri (Hg.), Alltagsleben, 136; Gutgesell, Arbeiter, 249; Adam, Technique, 23.

<sup>766</sup> Drenkhahn, Handwerker, 57-58; Adam, Technique, 24-25; Schmitz, Informationen und Einführungen für den Museumsbesucher 2 (1985), 20.

<sup>767</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb, 3. Flg., (1988), Bd. 39, 10, „Zugleich erlaubt ihm die Herstellung von gezahnten Hilfsflächen die Anwendung von Vorzeichnungen und damit auch ein simples Kopiervorgehen.“ Das Zahneisen ist in Ägypten allerdings nicht nachgewiesen, so dass hier davon auszugehen ist, dass das *Flacheisen* oder die Dechsel zum Anlegen einer Hilfsfläche eingesetzt wurden.

<sup>768</sup> E/Stein 2, 44.

<sup>769</sup> Těplý, Reproduktion, 61.

<sup>770</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 108.

<sup>771</sup> Clarke/Engelbach, Masonry, 224.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Dechsel oder Scharriereisen	30-50 mm breite vertikale Streifen	Nemes	414, 415, 417	In Fase-Stellen der Statue
		Rücken	415	
		Gesicht	415, 417	

### 1.2.5 Messer

Der Einsatz des Schnitzmessers in der Skulptiertechnik fand unter den Autoren bisher kaum Beachtung,<sup>772</sup> obwohl im Grab des Ti und des Mereruka das Messer bei der Statuenherstellung dargestellt ist.<sup>773</sup> Aus den Untersuchungen vor- und frühgeschichtlicher Befunde ist die Bearbeitung von weichen Gesteinen wie Tuff, Kalkstein und Alabaster mittels Messer und *Scharber* bekannt.<sup>774</sup> Auch F.W. Petrie nahm eine große Anzahl von Messern verschiedenster Formate in seine Monographie auf. Das Messer war ein Instrument, das sowohl im täglichen Leben als auch in spezialisierten Bereichen Einsatz fand und daher ein universelles Werkzeug war, das jedermann besaß. Diese allgemeine Zugänglichkeit lag vor allem am Material, da die Klinge eines Messers aus verschiedenen Steinen (Flint usw.),<sup>775</sup> Metallen, Knochen, Muschelschalen und aus Hartholz bestehen konnte.<sup>776</sup> Zumeist Materialien, die auch einem Privatmann leicht zugänglich waren.

Als ich dem Steinmetz Ch. Wolf Detailaufnahmen der Augen, Ohren, Finger- und Fußnägel sowie des Nemesmusters und der Barthaaren zeigte, machte er mich auf eine Reihe von Linien aufmerksam, die ohne Schlagspuren eines Werkzeuges gezogen waren. Wären diese mit dem *Flacheisen* getrieben worden, so würde man die einzelnen Schläge in der Linie wahrnehmen. Diese Unregelmäßigkeiten könnten zwar durch ein Nacharbeiten mit dem *Flacheisen* begründet worden sein, was aber ein sehr viel tieferes Eindringen in das weiche Gestein zur Folge gehabt hätte. Aber das behutsam entfernte Gestein entlang der Schläfenhaarkontur (**Tf. 24d**) macht deutlich, dass dort das Material in einem Zug abgenommen wurde. Eine solche Führung kann mit dem, zwischen Daumen und Zeigefinger liegenden Messer sorgfältiger bewerkstelligt werden,<sup>777</sup> als mit dem getriebenen *Flacheisen*. Natürlich kann auch die schräggestellte Ecke einer schmalen *Flacheisenschneide* wie ein Messer geführt werden.

Es wurden mit dem Messer vor allem exakte Linien gezogen, so dass die Gestaltung der Barthaare (**Tf. 69**), der Gürtelziernaht (**Tf. 100a**) sowie der Schnürung der Neun Bogen (**Tf. 101**) eher dem Messer als dem *Flacheisen* zugeordnet werden könnte. Auch die Unterarbeitung und Modellierung der Neun

<sup>772</sup> Lediglich C. Blümel erwähnte den Einsatz eines „scharfen Instrumentes“, Blümel, Bildhauerarbeit, 41

<sup>773</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 147.

<sup>774</sup> Feest u.a., Ergologie, 53.

<sup>775</sup> So vermutete auch D. Arnold, dass Inschriften und Details mit dem „Stone-chisel“ oder dem „Stone-scaper“ und nicht mit Metallwerkzeugen ausgeführt wurden, Arnold, Masonry, 51.

<sup>776</sup> Feest u.a., Ergologie, 163.

<sup>777</sup> Feest u.a., Ergologie, 162-163, „Das Messer basiert auf der Druckperkussion, der Arbeitswinkel ist bei ihm im allgemeinen schräg, seine Wirkung kann sowohl linear, als auch flächig sein. Es besteht aus einer einschneidigen Klinge, die an einem Griffteil befestigt ist. Die Klinge besteht aus einem einfachen, sehr flachem Keil, dessen Kante auch als Schärfe bezeichnet wird, während die gegenüberliegende Seite Rücken heißt. [...] Messer für bestimmte Verwendungszwecke variieren vor allem in der Form der Klinge, wie beispielsweise die vorne gekrümmten Schnitzmesser (Männermesser) von Nordasien und dem nordwestlichen Nordamerika.“

Bogen oder des Nemesmusters konnten mit dem Messer ausgeführt werden. Dabei wurde es schräg entlang der geritzten Kontur geführt, wodurch ein *keilnutförmiger* Kanal entsteht wie ihn das Nemesmuster wiedergibt.<sup>778</sup> Wenn dieser *keilnutförmige* Kanal mit einer weiteren schrägen Führung des Messer *gegengearbeitet* wurde, so erweiterte man ihn zu einem v-förmiger Kanal wie ihn die Neun Bogen aufweisen. So konnte das Messer in folgende Ausführungen zum Einsatz kommen:

1. Das Messer konnte zum Anlegen exakte Linien, z.B. Barthaare, benutzt werden.
2. Details, deren Plastizität kein tiefes Eindringen in den Stein erforderte, konnten mit dem Messer gestaltet werden.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozesse
Schnitzmesser	feine, unterarbeitete Ränder	Zopf und Nemes	411, 412, 416, 418, 419	Ausarbeitung von Mustern und Details
		Schläfenhaar	an allen Statuen außer 414, 415, 417	
	exakte, sehr schmale Linien	Neun Bogen	416, 418, 419	Ausarbeitung von Details
		Ziernaht des Gürtels	416, 418, 419	
		Barthaare	an allen Statuen außer 414	

### 1.2.6 Reißwerkzeuge<sup>779</sup> – Vorzeichnung

Neben dem Messer konnten dünne exakte Linien auch durch Werkzeuge mit schmaler Spitze erzeugt werden, die heute unter dem Terminus *Reißwerkzeuge* zusammengefasst sind.<sup>780</sup> Mit diesem *Ritzer* konnte nicht nur das Muster des Bartes gestaltet, sondern – als Ergänzung zur roten Vorzeichnung – auch Details angerissen werden.<sup>781</sup> Zum exakten Anlegen der Hieroglyphenränder brachte G.A. Reisner dieses Werkzeug zum ersten Mal in die Diskussion ein.<sup>782</sup> Die Existenz dieses Werkzeuges akzeptierte auch R. Anthes, verwies aber darauf, dass es im Hartgestein nur zusammen mit Poliersand effektiv eingesetzt werden konnte.<sup>783</sup> Werkzeuge, die als *Reißwerkzeuge* gedeutet werden können, wurden auch von F.W. Petrie in seine Sammlung aufgenommen.<sup>784</sup>

<sup>778</sup> Zum Einsatz dieser Technik in der Reliefferstellung, Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 20.

<sup>779</sup> Zu Abbildungen moderner Reißwerkzeuge siehe „Reißwerkzeuge“ in Teil VI. *Glossar der Fachbegriffe*.

<sup>780</sup> E/Stein 2, 25, „Anreißen, Aufreißen (diese Arbeit wird mit Reißwerkzeugen durchgeführt) [...] Reißnadel, Ritzer oder Kratzer aus Werkzeugstahl. Sie werden zum Anreißen der Steinkonturen und Hilfslinien bei Sedimentärgestein verwendet.“

<sup>781</sup> E/Stein 3, 21, „Anreißen, Einreißen oder Einkratzen der Risse“.

<sup>782</sup> Reisner, Mycerinus, 117.

<sup>783</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 83.

<sup>784</sup> Petrie, Tools, 55-57, pl. XXII, LXV, teilweise noch mit hölzernem Griff. Auf ein derartiges Werkzeug verweist auch M.L. Bierbrier, Tombbuilders, 48.

An den Lischer Statuen bietet sich der Einsatz eines solchen Werkzeuges für das *Vorziehen* der Hieroglyphen in der Gürtelschnalle an. An CG 416 (**Tf. 100b**) ist das  $\ominus$  in einer dünnen Inskription *angeschrieben* worden, während die restlichen Hieroglyphen, so auch an den Gürtelschnallen von CG 418 und 419 (**Tf. 100c-d**), schon nachgearbeitet wurden. Die Ziernaht am Gürtel weist die gleiche Breite auf wie das geritzte  $\ominus$  an CG 416 und wurde vermutlich mit dem selben Werkzeug ausgeführt. Eine ähnliche Vorgehensweise kann auch bei den Neun Bogen angenommen werden, denn die Bogen selbst sind zwar modelliert worden, aber die Verschnürung von Bogen und Sehne ist nur geritzt und hat an CG 416 (**Tf. 101b**) die gleiche Breite wie der darunter liegende *Mittelriss*.

Auch über den Augenlidern, in den Tränenkanälen, dem Lippenspalt und entlang der Lippenkontur finden sich diese sehr schmalen, exakt gezogenen Linien. Besonders deutlich zeigt sich dies an CG 411 (**Tf. 18c-d**), 417 (**Tf. 17c-d**) und 418 (**Tf. 18a-b**). Diese Inskriptionen wurden als Hilfslinien gezogen, von der aus die Modellierung mit einem schräg angesetzten Flacheisen<sup>785</sup> oder einem Messer vorangetrieben wurde. Die gleiche Technik lässt sich auch am Zopfmuster des Nemes feststellen. Besonders deutlich wird dies am Zopf von CG 416 (**Tf. 63a**), an dem die einzelnen Segmente des Zopfes mittels geritzter Linien vorgezogen wurden und nur ein Teil dieser Linien zu v-förmigen Kanälen *ingebeizt* wurde.

Die feinen Linien am Bart sollten nicht mehr nachgearbeitet werden, sondern befinden sich hier als dekorative Elemente in ihrer Endfassung. In der Mitte der Bartform von CG 416 (**Tf. 72b**) wurde nur ein Barthaar gezogen. Dieses diente in seinem Verlauf als Orientierungslinie für die Anlage der restlichen Barthaare, die von dieser Hilfslinie ausgehend links oder rechts die vorgegebene Wellenbewegung fortführten. Das Verfahren hat sich ebenfalls an CG 413 (**Tf. 69c**) und 420 (**Tf. 70c**) erhalten. An fast allen fertiggestellten Bärten ist das Haar in der Mitte am tiefsten in den Stein geritzt und zeigt meist auch eine deutlichere Wellenbewegung als die restlichen Haare auf.

Anders wurde mit der Ziernaht der Gürtel verfahren. An CG 416 (**Tf. 96b**) zeigt sich, dass die Ziernaht zuerst mit roter Farbe *vorgeschnitten* und dann erst mit dem *Ritzer* *angerissen* wurde,<sup>786</sup> denn die Zierlinie wurde hier nicht fertiggestellt und ist zum Teil in ihrer roten Vorzeichnung erhalten geblieben. Es zeigt sich somit, dass die rote Vorzeichnung und das *Anreißen* mit dem *Ritzer*, wie in der griechischen Bildhauerei, gleichberechtigt nebeneinander existierten.<sup>787</sup>

Des Weiteren ist die mit dem *Ritzer* gezogene Linie auch als reine Messlinie eingesetzt worden. An Lischer Statuen zeigen sich *angerissene Risse* zwischen den Füßen, Beinen und auf dem Nemes. Die meisten dieser Hilfslinien finden sich auf der *Platte*<sup>788</sup> zwischen den Füßen von CG 411 (**Tf. 51a**), 414 (**Tf. 51b**), 415 (**Tf. 50b**), 416 (**Tf. 52a**) und 417 (**Tf. 48b,d**). Da die Linie als *Riss* für das weitere Vorgehen an den Statuen diente, wurde die *Platte* zwischen den Füßen als *Flächenlehre*<sup>789</sup> angesehen.

---

<sup>785</sup> Adam, *Technique*, 34, 37.

<sup>786</sup> E/Stein 2, 25-26, „Mit Farbe wird die Steinkontur oder Hilfslinie angeschrieben oder nachgeschrieben (mehrmals) oder vorgeschrieben, wenn sie dann angerissen wurde.“

<sup>787</sup> Brinkmann, *Friese*, 32.

<sup>788</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>789</sup> E/Stein 1, 68, „Das Herstellen von Flächenlehren verhindert das Auftreten von Bauern. Lehren bilden vor allem bei größeren Flächen einen zusätzlichen Orientierungsrahmen. Sie werden deshalb in der Mitte eines Werkstückes angelegt und können in Längs- und Querrichtung verlaufen.“

Die *Flächenlehre* war neben den *Randschlägen* der dritte Messpunkt auf der Basis und half somit diese auf ein Niveau *einzebnen*.<sup>790</sup> Das Einebnen war zudem für das Vermessen der Proportionen an der Statue maßgeblich, denn durch eine *windschiefe* Ebene konnte die ganze Figur in sich verdreht werden.<sup>791</sup> Ein derartiger Befund liegt an CG 419 (**Tf. 7a, 11a**) vor, bei der der Oberkörper etwas nach links gedreht ist, was sich vor allem in der Ausrichtung des Kopfes bemerkbar macht.

Während eines sehr frühen Fertigungsstadiums wurde der *Riss* an der Statue CG 411 (**Tf. 51a**) angelegt. Der *Riss* befindet sich auf der *scharrierten* Oberfläche und wurde durch verschiedene nachfolgende Herstellungsprozesse *angearbeitet*. Im hinteren Teil zwischen den Fersen ist der *Riss* vom *Beizeisen* überarbeitet worden und auf der Basis vor den Füßen wurde er durch das Polieren vollständig entfernt.

An CG 417 (**Tf. 48b**) wurde die *Platte* zwischen den Füßen geglättet, so dass nur noch einige *Beizeisen*spuren um die Füße herum erhalten blieben. Darüber wurde der *Riss* bis in Höhe der Zehen gezogen. Als einziger Befund innerhalb des Statuenkomplexes befindet sich hier der *Riss* auch auf dem Steg zwischen den Beinen und zieht sich dort bis zum Schurz hinauf (**Tf. 48d**). Hierbei handelt es sich um den einzig erhaltenen Rest einer „Mittelsenkrechten“.

An CG 414 (**Tf. 51b**) wurden Basis und *Platte* nahezu vollständig poliert und dennoch zwischen den Füßen ein neuer *Riss* angelegt. An CG 415 (**Tf. 50b**) zeigen sich nur noch Reste des Risses zwischen den Füßen, aber auf der Basis vor den Füßen ist er deutlich erhalten geblieben. An CG 412 (**Tf. 49**) finden sich nur noch Spuren des Risses auf der *Platte*.

Ein besonderer Fall zeigt sich an der Basis von CG 416 (**Tf. 101a-b**). Hier wurden die Neun Bogen unter den Füßen der Statue fertiggestellt, jedoch die hinteren drei Bogen durch den erhaltenen Rest eines Risses miteinander verbunden.<sup>792</sup> Der *Riss* wurde somit zum Bestand der Dekoration, nämlich der Schnürung, durch die Bogen und Sehne miteinander verbunden sind. Es ist nun zu klären, ob die Mittellinie in den restlichen Zwischenräumen abgearbeitet werden sollte oder der nachfolgende Handwerker in die Verlegenheit kam, die nicht sorgfältig vorbereitete Oberfläche zu gestalten und daher den übrig gebliebenen *Riss* soweit als möglich in die Dekoration zu integrieren versuchte. Zieht man CG 418 und CG 419 (**Tf. 101c-d**) zum Vergleich heran, so scheinen die hinteren beiden Bogen von CG 418 mit einem Schatten von einer Linie verbunden zu sein und die mittleren Inskriptionen der Verschnürung von CG 419 etwas tiefer und breiter als der Rest geraten zu sein, so dass hieraus gefolgert werden kann, dass auch an diesen Basen der *Riss* noch vorhanden war, als das Bogendekor angelegt wurde. Erst nachträglich entfernte man den *Riss* im Verlauf des Glättens und Polierens der Zwischenräume.

<sup>790</sup> Dass in ähnlicher Weise wohl auch das Unterlager eingeebnet wurde, zeigt das Grabungsfoto. Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, da dort auf der Unterseite der Basis noch ein durchgezogener *Riss* sichtbar ist.

<sup>791</sup> E/Stein 1, 58, „Das Herstellen einer Fläche an einem Werkstück bedarf besonderer Sorgfalt. Hierbei müssen alle Punkte in einer Ebene liegen. Fehlt es am exakten Arbeiten, entstehen hohle oder gewölbte Flächen. Darüber hinaus können Flächen in sich verdreht sein. Der Steinmetz spricht von windschiefen oder flügeligen Ebenen, die beim Arbeiten zu gravierenden Maßungenaugigkeiten führen.“

<sup>792</sup> Auf der Statuenbasis, die in der Längshalle des Tempels gefunden wurde, hat sich der *Riss* unter allen Neun Bogen erhalten und zieht sich bis zur Linie, die die Textzeilen begrenzt. Arnold, Pyramid, pl. 25 (MMA 14.3.2.).



Auf den *Riss* als Hilfs- und Messlinie wurde in zwei Herstellungsprozessen zurückgegriffen:

1. Nach der ersten groben Festlegung der Form durch das *Abspitzen* mit dem Spitzeisen, diente er zur weiteren Differenzierung der Körperkompartimente.
2. Nach der ersten Glättung (vermutlich nach dem *in Fase-Stellen* der Statue) wurde er als Orientierungslinie, zum Einmessen von Details verwendet.

Möglich wäre auch, dass der *Riss* nicht für verschiedene Herstellungsprozesse immer wieder neu gezogen wurde, sondern nur für den Herstellungsprozess der Körperdifferenzierung. Beim *Anreißen* des *Risses* fanden die Handwerker die Basis in verschiedenen Fertigungsstadien vor. Dies würde den Befund ebenfalls erklären, denn der *Riss* befindet sich zum einen an den Statuen CG 414 (**Tf. 51b**), 415 (**Tf. 50b**) und 417 (**Tf. 48b,d**), die das Stadium der Körperdifferenzierung schon hinter sich haben und an CG 411 (**Tf. 51a**) und 416 (**Tf. 52a**), an denen noch an der Körperplastizität oder an Details gearbeitet wurde.

Eine außergewöhnliche Inskription hat sich auf dem Kopfteil des Nemes von CG 414 (**Tf. 59a**) erhalten. Dort befindet sich, in Richtungsübereinstimmung mit der Linie auf der Basis, eine durchgehend Linie, die im 90°-Winkel von acht dünneren Linie gekreuzt wird. Der Mittelriss diente als Hilfslinie für das Anzeichnen der Schlangenwindung,<sup>793</sup> wohingegen die Funktion der acht dünnen Linien nicht erklärt werden kann.<sup>794</sup>

So sind durch die Risse auf den Basen, die Mittelsenkrechte an CG 417 und der Messmarke am Kopf von CG 414, die letzten Hinweise des Messens und Anlegens von Statuenkompartimenten und Details erhalten geblieben sind. Auffällig ist, dass sich nur senkrechte und keine waagrechten Hilfslinien erhalten haben.<sup>795</sup>

Zur Deutung der „Mittellinie“ finden sich nur wenige literarische Referenzen. R. Anthes wies sie dem „mehr oder weniger geheimen Wissen der Bildhauer“ zu und bemerkte durch sie „eine Erleichterung während der Arbeit“.<sup>796</sup> C.C. Edgar erklärte, dass die Hauptlinien an den Kalksteinmodellen *angerissen* waren, während die „zweitrangigen“ Linien in rot oder schwarz *angeschrieben* wurden.<sup>797</sup> An den Lischer Sitzstatuen wurden allerdings Vorzeichnungen in roter Farbe *vorgeschnitten* und dann *angerissen*. Andere Details wie die Hieroglyphen im Gürtelschild und die Neun Bogen scheinen nicht mit roter Farbe, sondern direkt mit dem Ritzer *angerissen* worden zu sein.

Neben diesen Hilfslinien haben sich auch geritzte Korrekturlinien an den Lischer Statuen erhalten. Am Bartansatz von CG 414 (**Tf. 15c**) wurde durch eine zweite geritzte Linie der Verlauf der Bartkontur geändert. Eine ebensolche Korrektur weist der rechte Glutäus von CG 414 (**Tf. 74b**) auf.

<sup>793</sup> Ausführliche Beschreibung der einzelnen Arbeitsschritte in Kapitel 2.3.1 *Nemesgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>794</sup> Da sie nicht mit den Windungen des Schlangenkörpers in Übereinstimmung gebracht werden können, können sie nicht als Achsenkreuze interpretiert werden.

<sup>795</sup> So kann auch im Relief zum Anlegen der Figur die Mittellinie als einzige Hilfslinie ausreichen. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35, „Oft ist auch zu beobachten, daß die Figuren mit nur einer Hilfslinie, der senkrechten Mittellinie, freihändig gezeichnet worden sind.“

<sup>796</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 88. Als Beispiel zog er die Kalksteinstatue Echnatons mit seiner Tochter heran, an der sich die Mittellinie auf der Basis der Tochter erhalten hat.

<sup>797</sup> Edgar, Rec. Trav. 27 (1905), 139; Edgar, Sculptors' Studies, VII.

Auch hier wurde der zunächst steile Verlauf des Glutäus durch eine Linie korrigiert und bereits *angearbeitet*. Solche Korrekturlinien wurden von G.A. Reisner nur in roter Farbe festgestellt.<sup>798</sup> So wurde der *Ritzer* in vielfältigster Weise, zur Gestaltung von Details, dem *Anreißen* einer Vorlage und dem Anlegen von Hilfs- und Korrekturlinien eingesetzt.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess	
Reißwerkzeuge	Exakt gezogene, sehr schmale Linien	Zopf	411, 412, 416, 418, 419	Vorzeichnung der Form, Ausführung von Details	
		Inschriften	416, 418, 419		
		Neun Bogen	416, 418, 419		
		Schurzrand	411, 416		
		Augen und Mund	an allen Statuen		
		Barthaare	an allen Statuen außer 414		
		Ziernaht des Gürtels	416, 418, 419		
	Inskription	Basis zwischen den Füßen		411, 412, 414, 415, 416, 417	Orientierung, Messung, Proportionen
			Beinsteg zwischen den Unterschenkeln	417	
			Auf dem Nemes	414	
	Inskription	Bart		413, 415, 420	Orientierung
				414	
				414	Korrektur

### 1.2.7 Bohrer<sup>799</sup>

An den Lischer Sitzstatuen haben sich Bohrlöcher von unterschiedlichstem Durchmesser erhalten. Besonders deutlich zeigt sich dies an den Nabeln, die in verschiedenen Fertigungsstadien vorliegen.

An CG 416 (**Tf. 29a**) weist der Nabel nur ein kleines kreisrundes Loch auf. Dies legt die Benutzung eines Handbohrers<sup>800</sup> nahe, der entweder aus Metall oder aus einem Holzstab mit einer kleinen Feuersteinspitze bestand.<sup>801</sup> Wenn das Loch durch Handantrieb oder durch Einschlagtechnik erzeugt wurde, dann könnte dieser Befund auch durch ein schmales *Spitzeisen* oder ein *Flacheisen* hervorgerufen worden sein.<sup>802</sup> Dies würde einem ökonomischen Werkzeugeinsatz, dem Bohren und Modellieren des Nabels mittels eines einzigen Werkzeugs, entsprechen. Die Bohrlöcher der Nabel

<sup>798</sup> Reisner, Mycerinus, 115. Derartige rote Korrekturlinien sind auch aus den Wandmalereien bekannt und wurden umfassend von W.-St. Smith besprochen: Smith, HSPOK, 252-255, fig. 96.

<sup>799</sup> Petrie, Tools, pl. II, 12-16; LI, 15; XLVIII, 8. Für den Hohlbohrer findet sich kein Beispiel, nur dessen Spuren wie auch die Bohrkerne haben sich erhalten, Petrie, Tools, pl. LII.

<sup>800</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Flg., Bd. 39 (1988), 7.

<sup>801</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 83.

<sup>802</sup> Adam, Technique, 41, "an ordinary chisel – a bar of metal with a cutting edge at one end. Probably the same tool was frequently used as a drill and as a fine chisel."

von CG 414 und 416 (**Tf. 29a-b**) und die Bohrungen an den Gehörgängen von CG 419 (**Tf. 24a-b**) vermitteln mehr den Eindruck eines U-förmige Bohrgrundes, der entweder durch eine spitze Schneide oder durch eine Feuersteinspitze verursacht wurde.<sup>803</sup> Derartige Bohrlöcher verweisen meist auf ein Frei-Hand-Bohren, denn mit „einem Vollbohrer, der mit den Handflächen gequirlt wird, erzielt man konische Bohrlöcher.“<sup>804</sup>

An den Nabeln von CG 411, 412, 415 und 420 (**Tf. 30**) zeigt sich ein anderer Befund. Der Durchmesser des Bohrlochs ist deutlich größer und die Bohrung hat einen exakten kreisrunden Rand und weist ein konvexes Zentrum auf.<sup>805</sup> Eine solche Werkspur kann mit großer Wahrscheinlichkeit einem hohlen metallenen Bohrer zugeordnet werden, dessen Einsatz schon von G.A. Reisner für die Dioritstatuen des Mykerinus angenommen hatte.<sup>806</sup> Der *Hohlbohrer* war aus Kupfer<sup>807</sup> und wurde unter Einsatz von Sand oder Schmirgel mit dem Bogen oder dem Seil angetrieben und hinterließ ein deutlich zylindrisches Bohrloch.<sup>808</sup>

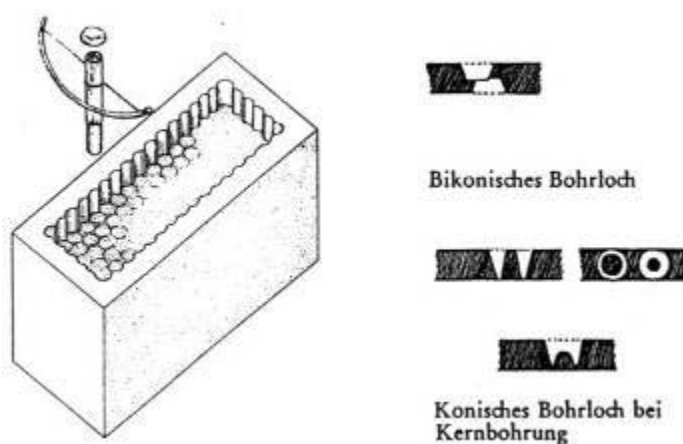


Abb. 36: Bohrlochformen verschiedener Bohrgeräte<sup>809</sup>

<sup>803</sup> Adam, Technique, 41. Abbildung von Flintspitzen eines Bohrers, Clarke/Engelbach, Masonry, 204, fig. 248.

<sup>804</sup> Feest u.a., Ergologie, 53.

<sup>805</sup> Deutlich ist ein derart konvexer Bohrgrund auch an einer Statue Thutmosis III. in Karnak zu sehen, wo mit einem feinen Hohlbohrer entlang der Augenbrauenkontur, die vermutlich als versenkte Form angelegt werden sollte, gebohrt wurde. Clarke/Engelbach, Masonry, fig. 245.

<sup>806</sup> Reisner, Mycerinus, 117. Ausführlich werden drei Arten von Bohrtechniken am Hartgestein von S. Clarke und R. Engelbach dargestellt. Clarke/Engelbach, Masonry, 202-203.

<sup>807</sup> Arnold, Masonry, 265, „Since no actual drilling tube has ever been discovered in Egypt, the material used for the tubes remains unknown. The narrowness of the tubular-shaped slots and the greenish color of grains of quartz sand preserved in the drill hole of an unfinished alabaster vase suggest copper or bronze tubes. Wooden tubes are possible, but achieving a wall thickness of 1 to 5 millimeters in wood would have been difficult.“

<sup>808</sup> Feest u.a., Ergologie, 53, „Auch mit dem Hohlbohrer erzielt man keine zylindrischen Bohrlöcher, da sich auch hier das Material des Bohrers (Bambus oder Röhrenknochen) abnützt. Charakteristisch für Hohl- oder Kernbohrungen sind auffallend konische Bohrkern. Nur die Verwendung von Schnur-, Drill- oder Bogenbohrer ergibt zylindrische Bohrlöcher.“

<sup>809</sup> Feest u.a., Ergologie, 53, Abb. 9. Arnold, Masonry, 51, fig. 2.29.

An den Lischer Sitzstatuen wurden drei verschiedene Bohrweisen aufgenommen:

1. Am häufigsten kann eine *Vollbohrung* festgestellt werden.<sup>810</sup> Diese wurde durch ein feines *Eisen* oder einen *Handbohrer* mit Feuersteinspitze erzeugt, wodurch ein kleines Bohrloch mit konkavem Zentrum erzeugt wurde, das etwa 5 mm im Durchmesser aufweist.
2. Bei der zweiten Bohrweise handelt sich ebenfalls um eine *Vollbohrung*. Die Bohrung weist einen vergleichbaren Bohrdurchmesser auf, jedoch mit geradem Bohrgrund. Für diese Bohrung kam mit großer Wahrscheinlichkeit das *Flacheisen* zum Einsatz.
3. Seltener haben sich Spuren einer *Kronen-* oder *Hohlbohrung* erhalten.<sup>811</sup> Durch diese Bohrweise entsteht ein Bohrloch mit etwa 1 cm Ø und konvexem Bohrgrund. Die kreisrunden Ränder des Bohrers liegen als Ring tiefer im Gestein. Diese Spur entstand durch den *Hohlbohrer* oder das *Hohleisen*, das mittels Poliermittel eingesetzt wurde und beim Bohren einen Bohrkern erzeugte. Wurde dieser *herausgestemmt*, blieb meist ein konvexer Bohrgrund zurück.<sup>812</sup>

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Handbohrer, feines Spitzeisen oder Flacheisen	Bohrloch ca.5mm Ø	Nabel	414, 416, 419, 418	Vorbereitung weiterer Modellierung
		Ohr	419	
		Nase	alle	
Hohlbohrer oder Hohleisen	Bohrloch ca.1cm Ø	Nabel	411, 412, 415, 417, 419, 420	Vorbereitung weiterer Modellierung

### 1.2.8 Polier- und Schleifmittel

Der letzte Herstellungsprozess in der Statuenfertigung war der des Polierens.<sup>813</sup> Hierfür kam im weichen Turakalkstein ein Polierstein zum Einsatz.<sup>814</sup> Als eiförmiger Stein wurde er in den Darstellungen der Statuenherstellung abgebildet.<sup>815</sup> R. Anthes vermutete, dass dieser „Reibestein“ nur für Hartgestein und sehr harte Kalksteinarten eingesetzt wurde,<sup>816</sup> während D. Arnold davon ausgeht, dass die Poliervorgänge sich an weichem und hartem Gestein kaum unterscheiden. Nur das Material der eingesetzten Polierstoffe ist dem zu bearbeitenden Gestein entsprechend unterschiedlich.<sup>817</sup>

<sup>810</sup> Feest u.a., Ergologie, 166.

<sup>811</sup> Feest u.a., Ergologie, 166.

<sup>812</sup> Krauspe, Ztsch. Karl-Marx-Univ., 21. Jhrg. Hft. 4 (1972), 363, „[...] verwendete man einen Röhrenbohrer, mit dem ein walzenförmiges Stück herausgelöst werden konnte, das man dann am Boden abbrach. Als Schneidmittel beim Bohren diente scharfer Quarzsand.“

<sup>813</sup> Aldred, in: LÄ I (1975), 801, „Statuary in both hard and soft stone was finished by smoothing and polishing with rubbers made from hardstone, chiefly quartzite used with abrasive powder. This substance was almost certainly finely sifted quartz sand, used wet, which is plentiful in Egypt, and not emery as is so often postulated.“ Die verschiedenen Erscheinungsbilder der Grabwand in den einzelnen Glättungs- und Polierstufen nahm Hornung auf. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 14, Abb. 12-14.

<sup>814</sup> Für das Glätten der Wände im Grab des Haremhab nimmt F. Teichmann ein „bimsteinähnliches Steinwerkzeug“ an, Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 34. Nachgewiesen sind Poliersteine aus Quarzit, Basalt und Granit, Clarke/Engelbach, Masonry, 198-199, Fig. 266; Arnold, Masonry, 51.

<sup>815</sup> Drenkhahn, Handwerker, 58, (*K3-m-rm.f, Wp-m-nfrt, Ppj-chnh*) nur der Poliervorgang ohne die Abbildung des eiförmigen Poliersteins bei Tj und Rechmire.

<sup>816</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 108.

<sup>817</sup> Arnold, Masonry, 51.

Der Polierstein hinterließ langgezogene Kratzer auf der Oberfläche, die sich besonders deutlich an der Thronvorderseite und Sitzfläche von CG 417 (**Tf. 75**) erhalten haben. Das Werkzeug wurde hier zum Glätten der Thronoberfläche eingesetzt und meist in einer hin und her schwingenden Bewegung entlang der Körperkontur geführt.<sup>818</sup>

In weichem Gestein wird der Polierstein nicht nur zur Glättung der Oberfläche, sondern auch zur Modellierung feiner, das Inkarnat bewegende Details eingesetzt.<sup>819</sup> Diese Technik wird „Schleifen“ genannt.<sup>820</sup> Der modellierende Einsatz des Poliersteins kann an der Schurzoberfläche von CG 420 (**Tf. 92c**) festgestellt werden, wo die langgezogenen Kratzspuren der plastischen Gestaltung der Oberfläche folgen. Am Bauch von CG 416 (**Tf. 86d, 100b**) wurde der *Modellierstein* schräg vom Nabel in Richtung Leiste geführt, wodurch die Rundung des Bauches *gelöst* wurde.

Zwei Arten von Polituren kann man besonders deutlich entlang der Schurzränder beobachten. Dort wurde der Oberschenkel mit dem *Flacheisen* zur Schurzkante hin *unterstemmt* und damit die Form des Schurzes optisch gehoben. Die Werkspuren, die durch die Herstellung des Plissees, auf dem Oberschenkel erzeugt wurden, entfernte man durch diesen Arbeitsschritt. Die Werkspuren sind auf dem linken Oberschenkel von CG 416 (**Tf. 98a**) noch deutlich zu erkennen, während sie an der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 99b**) durch das *Unterstemmen* der Schurzkontur entfernt wurden. Dort ist der Streifen mit dem *Beizeisenspuren* erhalten geblieben. Dieser Streifen mit den *Eisenspuren* wurde anschließend durch eine feine Politur überarbeitet, die auf der rechten Seite von CG 416 (**Tf. 98d**) deutlich sichtbar ist. Diese abschließende Politur hinterließ eine deutlich feinere Oberfläche als die vom Polierstein bearbeitete. Vermutlich kam dabei eine Art Polierpaste<sup>821</sup> zum Einsatz, deren Zusammensetzung nur durch Untersuchungen verbliebener Reste geklärt werden könnte.<sup>822</sup> Dieses sehr feine Material wurde mit Wasser verrührt,<sup>823</sup> so dass der feine Abrieb von Steinmaterial und Paste wie Mörtel in den *Bauern* erhalten blieb.<sup>824</sup> Diese feine Politur zeigt sich vor allem an den Statuen des letzten Fertigungsstadiums, an CG 416 und 418 (**Tf. 95c**) und nur grob wegpoliert an 419 (**Tf. 95b**). Auch die unfertigen Bärte von CG 413 (**Tf. 69c**), 414 (**Tf. 72c**) und 416 (**Tf. 72b**) zeigen eine feinere Politur, wenn sie auch keine so glatte Oberfläche aufweisen wie die Oberschenkel an den Schurzrändern. So ist anzunehmen, dass neben dem Polier- und Modellierstein, Pasten mit verschiedenen Korngrößen und Gesteinssorten zum Einsatz kamen.

---

<sup>818</sup> Beim Poliervorgang gerader Flächen wie den Grabwänden zeigen sich meist kreisförmige Werkspuren, Gutgesell, Arbeiter, 243.

<sup>819</sup> Těpły, Reproduktion, 61, „Die Figur ist schließlich formal gelöst, ausgesagt. Es wird mit feinerem Werkzeug gearbeitet; die Figuren aus Marmor, Kalkstein, Serpentin usw. können durch Schleifen und Polieren vollendet werden.“

<sup>820</sup> Feest u.a., Ergologie, 51-52. „Es sei zunächst festgehalten, daß Schleifen eine formverändernde Technik ist, im Unterschied zum Polieren, das ein ästhetisches Erscheinungsbild der Oberfläche bezweckt.“

<sup>821</sup> Blümel, Bildhauerarbeit, 5, „wenn keine besonderen Spuren der Glättung zu sehen sind, wurde diese mit einem weichen Stein oder Schmirgel durchgeführt.“

<sup>822</sup> In Griechenland wurde „powdered oxide of zinc or oxide of tin or a mixture of the two“ eingesetzt, Adam, Technique, 78. Für Ägypten wird allgemein Quarzsand angenommen, Arnold, Masonry, 265.

<sup>823</sup> Reisner, Mycerinus, 115. Feest u.a., Ergologie, 52.

<sup>824</sup> Ein ähnliches Erscheinungsbild beschreibt D. Arnold an nass geglätteten Wänden, Arnold, Masonry, 45.

Werkzeug	Art der Spuren	Ort	CG	Herstellungsprozess
Polierstein	Langgezogene Kratzer	Thron	411, 420	Polieren gerader Oberflächen
Modellierstein	Langgezogene, der Oberflächebewegung folgende, Kratzer	Bauch	416, 418, 419	Feine Modellierung der Oberfläche
		Glutäen	420	
Polierstein in Verbindung mit Poliermittel und Wasser	Feine glatte Oberfläche, kaum Werkspuren	Oberschenkel	416, 418, 419	Oberflächenpolitur

### 1.2.9 Zusammenfassung der Werkzeuganalyse

Durch die Analyse der Werkspuren konnte ein komplexes *Kalksteingeschirr* rekonstruiert werden. Ein erstaunliches und nicht erwartetes Ergebnis ist der umfangreiche Einsatz von Werkzeugen der Holzbearbeitung an den Lischter Statuen. Dies widerlegt die Annahme, dass es eine Produzentenspezialisierung von Holz- und Steinbearbeitern gab.<sup>825</sup> Vielmehr gewinnen hier die Vertreter einer Produktionsspezialisierung von weichen (Holz und weiche Gesteine) und harten Materialien (Hartgesteine) an Argumenten.<sup>826</sup> Dass besonders der Turakalkstein mit Werkzeugen des *Holzgeschirrs* bearbeitet wurde, liegt möglicherweise an der Besonderheit des Materials, das „im bruchfeuchten Zustand“ wie Holz behandelt werden konnte, aber auch heute noch eine weiche, äußerst empfindliche Struktur aufweist. H.G. Evers hingegen empfand sogar die Werktechnik, in der die Statuen hergestellt wurden, vor allem die zahlreichen Unterarbeitungen einzelner Formen, deutlich der Holztechnologie verbunden.<sup>827</sup> Das solche Befunde auch in anderen Kulturen nicht unüblich sind, belegt der Werkbefund am frühaugusteischen Divus-Julius-Tempel.<sup>828</sup> Dort wurde in der Marmorbearbeitung eine Schnitztechnik eingesetzt, die die Handwerker durch das Arbeiten am Kalkstein gewohnt waren. Auch an mittelalterlichen Skulpturen wurden die selben Arbeitsweisen in Stein und in Holz und somit eine gemeinsame Werktechnologie nachgewiesen.<sup>829</sup>

Die Anwendung unterschiedlicher Techniken und Werkzeuge, die bei der Fertigung der Lischter Sitzstatuen zum Einsatz kamen, liegen mit großer Wahrscheinlichkeit in der Ausbildung der Produzenten begründet. Anders als im Neuen Reich wurde im Alten und Mittleren Reich die

<sup>825</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, 28; Davis, *Canonical Tradition*, 17-18.

<sup>826</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 60; Anthes, *MDAIK* 10 (1941), 103; Krauspe, *Ztsch. Karl-Marx-Univ.*, 21.Jhrg. Hft. 4 (1972), 363; Wilson, *JNES* 6 (1947), 236.

<sup>827</sup> Evers, *Staat I*, 32, „[...] nimmt man endlich Einzelheiten wie den Uräus hinzu, dessen Vorderteil tief hinterschnitten ist [...], so kommt man zu der Überzeugung, dass in diesen zehn Statuen in einer sonst unbekanntem Weise Holzschnitzkunst und ihre Werkstatttradition wirksam ist, die beliebig hinterhöhlen und ansetzen kann, für die der Zwischenraum zwischen den Gliedern nicht auch ein Teil des Steines ist, sondern eigentlich fehlen sollte, deren Oberfläche in weichen und der Maserung nachgebenden Wellen gebildet sein muß, statt dass klare Flächen nebeneinander gesetzt wären. Eine Werkstatttradition, die noch mit den Holzmodellen und der Holzschnitzkunst der Zwischenzeit zusammenhängt.“

<sup>828</sup> Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb. 3. Flg.*, Bd. 39 (1988), 19, „Als am Ende der Republik und vor allem in frühaugusteischer Zeit der Marmor auch aus ideologischen Gründen sich allgemein durchsetzt, müssen die Bildhauer marmorgerechte Techniken erlernen, verbunden freilich mit den neuen ideologischen Vorgaben und der bewußten klassizistischen Stilwahl. Handwerker die ausgebildet und gewohnt waren, in Kalkstein zu arbeiten, behalten die Schnitztechnik aber vorerst bei der Marmorskulptur noch bei.“

<sup>829</sup> Ulmann, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters*, 30, „Betrachtet man unter dem Aspekt der Blocktechnik die Skulpturen in Holz und Stein aus den Werkstätten Giovanni Pisanos, [...]. So sind die Charaktere der Holz- und Steinskulpturen von Giovanni Pisano zu ähnlich, als daß man hier eine grundsätzlich unterschiedliche Arbeitsweise annehmen könnte.“

Produktion von Holz- und Steinmaterialien unter einem Dach organisiert.<sup>830</sup> Die Auszubildenden wurden in verschiedensten Materialien und Techniken geschult und konnten daher für unterschiedlichste Aufträge eingesetzt werden. Durch die Kenntnis aller Werkzeuge wurden diese – ohne Rücksicht auf das Material – nach ihrem Nutzen und dem daraus resultierenden Zeitgewinn eingesetzt.<sup>831</sup>

So lag es im Ermessen des Produzenten für welches Werkzeug er sich zur Ausführung einzelner Arbeitsschritte entschied.<sup>832</sup> Wenn möglich versuchte man häufige Werkzeugwechsel zu vermeiden. Ein Beispiel dafür bietet der Nabel von CG 414 (**Tf. 29b**), der mit einem spitzen Werkzeug vorgebohrt und mit demselben in *kurzzügigen* Schlägen erweitert wurde. Andere bevorzugten den Einsatz spezieller Werkzeuge wie den *Hohlbohrer* (**Tf. 30**) zum Anlegen der Nabelform, wobei allerdings bei der weiteren Modellierung zum *Flacheisen* gegriffen werden musste und somit ein Werkzeugwechsel erfolgte.<sup>833</sup>

Es zeigte sich, dass jedes Werkzeug je nach Bedarf in unterschiedlichem Winkel über das Werkstück geführt wurde.<sup>834</sup> Das ausschließliche Einwirken im 90°-Winkel wie C. Blümel dies noch annahm,<sup>835</sup> kann nur für den Werkprozess des *Pickens*<sup>836</sup> angenommen werden. Diese Technik wird vor allem am Hartgestein eingesetzt und ist an den Lischer Statuen nicht zum Einsatz gekommen.

Die Analyse der Werkspuren ermöglichte somit die Identifikation einzelner Werkzeuge sowie die unterschiedlichen Möglichkeiten des Werkzeugeinsatzes und Werktechniken. Das ermittelte *Werkgeschirr* und dessen Einsatz widerlegt die in der Literatur diskutierte Produktspezialisierung. Vielmehr wurde durch den Werkbefund die Annahme einer breit angelegten Ausbildung in verschiedenen Materialien und Techniken unter einer Verwaltungs- und Ausbildungsorganisation bestätigt.

---

<sup>830</sup> Ausführlich wird die Ausbildung und die Art der Organisationsstruktur in der diese vermittelt wurde in Kapitel 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* in Teil IV. *Validierung* vorgestellt.

<sup>831</sup> Schon C. Aldred konnte keine besondere Werkzeugdifferenzierung bei Bildhauern, Tischlern und Steinmetzen erkennen. Aldred, in: LÄ I (1975), 801.

<sup>832</sup> Diese individuelle Vorliebe für bestimmte Werkzeuge oder Techniken beschrieb mir auch Ch. Wolf, der diese Verhaltensweisen auch bei seinen Steinmetzgesellen feststellte, die durch ihre Ausbildung den vorgeschriebenen Werkzeug- und Technikeinsatz für bestimmte Arbeitsgänge kennen und doch individuelle Werkzeugvorlieben entwickeln.

<sup>833</sup> Über die verschiedenen Gründe von technischen Eigenheiten, z.B. der Bohrung als Qualitätssatz, Qualitätsmerkmal, Individualstil und als Rationalisierungsmaßnahme, siehe auch Pfanner, AA (1988), 672-673, 675.

<sup>834</sup> Feest u.a., *Ergologie*, 162, „Die Werkzeuge zur Formveränderung beruhen alle auf dem Prinzip der spannabhebenden Perkussion. Sie unterscheiden sich jedoch danach, ob diese als Druck-, Schwung- oder kombinierte Perkussion wirkt, ob ihre Anwendung senkrecht oder schräg und ihre Wirkung linear, punktförmig oder flächig ist. An diesen Punkt schließt sich die Frage der Kinematik der Handarbeit an, aus der sich verschiedene Werkzeughaltungen und in der Folge auch Konstruktionseigenheiten ergeben.“

<sup>835</sup> Blümel, *Bildhauerarbeit*, 7. Früh kritisiert von S. Adam, *Technique*, 3, 11.

<sup>836</sup> Feest u.a., *Ergologie*, 52, „Weiter verbreitet ist das Picken. Es wird nicht nur zur Herstellung von Löchern angewandt, sondern auch zur Oberflächenformung. Das Picken, bei dem durch mäßig starke Schläge mit einem eiförmigen oder scharfkantigen Stein das Material abgeschlagen wird, ist die einzig mögliche Schwungperkussion zur feineren Bearbeitung körniger oder fasriger Gesteine.“

### 1.3 Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten

Die Ergebnisse der Werkzeugspurenanalyse führten zur Rekonstruktion einzelner Arbeitsschritte, die Anhaltspunkte für einen groben Arbeitsablauf liefern. Dieser wird mit Hilfe werktechnischer Fachliteratur<sup>837</sup> und den Vorschlägen ägyptologischer Autoren<sup>838</sup> in diesem Kapitel in einer schematisierten Form erstellt und einzelne Herstellungsprozesse verschiedenen Produktionsstätten zugeordnet. In ähnlicher Weise verfertigten D. Boschung und M. Pfanner einen idealen Fertigungsablauf für die Sarkophagherstellung.<sup>839</sup> Sie untersuchten die Werkspuren an unfertigen Sarkophagen und wiesen ihnen bestimmte Herstellungsprozesse zu. Die einzelnen Herstellungsprozesse wurden dann durch ihre qualitative Gewichtung Meistern und Gesellen zugesprochen. Diese Aufteilung machte es möglich, einzelne Herstellungsprozesse den Arbeitsabläufen im Steinbruch oder in der Werkstatt zu zuweisen, eine Fertigungsabfolge, die von den Autoren in einer einfachen schematischen Zeichnung verdeutlicht wurde.

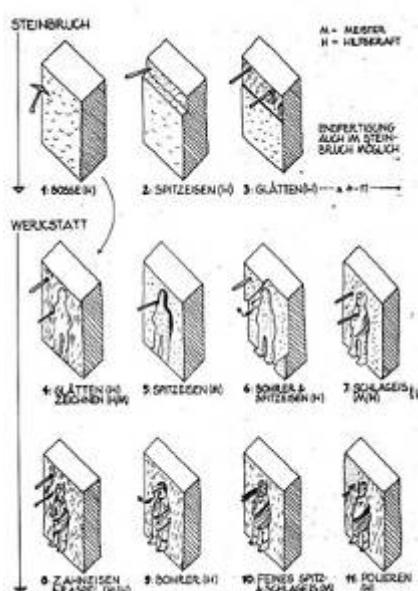


Abb. 37: Idealschema der Arbeitsabläufe bei der Sarkophag-Herstellung<sup>840</sup>

Die Zuweisung einzelner Herstellungsprozesse an bestimmte Produktionsstätten wird für die Lischter Sitzstatuen zunächst in einer hypothetischen Form erfolgen, da Statuen sowohl im Steinbruch als auch am Aufstellungsort fertiggestellt werden können.<sup>841</sup> Der schematisierte Arbeitsablauf soll als Führungslinie für die Detailanalysen an den Statuen<sup>842</sup> und den Reliefs<sup>843</sup> dienen. Erst nach diesen Untersuchungen können die an den Lischter Statuen ermittelten

<sup>837</sup> Berufsbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk; Těply, Bohumil, Bildhauerische Reproduktion, Ulm 1980.

<sup>838</sup> Smith, William-Stevensen, A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom, Boston 1949; Davis, Withney, The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art, Cambridge 1989; Schäfer, Heinrich, Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage, Wiesbaden 1963.

<sup>839</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 13-15.

<sup>840</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 14, Abb. 7.

<sup>841</sup> Arnold, Masonry, 35, 52.

<sup>842</sup> Kapitel 2. Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten in Teil III. Analytik.

<sup>843</sup> Kapitel 4. Analyse der Reliefs an den Sitzblöcken in Teil III. Analytik.



Arbeitsschritte zu Herstellungskomplexen zusammengeführt werden.<sup>844</sup> Die Rekonstruktion der einzelnen Produktionszentren in Lischit erfolgt unter Einbeziehung literarischer und archäologischer Referenzen und wird erst im Teil *IV. Validierung* seinen Raum finden.<sup>845</sup>

Im Einzelnen werden anhand des Zusammenspiels von Werkspuren und Arbeitsschritten verschiedene Herstellungsprozesse differenziert. Für die Arbeitsschritte der frühen Herstellungsprozesse, z.B. des *Zurichtens* der groben Statuenform, haben sich an den Sitzstatuen kaum Werkspuren erhalten, so dass diese nur aus der werktechnischen Literatur rekonstruiert werden können. Unberücksichtigt bleiben die einzelnen Arbeitsschritte im Steinbruch, die zum Herauslösen der Steinblöcke benötigt wurden.<sup>846</sup> Der schematisierte Arbeitsablauf beginnt daher erst mit dem *Zurichten* des Blockes, der zur Form der Statue führt.

### 1.3.1 Arbeitsablauf im Steinbruch

Im großen Umfang wurden von R. Klemm und D. Klemm Werkspuren und Materialproben in verschiedenen Steinbrüchen gesammelt. Sie nahmen in ihre Untersuchung nicht nur Werkspuren, sondern auch aufgegebenen Artefakte auf. Da Werkspuren auch als Datierungskriterien dienen, konnten sie unterschiedliche Steinbruchtechnologien einzelnen Epochen zuordnen. Die Steinbrüche in Tura waren allerdings von ihren Untersuchungen weitgehend ausgeschlossen, da sie seit den 40er Jahren als Militärmagazine genutzt werden.<sup>847</sup> Andere Autoren sammelten die in verschiedenen archäologischen Grabungen wiedergegebenen Befunde und rekonstruierten aus diesen komplexe Herstellungsprozesse der Abbautechnologie in den Steinbrüchen.<sup>848</sup> Die einzelnen Arbeitsschritte, die bei der Statuenherstellung im Steinbruch ausgeführt wurden, rekonstruierte R. Klemm aufgrund einzelner Statuen, die in unterschiedlichen Fertigungsstadien in den Steinbrüchen erhalten geblieben sind. In einer verkürzten Form sind dies:<sup>849</sup>

1. passenden Rohblock auswählen
2. Verwitterungskruste abschlagen
3. Konturen des geplanten Objekts durch Steinhammerbearbeitung herausarbeiten

In ähnlicher Form wird auch heute der Rohblock zugerichtet, wobei allerdings nicht nur die Verwitterungskruste abgetragen wird, sondern zunächst der gesamte Block *gerichtet* und in seinen Oberflächen durch das Abspitzen begradigt wird, bevor das Motiv auf der Oberfläche angerissen wird.

<sup>844</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischter Statuen* und Kapitel 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefferstellung an den Lischter Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>845</sup> Kapitel 1.3 *Struktur der Produzenten im Steinbruch* und 1.4.2 *Produktionsstätten im Pyramidenbezirk* in Teil IV. *Validierung*.

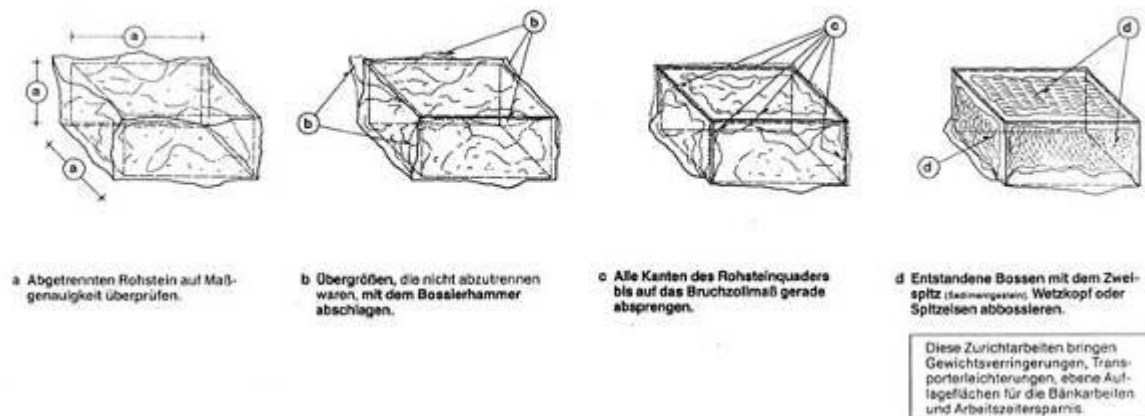
<sup>846</sup> Diese Herstellungsprozesse wurden ausführlich von D. Arnold vorgestellt. Arnold, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991.

<sup>847</sup> Klemm, Steinbrüche, 67.

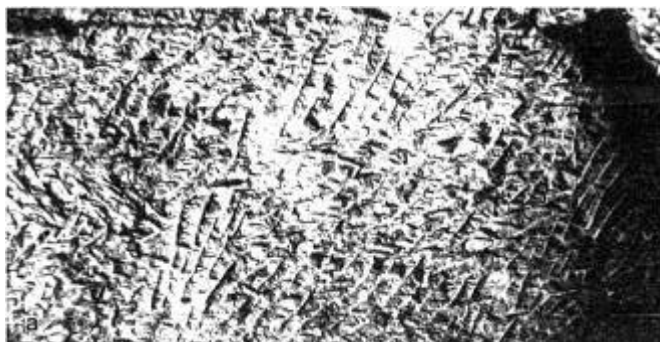
<sup>848</sup> Ausführlicher Literatur zur Bildhauertechnik im Steinbruch: Davis, *Canonical Tradition*, 17, Anm. 7; allgemein zur Steinbruchtechnik: Clarke/Engelbach, *Masonry*, 5-23; Reisner, *Mycerinus*, 69-71; Arnold, *Masonry*, 27-55.

<sup>849</sup> Klemm, Steinbrüche, 318.

## Rohstein grob zurichten

Abb. 38: Grobes Zurichten des Rohsteins<sup>850</sup>

Die selbe Technik des *Einebnens* der Oberfläche mittels des *Abspitzens* wurde von D. und R. Klemm auch in den Steinbrüchen vorgefunden. Die Vorgehensweise, mit der die Abspitztechnik ausgeführt wurde, konnte von ihnen als Datierungskriterium ermittelt werden und ist für das Mittlere Reich durch kurze, eng beieinander liegende, etwas unregelmäßige, aber schräg im Verlauf gesetzte Spitzseisenschläge gekennzeichnet.<sup>851</sup>

Abb. 39: Spitzseisenraster des Mittleren Reichs<sup>852</sup>

In dieser Technik wurden die Flächen in *bahngespitzter* Weise<sup>853</sup> eingeebnet und waren somit für die weitere Vorgehensweise vorbereitet. Zumeist wurde der Werkblock dann in diesem Zustand in die Werkstatt transportiert. Allerdings fanden R. und D. Klemm im Kalksteinbruch von Sawiet Sultan den Befund einer in ihrer Vorzeichnung verbliebene Schreitstatue Amenophis III., die eine andere Vorgehensweise dokumentiert.<sup>854</sup>

<sup>850</sup> E/Stein 1, 39.

<sup>851</sup> Klemm, Steinbrüche, 263–265. Die dort abgebildeten Spuren befinden sich zwar auf Sandstein, doch R. Klemm betonte, dass „für die steinbruchtechnischen Arbeitsspuren im Kalkstein ein analoges Meißelspurraster gilt. Bis auf gelegentliche gesteinsbedingte Modifikationen [...] läßt sich das in Silsila erarbeitete Meißelspurraster auch auf Kalksteinbrüche übertragen. Speziell für das AR/MR konnten die in Silsila eher spärlichen Befunde an zahlreichen sicher datierten Kalksteinblöcken oder Steinbruchwänden in Giza und Sakkara sowie an unfertigen Felsengräbern in Beni Hassan bestätigt werden.“

<sup>852</sup> Klemm, Steinbrüche, 262, Abb. 302 a,b.

<sup>853</sup> Adam, Technique, 5; Jakob/Leicher, Schrift, 269, „Bahngespitzt: Zwei Werkzeuge, Hammer und Spitzseisen, mit der führenden und schlagenden Hand bedient, hinterlassen kontrollierte Spuren.“ Jakob/Leicher, Schrift, 272, „Lange Schläge mit dem Spitzseisen zur Begradigung der Fläche und kurze Schläge um die Form zu modellieren. Diese Arbeitsmethode steht im Gegensatz zum ‚netzgespitzten‘.“

<sup>854</sup> Klemm, Steinbrüche, 96, Abb. 101 u. 102.

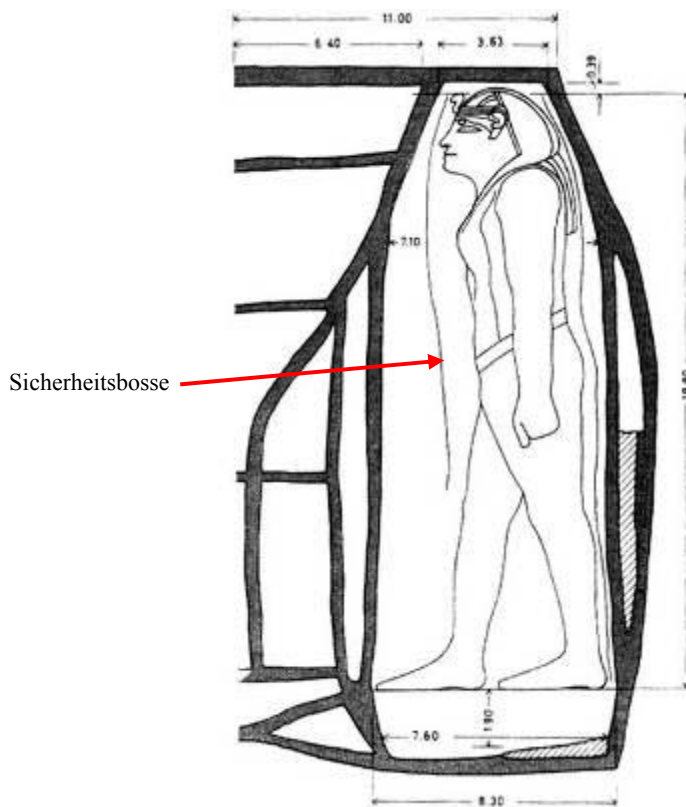


Abb. 40: Schreitstatue in verlorener Zeichnung auf getrennten Block<sup>855</sup>

Die Oberfläche weist Spuren auf,<sup>856</sup> die vermuten lassen, dass diese mit dem Steinhammer<sup>857</sup> und nicht mit dem Spitz Eisen *abbossiert* wurde. Auf der *bossierten* Fläche wurde anschließend das Motiv *angeschrieben*<sup>858</sup> und dann mit einem spitzen Werkzeug *nachgezogen*, d.h. in den Stein geritzt. Im nächsten Arbeitsschritt wurde die gezogenen Linien nochmals mit Kreide sichtbar gemacht.<sup>859</sup> Der moderne Steinmetz verfährt ebenso, allerdings wird in Europa der *Riss* durch das Einreiben mit frischem Gras deutlich gemacht.<sup>860</sup> Mit den selben Mitteln zog man eine zweite Kontur für das grobe Zurichten der Statue, die Kontur einer Sicherheitsbosse. Um diese wurden, zum Teil in einem großzügigen Abstand, die Trennfugen zum Auslösen des Werkstücks angelegt. Man löste also, in einer äußerst ökonomischen Weise, nur so viel Gestein aus dem Felsen, dass die Sicherheit der Statue durch eine großzügige Gesteinsschicht gewährleistet war und bei der Statuenherstellung so wenig Gestein wie möglich mit dem Steinhammer und dem groben *Spitzeisen* entfernt werden musste.<sup>861</sup> Die Vorzeichnung ist in diesem Fall eine *verlorene Zeichnung*. „Unter diesem Terminus versteht man die Umriss- oder Konturzeichnung auf dem Stein, die sich durch seine Bearbeitung verliert.“<sup>862</sup>

<sup>855</sup> Klemm, Steinbrüche, 96, Abb. 102.

<sup>856</sup> Klemm, Steinbrüche, 96, Abb. 101.

<sup>857</sup> Zu dessen Einsatz im Steinbruch, Arnold, Masonry, 258-262.

<sup>858</sup> Vermutlich mit Kohle, Kreide oder Ocker.

<sup>859</sup> So auch die Statuensilhouette in Zawiet Sultan, Klemm, Steinbrüche, 96, Abb. 101, „Die Ritzlinie wurde auf dem Block mit Kreide nachgezogen.“

<sup>860</sup> E/Stein 2, 27.

<sup>861</sup> Freed, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 331, „Die Steinmetzen, stets praktisch veranlagt, bearbeiteten, die Blöcke schon im Steinbruch auf die ungefähre Form der späteren Skulptur, so daß nicht mehr transportiert werden mußte als notwendig.“

<sup>862</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 24.

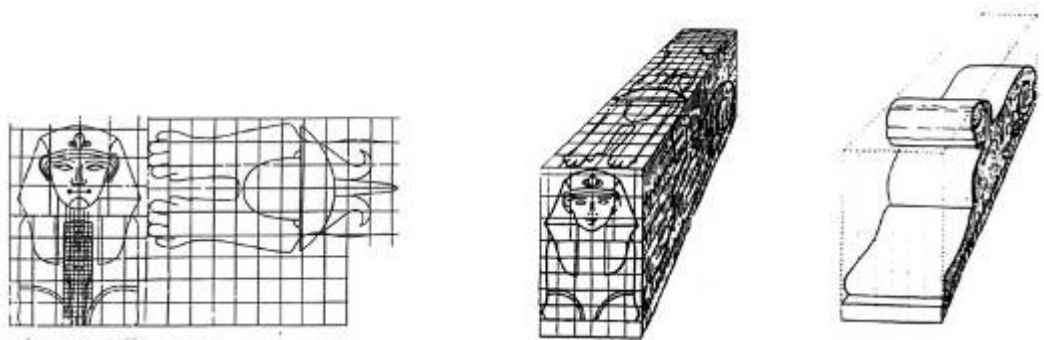


Abb. 41: Zeichnerischer Entwurf einer Sphinx und Schema der groben Bearbeitung<sup>863</sup>

Die Vorzeichnung hat sich für folgende Arbeiten bewährt:<sup>864</sup>

1. Als Hauptleitfaden beim Eindringen in den Block
2. Während des Punktierens, „jedoch nur zur Klärung der Stellen bestimmter Teile der Figur, beim anfänglichen Verteilen oder für das vorgezogene Andeuten der Zeichnung von Details“<sup>865</sup>

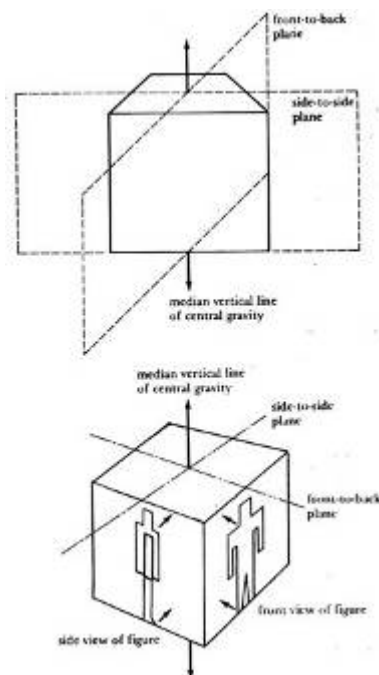


Abb. 42: Prinzip der Konturverteilung auf den vier Seiten des Blockes<sup>866</sup>

“Nach den so entstandenen Konturen wurde der Stein fortschreitend in allen drei senkrechten Richtungen parallel zu den Kanten des Quaders abgenommen. Das zeichnerische System, das bei der Bearbeitung verschwand, wurde möglicherweise durch Stricke ersetzt, bestimmt aber durch eine Pinselzeichnung erneuert. Von den Punkten des Umrisses (oder der Stricke) aus war es möglich, rechtwinklig Tiefen abzumessen. Das beschriebene Arbeitsverfahren ist die

<sup>863</sup> Téply, Reproduktion, 18, Skizze 3.

<sup>864</sup> Zum Einsatz der *verlorenen Zeichnung* siehe auch, Davis, Canonical Tradition, 17.

<sup>865</sup> Téply, Reproduktion, 61.

<sup>866</sup> Davis, Canonical Tradition, 16, fig. 2.6.

technologisch genutzte, verlorene Zeichnung.<sup>867</sup> Durch das erste *grobe Anlegen der Form* wurde der Werkblock konturiert und die Gestalt der Statue als vierkantige Silhouette herausgearbeitet.<sup>868</sup> Dabei wurden große Steinflächen möglicherweise mit der Säge abgetragen.<sup>869</sup>

An der *Kopffläche* der Basis von CG 419 (**Tf. 48a**) befindet sich ein etwa 3-5 cm breiter, im Gegensatz zur *scharrierten* Fläche, nahezu geglätteter Streifen, der als *Randschlag*<sup>870</sup> definiert werden kann. Um genaue Ecken zu erhalten, muss der Steinmetz knapp oberhalb des Risses<sup>871</sup> die Bosse mit dem *Spreng-* oder *Flacheisen absprenge*n. Wenn durch diesen Arbeitsgang der Randschlag festgelegt ist, wird mit dem *Spitzeisen* die Bosse *auf Grund abgespitzt*. Danach wird ein etwa 3-5 cm breiter Rand mit dem *Flacheisen* eingeebnet, um einen exakten Rand zu erhalten. Heute wird dieser Arbeitsvorgang mit dem *Zahneisen*<sup>872</sup> ausgeführt und anschließend mit dem *Schlageisen nachgebeizt*.

Es ist davon auszugehen, dass man alle Ränder der Throne in dieser Art vorbereitete, bevor die Form der Statue *netzgespitzt* wurde. Die Veränderung von der groben Form zum exakten Randschlag wird in einem Vergleich mit den frühen Stadien der Mykerinos-Statuen deutlich,<sup>873</sup> die noch eine grobe Silhouette der Thronform aufweisen.

Nach der Fertigstellung des *Randschlages* wurde die Mitte der Basis bestimmt und auf ihr eine *Flächenlehre* erstellt, die identisch mit der *eingesetzten Platte* zwischen den Füßen der Statue ist.

- a) Spitzen der Lehre      b) Weiteres Einebnen mit dem Krönel,      c) oder der Zahnfläche,      d) anschließend Bearbeitung mit dem Flächenbeil oder dem Scharriereisen

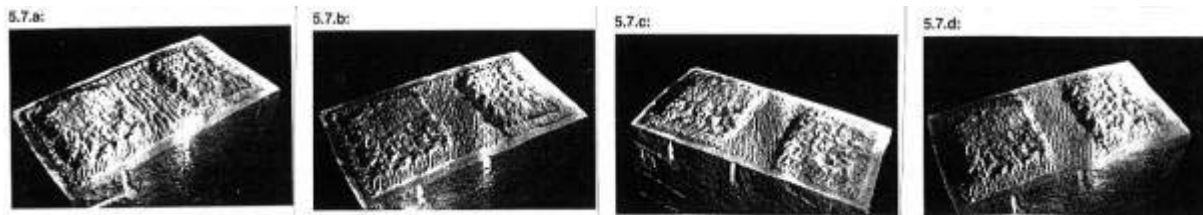


Abb. 43: Das Herstellen von Flächenlehren<sup>874</sup>

Die *Flächenlehre* hat zwei Funktionen: Zum einen dient sie als weiterer „Orientierungsrahmen“, weshalb sie in der Mitte eines Werkstückes angelegt wird. Auf der *Flächenlehre* werden dann Messpunkte angebracht, mit deren Hilfe die Oberfläche – in diesem Fall die Basis –

<sup>867</sup> Téply, Reproduktion, 17. Zu den Steinbruchtechniken: Arnold, Masonry, 27-35. Weitere Literatur in: Davis, Canonical Tradition, 17, Anm. 7.

<sup>868</sup> Davis, GM 75 (1984), 43, Anm. 11, “Even monumental sculpture ultimately reflects the control of the contour.”

<sup>869</sup> Adam, Technique, 83; Arnold, Masonry, 43, 266-268, 287, Anm. 79.

<sup>870</sup> F.W. Hinkel stellte im meroitischen Steinbruch fest, dass dort die einzelnen Blöcke schon mit einem 5 cm breitem Randschlag versehen waren. Hinkel, ZÄS 109 (1982), 31.

<sup>871</sup> Dieser markiert die letztendliche Oberfläche.

<sup>872</sup> Das Zahneisen war in Ägypten nicht bekannt. Adam, Technique, 23.

<sup>873</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 62, No. 26 (Fertigungsstadium II) und No. 28 (Fertigungsstadium IV).

<sup>874</sup> E/Stein 1, 68.

gleichmäßig auf ein Niveau abgearbeitet werden kann.<sup>875</sup> Des Weiteren dient sie als Messfläche für die Vertikale, denn auf manchen Basen findet sich dort ein Riss,<sup>876</sup> der an CG 417 (**Tf. 48d**) sogar am Sitzblock zwischen den Beinen in die Vertikale fortgeführt wurde. Mit Hilfe dieser vertikalen Messlinie können alle Maße der einzelnen Körperkompartimente bestimmt werden.

War die *Flächenlehre* fertiggestellt, so konnte die kantige Silhouette der Statue in „kleinwülbige und sphärische Formen“<sup>877</sup> aufgegliedert werden, ohne Gefahr zu laufen, dass die Figur durch die Ausarbeitung *windschief* oder *flügelig* wurde.<sup>878</sup> Mit dem groben *Spitzeisen* und dem schweren Zuschlaghammer wurden die höheren Steinschichten *abbossiert* und dadurch einzelne Kompartimente in einige einfachere Formen zusammengezogen. Dieses Vorgehen wurde in verschiedenen Schichten wiederholt, bis man allmählich zu feineren Werkzeugen übergehen konnte. Dieser Arbeitsgang wird *Göbern* oder *Grobhauen*<sup>879</sup> der Statue genannt.<sup>880</sup>

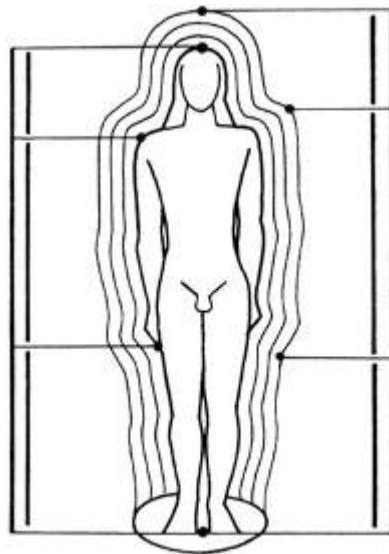


Abb. 44: Schichten und Veränderungen der Proportionen im Verlauf der Arbeiten an der Skulptur<sup>881</sup>

Durch die *Abspitztechnik* wurden an der Skulptur die groben Proportionen festgelegt, so die Breite von Nemes, Schultern, Ellenbogen, Knie und Füßen wie auch die Form und Lage von Kopf, Nemes, Armen und Beinen. Die Figur zeigt in diesem Zustand keine Details, da sie noch in einer Sicherheitsbosse steckt, die sich in einer 1-3 cm breiten Schicht über die letztendliche Oberfläche legt.<sup>882</sup> Vergleichbar ist dieses Erscheinungsbild mit dem Stadium IV des Mykerinos-Komplexes.<sup>883</sup>

<sup>875</sup> E/Stein 1, 68.

<sup>876</sup> CG 411, 414, 415, 417. Dieser Riss wird in der Ägyptologie immer als Mittellinie bezeichnet.

<sup>877</sup> Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 29.

<sup>878</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>879</sup> Téply, Reproduktion, 61, „Die Statue wird summarisch geformt und im Groben werden auch die plastischen Details ausgearbeitet. Wir sprechen vom Gröbern oder Grobhauen der Figur, vom Anlegen der Formen“.

<sup>880</sup> Beispiel eines solchen Fertigungszustandes, Seipel, Gott, Nr. 189.

<sup>881</sup> Téply, Reproduktion, 24, Skizze 4.

<sup>882</sup> So auch W. Martini für die Arbeitsweise in der Archaik: Martini, Archaische Plastik, 43, „[...] gemäß der Vorzeichnung wurden die vier Seiten des Blocks nacheinander mit dem Spitzhammer, eventuell auch mit einem stumpfen Meißel oder einem Spitzmeißel bis auf 2-3 cm Abstand zur endgültigen Oberfläche abgespitzt.“

<sup>883</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 62, No. 28,2.

Reste der *Abspitztechnik* finden sich an einigen Stellen der Lischer Statuen, zumeist jedoch nur als Spuren in der Kontur der Sicherheitsbosse.<sup>884</sup> Die *bahngespitzte* Technik zeigt sich an der Basis von CG 411 (**Tf. 51c**), deren Oberfläche in dieser Weise eingeebnet wurde. Von der Basisstirn ausgehend, wurde das Spitzisen auf der rechten Seite in Richtung Thronvorderseite und auf der linken Seite entlang dieser in Richtung Füße geführt. Zwischen den Füßen (**Tf. 51a**) musste das Spitzisen im hinteren Bereich am Beinsteig sehr steil gehalten werden, was zu sehr tiefen *Bauern* und wirr verlaufenden Schlaglinien führte. An dieser Stelle wird deutlich, dass der Steinmetz durch die schwer zugängliche Lage das Spitzisen aus unterschiedlichen Richtungen und in unterschiedlichen Winkeln ansetzten musste und daher zum Teil zu tief in die Sicherheitsbosse eindrang. Auf der Sitzfläche wurde das Spitzisen vom Randschlag ausgehend in Richtung Oberschenkel und an der Thronlehne von oben nach unten in Richtung Glutäensteg geführt. Als *Bauern* finden sich die Enden dieser Schläge auf den geglätteten Glutäenstegen (**Tf. 73b**) oder aber bei ausgebeizten Glutäenstegen an der Thronlehne (**Tf. 75a**). Es wurde also mit den groben *Spitzisen* die Oberfläche des Thrones bis zur Sicherheitsbosse *bahngespitzt*.

Zum *Abspitzen* der Skulpturform wurden verschiedene Formate von *Spitzisen* verwendet. Die Spuren eines kleineren *Spitzisens* haben sich an der Innenseite des linken Fußes von CG 414 (**Tf. 106a**) erhalten, dessen Ferse und Knöchel in der Bosse verblieben sind. Hier wird ersichtlich, dass das Spitzisen auch modellierend eingesetzt wurde, denn die *Spitzisenspuren* sind durch kurze Schläge kreuzartig neben- und übereinander zum Runden einzelner Statuenkompartimente gesetzt worden.<sup>885</sup> Diese Arbeitstechnik wird *netzspitzen* genannt.<sup>886</sup> Der so gestaltete Werkblock wurde mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit im Steinbruch hergestellt,<sup>887</sup> weil dem Transport dadurch eine erhebliche Gewichtsreduzierung<sup>888</sup> zugute kam.<sup>889</sup>

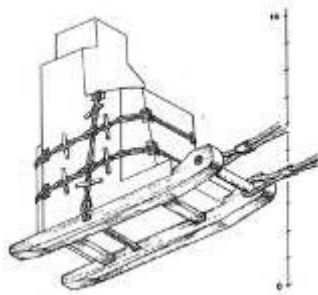


Abb. 45: Statuentransport<sup>890</sup>

<sup>884</sup> Vergleichbar im Erscheinungsbild die *angearbeitete* Sicherheitsbosse bei Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Flg., Bd. 39 (1988), 17, Abb. 9a.

<sup>885</sup> Das Erscheinungsbild einer *bahn- und netzgespitzten* Statue, Seipel, Gott, 462-463, Nr. 190.

<sup>886</sup> Jakob/Leicher, Schrift, 272, „Diese Bearbeitungsart steht im Gegensatz zum Bahngespitzten. Das Abarbeiten des Bossens erfolgt von allen Seiten.“

<sup>887</sup> Téply, Reproduktion, 17, „An großen Figuren wurde ein bedeutender Teil der Bildhauerarbeit bereits im Steinbruch verrichtet, der verbindliche Arbeitsvorgang verband die Arbeit im Steinbruch (bei kleineren Figuren in der Werkstatt) mit der Arbeit an Ort und Stelle - nach dem Versetzen.“ Freed, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 331; Klemm, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 415; Franke, Hequaib, 107-108; Gutgesell, Arbeiter, 243.

<sup>888</sup> Zum Transport: Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 11.

<sup>889</sup> E/Stein 1, 39, „Diese Zurichtarbeiten bringen Gewichtsverringerng, Transporterleichterung, ebene Auflageflächen für die Bankarbeiten und Arbeitszeitersparnis.“

<sup>890</sup> Arnold, Masonry, 278, fig. 6.38.

Da Kalksteinstatuen für Transportschäden deutlich gefährdeter waren als Hartgesteinstatuen, wurden sie in einem früheren Fertigungsstadium zum Aufstellungsort oder der davor liegenden Werkstatt transportiert.<sup>891</sup> Die Sicherheitsbosse diente dabei zum Schutz der Statue gegen Beschädigungen. Da das Spitz Eisen das universale Steinbruchwerkzeug war, mit dem nicht nur Trennfugen *herausgespitzt*, sondern auch Baublöcke als auch Statuenblöcke *zugerichtet* wurden, kamen die Statuen vermutlich in einem *grobgespitzten* Zustand in die Werkstatt. Bei weichen Gesteinen wie dem Kalkstein ist es aber auch durchaus möglich, dass die Statuen in einer grob gesägten Form transportiert und dann erst in der Werkstatt *abgespitzt* wurden. Durch die Vermeidung aufwendiger Werkzeugwechsel wurde somit eine höchst ökonomische Zeit- und Personenorganisation erreicht.

#### Schematisierter Ablauf der einzelnen Arbeitsschritte im Steinbruch:

1. Aussuchen des Steines
2. Prüfen der Steinqualität eventuell durch eine Klangprobe<sup>892</sup>
3. Lösen des Steins mit Hilfe von Trennfugen und Keilen
4. Einebnen der Rohsteinoberfläche mit dem Steinhammer oder *Spitz Eisen*
5. Ziehen des Risses (Motiv) mit dem *Anreißwerkzeug*
6. Nachziehen und Einfärben des Risses mit Kreide
7. Sprengen des *Randschlages* mit dem *Spreng- oder Flacheisen*, Abspitzen des *Randschlages* mit dem *Spitz Eisen*, eventuell *Randschlag* mit einem *Flacheisen einbeizen*
8. Herstellen einer *Flächenlehre*
9. Ziehen des Risses auf der *Flächenlehre* der Basis als Messlinie für das *Abspitzen* der Statue
10. *Abspitzen* der Statuenform bis auf etwa 1-3 cm vor der endgültigen Statuenoberfläche mit *Spitz Eisen* verschiedenen Formats

### 1.3.2 Arbeitsablauf in der Werkstatt

Die Zusammensetzung und Organisation einer Werkstatt scheint sich im Alten und Mittleren Reich deutlich von den Strukturen im Neuen Reich zu unterscheiden. So wird für das Alte und Mittlere Reich eine große, alle Produktpaletten umfassende Produktionsstätte angenommen, die in der Nähe des Bauplatzes, meist den Pyramiden eingerichtet wurde. Im Neuen Reich haben vor allem die Untersuchungen der Arbeiterstadt Deir el-Medineh gezeigt, dass dort eine ausgeprägte Hierarchie herrschte, die eine strikte Arbeitstrennung in den einzelnen Produktionsbereichen, aber auch in der Nutzung der Werkmaterialien dokumentiert.<sup>893</sup> Die Werkstätten des Alten und Mittleren Reichs hingegen unterhalten alle Materialbearbeitungen, in Stein, Holz und Metall, innerhalb einer Produktionsstätte.<sup>894</sup> Daher wurden die Steinmetzen des Alten und Mittleren Reichs sowohl zur Bearbeitung der verschiedenen Gesteinsarten wie auch zur Bearbeitung von Holz eingesetzt.

Die Abbildungen der Statuenherstellung geben über Arbeitsschritte und -teilungen in einer Werkstatt nur wenig Auskunft. Es finden sich nur vereinzelte Darstellungen in einem

<sup>891</sup> Bei Hartgesteinstatuen wurden zum Teil die Details schon im Steinbruch ausgeführt, so dass nur noch die Politur vor Ort ausgeführt werden musste., Klemm, Steinbrüche, 318 Abb. 373. Zum Teil wurden Hartgesteinmonumente schon im Steinbruch mit Inschriften versehen, was allerdings eher als Ausnahme anzusehen ist, Arnold, Masonry, 39.

<sup>892</sup> E/Stein 1, 38.

<sup>893</sup> Černý, Jaroslav, A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period, BdE 50 (1973); Eyre, J., Christopher, "Work and the Organisation of Work in the New Kingdom", in: Powell, Marvin, A. (Hg.), Labor in the Ancient Near East, American Oriental Series 68, New Haven 1987, 167-221.

<sup>894</sup> Drenkhahn, Handwerker, 24-25; Eaton-Krauss, Representations, 46-47.



architektonischen Rahmen,<sup>895</sup> weshalb auch keine Informationen über räumliche Ordnungen und darin vollzogene Arbeitsabläufe bekannt sind.<sup>896</sup> So können nur detaillierte Untersuchungen an Statuen ein Gerüst über die Arbeitsschritte in den einzelnen Herstellungsprozessen liefern. Dieses wäre vermutlich sehr lückenhaft würde man es nicht durch die Ergebnisse der klassischen Archäologie ergänzen<sup>897</sup> und an den heutigen Methoden des Steinmetzhandwerks prüfen, die sich in ihrer Grundausbildung häufig noch der Strukturen des Mittelalters bedienen.<sup>898</sup>

Nach dem Arbeitsgang des *Abspitzens* erfolgte das Einebnen der *abgespitzten* Fläche mit dem breiten Flacheisen. Diese Arbeit wird von den modernen Steinmetzen mit dem *Scharriereisen* ausgeführt, weshalb dieser Arbeitsgang auch *scharrieren* genannt wird.<sup>899</sup>

Die Spuren dieses Arbeitsschrittes finden sich am deutlichsten an der rechten Basisseite von CG 411 (Tf. 51c). Auf der Oberfläche von Thronsitzen und Lehnen zeigen sich an CG 418 (Tf. 75a) ebenfalls die eng nebeneinander liegenden Schneidspuren des *Scharriereisens*. Die Schlagrichtung verläuft von der Kante der Sitzfläche nach hinten entlang der Oberschenkelbosse und von oben die Lehne hinunter entlang der Glutäenbosse.

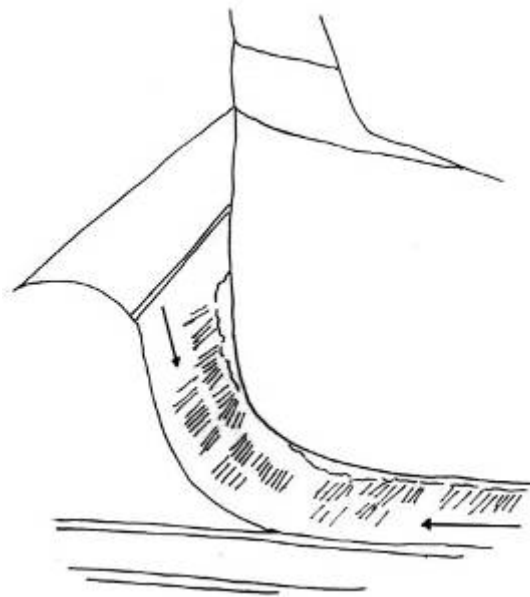


Abb. 46: Einebnen der Flächen des Thrones mit dem Scharriereisen

<sup>895</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 157; Eaton-Krauss, *Representations*, 44; Dunham/Simpson, *Mersyankh III*, fig. 5.

<sup>896</sup> Eyre, in: Powell, *Labor*, 29.

<sup>897</sup> Adam, Sheila, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, British School of Archaeology at Athens Supplementary Volume 3, London 1966; Boschung, Dietrich u. Pfanner, Michael, „Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Sonderdruck), 3. Folge, Bd. 39 (1988), 7-28.

<sup>898</sup> Berufsbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*; Bd: 1-3; Téply, Bohumil, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980.

<sup>899</sup> E/Stein 1, 71.

Um Rundungen ausarbeiten zu können, mussten diese erst durch mehrere aneinander grenzende Hilfsflächen konstruiert werden. Diese Hilfsflächen werden *Fasen* genannt.<sup>900</sup> Durch das *in Fase-Stellen* wird die Sicherheitsbosse *auf Grund* gearbeitet, d.h. die letztendliche Oberfläche erreicht. Um sich schneller an die letztendliche Oberflächenkontur heran zu arbeiten, kann eine *Fase* in zwei Teilflächen getrennt werden. Anschließend werden die Kanten der Teilflächen *kontrolliert angearbeitet*.<sup>901</sup> Diesen Arbeitsgang führte man ebenfalls mit dem *Scharriereisen* oder einem breiten Flacheisen aus. Auf die Teilflächen wurden die Konturen der Statue neu formuliert und damit die Stellen gekennzeichnet, die durch die nächsten Arbeitsschritte entfernt werden sollten. Da der Turakalkstein in seiner Beschaffenheit sehr weich ist, konnte die Statue auch mit der Dechsel *in Fase-gestellt* werden.

Spuren dieses Herstellungsprozesses sind an der Rückseite des Nemes von CG 414, 415 und 417 (**Tf. 53**) in vertikalen Streifen erhalten geblieben. An CG 415 (**Tf. 16a-b**) und 417 (**Tf. 17c-d**) finden sich Reste schmaler *Fasen* im Gesichtsbereich. Auch der Hals von CG 416 (**Tf. 63a**), der noch im kantigen Aufbau erhalten geblieben ist, kann dem Werkprozess des *in Fase-Stellens* zugeordnet werden. Es ist aber davon auszugehen, dass auch der restliche Körper in ähnlichen Arbeitsgängen gerundet und für die weitere Detaillierung vorbereitet worden war. Wie die Lischer Statuen in diesem Fertigungsstadium aussahen, ist im Vergleich mit den Bildhauerstudien aus der Ptolemäerzeit zu erahnen. Hier sind die *Fasen* noch in unbearbeiteten Zustand erhalten geblieben.<sup>902</sup> An den Lischer Statuen sind diese *angearbeitet* und stellenweise nur noch in Spuren vorhanden und ähneln eher dem Erscheinungsbild der Büste CG 33329.<sup>903</sup> Durch das *in Fase-Stellen* der Skulptur wurden Bart, Ohren, Nase, Nemes, Schulter, Ellenbogen, Becken und Beine *auf Grund* gearbeitet.

In einem anschließenden Arbeitsgang wurden die Stellen, die durch die Teilflächen nicht definiert werden konnten, mit den *Beizeisen* *gelöst*. Durch diesen Herstellungsprozess wurden die Füße und der Glutäen-Oberschenkelbereich *unterstochen* und damit eine optische Trennung von Körper und Thron vollzogen. Zunächst wurde mit dem *Beizeisen* der Fuß schräg *unterstemmt* und dabei eine Art Falz herausgearbeitet. Danach trieb man das schräg gestellte *Beizeisen* entlang der Fußkontur und *beizte* dadurch die Sicherheitsbosse *ein*. An CG 411 (**Tf. 51c**) hat sich der erhabene Beizstreifen der ursprünglichen Bosse noch erhalten, der in den nachfolgenden Arbeitsschritten des Glättens und Polierens immer weiter abgearbeitet wurde. Dennoch ist er auch an der polierten Basis von CG 419 (**Tf. 48c**) als leicht erhabener Streifen unter den Neun Bogen sichtbar geblieben.

Die Innenseiten der Füße wurden ebenfalls mit dem *Beizeisen* tief unterarbeitet, wodurch die *ingesetzte Platte* bei CG 411 (**Tf. 51a**) eine konvexe Wölbung erhielt. Im hinteren Teil musste das *Beizeisen* bis zur schwer erreichbaren Stelle des Fußwurzelknochens immer steiler von oben geführt werden. Durch wiederholtes Ansetzen des Eisens wurde eine deutlich unruhigere Oberfläche erzeugt. In der gleichen Technik wurden die Unterschenkel am Beinsteig *unterstemmt*.

<sup>900</sup> E/Stein 2, 30, „Die Fase ist das einfachste Glied der Profilierung. Sie wird auch durch das *in Fase-Stellen* der Profile als Hilfsfläche oder Hilfeebene angearbeitet. Die höchsten Profilpunkte liegen dabei immer auf der Ebene der Fasenfläche.“

<sup>901</sup> E/Stein 2, 42-44.

<sup>902</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. IV (CG 33314).

<sup>903</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. VIII.

Die *Beizeisenspuren* wurde dann mit einem *Polierstein* abgearbeitet, so dass diese nur noch auf einem Streifen um die Füße herum erhalten blieben. Dieser Befund zeigt sich an CG 414 (**Tf. 51b**). Mit der letztendlichen Sandpolitur wurden dann auch diese Werkspuren entfernt. Die gleiche Vorgehensweise findet sich auf den Sitzflächen und ist am deutlichsten an CG 418 (**Tf. 75a**) festzustellen. Auch hier ist ein etwa 2 cm breiter, erhabener Streifen mit Beizeisenspuren erhalten geblieben, der mit dem *Polierstein angearbeitet* wurde.

Nun erfolgte die weitere Differenzierung der Formen, denn nach der groben Rundung ist die Figur „formal gelöst, ausgesagt. Es wird mit feinerem Werkzeug gearbeitet; die Figuren aus Marmor, Kalkstein, Serpentin usw. können durch Schleifen und Polieren vollendet werden.“<sup>904</sup>

Auch an den Lischter Statuen zeigte sich, dass neben dem Flacheisen der *Modellierstein* zur Gestaltung der Oberfläche eingesetzt wurde. Da das Material sehr weich ist, eignete sich der *Modellierstein* zum *Anarbeiten der Fasen* und im besonderen für das Anlegen zarter Bewegungen im Inkarnat, für die nicht allzu tief in das Gestein eingedrungen werden musste. Dieser Arbeitsgang wird an den Statuen CG 414, 415 und 417 (**Tf. 55, 58b**) deutlich, an denen manche Partien noch keine besondere Plastizität aufweisen. Dort wurde der Bauch mit dem *Modellierstein* bearbeitet, der etwas grober als Poliersand ist und auf der Oberfläche dünne, langgezogene Linien hinterlässt. Diese sind auf dem Bauch von CG 416 (**Tf. 86d, 86, 101b**) besonders deutlich erhalten geblieben, wobei sie den gleichen Verlauf aufweisen, wie die plastische Wölbung des Bauches.<sup>905</sup> Vergleicht man diese Spuren mit der feineren Politur, die durch die Verwendung von Quarzsand erzeugt wurde, so zeigt sich, dass diese nicht modellierend eingesetzt wurde, sondern die Fläche nur durch Hin- und Herreiben von oben nach unten und entgegengesetzt poliert wurde (**Tf. 98d**).

An den Körper- und Gesichtsdetails lassen sich Rudimente von Arbeitsschritten erkennen, die sich nicht mehr in eine Reihenfolge setzen lassen. Für die Gestaltung der Körperdetails wie Finger, Zehen, Ohren, Nase und die grobe Form der Augen kamen unterschiedlichste Werkzeuge zum Einsatz.

Häufig wurde für die feine Detailgestaltung der Statuenkompartimente das feine Bildhauereisen eingesetzt. Der modellierende Einsatz des Bildhauereisens zeigt sich am Warzenhof der linken Brustwarze von CG 416 (**Tf. 32a**). Hier wurde das Inkarnat mit dem Bildhauereisen *unterstemmt* um die Form des Warzenhofes zu definieren und optisch hervortreten zu lassen. Ob dieses Detail nur an CG 416 ausgeführt wurde oder ursprünglich für alle Statuen vorgesehen war, lässt sich nicht mehr klären. Diese Art der Warzenhof-Gestaltung ist allerdings sowohl für Statuen des Alte Reichs<sup>906</sup> als auch an der Skulptur Sesostri I. in Berlin belegt.<sup>907</sup>

Die grobe Modellierung der Ohrmuscheln wurde, wie dies Werkspuren an CG 416 (**Tf. 25a-b**) belegen, ebenfalls mit dem Bildhauereisen angelegt. Auch die Gestaltung von Augen und Mund konnte mit diesem Werkzeug verwirklicht werden. Allerdings haben sich in den Konturen

---

<sup>904</sup> Téply, Reproduktion, 61

<sup>905</sup> Ein vergleichbarer Werkspurenverlauf bei: Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Flg., Bd. 39 (1988), 12, Abb. 5 c,d. Da es sich um ein härteres Gestein handelt, wurde hier das Zahneisen für diesen Arbeitsschritt eingesetzt.

<sup>906</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 55.

<sup>907</sup> Berlin 1205.

dieser Kompartimente keine Schlagspuren erhalten. So wäre es möglich, dass die Kontur mit dem Messer gerade gezogen wurde und da man einen Werkzeugwechsel gerne vermied, Auge und Mund vollständig mit dem Messer modellierte.

Es gibt Arbeitsprozesse, die getrennt voneinander ausgeführt werden konnten und andere die einander bedingen. So wurde Form und Länge des Bartes durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* festgelegt, während der Konturenverlauf des Bartes am Kinn durch den Herstellungsprozess der Gesichtsmodellierung definiert wurde.

Die Ohren wiederum konnten in einem getrennten Arbeitsgang vor oder nach der endgültigen Plastizität des Gesichts fertiggestellt werden. Dies wird durch die unterschiedlichen Befunde an den Statuen auch bestätigt. An CG 416 (**Tf. 19c-d**) ist die Plastizität des Gesichtes abgeschlossen, aber die Ohren (**Tf. 26a-b**) sind in der Bosse verblieben. An CG 417 (**Tf. 17c-d**) hingegen stand die Plastizität des Gesichtes noch in Bearbeitung, während die Ohren (**Tf. 26c**) schon fertiggestellt waren.

Das Schläfenhaar wurde durch das *Unterstemmen* der Kontur im Bereich des Inkarnats herausgearbeitet und konnte nicht vor der Fertigstellung der Gesichtsplastizität ausgeführt werden. Daher fehlt das Schläfenhaar an den Statuen der Fertigungsstadien I und II (CG 414 (**Tf. 28a-b**), 415 (**Tf. 27a**), 417 (**Tf. 26c**)). An CG 411<sup>908</sup> (**Tf. 27b**) und 413 (**Tf. 15a, 28d**) ist jeweils nur ein Schläfenhaar zur Ausführung gekommen. Vermutlich waren die Bildhauer gerade dabei, die Schläfenhaare herauszuarbeiten, als das Signal zum Abbruch der Arbeit ertönte. In der selben Vorgehensweise trennte man die Ränder von Stirnreif, Gürtel und Schurzrand vom Inkarnat. Dabei wurde in allen Fällen das Inkarnat zur Kontur hin abgearbeitet und die Form somit als eine erhabene definiert.<sup>909</sup>

In welcher Fertigungsstufe die Ausführung der Nabel erfolgte, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Sobald aber die Körperplastizität fertiggestellt war, konnte dieser modelliert werden. Die dafür benötigten Arbeitsschritte belegen die unfertigen Nabel von CG 414 und 416 (**Tf. 29a-b**). An beiden Statuen ist die *Linia Alba* – wie an allen anderen Statuen – in eine breite Furche erweitert und in die Tiefe gearbeitet worden. In diese vorbereitete Form wurde anschließend der Nabel gebohrt. Für diesen Bohrvorgang kamen an einigen Statuen der Handbohrer, an andern der Hohlbohrer zum Einsatz.

Das Muster des Schurzes ist an allen Statuen zumindest in der Vorderansicht fertiggestellt und ist somit als nächster Arbeitsschritt anzusehen. Das Plisseemuster wurde in mehreren Arbeitsschritten erstellt.<sup>910</sup> Zuerst legte man auf die erhabene und geglättete Schurzform den Verlauf des Schurzmusters in roter Farbe an (**Tf. 90a-b**). An allen Statuen wurde zuerst die Schauseite fertiggestellt, die nur an CG 420 (**Tf. 87c**) Lücken aufweist. Als nächster Schritt wurde auf der linken oder rechten Seite (**Tf. 92**) eine Plisseefalte in ihrem Verlauf zur Orientierung für die nachfolgenden Furchen mit dem *Hohleisen* getrieben. Konnte das *Hohleisen* sehr flach gehalten werden, so war die Ausführung der Furche sehr sorgfältig. Unter

---

<sup>908</sup> Die Seite ohne Schläfenhaar ist ohne Bild.

<sup>909</sup> Zu den verschiedenen Möglichkeiten dieser Technik, Kuhlmann, Ibi, 20.

<sup>910</sup> Hier wird ein schematisierter Arbeitsablauf wiedergegeben. Zu den verschiedenen Vorgehensweisen siehe Kapitel 2.3.4 *Schurzgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

den Armen allerdings und den sich über der Sitzfläche hervorwölbenden Glutäen musste das Eisen sehr viel steiler angesetzt, eventuell unter dem Arm sogar *über Kopf* gearbeitet werden, was eine große Beherrschung des Werkzeugs voraussetzte. An den Statuen CG 415, 418 und 419 (**Tf. 80**) ist dies hervorragend gemeistert worden. An CG 416 (**Tf. 98b**) und vor allem an CG 420 (**Tf. 93**) zeigen sich jedoch deutlich schlechtere Ausführungen. An CG 416 ist das steil aufgesetzte Eisen oft zu tief in die Oberfläche eingedrungen, so dass es immer wieder neu angesetzt werden musste, was zu einem sehr unruhigen Konturenverlauf am Plisee führte. An CG 420 (**Tf. 93d, 94a**) hat man gar den Eindruck, dass der Steinmetz vor den schwierigen Ecken mit der Ausführung der Falte aufhörte. Der letzte Arbeitsschritt betraf das Begradigen der Stege zwischen den Furchen, das entweder durch ein feines, schräg angesetztes Flacheisen oder durch das Hin- und Herfahren mit dem *Hohleisen* durchgeführt wurde.

Eine rote Vorzeichnung ist wahrscheinlich auch für das Nemesmuster anzunehmen, wenn auch keine Spuren erhalten geblieben sind. Zuerst wurde das Brustlappenmuster fertiggestellt. An diesem zeigt sich die selbe Technik wie am Plisee des Schurzes. Bis auf CG 415 und 417 (**Tf. 55**) ist das Brustlappenmuster an allen Statuen zur Ausführung gekommen. Das Zweistrich des Nemes hingegen ist nur an den Statuen der *Fertigungsstadien IV* und *V* ausgeführt worden. Zusammen mit dem Zweistrich wurde die Schlangenwindung des Uräus und das Muster des Nemeszopfes in einen Arbeitsgang –entweder mit dem schmalen Flacheisen oder mit dem Messer – erstellt.

Die letzten Arbeitsschritte betrafen die Ausführung feiner Details wie die Binnenzeichnung der Barthaare, Gürtel, Gürtelschnalle und die Neun Bogen unter den Füßen der Königsstatuen. Da dieser letzte Herstellungsprozess ohne Überarbeitungen erhalten blieb, haben sich hier einzelne Arbeitsschritte und individuelle Vorlieben konserviert.

Zunächst zog man die rote Vorzeichnung der Ziernaht des Gürtels, der Kartuschen und Hieroglyphen mit einem *Reißwerkzeug* nach (**Tf. 100a-b**). Danach wurden die Hieroglyphen entlang der Kontur mit einem feinen Flacheisen *vorgebeizt* und in einem zweiten Arbeitsgang *gegengebeizt*. Zuletzt arbeitete man die Hieroglyphenkontur bis zum Riss *keilnutenförmig vertieft aus*. Mit der gleichen Technik wurden die Neun Bogen (**Tf. 101**) unter den Füßen hergestellt.

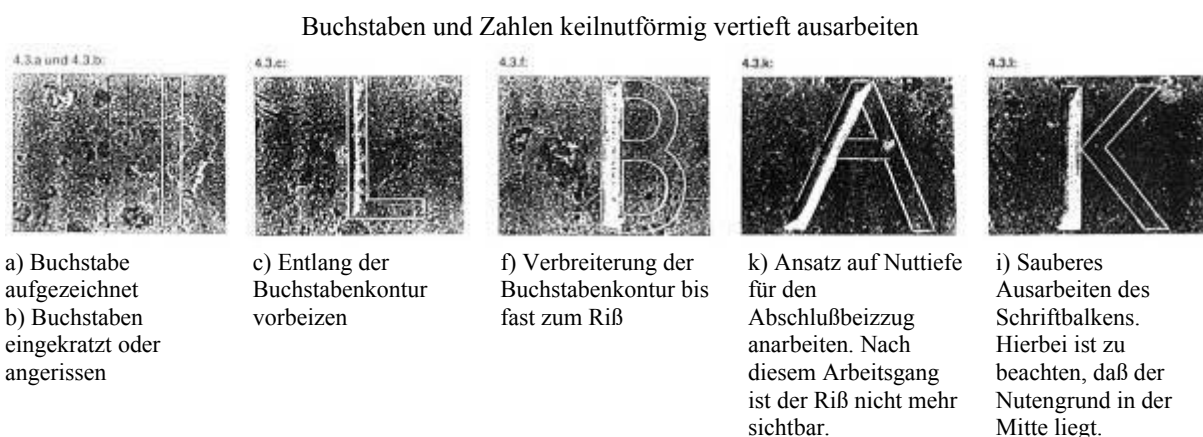


Abb. 47: Herstellung der Hieroglyphen<sup>911</sup>

<sup>911</sup> E/Stein 3, 32-33.

Zum Schluss dieses Kapitel füge ich einen schematisierten Arbeitsablauf an. Schematisiert deshalb, da sich durch die verschiedenen Analysen zeigte, dass es keinen reglementierten Arbeitsablauf gab, sondern dass eine Reihe von Arbeitsgängen und -schritten in bestimmten Fertigungsstufen verhältnismäßig unabhängig von anderen Fertigungsschritten ausgeführt werden konnten. Da die meisten Arbeitsgänge dennoch von anderen abhängig sind, konnte die Konjektur eines variablen Arbeitsablaufs erstellt werden, der hier in schematisierter Form wiedergegeben wird:

<b>Schematisierter Ablauf der einzelnen Arbeitsschritte in der Werkstatt:</b>	
1.	Ein ebenen ( <i>Scharrieren</i> ) der abgespitzten Fläche von Basis, Thron und Beinsteg mit dem breiten <i>Flacheisen</i>
2.	Ziehen des Mittelrisses als Messlinie auf Basis und Beinsteg
3.	In <i>Fase-Stellen</i> der Statue mit dem breiten <i>Flacheisen</i> oder der Dechsel
4.	<i>Fasen</i> werden für kleinteiligere Flächen (z.B. Wangenbereich) mit dem <i>Flacheisen</i> in Teilflächen angearbeitet
5.	<i>Fasen</i> werden mit dem <i>Flacheisen</i> abgearbeitet; bei weichem Turakalkstein wird dieser Arbeitsgang mit dem Modellierstein durchgeführt, der hier modellierend eingesetzt wird
6.	Glutäen und Füße werden mit dem <i>Beizeisen</i> unterarbeitet und plastisch vom Thron getrennt. Der Glutäensteg wird mit dem <i>Beizeisen herausgestemmt</i>
7.	Körper und Gesicht werden mit dem Modellierstein modelliert. Die Form des Bartes wird mit einem Messer oder schmalen <i>Flacheisen</i> vom Gesicht differenziert
8.	Details wie Augen, Nase, Ohren, Hände und Zehen werden mit dem Bildhauereisen oder Messer herausmodelliert
9.	Stirnreif, Schläfenhaar und Schurzrand werden durch das Bildhauereisen oder Messer vom Inkarnat getrennt
10.	Statue wird mit dem Polierstein geglättet
11.	Die Nabel, Ohren und Nasenlöcher werden mit dem Handbohrer oder dem Hohlbohrer gebohrt
12.	Anschließend werden die vorgebohrten Kompartimente mit <i>Flacheisen</i> modelliert
13.	Die Körper werden mit Poliersand poliert
14.	Das Plisseemuster des Schurzes wird in roter Farbe angelegt
15.	Das Plisseemuster wird mit dem Hohleisen ausgeführt
16.	Furchen werden in ihren Rändern durch ein schräg angesetztes <i>Flacheisen</i> oder Hohleisen geglättet
17.	Muster des Brustlappens wird in roter Farbe angelegt
18.	Brustlappenmuster wird mit einem Hohleisen ausgehoben
19.	Furche des Brustlappenmusters wird durch Hin- und Herfahren mit dem Hohleisen geglättet und in seinen Rändern begradigt
20.	Riss für Nemesmuster und Schlangenwindung wird auf dem Scheitel gezogen
21.	Nemesmuster und Schlangenwindung wird in roter Farbe angelegt
22.	Nemesmuster und Schlangenwindung wird mit schmalen <i>Flacheisen</i> oder Messer ausgeführt
23.	Ziernaht des Gürtels, der Gürtelschnalle und der Neun Bogen werden in roter Vorzeichnung angelegt
24.	Der Verlauf der Barthaare wird durch ein gezogenes Mittelriss festgelegt
25.	Ziernaht des Gürtels, Barthaare, Hieroglyphen, Kartusche und Neun Bogen werden mit einem Reißwerkzeug gezogen
26.	Hieroglyphen, Kartusche und Neun Bogen werden mit dem Bildhauereisen ausgearbeitet
27.	Überprüfung der Statue, gegebenenfalls Korrekturen
28.	Gegebenenfalls endgültige Politur mit feinem Quarzsand

### 1.3.3 Arbeitsablauf am Aufstellungsort

Die letzten Arbeiten an den Statuen, vor allem das Schneiden der Reliefs an den Seiten der Throne, wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit vor Ort im Tempel ausgeführt. Vergleiche zwischen Thron- und Tempelreliefs Sesostri's I. zeigten, dass diese stilistisch identische Handschriften aufweisen.<sup>912</sup> Daher kann davon ausgegangen werden, dass an den Reliefs des Totentempels und an den Reliefs der Statuenthrone die selbe Steinmetzengruppe gearbeitet hat. Es ist natürlich nicht mit Sicherheit festzulegen, dass die Reliefs am Aufstellungsort erstellt wurden, da sich die Steinmetzenwerkstatt sicherlich in der Nähe des Totentempels befand. So konnten die Reliefschneider auch zwischen Werkstatt und Tempelwänden hin- und hergependelt

<sup>912</sup> Dazu in Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik*.

sein. Dies würde allerdings im deutlichen Gegensatz zu der ökonomischen Arbeitsstruktur stehen, die bisher im Befund festgestellt wurde. Dazu sind die feinen Reliefs im weichen Kalkstein bei einem Transport der Statuen äußerst gefährdet, was ebenfalls für eine Relieffertigung am Aufstellungsplatz sprechen würde.

Zunächst polierte man die Seiten des Sitzblockes, ein Arbeitsschritt, der zusammen mit der Politur der Statuenoberfläche, vermutlich noch in der Werkstatt ausgeführt wurde. Auf der polierten Oberfläche wurde die Bildkomposition in roter Farbe *angeschrieben*. Von diesem Arbeitsschritt sind keine Spuren erhalten geblieben.

Der nächste Herstellungsprozess umfasste die ersten Arbeitsschritte des Reliefschneidens. Dafür wurden zunächst die gemalten Linien mit einem *Ritzer angerissen*. Im zweiten Arbeitsschritt wurde diese gezogene Linie in einem schmalen Streifen mit dem *Flacheisen angebeizt*.<sup>913</sup> Im nächsten Schritt entfernte man den Hintergrund mit einem breiten *Flacheisen*.<sup>914</sup> Zurück blieb das erhabene Motiv auf dessen Oberfläche die rote Vorzeichnung der Binnenstruktur erhalten war.<sup>915</sup>

Dann wurde der Hintergrund poliert und dabei die Kanten des erhabenen Reliefs gerundet. Anschließend wurde die Binnenstruktur des Motivs herausgearbeitet. Auch hierfür *riss* man die Vorzeichnung zunächst *an* und *unterstemmte* diese Linie mit dem schmalen Flacheisen. Beide Arbeitsschritte zeigen sich an der rechten Seite von CG 414 (**Tf. 133c-d**), an der das Armband am Seth *unterstemmt* ist, während es am Horus noch im Ritzstadium verblieben ist.

Anschließend erstellte man die Oberflächenmodellierung. Dafür finden sich an den Reliefs zwei Techniken.<sup>916</sup> Die eine zeigt sich an der linken Seite von CG 412 (**Tf. 141c-d**) und 419 (**Tf. 145**), an der das *einschichtig gehobene Relief* ausgeführt wurde.<sup>917</sup> Die Plastizität der Oberfläche ist sehr verhalten und nur durch flache Mulden und Furchen angelegt, die vielleicht durch einen schmalen Polierstein hervorgerufen wurden. Die zweite Technik findet sich an der linken Seite von CG 420 (**Tf. 117a**), an der der Kopf des Seth noch *in Fase-gestellt* ist. Diese Technik ist eigentlich der Skulpturenherstellung, weniger dem Reliefschneiden verwandt, so dass hier die Vorstellung über die Werkstattstruktur des Mittleren Reichs, in der die Steinmetzen in ihrer Laufbahn jedes Produktionsverfahren erlernen, durch den werktechnischen Befund eine Bestätigung erhält.

Zum Schluss wurden die Details wie Bartmuster, Körperdetails und Pflanzenteile mit einem *Ritzer* oder einem Bildhauereisen ausgeführt.

Ob die Bemalung der Statuen vor oder nach der Erstellung der Reliefs durchgeführt wurde, kann nicht mehr bestimmt werden. Wenn an den Statuen nur bestimmte Details bemalt waren, so konnten diese Arbeit auch in der Werkstatt durchgeführt werden, bevor die Statuen für die Reliefausführung in den Tempel kamen. Da aber Kalksteinstatuen wie auch Sandsteinstatuen

<sup>913</sup> Ein vergleichbares Erscheinungsbild findet sich bei: Smith, HSPOK, 247, pl. 58c.

<sup>914</sup> Smith, HSPOK, pl. 58b.

<sup>915</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35-36, Abb. 16.

<sup>916</sup> Kapitel 5.1.5 *Fünfter Herstellungsprozess: Die Oberflächenmodellierung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>917</sup> Schäfer, Kunst, 82.

zumeist komplett bemalt waren, ist dies auch für die Lischer Sitzstatuen anzunehmen.<sup>918</sup> Für eine Bemalung im Tempel sprechen auch die Arbeitsabläufe an den Reliefwänden. Denn auch diese wurden nach ihrer Fertigstellung bemalt, so dass hier die Fertigstellung der Statuen in den vorhandenen Arbeitsablauf im Tempel integriert werden konnte.

So lassen sich die Arbeitsschritte am Aufstellungsort in folgender schematisierter Abfolge zusammenstellen.

<b>Schematisierter Ablauf der einzelnen Arbeitsschritte am Aufstellungsort:</b>	
1.	Glätten und polieren der Oberfläche mit Polierstein oder Quarzsand
2.	Anlegen des Motivs und der Hieroglyphen in roter Farbe
3.	<i>Anreißen</i> des Umrisses mit einem <i>Ritzer</i>
4.	Herausbeizen des Motivs mit dem feinen <i>Flacheisen</i> oder Schnitzmesser
5.	Entfernen des Hintergrundes mit dem <i>Flacheisen</i>
6.	Polieren des Hintergrundes mit dem Polierstein oder Quarzsand
7.	Runden der Kanten des erhabenen Reliefs mit dem Polierstein
8.	<i>Anreißen</i> der Binnenzeichnung mit einem <i>Ritzer</i>
9.	<i>Unterbeizen</i> der Binnenzeichnung mit dem schmalen <i>Flacheisen</i>
10.	Modellieren der Oberfläche mit dem <i>Flacheisen</i> und Polierstein
11.	Ausführen der feinen Details mit einem schmalen <i>Flacheisen</i> , Messer oder <i>Ritzer</i>
12.	Bemalen der Statuen

<sup>918</sup> Da auch die Osirisstatuen im Aufweg eine vollständige Bemalung erhalten hatten.



## 1.4 Technologische Vorlagen oder Modelle zur Statuenherstellung

Nachdem nun für verschiedene Produktionsstätten ein schematischer Arbeitsablauf skizziert ist, stellt sich die Frage, wie Maße und Aussehen der zehn Lischer Statuen an den einzelnen Arbeitsstätten kontrolliert und gewährleistet wurden. Hatten die Arbeitsgruppen für die Statuen ein Modell, eine gemalte Vorlage oder nur eine schriftliche Notiz vorliegen?<sup>919</sup> Um diese Frage klären zu können, möchte ich einen kurzen Exkurs durch die erhaltenen Objektgruppen durchführen, die bisher in Zusammenhang mit dieser Fragestellung diskutiert wurden.

### 1.4.1 Amarna-Gipse

Geht man von der heutigen Bildhauertechnik aus, dient ein Ton- oder Gipsmodell als Vorlage von dem bestimmte Messpunkte mit dem Zirkel oder Lot genommen und auf den Stein übertragen werden.<sup>920</sup> Wäre eine derartige Messtechnik in Ägypten zum Einsatz gekommen, hätten solche Messmodelle auf die Expeditionen mitgenommen werden müssen. Denn die Statuen wurden schon im Steinbruch in ihre grobe Form gebracht. Diese Hypothese wurde von C. Aldred vertreten, der sogar das Mitführen lebensgroßer Tonmodelle für möglich hielt.<sup>921</sup> Davon abgesehen, dass sich weder in den Steinbrüchen noch in den Produktionsbetrieben ein derartiges Objekt erhalten hat, halte ich diesen Vorschlag für wenig plausibel. So hätte die Expedition des Ameni ins Wadi Hammamat, die für Sesostri I. dort 150 Statuen herstellen sollte, ein derart großes Vorlagenrepertoire mit sich führen müssen, dass diese zumindest in den detailliert geführten Verwaltungslisten auftauchen müssten.<sup>922</sup> Für das grobe Zurichten der Statuen<sup>923</sup> ist ein rundbildliches Vorlagenmodell zudem nicht unbedingt nötig. Für diesen Herstellungsprozess reichte eine Notiz mit groben Maßangaben aus.

Aber wie sieht die Situation in einer ägyptischen Steinmetzenwerkstatt aus? Eine der wenigen „Bildhauerwerkstätten“, in denen sich eine große Zahl von Objekten der Produktion erhalten hat, fand sich – leider unzureichend dokumentiert – in Amarna. Die dort gefundenen Gipse schien G. Roeder als Statuenvorlagen für geeignet zu halten.<sup>924</sup> Auch L. Borchardt hielt diese „sogenannten Totenmasken“ für Bildhauermodelle, die den Gesellen zum Punktieren und als

---

<sup>919</sup> Allgemein gehaltene, aber unbelegte Vorschläge werden häufiger zur Verfügung gestellt, z.B. Gutgesell, Arbeiter, 243, „[...] der Rohling in die Werkstatt transportiert. [...] Eine Vorzeichnung, vielleicht ein kleines Modell gaben den Handwerkern die notwendigen Anhaltspunkte. [...] Im nächsten Arbeitsgang wurden mit sehr viel kleineren Werkzeugen die nächsten Details herausgearbeitet – wieder nach exakten Vorlagen.“

<sup>920</sup> Tépely, Reproduktion, 24, „Wenn ein Hilfsmodell zur Verfügung steht, konnten die Tiefen durch Anlegen am Modell und Übertragen an der Skulptur angeglichen werden. Vielleicht ist schon in Ägypten eine Vorgehensweise, wie sie aus der klassischen Archaik bekannt ist, anzunehmen.“

<sup>921</sup> Aldred, MMJ 3 (1970), 13. Er verwies bei seiner Rekonstruktion auf die Ergebnisse, die G. Roeder über seine Untersuchungen der Amarna-Gipse veröffentlicht hatte. G. Roeder hatte eine solche Verwendung der Gipse allerdings nicht angenommen.

<sup>922</sup> Ähnlich den Listen in Papyrus Reisner II, in denen verschiedenste Material- und Werkzeugarten aufgeführt sind. Simpson, Reisner II, 20-30.

<sup>923</sup> Wobei an Hartgesteinstatuen alle Körperkompartimente schon in Steinbruch festgelegt wurden. Klemm, Steinbrüche, 318, Abb. 373, 374.

<sup>924</sup> Roeder, FuF 23/24, Jhrg. 18 (1942), 146. Die von G. Roeder bestimmte Funktion der Gipse findet auch heute noch Eingang in die Lehrbücher der Steinmetztechnologie. Tépely, Reproduktion, 22 „In der ägyptischen Bildhauerei begegnen wir zum ersten Male der komplizierten Vorbereitung des Werkes und der Reproduktionstechnik. Im Grunde genommen reproduziert man jedoch die allgemein angenommene Kompositionskonvention. Nur z. B. bei der Arbeit am Antlitz des Herrschers formt der ägyptische Bildhauer die persönlichen Züge unter Zuhilfenahme von Gipsmodellen.“

Vorlagen für Bemalungen und Vergoldungen gedient hätten.<sup>925</sup>

G. Roeder nahm an, dass die Gesichter auf ein Statuenschema montiert worden seien und somit die Vorlage einer Statue beliebig zusammengesetzt werden konnte.<sup>926</sup> Als einzigen Beleg führte er eine Statue an, deren Kopf allerdings bei genauer Betrachtung am Hals abgebrochen und dessen Bruchstelle für eine Reparatur begründet worden war. Es handelt sich hierbei also um eine reparierte Beschädigung und nicht um ein zusammengesetztes Statuenmodell.<sup>927</sup> Im Bildhaueratelier in Amarna ist kein einziger Statuentorso gefunden worden, auf den diese Gipsköpfe hätten montiert werden können.<sup>928</sup> Nur Teile von Statuen, z.B. ein Arm mit einem Einschubzapfen, wurden im Bereich der Werkstatt ausgegraben. L. Borchardt nahm an, dass man diese Teile für die Erstellung von Kompositstatuen aus verschiedenen Materialien nutzte.<sup>929</sup> Kompositstatuen haben aber zumeist keine separat eingesetzten Arme und Beine, sondern bestehen in der Regel aus einem monolithen Statuentorso mit separat aufgesetztem Kopf und Kopfschmuck.<sup>930</sup>



Abb. 48: Rekonstruktion einer Kompositstatue nach B. Girsh<sup>931</sup>

<sup>925</sup> Borchardt, MDOG 52 (1912), 6, 10.

<sup>926</sup> Roeder, FuF 23/24, Jhrg. 18 (1942), 160.

<sup>927</sup> G. Roeder will den Einsatz für solche Modelle schon für das Alte Reich belegt wissen (Roeder, FuF 23/24, Jhrg. 18 (1942), 154). Er verwies dafür auf Gipse von Gesichtern, die im Totentempel des Teti gefunden wurden (Quibell, Saqqara III, 112-113, pl. LV). Allerdings handelt es sich hierbei um Totenmasken, also einen direkten Abklatsch vom Menschen, was durch die geschlossenen Augen und den Abdruck der Haare deutlich wird. Damit haben diese Objekte eine völlig andere Funktion als die Gipse aus Amarna. Darüber hinaus können sie nicht exakt datiert werden, da sie im Schutt 70 cm über dem Bodenniveau gefunden wurden.

<sup>928</sup> Arnold, Royal Women, 62.

<sup>929</sup> Borchardt, MDOG 52 (1912), 10.

<sup>930</sup> Arnold, Royal Women, 62.

<sup>931</sup> Arnold, Royal Women, 62, fig. 55.

Daher ist zu vermuten, dass es sich bei diesen Statuenteilen um Studien handelte.<sup>932</sup> Nur bei den Köpfen, die einen Zapfen aufweisen, kann ein aufgesetzter Kopfschmuck aus anderem Material rekonstruiert werden. Ansonsten gäbe es nur die Möglichkeit, diese Belege als Indizien für eine weitere Funktion der Werkstätten, nämlich als Reparaturwerkstätten, zu interpretieren. Der Fund einer kleinen Königinnenstatue im Atelier, die über der Fußplatte antik gebrochen und noch nicht repariert war, würde diese Vermutung stützen.<sup>933</sup>

Die Gipse mit den königlichen Abbildern könnten, vergleicht man die bemalte Büste der Nofretete mit stilistisch ähnlichen Statuen aus Hart- und Weichgestein, als Vorlagen für die Herstellung von Statuen gedient haben, jedoch nicht im Sinne einer Punktiervorlage, sondern eher als Vorlagen zur Schulung. Dafür spricht, dass es auch vom Kopf der Nofretete eine bemalte Kalksteinstudie<sup>934</sup> und einen nicht fertiggestellten Kopf gibt,<sup>935</sup> der als Schülerübung verstanden werden kann.<sup>936</sup> Andererseits haben sich zwei Köpfe erhalten,<sup>937</sup> die im Stil, Maßen<sup>938</sup> und technischen<sup>939</sup> wie auch winzigen formalen Details z.B. einer geritzten Linie über dem Oberlid derart übereinstimmen, so dass der Gipskopf als identisches Gegenstück zum Quarzitkopf angesehen werden kann. Stammten beide Köpfe aus der Hand eines Individuums, wie dies Do. Arnold annahm, dann wäre eine geritzte Lidlinie in der Gipsvorlage unnötig, denn diese würde der Produzent als eigene *Handschrift* automatisch ziehen. Wäre der Gipskopf eine Messvorlage, so wäre dieses Detail überhaupt unnötig. Wenn aber der Gipskopf für eine Gruppe von Produzenten als Arbeitsvorlage angefertigt worden wäre, damit im Arbeitsverband ein immer gleichbleibendes Aussehen der Statuen gewährleistet ist, so würde die geritzte Lidlinie einen Sinn ergeben. So mag dieser Gipskopf in seiner Detaillierung als Hilfsmodell zur Sicherung einer gleichbleibenden Qualität im arbeitsteiligen Herstellungsprozess gedient haben. Wichtiger wäre es allerdings, den Gipskopf daraufhin zu untersuchen, ob er vom Quarzitkopf abgenommen wurde. Wäre dies der Fall, so würde der Gipskopf zur Sicherung einer gelungenen Ausführung im Fundus der Werkstatt landen, was nicht ausschließt, dass er als Vorlage für nachfolgende Köpfe dienen kann, aber nicht im Sinne einer Messvorlage, sondern als Orientierungsobjekt zur Herstellung weiterer Varianten und als Schulungsobjekt für den Werkstattnachwuchs. Für einen solchen Zweck machen auch die Details wie die geritzte Lidlinie Sinn.

---

<sup>932</sup> Schon L. Borchardt bezeichnete den größten Teil dieser Objekte als Studien von Füßen, Mund, Nase und Ohren. Borchardt, MDOG 52 (1912), 9.

<sup>933</sup> Borchardt, MDOG 52 (1912), 14.

<sup>934</sup> Berlin, SMPK, Ägyptisches Museum, 21300.

<sup>935</sup> Borchardt MDOG 52 (1912), 10 (Berlin, SMPK, Ägyptisches Museum, 21352).

<sup>936</sup> Die individuellen Stilelemente, die die Gipse der Privatpersonen aufweisen, haben sich bisher an keiner Statue wiedergefunden. Daher liegt die Funktion dieser Objektgruppe bis zum heutigen Tage im Dunkeln.

<sup>937</sup> Arnold, Royal Women, 50, fig. 42-45. Ein Gipskopf der Echnaton zugewiesen wird ( Berlin 21340) und ein Quarzitkopf der Teye wiedergeben soll (Metropolitan Museum MMA 11.150.26).

<sup>938</sup> Arnold, Royal Women, 51, Anm. 58. Die Gesichter vom Gips- und Quarzitkopf weisen beide eine Höhe von 11 cm auf.

<sup>939</sup> Darüber hinaus zeigt der Gipskopf die gleiche versenkte Augen- und Augenbrauenpartie, die beim Quarzitkopf zur Aufnahme der Steineinlagen diente.

### 1.4.2 Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit<sup>940</sup>

Die Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit sind eine weitere Objektgruppe, denen häufig eine Vorlagenfunktion zugeschrieben wurde.<sup>941</sup> Da sich zumeist an diesen sehr kleinen Objekten<sup>942</sup> unterschiedliche Fertigungsstufen zeigen, wurden sie allerdings mit Sicherheit nicht als Messvorlagen für Statuen benutzt, sondern nur zur Dokumentation einzelner Arbeitsschritte oder Herstellungsprozesse. So sind die Stege, die durch das *in Fase-Stellen* der Statue entstanden, durch die nachfolgenden Arbeitsschritte nicht entfernt, sondern belassen und zum Teil zu „Demonstrationszwecken“ sogar noch geglättet worden.<sup>943</sup> Ein weiterer Beleg für die Funktion der Studien als Demonstrationsobjekte könnte das Proportionsnetz sein, das zwar an Bildhauermodellen,<sup>944</sup> jedoch äußerst selten an aufgegebenen Statuen zu finden ist.<sup>945</sup> Die einzelnen Hilfslinien markieren dem Schüler in einer äußerst detaillierten Weise den Sitz einzelner Gesichtskompartimente.

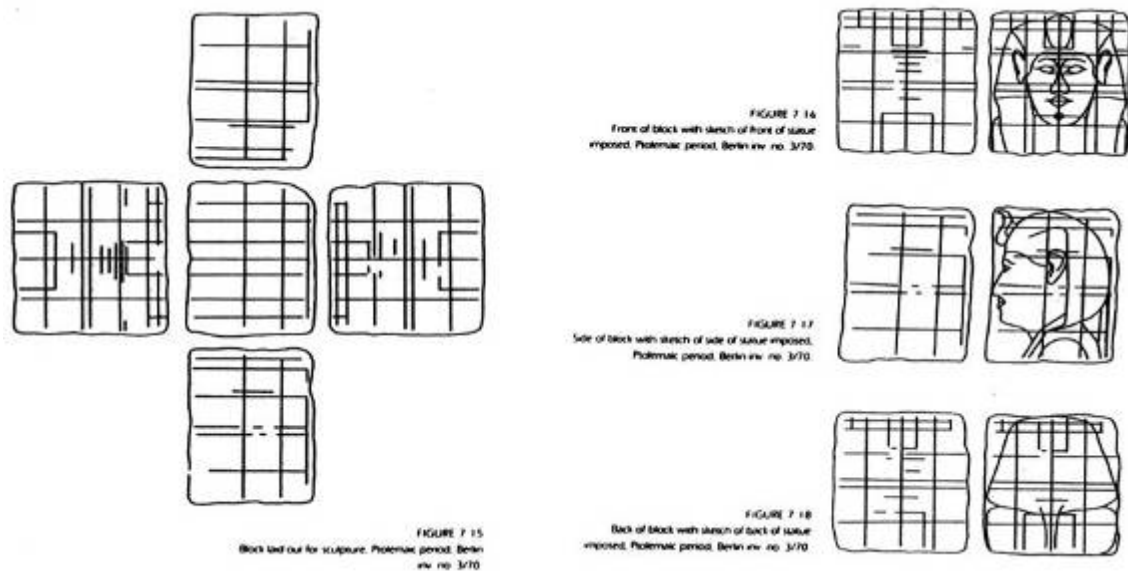


Abb. 49: Rekonstruktion der verlorenen Zeichnung mittels erhaltener Hilfslinien durch G. Robins<sup>946</sup>

Bildhauermodelle waren daher keine visuellen Vorlagen für bestimmte Projekte, sondern dienten ausschließlich zur technischen Schulung des Nachwuchses.<sup>947</sup>

<sup>940</sup> Liepsener, in: LÄ IV (1982), 176, Anm. 43, „Diesen, inzwischen tief eingebürgerten Terminus (Modelle) hat zuerst Gaston Maspero, *L'archéologie égyptienne*, Paris 1887, 190 ff., benützt, nachdem 18 Jahre früher Auguste Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du Musée d'Antiquités Égyptiennes à Boulaq*, Paris 1869, 215 ff. dieser Gruppe von „ptolemäischen“ Gegenständen seine Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Aufgeführt wurden sie von Gaston Maspero, *Guide de visiteur au Musée de Caire*, Kairo 1902, 236 ff. und von Edgar, in: *Rec Trav* 27, 1905, 135 ff. Edgar hat sie dann in CG (Campbell C. Edgar, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, CG 33301-333506, Kairo 1906) katalogisiert und publiziert. Spätere Veröffentlichungen haben sich darauf berufen, [...]“

<sup>941</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, V; Seipel, Gott, 55; Aldred, *MMJ* 3 (1970), 13; Lembke, *MDAIK* 54 (1998), 268, 270-272.

<sup>942</sup> Zwischen 7-20 cm Höhe.

<sup>943</sup> Seipel, Gott, Nr. 199.

<sup>944</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, 3, pl. II; Anthes, *MDAIK* 10 (1941), 94.

<sup>945</sup> Auf eines der wenigen Statuenbeispiele mit Hilfslinien verwies Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 25, Abb. 22, wobei ich gerade auch dieses Beispiel für ein Lehrstück halte.

<sup>946</sup> Robins, *Proportion*, 179, fig. 7.15; 180, fig. 7.16 - 7.18.

<sup>947</sup> Robins, *Proportion*, 177.

### 1.4.3 Bild-Ostraka

Ostraka wurden ebenfalls als mobile Vorlagenträger in Betracht gezogen. In diesem Sinne wurden vor allem die Ostraka aus dem Neuen Reich interpretiert. Auf ihnen finden sich bekannte Szenen aus dem funerären Bereich, zumeist jedoch nur skizzenhafte Detailwiedergaben. Der Charakter vieler dieser Bilder, ob Vorlage, Kopie oder Übungsstudie, lässt sich allerdings nur schwer greifen, was zu unterschiedlichsten Interpretationen eines Objektes durch moderne Autoren wie z.B. B.E.J. Peterson, führte.<sup>948</sup> „Eine Haupttendenz im Material scheint jedoch auf zielbewusste Übungen gewisser kanonischer Motive zu deuten. Das Bildrepertoire ist verhältnismäßig begrenzt und ikonographische Neuerungen sind selten.“<sup>949</sup>

Bisher ist mir kein Ostrakon bekannt, auf dem ein bekannter Statuentypus in Vorlagenform abgebildet ist. Als Bildhauerlehrstücke werden nur wenige Ostraka eingeordnet.<sup>950</sup> E. Brunner-Traut äußert gar: „Eine Scherbe, die als Werkstattmodell gedient hätte, kenne ich nicht.“<sup>951</sup>

Auch Szenen, die auf Tempel- und Grabwänden abgebildet sind, finden sich nur auf wenigen Ostraka wieder.<sup>952</sup> In einigen Fällen wurde versucht, die Skizze auf einem Ostrakon mit einer bestimmten Darstellung an einer Wand in Verbindung zu bringen. Hierbei zeigte sich, dass die beiden Szenen nicht in allen Details übereinstimmten und daher das Ostrakon nicht als Detailvorlage gedient haben kann.<sup>953</sup>

Wenn ein Ostrakon als Vorlage dienen würde, dann würde eine skizzenhafte Zeichnung des Objektes oder der Szene, mit den gewünschten Maßen versehen, vermutlich ausreichen. Im Fundus der Ostraka zeigen sich einige Detailabbildungen, die Maße in Form von Strichen, Fäusten oder ausgestreckten Händen aufweisen, so z.B. eine Kopfdarstellung, die mit einer Faust (bis zum Kinn) oder einer ausgestreckten Hand (bis zur Schulter) versehen ist.<sup>954</sup>

---

<sup>948</sup> Ausführliche Diskussionen über die verschiedenen Funktionen der Ostraka. Peterson, Zeichnungen, 27; Brunner-Traut, Scherbenbilder, 6, Anm. 4.

<sup>949</sup> Peterson, Zeichnungen, 27.

<sup>950</sup> Peterson, Zeichnungen, 36, „Nur in sehr geringem Ausmaße hat man Spuren von Bildhauertätigkeit gefunden, obwohl eine solche bei den Königsgräbern, die oft reliefierte Darstellungen aufweisen, nötig war und obwohl zahlreiche Privatskulpturen und Reliefs für den eigenen Gebrauch dieser Leute existierten.“

<sup>951</sup> Brunner-Traut, Scherbenbilder, 8.

<sup>952</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 52, „Studienzeichnungen über die Themen der Wandmalerei sind am schlechtesten vertreten – obwohl die Fertigung derartiger Wandmalereien eigentlich Vorstudien erfordert haben muss.“

<sup>953</sup> Peterson, Zeichnungen, 26, 52.

<sup>954</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 104, Nr. 31; Pendlebury/Frankfort, Akhenaten II, pl. LXXV, LXX, LXXI, LXXIV, LXXV.



Abb. 50: Ostrakon mit Maßangaben<sup>955</sup>

Da die Faust einem Quadrat im Liniennetz entspricht,<sup>956</sup> könnte dies eine grobe Skizze sein, die als Vorlage für eine Übertragung an die Wand dienen sollte. Zwei Argumente sprechen allerdings gegen eine solche Verwendung:

1. Gerade an Ostraka mit Maßangaben zeigt sich meist eine gute und eine qualitativ schlechter ausgeführte Wiedergabe ein und desselben Motivs. Diese befinden sich entweder nebeneinander auf einer Scherbenseite, oder sie sind auf der Vorder- und Rückseite abgebildet.<sup>957</sup> Die unterschiedlichen Qualitäten der Ausführungen verweisen hier entweder auf den übenden Schüler und den korrigierenden Meister oder auf den ersten und zweiten Versuch eines Schülers.
2. Die Maßangabe einer Faust ist für den Könnler völlig unsinnig, denn er weiß, dass der Kopf ein Quadratnetz füllen soll. Wichtiger wäre es für eine Vorlage, dass die Maße eines Quadrats und damit die Größe der zu bemalenden Wandfläche angegeben wären. Daher kann man mit ziemlicher Sicherheit davon ausgehen, dass die mit Maßangaben versehenen Ostraka Übungszwecken dienen, mit den Angaben des Meisters zur Größe im Proportionskanon.<sup>958</sup> Dass derartige Ostraka oft auch Listen von Zahlen<sup>959</sup> oder gar ein Sachwörterbuch mit Gruppen von Götter-, Königs- und Ortsnamen<sup>960</sup> enthalten, stützt die Vermutung, dass sie Schulungszwecken dienen. So weisen die Bild-Ostraka oft eine ähnliche Struktur auf wie die Ostraka mit Grammatik-Übungen.<sup>961</sup>

<sup>955</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 104, Nr. 31.

<sup>956</sup> Schmitz, Informationen und Einführungen für den Museumsbesucher 2 (1985), 24.

<sup>957</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 27 (Abb. o. Nr.), 105, Nr. 33-34, oder auch nur die Studie einer Kartusche mit dem Namen Amenophis I. auf der Vorder- und Rückseite. Peterson, Zeichnungen, 105, Nr. 138, Tf. 73; 93, Nr. 79-80, Tf. 43.

<sup>958</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 36, 103, Nr. 30; 104, Nr. 31.

<sup>959</sup> Peterson, Zeichnungen, 73, Nr. 14, Tf. 9.

<sup>960</sup> Kaplony-Heckel, SAK 1 (1974), 233.

<sup>961</sup> Kaplony-Heckel, SAK 1 (1974), 219, 232.

Auch die Ostraka aus dem Grab des Senenmut wurden als Vorlagen für die Wandgestaltung interpretiert.<sup>962</sup> Interessanterweise hat der Kopf im Gitternetz<sup>963</sup> keine Ähnlichkeit mit dem Kopf des Senenmut auf der Grabwand. Hingegen hat der *Freihand* gezeichnete Kopf auf einem anderen Ostrakon große Ähnlichkeit mit der Wandzeichnung, besonders in der Schrägstellung der Augen.<sup>964</sup> Somit wäre dieses Ostrakon eine Kopie. Der Kopf mit Gitternetz scheint eher eine Studie zu sein, da er in roter Vorzeichnung und einer schwarzen Endausführung wiedergegeben ist.<sup>965</sup> Es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass Handwerker eine korrigierte Vorlage benutzten.

In gleicher Weise dienten die in einem Netz von Hilfslinien angelegten Hieroglyphen dem Studium der Proportionen und nicht zum Übertragen der Zeichen an die Wand.<sup>966</sup> Vergleichbar sind diese Ostraka mit den heutigen Schriftübungen in der Schule, wobei die Hilfslinien ebenfalls als Orientierung für die Größe und Proportionen der einzelnen Buchstabenteile dienen.

Im Verwaltungsbereich wurden Ostraka zum Niederlegen von Notizen, als Bestätigungen für gesandte und erhaltene Güter sowie als Kontrollnotiz für den jeweiligen Arbeitsstand und ausgeführte Arbeiten benutzt.<sup>967</sup> In diesem Sinne interpretierte B.E.J. Peterson ein Ostrakon mit der Darstellung des Königs Merenptah. Es wurde im Grab des Königs gefunden, ist mit Maßangaben versehen und zum Teil in Relief ausgeführt. B.E.J. Peterson hält es für eine Kontrollnotiz zum Fortgang der Arbeiten, das nach der Supervision weggeworfen wurde.<sup>968</sup> Warum aber sollte sich ein Arbeiter die Mühe machen, ein Relief auf einem Ostrakon als Notiz zum Stand der Arbeit zu machen, um es dann fortzuwerfen? Gerade dieses Ostrakon macht deutlich, dass Übungen vor Ort stattfanden, nicht nur in der Übernahme der Skizze, sondern auch in der Anwendung der Relieftchnik.<sup>969</sup>

Als Auftragsnotiz könnten Ostraka mit der groben Skizze einer Szene gedeutet werden, denn der geübte Handwerker brauchte keine detaillierte Vorlage, sondern einfache Angaben zur Platzierung und Art der Szene. Es haben sich allerdings nur wenige Ostraka erhalten, die in diesem Sinne interpretiert werden können. Ein derartiges Ostrakon zeigt die Skizze einer Stelenrundung, in der sich eine Kartusche und eine geflügelte Schlange befinden. Die restliche Ausführung ist schriftlich vermerkt, nämlich, dass die darin befindlichen Udjataugen bis zum Rand der Stele reichen sollen.<sup>970</sup>

<sup>962</sup> Peterson, Zeichnungen, 58, "[...] ein Teil Dekorskizzen, manchmal nur hastig um Komposition und Verteilung der Motive an der Wand anzugeben, andere sorgfältig mit Farbe. Zwei geben Pläne des Grabes wieder und Studien des Deckendekors."

<sup>963</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 54, Tf. IV.

<sup>964</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 76-77, Nr. 2-4.

<sup>965</sup> Myśliwiec, Etud. et Trav. 6 (1972), 73, „[...] as many perfectly finished reliefs were used as models, not in order to teach the technique, but to imitate the final effect of a good work, by coping and blowing up."

<sup>966</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen. 35; Robins, Proportion, 31.

<sup>967</sup> So enthielten die meisten Ostraka aus dem Grab des Senenmut Notizen, tägliche Arbeitsberichte, Besuche und Inspektionen von Schreibern und Supervisoren, Listen von Arbeitern, Rationen und Mandays. Hayes, Ostraka, 6. Es haben sich sogar zwei Ostraka mit den Daten des Baubeginns und des Bauabschlusses der Grabkapelle erhalten, Hayes, Ostraka, 7.

<sup>968</sup> Peterson, Zeichnungen, 25; Carter, ASAE 6 (1905), 112-113, 118, Tf. 3.

<sup>969</sup> Interessant ist hierzu eine Inschrift aus dem Grab des Ibu, die den Besucher auffordert, diese nicht nur vorzulesen, sondern auch zu kopieren, Kuhlmann/Schenkel, Ibu, 71-73. Darüber hinaus ist die Dekoration des Grabes selbst eine Kopie eines 1500 Jahre älteren Grabes aus Deir el-Gebrawi (300 km entfernt) und zeigt, dass zumindest in der Spätzeit es gängige Praxis war, ein Grab vor Ort zu kopieren um es als Vorlage für eine neue Grabanlage zu nutzen. Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 87.

<sup>970</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 121, „Die beiden Augen bis zu den Bogen!"; Brunner-Traut, Scherbenbilder, Tf. XLIII, Nr. 146, (Berlin 3301).



Abb. 51: Stelenauftrag im Vorlagenformat<sup>971</sup>

Als weiteres Beispiel könnte die Darstellung eines Schmuckkragens dienen, in dessen Mitte immer nur eine Perlenform angegeben ist, mit der der ganze Kragen ausgefüllt werden sollte. Da eine Perle korrigiert wurde und der Name der Kragenform in Hieratisch vermerkt ist, handelt es sich vermutlich auch hier eher um eine Übungsanweisung denn um eine Vorlage.<sup>972</sup>

Ähnliche Ostraka haben sich aus dem Bereich der Architekturplanung erhalten, zum Teil mit der Darstellung ganzer Baukörper,<sup>973</sup> einzelner Bauteile<sup>974</sup> und Dekorationen.<sup>975</sup> Unter diesen findet sich die grobe Notiz einer Kuppelberechnung für ein Grab in Sakkara, wobei die Kuppel nur durch eine einfache Linie dargestellt wurde.<sup>976</sup> Daneben hat sich die einfache Skizze eines Tempelplans erhalten, wobei die schriftlichen Maßangaben den größten Raum auf dem Ostrakon einnehmen.<sup>977</sup> Ein ähnliches Ostrakon wurde 1913/14 unter dem Pflaster des Totentempels Sesostri I. in Lischt gefunden. D. Arnold vermutete, dass es sich dabei um den Grundriss eines Priesterhauses handelt, da er dem Plan entsprechende archäologische Befunde in der Südwest-Ecke der inneren Umfassungsmauer und an der Südost-Ecke der Pyramide 5 ausgegraben hatte.<sup>978</sup>

<sup>971</sup> Brunner-Traut, Scherbenbilder, Tf. XLIII, Nr. 146.

<sup>972</sup> Hayes, Ostraka, pl. III, Nr. 13.

<sup>973</sup> Peterson, Zeichnungen, 5; Peck, Ägyptische Zeichnungen, 192-193, Nr. 126; 194, Nr. 1277.

<sup>974</sup> Borhardt, ZÄS 34 (1896), 69-70; Simpson, Reisner I, 63, Anm. 10; Brunner-Traut, Scherbenbilder, 120; Peterson, Zeichnungen, 38, 64.

<sup>975</sup> Skizze von einem Deckenmuster und flüchtiger Entwurf einer Grabwand mit drei Registern. Peterson, Zeichnungen, 64; Peck, Ägyptische Zeichnungen, 56, Tf. XVI.

<sup>976</sup> Gunn, ASAE 26 (1926), 197-198; Peck, Ägyptische Zeichnungen, 193, Nr. 126.

<sup>977</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 194 Nr. 127. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Ostrakon mit der Grundriss-skizze des Grabes Ramses IX. (D 25184), das vermutlich im Schutt seines Grabes gefunden worden ist (Peterson, Zeichnungen, 11 Anm. 1) wie auch die beiden Ostraka mit dem Grundriss des Grabes des Senenmuts (Hayes, Ostraka, pl. VII, Nr. 31, 32), wobei es sich auch bei diesen Beispielen mit großer Wahrscheinlichkeit um Übungsstudien handelt.

<sup>978</sup> Arnold, Pyramid, 98, fig. 47 (MMA 14.3.15).



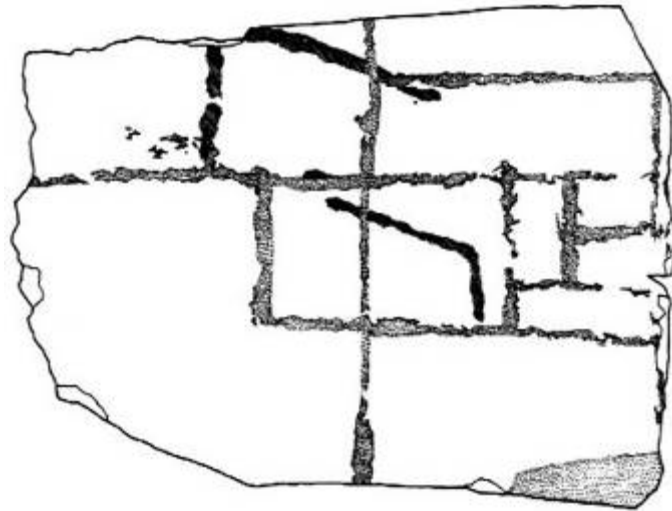


Abb. 52: Grundriss-Skizze eines Hauses<sup>979</sup>

Eine derartige Auftragsnotiz<sup>980</sup> mit einer groben Skizze des gewünschten Objekts und schriftlichen Anmerkungen zum Auftrag wäre auch für die Statuenplanung vorstellbar, wurde aber bisher nicht gefunden.

So ist davon auszugehen, dass es sich beim größten Teil der Ostraka nicht um Vorlagen, sondern um Übungskopien handelt,<sup>981</sup> die vermutlich nicht immer vor dem Original, sondern großteils auch aus der Erinnerung wiedergegeben wurden.<sup>982</sup> Die meisten Zeichnungen auf den Ostraka sind Freihandzeichnungen,<sup>983</sup> die in kein Proportionsschema eingebunden sind.<sup>984</sup> Selbst bei den Auftragsnotizen kann zumeist nicht entschieden werden, ob dieser Auftrag für die Herstellung eines angeforderten Objekts erfolgte oder wiederum eine Notiz vom Meister für eine Schülerübung darstellt. So kann das Ostrakon als Träger einer Statuenvorlage nahezu ausgeschlossen werden. Nur als Auftragsnotiz ist diese Objektgattung vorstellbar. In diesem Sinne kann möglicherweise das Ostrakon VA 2406 mit der schematischen Darstellung einer knienden Figur, vor der eine kleine Königsfigur steht, gedeutet werden.

<sup>979</sup> Arnold, Pyramid, 98, fig. 47 (MMA 14.3.15).

<sup>980</sup> Engelbach, ASAE 27 (1927), 72.

<sup>981</sup> B.E.J. Peterson hält besonders die detailreichen Bildern für Übungskopien. Peterson, Zeichnungen, 23. Auch die Reliefschulstücke aus dem Alten Reich (Barta, Selbstzeugnis, 101 Anm. 3; Borchardt, ASAE 28 (1928), 43-44) und der Ptolemäerzeit sind Übungsobjekte und keine Vorlagen für die Werkstatt, wie R. Freed diese Objekte interpretierte (Freed, Middle Kingdom Relief, 128-129).

<sup>982</sup> Anthes, Pantheon 24 (1939), 304. Dies gilt selbst für die Beispiele aus der 1.-3. Dynastie. Davis, SAK 10 (1983), 133-134, Anm. 62,63; Smith, HSPOK, 358; Shedid, Grabmalerei, 101; Spiegel, MDAIK 9 (1940), 160, Anm. 2.

<sup>983</sup> Dass es sich dabei häufig um Schülerzeichnungen handelt, zeigt ein Ostrakon, auf dem mehrmals die Umrisse von Auge und Krone geändert wurden. Peck, Ägyptische Zeichnungen, 108, Nr. 37.

<sup>984</sup> Aus dem Ostraka-Komplex, den G. Daressy im Tal der Könige ausgegraben hatte, weist nur eines (D 25002) Hilfslinien auf (Peterson, Zeichnungen, 25). Für weitere Ostraka mit Hilfslinien (K 40-42) siehe Peterson, Zeichnungen, 63. So scheint der Proportionskanon zum Üben oder zum späteren Kopieren benutzt worden zu sein (Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 123). Vor allem in der Spätzeit ist zu beobachten, dass über Szenen ein saitischer Proportionskanon gezogen wurde, um die Szene zu kopieren (Davis, JEA 67 (1981), 64). Somit diente das Proportionssystem nicht dazu, Vorlagen in einem Maßsystem an die Wand zu bringen (Davis, Canonical Tradition, 21), sondern zum späteren Kopieren (Myśliwiec, Etud. et Trav. 6 (1972), 75), zumeist aber, um die Wand in ihren Maßen aufzuteilen und somit das gemeinsame Arbeiten mehrerer Personen zu ermöglichen (Smith, HSPOK, 246-247; Müller, in: LÄ IV (1982), 245).



Abb. 53: Ostrakon mit einer Statuenskizze<sup>985</sup>

Auch die Dekoration an den Lischter Thronen könnte durch eine kleine Skizze, zusammen mit den variierenden Texten, in Auftrag gegeben worden sein. Als ein, wenn gleich sehr viel späteres Vergleichstück hat sich vom ramessidischen Schreiber Neb-nefer ein Ostrakon mit der Darstellung der Ländervereinigung durch die Nilgottheiten erhalten.<sup>986</sup> Auch wenn es sich hierbei um eine Übungsstudie handelt, wäre eine solche Vorlage für die Lischter Throndekorationen vorstellbar.

#### 1.4.4 Papyrus und Holz als mobile Skizzenträger

Papyrusblätter und Holzbretter sind die letzten Objektgruppen, die als mobile Skizzenträger eingesetzt werden konnten.

Eine Holztafel aus dem Neuen Reich mit der Abbildung eines Königs in einem Liniensystem hielt R. Freed für eine Vorlage.<sup>987</sup> Vorzuziehen ist meines Erachtens die Deutung von E. Iversen: er interpretiert das Holzbrett als Anschauungsmaterial eines Meisters, das zur Schulung der „richtigen“ Proportionen einer sitzenden Figur diente.<sup>988</sup> So ist dieser Träger eher in der Funktion einer Schultafel denn als einer Auftragsnotiz zum Einsatz gekommen.

Für den alltäglichen Gebrauch nahm R. Freed den Einsatz von Papyrusrollen an,<sup>989</sup> die in jeder Größe hergestellt und bequem an jeden Ort mitgenommen werden konnten.

Eines der bekanntesten Beispiele ist das Papyrusfragment mit dem Grundriss des Grabes Ramses IV. Die Skizze ist mit Maßangaben und Hinweisen versehen, darunter, dass die Wände reliefiert und bemalt und die Türen geschlossen sind.

<sup>985</sup> Vandier d'Abbadie, Ostraca, pl. LVIII.

<sup>986</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 117, Nr. 48.

<sup>987</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 187 (BM 5601); Iversen, JEA 46 (1960), 71-79, pl. XVI; Lorenzen, SAK 8 (1980), 181-199, pl. V. Es handelt sich hierbei um ein Brett mit Gesso-Überzug, Proportionslinien und Maßangaben. Peck, Ägyptische Zeichnungen, 104 Nr. 32.

<sup>988</sup> Iversen, JEA 46 (1960), 79.

<sup>989</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 187.

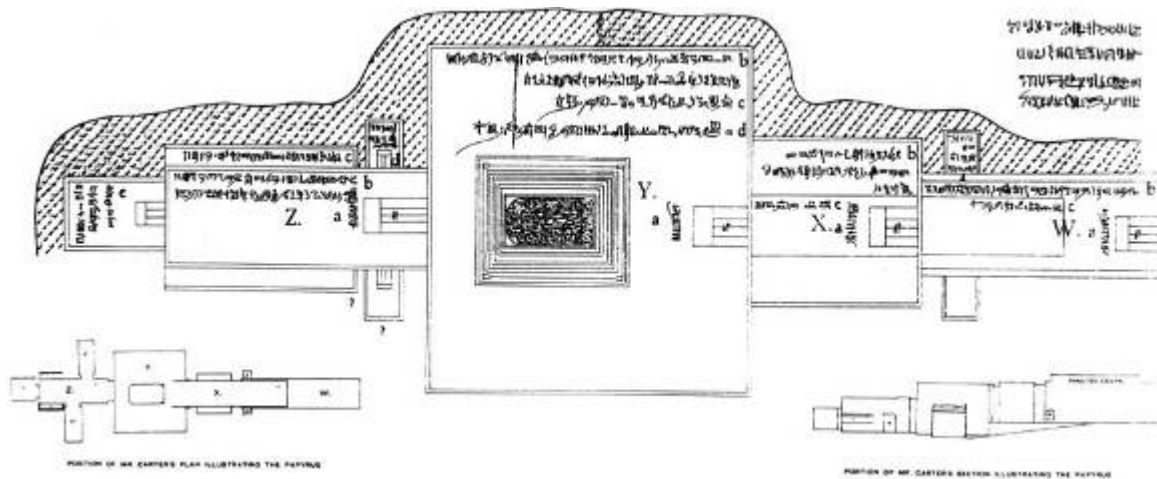


Abb. 54: Grundriss des Grabes Ramses IV.<sup>990</sup>

Allerdings hält A.H. Gardiner die Skizze aus der Zeit Ramses IV. nicht für einen Architekturriss eines geplanten Grabes, sondern für die Kopie des Grabes Ramses IV., die sowohl als Übungsstudie wie auch als Grundlage zur Planung eines Nachfolgerbaues dienen konnte. Dies begründete er durch die unterschiedlichen Maßangaben, die in der Grundrisszeichnung mit den im Grab aufgenommenen übereinstimmen, während die Maße auf der Rückseite des Papyrus, die später notiert wurden, erheblich vom Plan abweichen. Seine Vermutung ist, dass auf der Grundlage des Architekturrisses des Grabes Ramses' IV. ein neues Grab mit anderen Maßen geplant wurde. Damit ist die Skizze aber keine Vorlage für die Verantwortlichen vor Ort, sondern das Dokument eines Idealplanes aus der Sammlung des Architekten.<sup>991</sup>

So ist für Architekturplanungen wohl eher davon auszugehen, dass Struktur und Dekoration an den Baukörpern, die noch zugänglich waren, vor Ort studiert wurden.<sup>992</sup> Oft waren Tempel sogar noch in Betrieb, so dass auch die Funktion von Bau und Dekor untersucht werden konnte. Damit erklärt sich auch, warum in der Berliner Lederrolle die Funktion des Baus von Sesostris I. notiert wurde.<sup>993</sup> Untersucht man die ägyptischen Bauten vor Ort, so zeigen sich meist mehrere Bauabschnitte mit auffallenden Änderungen, die ebenfalls gegen eine detaillierte Bauvorlage sprechen.<sup>994</sup>

Von Statuentwürfen gibt es nur wenige Beispiele auf Papyrus. Der Bekannteste ist der zeichnerische Entwurf einer Sphinx.

<sup>990</sup> Carter/Gardiner, JEA 4 (1917), pl. XXIX.

<sup>991</sup> Carter/Gardiner, JEA 4 (1917), 158. In derselben Funktion wird die Darstellung eines Gartens mit Maßangaben auf einer Holztafel interpretiert, Davies, JEA 4 (1917), 196-197.

<sup>992</sup> Arnold, Pyramid, 57.

<sup>993</sup> Assmann, Sinngeschichte, 75-76; Osing, in: Osing u.a. (Hgg.), FS Iversen, 109-119.

<sup>994</sup> So auch D. Arnold, Pyramid Complex, 101, "As is often the case in Egyptian building, the plans were not finalized before actual work started, but instead construction and design occurred simultaneously causing considerable alternations during the building process."

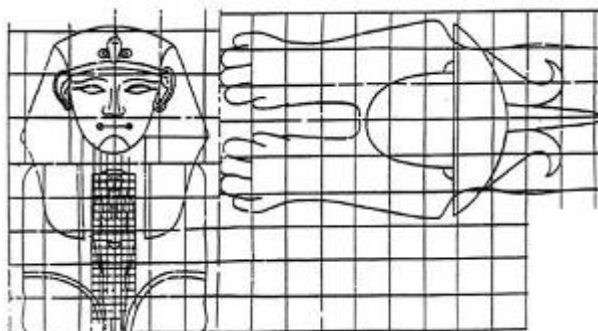


Abb. 55: Zeichnerischer Entwurf einer Sphinx<sup>995</sup>

Die zwei Zeichnungen auf dem Papyrus zeigen die Vorderansicht (Kopffläche) und die Draufsicht (Oberlager) eines Sphinxentwurfes auf einem Block. Wie die moderne Umsetzung dieses Papyrus im Steinmetzbetrieb verdeutlicht, wäre das *Abbretten* des Motivs an der Kopffläche völlig unsinnig, denn beim Heraussägen der Form würde man sich nur – wie im Riss der Statue in Sawiet Sultan<sup>996</sup> – am Riss der Seitenfläche orientieren, so dass der Riss an der Kopffläche dabei vollständig entfernt würde. Der wichtige Riss für die Seitenfläche fehlt aber auf dem Papyrus. So vermittelt auch dieser Papyrus weniger den Eindruck einer richtigen Kopierhilfe oder Schablone als vielmehr eines Schulungsobjekts für die Ausbildung,<sup>997</sup> in Ergänzung zu den Bildhauermodellen dieser Zeit. Denn die vereinzelt Papyrusskizzen mit Figuren im Liniennetz stammen fast alle aus der ptolemäischen Epoche.<sup>998</sup> Aus früheren Zeiten sind keine derartigen Papyri nachzuweisen. Dies kann an der Vergänglichkeit des Materials liegen oder aber an Veränderungen im Schulungssystem wie dies auch in der Herstellung vielfältiger Bildhauermodelle in dieser Zeit sichtbar wird.<sup>999</sup> So spricht die geringe Anzahl von Belegen nicht unbedingt für einen umfangreichen Einsatz dieses Materials als Vorlagenträger. Wäre es in einem derartigen Umfang wie R. Freed dies vorschlägt, zum Einsatz gekommen, müssten sich zumindest Papyrusfragmente in den Steinbrüchen und in den Bildhauerateliers erhalten haben.

Versteht man die Zeichnungen auf Papyrus jedoch nicht als Vorlagen, sondern als Sicherungskopien von Motiven mit einem ähnlich hohen Wert wie Urkunden und Verwaltungsdokumente, so gab es für diese Papyri vielleicht einen anderen Verwahrungsort als die Bildhauerwerkstätten. Als eine Art „Musterbücher“<sup>1000</sup> würden sie dann in einer Bibliothek, einer Verwaltung oder im sogenannten „Lebenshaus“<sup>1001</sup> aufbewahrt worden sein.

<sup>995</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 25, Abb. 21. In der modernen Übertragung ergänzt durch: Těply, *Reproduktion*, 18, Skizze 3.

<sup>996</sup> Klemm, *Steinbrüche*, 96, Abb. 102.

<sup>997</sup> So stellte auch E. Otto für die Schreiberausbildung fest: „Sogenannte literarische Texte finden sich bevorzugt auf Ostraca, dem billigeren Material, praktischer Lernstoff auf Papyrus.“, Otto, *ZÄS* 81 (1956), 42.

<sup>998</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 23 Abb. 19; 25, Abb. 21.

<sup>999</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), *Anthropometrie*, 29, „Die Aufträge der Ptolemäerdynastie an die ägyptische Kunst waren zeitlich und lokal begrenzt; und so geriet die Kunst, die das fremde Herrscherhaus selbst für seine eigenen propagandistischen Zwecke benötigte in Gefahr, vergessen zu werden. Unter diesem Aspekt hat anscheinend Ptolemaios II. die Grundlage ägyptischen Kunstschaffens, die überlieferte Form in ihrem Kanon, in den Bildhauerlehrstücken konservieren lassen. Sie waren geeignet, als Vorlagen und als Lehrmittel zugleich zu dienen und bei Bedarf Kunsthandwerker für geplante Tempelbauten heranzubilden.“

<sup>1000</sup> Eine umfassende Zusammenfassung der Vertreter des Musterbuches: Kaplony, *Asiatische Studien* 20 (1966), 119, Anm. 49.

<sup>1001</sup> Steinmann, *ZÄS* 118, (1991), 151; Helck, in: *LÄ* I (1975), 654; Weber, in: *LÄ* III (1980), 955; Barta, *Selbstzeugnis*, 85; Barta, *ZÄS* 97 (1971), 7; Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 24.

Papyrussammlungen kennt man nur aus literarischen Referenzen, in denen sie als *Gottesbücher* bezeichnet werden. Solche Bücher sollen „neben Texten aller Art auch Vorbilder für Textillustrationen, Grund- und Aufrisse von Kultbauten, Motivsammlungen von Reliefzyklen und Malereien“<sup>1002</sup> beinhaltet haben.<sup>1003</sup> So gehen mehrere Autoren davon aus, „dass die Gottesbücher tatsächlich sämtliche Vorlagen der bildenden Kunst und vor allem auch ihrer Regeln zur objektiven Formung der einzelnen Bildobjekte enthalten haben müssen, z.T. also Musterbücher gewesen sind.“<sup>1004</sup> Zeugnisse dieser Musterbücher sollen nach W. Barta die Bücherlisten aus der Bibliothek in Edfu sein.<sup>1005</sup> Diese beinhalten allerdings weniger Sammlungen von Motiven, sondern liefern technische Anweisungen „zum Beschreiben der Wand und Bemalen des Körpers“.<sup>1006</sup> Auch die Funktion des Lebenshauses ist nicht eindeutig geklärt. U. Kaplony-Heckel nahm an, dass das Lebenshaus eine Art Schule war, in der alte Festrituale abgeschrieben wurden.<sup>1007</sup> Nach A.H. Gardiner hat man eher Totenbücher und medizinische Texte denn Objektvorlagen hergestellt.<sup>1008</sup> Es gibt nur einen Beleg, der einen großen *qdw* des Lebenshauses erwähnt, der für die Dekoration der Tempelwände zuständig war.<sup>1009</sup> Aus diesen Belegen ließe sich schließen, dass Vorlagen und Anleitungen zur Statuen- und Reliefherstellung in derartigen Einrichtungen aufbewahrt wurden. Aber die archäologischen Untersuchungen von Lebenshäusern, wie dem in Amarna, haben keinerlei Hinweise auf eine Archivfunktion dieser Einrichtung geliefert.<sup>1010</sup> Überprüft man die Belege, so wird deutlich, dass Motivsammlungen, Textillustrationen und Architekturgrundrisse in Tempelarchiven durch keinen Befund gesichert sind, sondern von den Autoren nur angenommen werden.<sup>1011</sup>

#### 1.4.5 Zusammenfassung der Vorlagen- und Modellanalyse

Die bisher vorgestellten Objektgruppen scheinen weniger Vorlagen zu bestimmen Objekten, als vielmehr Sammlungen gelungener Ausführungen oder exemplarisch ausgeführter Motive und Typen zu sein, die der Schulung des Nachwuchses dienten. Eine letzte Möglichkeit um Vorlagen oder Modelle zu rekonstruieren, liegt in der *Kopienkritik* wie sie in der klassischen Archäologie praktiziert wird. Die Untersuchung einer Reihe identischer Objekte, z.B. einem

<sup>1002</sup> Junker, Giza III, 68-77; Junker, Giza IV, 44-49, Tf. 9-10; Müller, in: LÄ IV (1982), 244-246.

<sup>1003</sup> Im Tempel Ramses II. in Abydos heißt es, dass die Urgestalt der Götterstatuen von Thot im großen Inventarbuch aufgezeichnet worden sei. Müller, in: LÄ IV (1982), 245.

<sup>1004</sup> Barta, Selbstzeugnis, 85; Smith, HSPOK, 359-365; Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 116-119. Als einen weiteren Beleg führt W. Barta eine Darstellung aus den Grab des Mereruka an (Duell, Mereruka I, Tf. 6-7). Er hielt das Objekt, dass vor Mereruka auf einer „Staffelei“ steht, für einen Papyrus, „ein Gottesbuch“ mit der Darstellung der Jahreszeiten. Barta, ZÄS 97 (1971), 1-7.

<sup>1005</sup> Barta, Selbstzeugnis, 85; Arnold, Tempel, 45; Chassinant, Edfou III, 351 (3-4). In El-Tod ist ein Katalog von „Büchern“ auf einer Wandinschrift verzeichnet, die A.H. Gardiner, ebenfalls als Gottesbücher interpretierte. Gardiner JEA 24 (1938), 179.

<sup>1006</sup> Chassinant, Edfou III, 351; Brugsch, ZÄS 9, (1873), 44.

<sup>1007</sup> Kaplony-Heckel, SAK 1 (1974), 238.

<sup>1008</sup> Gardiner, JEA 24 (1938), 117, 159.

<sup>1009</sup> Gardiner, JEA 24 (1938), 178.

<sup>1010</sup> Pendlebury, JEA 20 (1934), 134; Gardiner, JEA 24 (1938), 160-161.

<sup>1011</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 24; Müller, in: LÄ IV (1982), 244, „Die Existenz von Musterbüchern wird immer aus Texten heraus, wie den biographischen Inschriften, angenommen, in denen zum Beispiel Neferhotep in einem Papyrus seiner Bibliothek die Originalgestalt des Osiris von Abydos nachschlägt, um eine Nachbildung anfertigen zu können.“ Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 119, „Besitzen aber der Maler und der Reliefbildhauer solche Fachbücher, die der Kult erforderlich macht, so kann man mit guten Gründen annehmen, dass auch die übrigen Kunsthandwerker, wie Architekten, Statuenbildhauer, Tischler, Zimmerleute, Gold- und Kupferschmiede, Weberinnen und selbst die Salbenmacher ihre vom Kult her bedingten schriftlichen oder bildlichen Anweisungen, mit anderen Worten, Fachbücher, gehabt haben.“

Statuenkomplex, ermöglicht durch augenfällige Übereinstimmungen in Typus, Formelementen und Maßen das Rückschließen auf die ursprüngliche Vorlage. Dieses Verfahren hat A.G. Shedid exemplarisch für die thebanischen Grabdekorationen der Zeit Amenophis II. durchgeführt. Er belegte überzeugend, dass in den Gräbern keine Schablonen verwendet wurden<sup>1012</sup> und die von ihm festgestellte kontinuierliche Stilentwicklung<sup>1013</sup> ebenfalls gegen den Gebrauch einer Vorlage oder eines Musterbuches spricht.<sup>1014</sup> S. Wachsmann, die die Darstellungen von Fremden in drei Gräbern der Zeit Thutmosis III. - Amenophis II. untersuchte, nahm eine Sammlung von Szenen auf Papyri und Holztafeln an.<sup>1015</sup> In ihrer Untersuchung, die sich auf eine Merkmalsliste typologischer Details beschränkte, stellte sie fest, dass diese entweder von einer Szene in die andere transferiert (transference) oder variabel kombiniert (hybridism) wurden. Sie berücksichtigte dabei allerdings weder das Ausbildungssystem noch stilistische Elemente, weshalb ihre Ergebnisse nur als Belegen eines kognitiven Formenrepertoires gewertet werden können, aus dem variabel geschöpft und kreativ abgewandelt wurde.

Ostraka, Gipse und Bildhauerstudien sind somit Belege eines ausgeklügelten Schulsystems, in dem bekannte Motive und Details immer wieder geübt wurden, bis die Wiedergabe im geläufigen Proportionssystem dem Handwerker „ins Blut“ übergegangen war.<sup>1016</sup> Folglich ist anzunehmen, dass ägyptische Skulpturen nicht durch Vorlagen, sondern auf der Grundlage wiederholter Erfahrungen geschaffen wurden und somit die realisierte Figur zum Modell für weitere wurde.<sup>1017</sup> Die Vorgehensweise ist hierbei vergleichbar mit dem Mittelalter, in dem die Vorbilder nicht nur mechanisch abgezeichnet, „sondern oft frei abgewandelt wurden.“<sup>1018</sup> Glaubte der Meister ein Idealabbild in der Gestaltung eines anderen, seiner eigenen oder früheren Zeit erreicht, so kopierte er es,<sup>1019</sup> wobei Varianten durch individuelle Handschriften und sich verändernde Vorstellungen hervorgerufen wurden.<sup>1020</sup> So ist kaum mit einer eigentlichen Motivsammlung zu rechnen, sondern eher mit ordentlichen Redaktionen von Bild- und Textzyklen sowie mit Übungen, Einzelentwürfen und Kopien, die nach Bedarf hergestellt und aufbewahrt wurden.<sup>1021</sup> Mit einer solchen Ausbildung genügte eine Skizze auf einer Scherbe mit den Angaben von Maßen<sup>1022</sup> oder auch ein rein mündlicher Auftrag, der durch den Aufseher in seiner Realisierung überwacht wurde.

<sup>1012</sup> Shedid, Grabmalerei, 88.

<sup>1013</sup> Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 124, „Gegen ihre Verwendung als Vorlage in thebanischen Beamtengräbern sprechen, wie oben ausgeführt, der hier zum Ausdruck kommende Variationsreichtum, die durch die ständige Wiederholung vorauszusetzende Vertrautheit mit den Hauptmotiven, die Art der Wiedergabe, die von Alltäglichem und Besonderem angeregt wird und schließlich die Stilentwicklung.“

<sup>1014</sup> Shedid, Grabmalerei, 101; Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 124.

<sup>1015</sup> Wachsmann, Aegeans, 24. Obwohl sie daraufhin weist, dass das auch aus den Gräbern selbst kopiert wurde, Wachsmann, Aegeans, 25.

<sup>1016</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 28; Robins, Proportion, 259; Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 86-87, „Trotz allen wissenschaftlichen Anspruchs kennt auch Leonardo empirisch-praktische Ausbildung und die Rolle des Meisters als Vermittler. Der Schüler soll sich erst dann frei im Medium von Perspektive und Natur bewegen dürfen, wenn er eine Zeitlang Werke verschiedener Meister kopiert hat. Er darf dann seine theoretische Bildung weiterführen, wenn sie fest in der Hand und im Gedächtnis sitzt.“

<sup>1017</sup> Téply, Reproduktion, 16; Spiegel, MDAIK 9 (1940), 158-159; Balcz, MDAIK 1 (1930), 152.

<sup>1018</sup> Téply, Reproduktion, 28.

<sup>1019</sup> Spiegel, MDAIK 9 (1940), 158; Wachsmann, Aegeans, 25.

<sup>1020</sup> Spiegel, MDAIK 9 (1940), 157.

<sup>1021</sup> Müller, in: LÄ IV (1982), 245.

<sup>1022</sup> Téply, Reproduktion, 50, „Die Übernahme oder Abwandlung der Komposition in der Gotik oder im Barock war keinesfalls mit einer komplizierten Vorbereitung verbunden. Es genügte lediglich eine zeichnerische Anmerkung nach der Vorlage (wenn nicht unmittelbar nach der fremden Arbeit geschaffen wurde), im Barock auch ein Stich, und ein zeichnerischer Grundentwurf auf dem Stein.“

### 1.4.6 Überprüfung der Ergebnisse anhand der Befunde an den Lischer Statuen

So kann auch als Grundlage für die Lischer Statuen eine mündliche oder schriftliche Auftragsnotiz angenommen werden.<sup>1023</sup> Bei den Sitzstatuen handelt es sich um einen geläufigen Typus, der durch die Angaben der groben Maße an den Verantwortlichen im Steinbruch in Auftrag gegeben wurde. Da die Statue CG 419 eine kürzere Basis aufweist, die noch das *Schlagmuster* des *Scharriereisens* aus dem Steinbruch auf der Kopffläche zeigt, wurden selbst Sondermaße innerhalb eines Statuenkomplexes im Steinbruch berücksichtigt.

Um eine *verlorene* Zeichnung an einer Seite des Blockes anbringen zu können, reichen wenige Maßangaben aus, da Typus und Proportion durch die Ausbildung vermittelt wurden. So zeigt sich bei der erhaltenen Zeichnung einer nicht ausgeführten Statue im Steinbruch von Zawiet Sultan, dass diese ohne Hilfslinien Freihand gezogen wurde.<sup>1024</sup> Ein vergleichbarer Befund hat sich im Grab des Iru-ka-ptah erhalten.<sup>1025</sup> Die einzelnen Figuren einer Statuengruppe sind dort in den unterschiedlichsten Fertigungsstadien erhalten geblieben. Eine Figur ist nur im Umriss angelegt, durch die sich in ihrer vollständigen Ausdehnung eine Mittelriss zieht. Für einen gleichmäßigen Abstand zwischen den Statuen sorgte ein weiterer Mittelriss. Es reichte sogar nur die Angabe der Statuenhöhe, die im Mittelriss bestimmt werden konnte. Alle anderen Maße waren dann durch den Proportionskanon vorgegeben.

Das Vermessen der Lischer Statuen kann zur Rekonstruktion einer Vorlage führen. Wenn eine Schablone auf den Block aufgelegt wurde, so müssen die Maße an allen zehn Statuen weitgehend, also mit der Ungenauigkeit der *Sicherheitsbosse* von 1-3 cm, übereinstimmen.

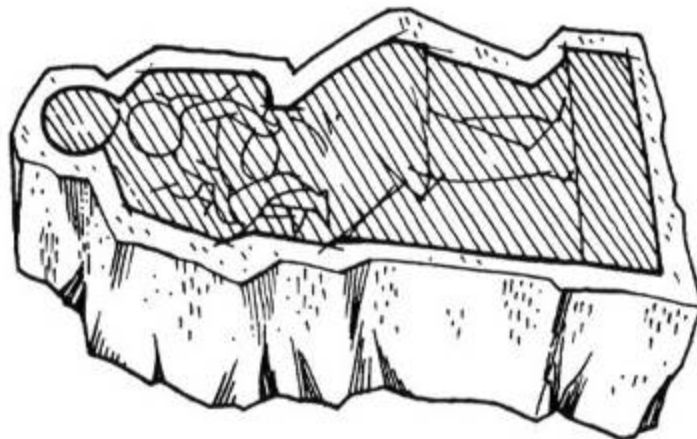


Abb. 56: Block mit Schablone<sup>1026</sup>

<sup>1023</sup> Ähnlich den Listen im Papyrus Reisner I, auf dem die Kubikmeterangabe, die Manday und die Auftragsbestätigung für die Arbeiten an einem Tempel Sesostris I. in Koptos niedergelegt wurden. Simpson, Reisner I, 63.

<sup>1024</sup> Klemm, Steinbrüche, 96, Abb. 101, 102.

<sup>1025</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 26, Abb. 24.

<sup>1026</sup> Téply, Reproduktion, 59, Skizze 10.

Soweit mir die Statuen zugänglich waren, habe ich einige Messungen vorgenommen.<sup>1027</sup> Die Maße schwanken meist nur um wenige Zentimeter in den Ausführungen. Dennoch wird deutlich, dass das Anwachsen der Maße untereinander nicht kongruent ist. So ist der längste Thron an CG 412 zu finden, den breitesten weist jedoch CG 416 auf.<sup>1028</sup> Die Abweichungen an den Thronen liegen meist noch im Bereich der Sicherheitsbosse. Beim Abstand von der Basis zur aufgelegten Faust der Statue zeigen sich jedoch Schwankungen von 6 cm, die nicht mehr mit der Sicherheitsbosse erklärt werden können. Dieser Befund spricht daher gegen das Auflegen einer Schablone und für eine frei angelegte Zeichnung.

CG	416	418	417	420	411	415	413	414	412	419
Thron-Länge	122,5	122,0	122,0	122,0	122,5	122,5	122,5	123,0	124,0	105,5
Thron-Breite	59,0	58,5	57,0	58,5	58,0	57,5	57,0	58,6	58,0	52,5
Basis-Länge	62,0	61,5	62,5	62,5	63,0	63,0	63,4	63,5	63,5	45,5
Basis-Faust	64,0	64,0	67,0	69,5	69,0	69,5	69,5	68,5	70,0	68,0
Linea Alba	28,0	26,0	26,0	24,0	23,0	24,0	25,5	28,0	25,0	27,0
Brustbreite	25,0	24,0	23,0	24,5	24,5	25,0	24,5	26,0	27,0	25,0
Gürtelbreite	38,0	36,0	38,5	36,0	37,5	36,5	36,5	36,0	37,0	36,5

(Maße in cm)

An Statuen früher Fertigungsstadien haben sich Hilfs- und Korrekturlinien erhalten.<sup>1029</sup> So wird beim stufenweisen Abnehmen des Steins der Verlauf der Konturen immer wieder aufgemalt,<sup>1030</sup> zum Teil nur in Bereichen, die im nächsten Arbeitsschritt bearbeitet werden sollen, zum Teil am ganzen Körper, mit der genauen Angabe der Mittellinie (Linea Alba) und des Konturenverlaufs einzelner Körperkompartimente.<sup>1031</sup> Wenn an den Lischer Statuen Messpunkte mit dem gespreizten Finger,<sup>1032</sup> einem Strick und dem Lot von einem Vorbild übertragen worden wären, müssten die Abstände zwischen den Körperkompartimenten annähernd die gleichen Maße aufweisen. Doch besonders an der Linea Alba zeigt sich ein Längenunterschied von 5 cm, und der Abstand zwischen den Brustwarzen<sup>1033</sup> weist ebenfalls Schwankungen von 5 cm auf. Auch hier wird kein proportionales Anwachsen deutlich, also lange Linea Alba – breite Brust, sondern es zeigen sich variierende Maße innerhalb einer Proportionsvorstellung.<sup>1034</sup>

<sup>1027</sup> Die genaue Höhe konnte durch den fehlenden Zugang zu den Rückseiten nicht gemessen werden. Von L. Borchardt wird die Höhe immer mit 1,94 m angegeben, was sicherlich von ihm an einer Statue ermittelt und auf die restlichen Statuen übertragen wurde, Borchardt, Statuen II, 21-29.

<sup>1028</sup> Als Sonderfall in den Maßen ist CG 419 zu betrachten.

<sup>1029</sup> Siehe auch bei Mykerinos-Komplex. Reisner, Mycerinus, 112, 115.

<sup>1030</sup> Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 26, Abb. 23 (Mykerinos).

<sup>1031</sup> Wie die unvollendete Statue aus der Werkstatt des Thutmosis in Amarna. Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 27, Abb. 25.

<sup>1032</sup> Téply, Reproduktion, 24, „In der archaischen Epoche vollzieht sich das Messen nach dem Modell in drei Phasen: Man beginnt die Arbeit »nach dem Auge«, dann mißt man mit zwei Fingern, und schließlich mit dem Lot. Die ersten zwei Phasen entsprechen ohne Zweifel den einfachsten und primitivsten Messverfahren. Das Abgreifen mit zwei gespreizten Fingern ist eigentlich die gleiche einfache Methode, mit der der heutige Bildhauer die Proportionen des Werkes mit Hilfe des Greifzirkels vergleicht; die gleiche Anwendung des Zirkels, eines bereits in Mesopotamien benutzten Gerätes, ist auch aus Griechenland bekannt.“

<sup>1033</sup> Die bevorzugt als optische Messpunkte dienen.

<sup>1034</sup> Ähnliche Beobachtungen machte D. Arnold bei den Paneelen der inneren Umfassungsmauer, die zwischen 82-87 cm in der Breite schwankten (Arnold, Pyramid, 61). Dazu G. Robins, Proportion, 226, „In practice, as I mentioned above, it is not so easy to draw a line exactly through an intersection, and there is no reason to suppose that the ancient draftsmen were concerned with extreme accuracy. Their aim was more likely to have been to get things to look approximately right.“



Diese Maßschwankungen sind möglich, wenn nur ein grobes Gerüst von Höhen, Breiten und Längen vorgeschrieben ist. An den Lischer Statuen ist ein Hilfsmittel zu finden, das zum Messen diente, der Mittelriss. Wie oben aufgeführt diente er am Block zum Festlegen der Statuenhöhen und damit verbunden aller anderen Maße. Des Weiteren ist er zur Orientierung beim weiteren Abnehmen des Steines notwendig, damit die Achsengleichheit an der Statue gewährleistet bleibt. Der Stein wurde "fortschreitend in allen drei senkrechten Richtungen parallel zu den Kanten des Quaders abgenommen",<sup>1035</sup> wodurch das zeichnerische System immer wieder verschwand, das durch eine Pinselzeichnung oder möglicherweise durch Stricke<sup>1036</sup> ersetzt wurde. Ausgehend von den Punkten des Umrisses war es möglich, rechtwinklig Tiefen abzumessen. Der Riss diente als Orientierungslinie für die Ausführung unterschiedlichster Arbeitsschritte und dokumentiert mit großer Wahrscheinlichkeit den Einsatz des Lots,<sup>1037</sup> das auch ohne Messmodell zur Feststellung der Stabilität und des symmetrischen Aufbaus der Figur diente.

An der Basis von CG 411 (**Tf. 51a**) wurde der Riss über die ersten *Scharrierarbeiten* gezogen. Da die Basis hier trotz des hohen Fertigungsstadiums der Statuen noch nicht poliert wurde, hat sich hier eine Hilfslinie für sehr frühe Arbeiten erhalten. Vermutlich wurde sie für die Orientierungspunkte der ersten plastischen Gestaltung des Körpers eingesetzt.

An CG 417 (**Tf. 48b-d**) wurde der Riss sowohl an der Basis als auch am Beinsteig zwischen den Unterschenkeln angelegt. Auch dieser Riss diente als Hilfe zur achsensymmetrischen Ausarbeitung der Beine, im hinteren Teil sicherlich auch zur Modellierung der abgespitzten Ferse.

An CG 414 (**Tf. 106a**) befindet sich die linke Ferse noch in der Bosse. Der Riss wurde auf der Basis (**Tf. 51b**) zur achsensymmetrischen Ausführung der Körperdetails gezogen. Auf dem Kopf (**Tf. 59a**) zeigt sich dazu ein achsengleicher Riss, der als Hilfslinie für das Nemesmuster und die Lage der Schlangenwindung eingesetzt wurde.

Auf der Basis von CG 416 (**Tf. 101b**), die nicht sorgfältig geglättet wurde, haben sich im Bereich der Fersen Reste des Risses erhalten.<sup>1038</sup> Durch die Schnürung der Bogen wird jedoch deutlich, dass dieser Riss nicht für die Anlage der Bogen diente, sondern vorher durch die Politur hätte entfernt werden sollen. Denn die restlichen Ritzlinien der Bogenschnürung orientieren sich nicht am Mittelriss als Vorgabe, sondern wurden sehr frei und ungelent gesetzt. Dieser Befund dokumentiert eine strenge Arbeitsteilung, bei der sich die nachfolgende Arbeitsgruppe mit dem mehr oder weniger fertiggestellten Zustand einer Statue arrangieren musste. Zugleich zeigt sich an CG 416 (**Tf. 106b**), dass sehr wohl Korrekturen an einer proportional misslungenen Körperpartie vorgenommen wurden. In der Vorderansicht wird deutlich, dass die Waden der Statue nicht achsengleich ausgeführt wurden, sondern die linke Wade höher liegt als die rechte. Dies veranlasste den Meister, die Anweisung zu einer Korrektur

---

<sup>1035</sup> Téply, Reproduktion, 17.

<sup>1036</sup> Siehe Arnold, *Masonry*, 253, fig. 6.3. Für den Einsatz dieser Instrumente: Verner, in: Endesfelder (Hg.), *Gesellschaftsentwicklung*, 81.

<sup>1037</sup> Arnold, *Masonry*, 254-255, fig. 6.4; 6.5; 6.; Verner, in: Endesfelder(Hg.), *Gesellschaftsentwicklung*, 816; Téply, *Reproduktion*, 23.

<sup>1038</sup> Deutlich hat sich dieser Riss auch unter den Bogen der Basis von MMA 14.3.2. erhalten, die in der Längshalle des Tempels gefunden wurde (Arnold, *Pyramid*, pl. 25).

zu geben. Die Form der Wade wurde nachgearbeitet, wobei sich die Spuren des *Flacheisens* ohne Überarbeitung erhalten haben. Dieser Arbeitsschritt ist zeitlich kaum festzulegen, muss jedoch als eine der letzten Aufgaben an dieser Statue betrachtet werden, weil er nicht zu Ende geführt und über eine schon geglättete Fläche gearbeitet wurde.

Eine ähnliche Korrektur wurde an der linken Hand von CG 415 (**Tf. 95a**) durchgeführt, an der der Handballen zu breit ausgefallen war. Hier sind sowohl die Beizspuren als auch die Kontur des ursprünglichen Handverlaufs erhalten geblieben. Auch diese Arbeit wurde nicht beendet. Daneben finden sich an CG 415 (**Tf. 50b**) noch Reste des Risses unter der Glättung der Basis, wobei hier nicht festgestellt werden kann, auf welchen Fertigungsschritt dieser Riss bezogen werden kann. Da er sich am vorderen Teil der Basis befindet, diente er vielleicht als Messpunkt zu den Randschlägen, damit die Oberfläche gleichmäßig abgearbeitet werden konnte. Zu diesem Zweck erstellt man in der Mitte der Fläche eine *Lehre*,<sup>1039</sup> die in der gleichen Flächenebene wie die Randschläge angelegt wird. Die *Lehre* diente der weiteren Bearbeitung als Orientierungsfläche mit dem Riss als Mess- und Hilfslinie.

So dokumentiert auch der Lischter Befund, dass eine maßgenaue Vorlage für das Herstellen einer Statue nicht nötig war. Die gründliche Schulung der Handwerker, die durch zahlreiche Ostraka belegt ist, führte zu einer routinierten Ausführung von Standardtypen. Hierfür genügte die Angabe der Höhe einer Statue, da die restlichen Maße durch den Proportionskanon festgelegt waren.<sup>1040</sup> Varianten in Stil und Proportionen wurden zum einen durch die Zusammenarbeit der unterschiedlichen Arbeitsgruppen, zum anderen auch durch individuelle Vorlieben des Einzelnen für Details hervorgerufen. Das mechanische Übertragen der Maße von einem Modell war daher kein arbeitstechnisches Anliegen, denn letztendlich wurde nur auf ein ästhetisch-harmonisches Zusammenspiel der Artefakte im Kontext Wert gelegt.<sup>1041</sup>

---

<sup>1039</sup> E/Stein 1, 68, „Das Herstellen von Flächenlehren verhindert diesen Mangel. Lehren bieten vor allem bei größeren Flächen einen zusätzlichen Orientierungsrahmen. Sie werden deshalb in der Mitte eines Werkstückes angelegt und können in Längs- und Querrichtung verlaufen.“

<sup>1040</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35. Besonders gut lässt sich der Aufbau der Figuren mittels des Mittelrisses an den Statuen im Grab des Iru-ka-Ptah beobachten, die in unterschiedlichen Fertigungsstadien geblieben sind, Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 26-27, „Die Ausarbeitung der dreidimensionalen menschlichen Figur muß sich im Alten Reich und später auf das Wissen der wesentlichen Proportionen gestützt haben, die auf den Mittelsenkrechten der vier Seiten ständig neu aufgetragen und überprüft werden konnte. [...] Deshalb blieb die Mittelsenkrechte der eigentliche Träger des Kanons.“

<sup>1041</sup> Seipel, Gott, Nr. 199, „Die letzte Endausfertigung ist für einen Künstler nicht mehr am Modell notwendig, denn er beherrscht sämtliche Techniken. Er braucht nur die Maßeinteilungen für Höhe und Breite, wo Auge, Nase usw. einzusetzen sind, er muß wissen welcher Gesichtstyp gewünscht wird und wie der Uräus über der Stirn auszuführen ist. Alles andere ist seiner Kunstfertigkeit und seinem Wissen von Kanon zum Aufbau der Figur entsprechend dem Zeitgeist überlassen.“

## 2. Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten

Durch die Detailanalyse werden Differenzen und Übereinstimmungen in Form, Stil und technologischen Vorgehensweisen an einzelnen Statuenkompartimenten untersucht. Dieses Verfahren soll zu einer Sammlung individueller Kriterien einzelner Handschriften führen. Dafür wurde die *praktische Stilanalyse*<sup>1042</sup> eingesetzt, eine Methodik, die durch das Erstellen einer Liste gemeinsamer Merkmale Bezüge zwischen einzelnen Statuen und Differenzen zu anderen erarbeiten lässt. Die Suche nach „Stilemen“<sup>1043</sup> hat vor allem bei der Untersuchung unbekannter Künstler große Erfolge gezeigt, wird aber, wenn sie in der Untersuchung isoliert bleibt, äußerst kritisch betrachtet.<sup>1044</sup>

Ein großes Problem bereitet die Selektion formaler Elemente, die durch individuelle Vorlieben, Kreativität und Experimentierfreude entstanden sind.<sup>1045</sup> Dies wird besonders deutlich, wenn in einem vermeintlich streng reglementierten Ausbildungs- und Arbeitssystem verschiedene technische Vorlieben für die Ausführung skulpturaler Elemente festzustellen sind.<sup>1046</sup> Um Gründe für derartige Vorgehensweisen liefern zu können müsste der Rezipient, so wie dies O. Bätschmann forderte, ein „historisches Niveau“ erstellen.<sup>1047</sup> Aber jede moderne Beschreibung ist subjektiv<sup>1048</sup> und projiziert nur Ausschnitte einer rekonstruierten ägyptischen Alltagswelt in

<sup>1042</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85, „Sie wollen keine großen Zusammenhänge zwischen Kunst und Kultur herstellen, sondern vergleichen Kunstwerke bis ins kleinste Detail miteinander. Ein derartiger Stilbegriff gründet sich auf eine mehr oder weniger explizite naturwissenschaftlich-technische Vergleichsmethode.“ Schon Giovanni Morelli entwickelte im 19. Jahrhundert ein System zum Vergleich kleinster Details eines Gesichtes, einer Hand oder des Faltenwurfes. Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 102.

<sup>1043</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 102, „[...] den kleinstmöglichen formalen Einheiten eines Stiles, vergleichbar mit Phonemen und Morphemen in der Linguistik [...]“

<sup>1044</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 104, „Die praktische Stilanalyse – der Vergleich von Kunstwerken anhand einer Liste von Merkmalen – bleibt schwierig, denn diese Liste ist niemals vollständig und bis zu einem gewissen Grad subjektiv, arbiträr und implizit. Es gibt keine rein stilistischen Eigenschaften, denn die als stilistisch bezeichneten Merkmale beziehen sich nicht nur auf die Form, sondern sind – u.a. durch Ausdruck und Thema – auch inhaltlich bestimmt.“

<sup>1045</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85, „[...] die auf Gefühle und Gedanken zurückzuführen sind, welche den Künstler in seinem Schaffen leiten. Diese Elemente werden als stilistische Eigenschaften eingeteilt.“

<sup>1046</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 93-94, „Gombrich geht von der Kreativität des individuellen Künstlers aus. Dieser befindet sich in einer bestimmten Situation, einem Kraftfeld, in dem nach Gombrich vor allem sozialer Druck, sozialpsychologische Faktoren und künstlerisch-technische Möglichkeiten wirksam sind. Die Kräfte bestimmen grobteils die Entscheidung eines Künstlers. Sie entscheiden darüber, ob er einer Stiltradition folgt oder diese variiert bzw. sich ganz von ihr abwendet und andere Formen wählt. Die Rekonstruktion dieser Entscheidungssituation ist für die Erklärung des Entstehens oder Verschwindens von Stilen von ausschlaggebender Bedeutung.“

<sup>1047</sup> Bätschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 204, „Ohne die Rekonstruktion des historischen Niveaus der Darstellung können wir den geschichtlichen Ort eines Bildes nicht bestimmen, und wir können nichts über das Verhältnis von Erfindung und Nachahmung, von Schematismen und Originalität und von der Art der Darstellung und Bedeutung aussagen.“

<sup>1048</sup> Schneider, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 319, „Niemand wird bestreiten, daß beim hermeneutischen Akt des interpretierenden Kunsthistorikers subjektive Momente eine wichtige Rolle spielen. Sie positivistisch ausklammern zu wollen, liefe in der Tat auf einen Selbstbetrug hinaus. Aber es ist an die Forderung an J. Habermas zu erinnern, daß auch die Bestimmungsfaktoren die eigene Bewußtseinslage zu reflektieren seien. Notwendig ist eine nicht subjektivistische Theorie des Subjekts, eine Analyse der historisch-genetischen Konsituationierung von Subjektivität und dessen, was ihn jeweils bis in die Gegenwart im gesellschaftlichen Produktions- und Reproduktionsprozeß an Leistungen zugewiesen wurden.“

die Neuzeit.<sup>1049</sup> Allerdings können durch eine kontextuelle Einbettung der stilistischen Eigenschaften Hypothesen und Konjekturen über individuelle Entscheidungsmöglichkeiten ausgesprochen werden.<sup>1050</sup> Aus diesen Gründen stelle ich die einzelnen Vorgehensweisen und unterschiedlichen Verfahrenstechniken vor, verbinde sie mit der Stilanalyse und bette sie in die, aus Ägypten bekannten Arbeitsorganisationen<sup>1051</sup> und Produktionssysteme<sup>1052</sup> ein. Eine Methodik, die heute wohl der „New Art History“<sup>1053</sup> zugeordnet wird. Erst dann wird es möglich Varianten als individuelle Kriterien zu kennzeichnen und Gründe für die Vielfalt an Varianten zu liefern.<sup>1054</sup>

Daher müssen der Beschreibung von Herstellungsprozessen,<sup>1055</sup> ein Analysieren und Differenzieren der Einflüsse, die das Erscheinungsbild hervorrufen, vorangehen. Zum Beispiel zeigen nicht alle Statuen in ihrem endgültigen Erscheinungsbild eine ausgeprägte Plastizität in der Gestaltung des Inkarnats, weshalb ein jeder Oberflächenbefund daraufhin befragt werden muss, ob es sich hierbei um das Resultat eines Fertigungsstadiums oder der stilistischen Vorliebe eines Produzenten handelt, denn eine verhaltene Oberflächenmodellierung kann auch stilistisches Merkmal einer Handschrift sein. Hinzu kommt, dass durch die unterschiedlichen Fertigungsstadien auch Arbeitsspuren vorhergehender Werkprozesse zurückbleiben und das Erscheinungsbild ebenfalls stark beeinflussen können.

Durch die unterschiedlichen Fertigungsstadien der Statuenkompartimente können einzelne Arbeitsschritte identifiziert werden. Zuweilen kann durch die Rekonstruktion einzelner Arbeitsschritte ein kompletter Arbeitsgang für die Fertigung eines Kompartimentes, z.B. der Hand, ermittelt werden. Wenn möglich, werden auf der Grundlage der festgestellten Fertigungsstadien, Arbeitsschritte und Arbeitsgänge, einzelne Fertigungsstufen eines

<sup>1049</sup> Aus Feuilleton Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31.08.1996, von Gary Schwartz als Zusammenfassung des 29. Internationalen Kunsthistorikertages in Amsterdam: „Die Kunsthistoriker dagegen (und ich gebe zu in diesem Punkt bilde ich keine Ausnahme) tun auch weiterhin so, als würden sie in ihren Schriften die Vergangenheit mit neuem Leben erfüllen, während sie in Wirklichkeit dazu gar nicht im Stande sind.“

<sup>1050</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 101, „Ein bestimmtes Stilmerkmal ist manchmal nur in Kombination mit der Darstellung, der Technik oder dem Material von Bedeutung; das Vorhandensein eines bestimmten Merkmals wiegt manchmal schwerer als das Fehlen mehrerer anderer [...]. Die Zahl der möglichen Kombinationen und Abwägungen ist beinahe unbegrenzt und in keiner Standardliste unterzubringen.“

<sup>1051</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1052</sup> Kapitel 1. *Organisationsstruktur und Personenidentifikation* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1053</sup> Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 295, „New Art History hat also sowohl Berührungspunkte mit der herkömmlichen Kunstgeschichte als auch mit der Kunstsoziologie. Die Gemeinsamkeit mit der „normalen“ Kunstgeschichte liegt in der Untersuchung individueller Kunstwerke und ihrer Hersteller sowie der Verwendung formaler Analysen und dem Studium ikonographischer Traditionen und Innovationen. Mit der Kunstsoziologie teilt die New Art History den Ausgangspunkt, Kunstwerke nie als isoliert zu betrachten, sondern immer in einem breiten Kontext von Produktion, Distribution und Rezeption.“

<sup>1054</sup> Schneider, in: Beltling u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, „Zwar ist, wie bereits erwähnt, der innovatorische Spielraum der Künstler in der vormodernen Gesellschaft auf thematischem Gebiet ( und somit, wie wir gesehen haben, auf dem der offiziellen Normen und Werte) sehr gering gewesen, so daß nonkonformistische Extravaganzen die seltene Ausnahme bilden (sie finden sich allenfalls im höfischen Bereich, aber auch dort nur mit der obrigkeitlichen Billigung oder Ermunterung), doch gab es Entfaltungsmöglichkeiten auf der Formebene. „Form“ heißt hier: Inszenierung oder Arrangierung des Motivs, Vergegenständlichung einer neuen (sei es rückschrittlichen, sei es progressiven) Sicht auf das Sujet. Definiert man den Formbegriff in dieser Weise, wird man der Dialektik von Form und Inhalt gerecht, denn unabhängig vom Inhalt, d.h. von den in den Motiven und Sujets thematisierten sozialen Problemen, existieren keine rein formalen Elemente: Komposition, Farbkontraste usw. sind zunächst reproduzierte Strukturen sozialer Wahrnehmung, die bildorganisierend umgesetzt werden und erst in dieser Umsetzung sowie in der Auseinandersetzung mit vorausgegangenen Bildtypen und Darstellungskonventionen spezifische ästhetische Qualität erlangen.“

<sup>1055</sup> Kapitel 3.2 *Herstellungsprozesse und Produzentenzahl* in Teil III. *Analytik*.

hypothetischen Herstellungsablaufes zusammengestellt und somit die Fertigung eines Kompartimentes exemplarisch dargestellt.

Zur Beschreibung einzelner Körperteile greife ich auf die Termini der Anatomie zurück. Die anatomischen Kenntnisse der Ägypter werden von einzelnen Autoren sehr unterschiedlich bewertet. So spricht E. Brunner-Traut den Ägyptern anatomische Kenntnisse ab, da der menschliche Körper nicht als Organismus, sondern als ein „Kompositum seiner Glieder“ verstanden wurde.<sup>1056</sup> Dies wird für sie vor allem aus den medizinischen Texten deutlich, in denen ein Organ je nach Fragestellung mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen wird oder ganze Körperpartien mit einer einzigen Bezeichnung umfasst sein können. Sie versteht daher die ägyptische Auffassung des Körpers als eine Zusammensetzung von Teilstücken, die miteinander verbunden sind und für sie das Bild einer „Gliederpuppe“ widerspiegeln.<sup>1057</sup>

Am ausführlichsten hat sich K. Weeks mit den anatomischen Kenntnissen im alten Ägypten beschäftigt.<sup>1058</sup> Er nutzte ebenfalls die medizinischen Texte als Quellen für die Bezeichnungen einzelner Körperteile, berücksichtigte aber zudem auch die flach- und rundbildlichen Darstellungen anatomischer Details.

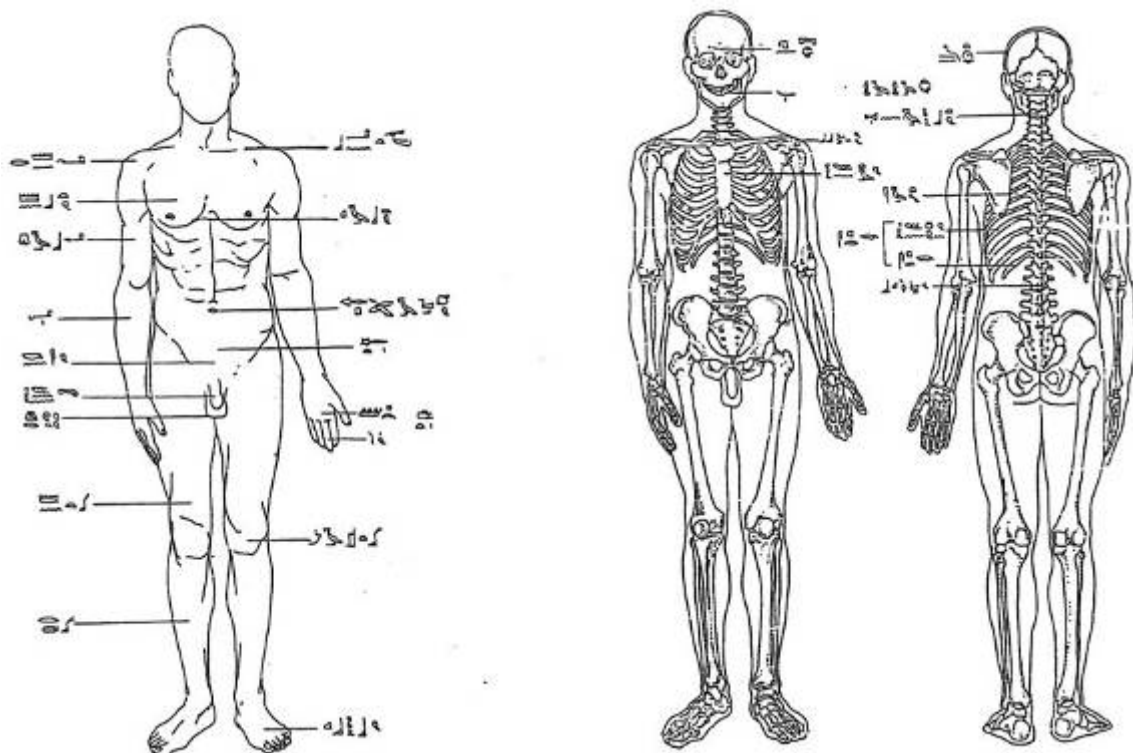


Abb. 57: Ägyptische Bezeichnungen für anatomische Körperdetails<sup>1059</sup>

Er attestierte den Ägyptern ein beharrliches Bemühen im Darstellen anatomischer Details,<sup>1060</sup> dass sich z.B. in der unterschiedlichen Oberflächengestaltung eines angewinkelten und eines

<sup>1056</sup> Brunner-Traut, ZÄS 115 (1988), 9.

<sup>1057</sup> Brunner-Traut, ZÄS 115 (1988), 10.

<sup>1058</sup> Weeks, Kent Reid, *The Anatomical Knowledge of Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, Yale 1970.

<sup>1059</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 217-218, fig.1-2.

<sup>1060</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 77, „a strong desire to show anatomical details“.

gestreckten Beines bemerkbar macht. Es fanden verschiedene „Experimente“<sup>1061</sup> auf der Suche nach einer optimalen Darstellung eines funktionstüchtigen Körperteiles statt. Dabei kann angenommen werden, dass die Produzenten wenig Wert auf die anatomischen Bezeichnungen für die von ihnen dargestellten Muskeln legten, sondern ihre Beobachtung,<sup>1062</sup> z.B. wie sich bei unterschiedlichen Bewegungen die einzelnen Muskeln gegen das Inkarnat abheben, in Stein umsetzten. Auch an den Lischer Statuen wurde z.B. die Unterarmmuskulatur der flach ausgestreckten Hand anders gestaltet als die Unterarmmuskulatur der geballten Faust, weshalb der schräg über Unterarm modellierte Muskel als angespannter *Handbeugemuskel* definiert werden kann. Für die Darstellungen einzelner Muskeln und Knochen habe ich mich gegen die Verwendung anatomischer Abbildungen der Medizin entschieden und dafür die Abbildungen der „Menschliche Anatomie für Künstler“<sup>1063</sup> gewählt, da dort in einer Reihe von Zeichnungen die bewegungsbedingten Veränderungen der Muskulatur vorgeführt werden. Bei der Beschreibung einzelner Körperkompartimente werden die Richtungsbezüge, wie in der Kunstgeschichte üblich, von der Skulptur ausgehend gewählt, also *ihr* rechter Arm, *ihr* rechtes Auge usw.

---

<sup>1061</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 80.

<sup>1062</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 80.

<sup>1063</sup> Szunyoghy, András u. György, Fehér, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln o.J.

## 2.1 Analyse einzelner Kopfkompimente

Die Bestimmung einzelner Kopftypen, die sich durch prägnante Formen voneinander unterscheiden, ist nahezu unmöglich. Besonders die Kopf- und Nemesform ist Resultat unterschiedlicher Herstellungsprozesse, die auf verschiedene Teile des Kopfes mal mehr, mal weniger Einfluss nahmen. So wurde die Breite von Kopftuch und Kopf schon durch das *grobe Zurichten* und den *Abspitzvorgang* festgelegt. Das Gesicht erhielt seine Form durch das *in Fase-Stellen*. Wangen und Kinnpartie hingegen konnten nochmals auffällige Veränderungen durch den Arbeitsgang der Gesichtmodellierung erfahren. Besonders deutlich werden diese Einflüsse an CG 412 (**Tf. 10a**), die durch das *Zurichten* und *Abspitzen* eine extrem breite Kopf-Nemesform erhielt. Durch das *in Fase-Stellen* wurde diese breite und aus den Maßen des Statuenkomplexes herausragende Form nicht vollständig umgearbeitet, sondern nur das Gesicht wurde schmaler angelegt. Aufgrund der Ergebnisse dieser beiden Herstellungsprozesse – das breite Kopfteil des Nemes und das schmale Kinn – erhielt der Kopf seine auffallend dreieckige Form. Diese wurde durch den weiteren Materialentzug im Verlauf der Kinnmodellierung noch markanter.

### 2.1.1 Kopfformen

Aufgrund der, durch einzelne Herstellungsprozesse verursachten, Varianten, verringern sich die Bestimmungsmöglichkeiten einer Kopfform auf sehr grobe Kriterien, die sich vor allem auf den Verlauf der Konturen in der Vorder- und Seitenansicht stützten. Da Wangen und Kinn durch die Gesichtmodellierung ihre auffälligsten Veränderungen erfahren können sie nur mit Vorsicht zur Bestimmung der Kopfformen herangezogen werden.

#### Typen – Kopfvorderansicht:

##### Typ I:

Zu Typ I gehören CG 412, 414, 415, 418 und 419 (**Tf. 10, 11a-b**). Der Typus ist gekennzeichnet durch eine dreieckige Kopfform, die in der Stirnpartie eine besondere Betonung in der Breite aufweist. Die breite Stirn zieht sich in das Kopfteil des Nemes, das dadurch besonders breit, aber nicht sehr hoch erscheint. Im Vergleich zum breiten Stirnbereich erscheint das Kinn an diesen Statuen sehr schmal; es erhält in diesem Maßverhältnis einen „spitzen“ Eindruck.

##### Typ II:

Zu Typ II gehören CG 411, 413, 416, 417 und 420 (**Tf. 11c-d, 12**). Die Köpfe wirken auffallend oval, mit einer hohen Stirn, die auch unter dem Kopfteil des Nemes wahrnehmbar wird. Sie weisen zudem einen runden, weichen Wangenbereich auf, der das Kinn umschließt.

#### Kopf in der Vorderansicht:

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	dreieckige Gesichtform mit einer breiten, aber niedrigen Stirn und schmalen Kinn	412, 414, 415, 418, 419
Typ II	ovaler Kopf mit runder, hoher Stirn und weichem, runden Kinn	411, 413, 416, 417, 420

In der Seitenansicht wird deutlich, wie unterschiedlich sich die nachfolgenden Herstellungsprozesse auf die Form der einzelnen Kopfkompimente auswirken können. So kann die breite Stirnpartie in der Seitenansicht sowohl hoch und rund gestaltet als auch stark abgearbeitet sein, was geradezu den Eindruck einer „fliehenden“ Stirn erzeugt.

### Typen – Kopf in der Seitenansicht:

#### Typ I:

Zu Typ I gehören CG 411, 412, 418<sup>1064</sup> und 419 (Tf. 13). Das Kopfteil des Nemes steigt zum Hinterkopf flach an und bricht in einen Knick zum Hinterkopf ab. Die Konturlinie des Hinterkopfes zum Zopf verläuft leicht schräg, an CG 419 fast vertikal. An CG 412 vermittelt diese Kontur den Eindruck einer „fliehenden“ Stirn.

#### Typ II:

Zu Typ II gehören CG 416, 417 und 420 (Tf. 14). Dieser Typus weist eine hohe Stirn auf, die in einer fast vertikalen Konturlinie in das Kopfteil der Stirn übergeht. Die Kontur läuft in einem Bogen über Kopf und Hinterkopf um dann nahezu vertikal in die Zopfkontur überzugehen. Dadurch wirkt das Volumen des Nemesbeutels geringer als an Typ I.

#### Typ III:

Zu Typ III gehören CG 413, 414 und 415 (Tf. 15). Wie Typ II weist auch dieser Typus eine hohe gerade Stirn auf, deren Kontur allerdings nicht so stark in den Nemesbereich hineinwirkt. Die Konturlinie legt sich in einem weit geschwungenen Bogen über dem Kopf und endet am Ansatz des Zopfes.

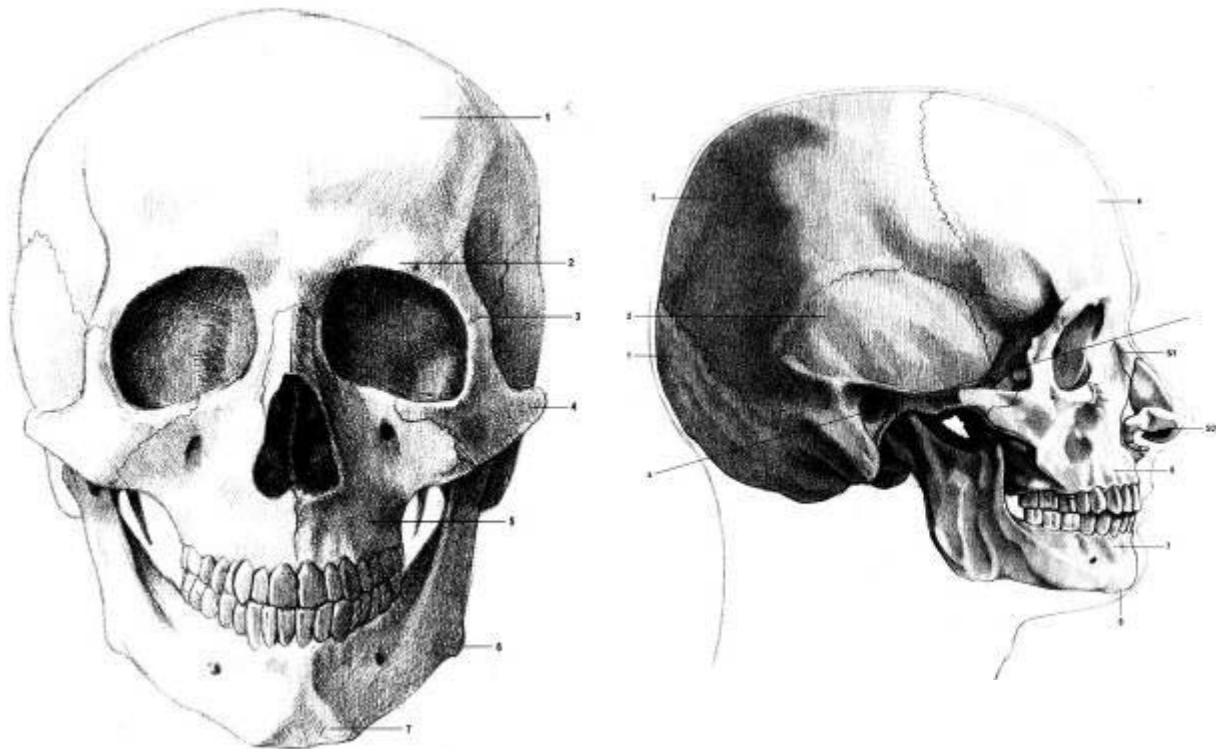
### Kopf in der Seitenansicht:

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	flache Stirn mit Knick zum Hinterkopf	411, 412, 418, 419
Typ II	hohe Stirn mit abgerundetem Übergang zum Hinterkopf	416, 417, 420
Typ III	hohe Stirn, aber flaches Kopfteil am Nemes, mit abgerundetem Übergang zum Hinterkopf	413, 414, 415

Von der Struktur des Schädels werden nur wenige anatomische Knochendetails sichtbar. Zur Untergliederung des Gesichtes sind bei allen Statuen die Jochbeinbogen mehr oder weniger plastisch hervorgehoben und die Höcker des Kinnfortsatzes wurden zum formgebenden Element des Kinns. Die wulstige Form der Augenbrauenleiste ist nicht klar definiert und scheint mit der Form der Augenbrauen zu verschmelzen.

<sup>1064</sup> Ohne Bild.





Die Knochen der Stirn und des Gesichts bestehen aus dem Stirnbein (1), Augenbrauenleisten (2), Augenhöhlenrand (3), Jochbeinbogen (4), Oberkiefer (5), Unterkieferwinkel (6) und Kinnfortsatz (7). Die Form des Hirnschädels weist individuelle und rassische Unterschiede auf.

Die Nasenwurzel, die Achse der Augenhöhle und der äußere Gehörgang liegen auf einer schrägen Ebene (a). Der darüberliegende Hirnschädel besteht aus Hinterhaupt- (1), Schläfen- (2), Scheitel- (3) und Stirnbein (4), die durch Nähte fest miteinander verbunden sind. Unterhalb dieser imaginären Ebene bilden die Knorpel der kleinen Nasenbeine (5/1) die Nasenspitze (5/2). Die Zähne befinden sich in den Zahnfächern des Ober- (6) und Unterkiefers (7). Der Kinnfortsatz (8) formt das Kinn. Die Schläfengrube wird seitlich vom Jochbeinbogen (9) begrenzt.

Abb. 58: Seiten- und Frontsicht des Schädels<sup>1065</sup>

### 2.1.2 Wangen- und Kinnpartie

In der Seitenansicht weisen die meisten Statuen eine wenig bewegte Oberfläche auf. Die Wangenpartien drängen sich als große, nahezu ungegliederte Flächen auf, die nur durch die Andeutung des Jochbeinbogens eine optische Begrenzung zur Schläfenpartie erhalten. Um die Wangenpartie vom Hals zu differenzieren wurden unterschiedliche Oberflächengestaltungen gewählt.

#### Typen – Wangenpartie:

##### Typ I:

Zu Typ I gehören CG 411 (Tf. 13b) und 414 (Tf. 15c), die eine nahezu ungegliederte Wangenpartie aufweisen. Hals und Wange verbindet eine gemeinsame leicht gebogene Oberfläche. Um den Hals von der Gesichtspartie optisch zu trennen, brachte man eine kleine Kerbe unter dem Kinn am Hals an.

<sup>1065</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 392, 394.

**Typ II:**

Dieser Typus ist durch eine weitere Differenzierung der Wangenpartie gekennzeichnet, indem Hals und Wange durch einen deutlich sichtbaren Einschnitt voneinander getrennt sind. Durch Varianten im Verlauf der Konturlinie bilden sich zwei Untergruppen aus.

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 413 (**Tf. 15a**), 416 (**Tf. 14b**) und 418<sup>1066</sup>. Dieser Typus weist neben dem Einschnitt am Kinn eine gerade Konturlinie auf. An CG 416 wurde die Kerbe am Hals etwas verlängert und verweist somit auf den Verlauf des Unterkiefers.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIa gehören CG 412 und 419 (**Tf. 13a, 13c**). Bei diesem Typus erfuh die Konturlinie vom Kinn zum Hals eine deutliche Biegung, wodurch das Gewebe unter dem Kinn als gestaucht und somit als ein deutliches „Doppelkinn“ wahrgenommen werden kann.

**Typ III:**

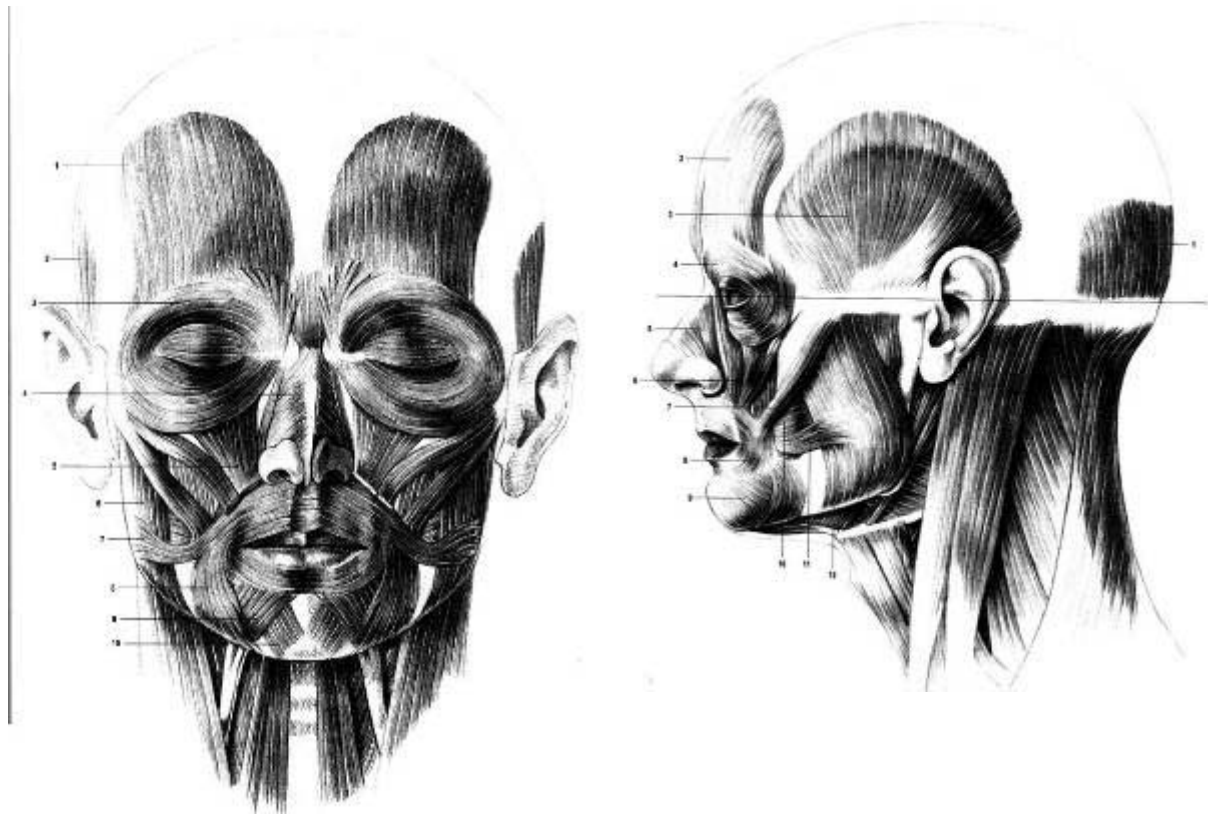
Zu Typ III gehören CG 415 (**Tf. 15c**), 417 (**Tf. 14c**) und 420 (**Tf. 14a**). Die Wangenpartie ist hier in einem bogenförmigen Verlauf plastisch vom Hals abgesetzt. Da der Unterkiefer unterarbeitet wurde tritt er plastisch unter dem weichen Inkarnat hervor. Daher scheint auch der Kopf als eigenständige Form auf dem schmaleren Hals aufzusitzen.

**Wangenpartie:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	nahezu ungliedert	411, 414
Typ Iia	Hals und Wange durch Einschnitt getrennt	413, 416, 418
Typ IIb	Hals und Wange durch Einschnitt getrennt, „Doppelkinn“	412, 419
Typ III	Verlauf des Unterkiefers ist plastisch modelliert	415, 417, 420

Im Vergleich zur Seitenansicht die Statuen in der Vorderansicht vor allem in der Kinn- und Mundpartie eine deutlichere Belebung auf. Allen gemeinsam ist der knochige Kinnfortsatz als formendes Element des Kinns, das durch die Angabe von Muskel und Fettgewebe eine gegliederte Oberfläche erhält.

<sup>1066</sup> Ohne Bild.



1 Hinterhaupt-Stirn-Muskel  
2 Schläfenmuskel  
3 Augenringmuskel  
4 querer Nasenmuskel  
5 Oberlippenheber  
6 Kaumuskel

7 Lachmuskel  
8 dreieckiger Muskel,  
Herabzieher des Mundwinkels  
9 vierseitiger Lippenmuskel  
10 Kinnmuskel

1 Hinterhaupt-Stirn-Muskel  
2 Stirnmuskel  
3 Schläfenmuskel  
4 Augenringmuskel  
5 querer Nasenmuskel  
6 Oberlippenheber

7 großer Jochbeinmuskel  
8 Mundringmuskel  
9 Kinnmuskel  
10 Trompetermuskel  
11 Lachmuskel  
12 Kaumuskel

Abb. 59: Seiten- und Vorderansicht der Gesichtsmuskulatur<sup>1067</sup>

## Typen – Kinnpartie:

### Typ I:

Dieser Typus weist eine bewegte Oberfläche im Kinn- und Mundbereich auf, die durch die Herausbildung einiger anatomischer Details hervorgerufen wird. Der *dreieckige Muskel des Herabziehers* umklammert, vom Mundwinkel ausgehend, das Kinn und die beiden *vierseitigen Lippenmuskeln*, die das Kinn schräg mit dem *Mundringmuskel* verbinden. Durch die Anspannung dieser Muskel wird das Gewebe links und rechts unter der Unterlippe aufgeworfen. Die *Mundringmuskulatur* wird durch dieses „Lächeln“ links und rechts über der Oberlippe als Wulst akzentuiert.

### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 412 (Tf. 10a), 415 (Tf. 10c) und 417 (Tf. 11c). Die Muskulatur am Kinn ist durch eine w-förmige Furche von der Mundpartie getrennt. Diese Form entsteht durch die Angabe der *dreieckigen Muskelgruppe des Herabziehers*, den beiden *vierseitigen Lippenmuskeln* und dem *Quermuskel*, der über dem Kinn als knorpelige Form zum Vorschein kommt. Dieser ist an CG 412 besonders, und an CG 415 und 417 etwas gemäßiger ausgebildet.

<sup>1067</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 393, 395.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 411 (**Tf. 11d**) und 414 (**Tf. 10b**). Dieser Typus weist eine U-förmige Furche auf, die die Kinnpartie von der Mundpartie trennt. Es handelt sich dabei um eine gemäßigte Darstellung der anatomischen Auffassung von Typ Ia und lässt den *Quermuskel* über dem Kinn, der an Typ Ia einen w-förmigen Kinnverlauf erzeugt, vermissen.

**Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 418, 419 (**Tf. 11a-b**). Bei diesem Typus ist das Kinn durch zwei Furchen, die von der Bartkontur ausgehen und sich unter der Lippe treffen, definiert. Die Betonung dieser beiden *vierseitigen Lippenmuskeln* lassen das Kinn als dreieckige Form erscheinen, die an CG 419 in den Enden etwas gerundet ist. Der *Mundringmuskel* ist leicht wulstförmig aufgestaucht und die beiden *vierseitigen Lippenmuskel* dringen als dreieckige Form in diesen Wulst ein.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 413, 416 und 420 (**Tf. 12**). An Typ III sind Kinn- und Mundpartie durch eine horizontale breite Furche voneinander getrennt und werden nur an den Mundwinkeln durch kaum wahrnehmbare klammerartige Furchen miteinander verbunden. An diesen Statuen wirkt die Form des Kinns wenig knochig und daher sehr undifferenziert. CG 416 und 420 erhalten durch das Anheben des *Lachmuskels* den leichten Anflug eines Lächelns.

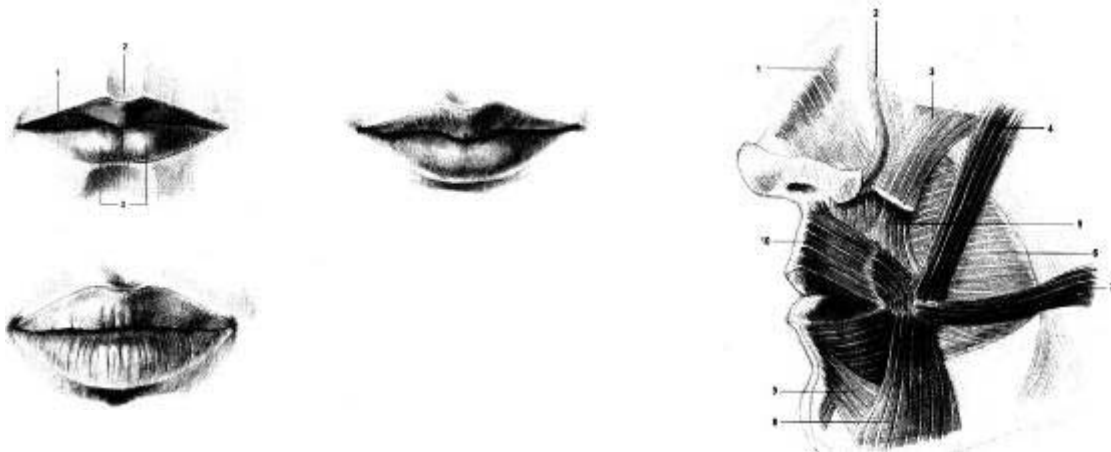
**Kinn:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	W-förmige Furche trennt Kinn vom Mund; knorpeliger Quermuskel über dem Kinn	412, 415, 417
Typ Ib	U-förmiger Furche trennt Kinn vom Mund	411, 414
Typ II	Λ-förmige Furche trennt Kinn vom Mund	418, 419
Typ III	Kinn durch breite Furche vom Mund getrennt	413, 416, 420

**2.1.3 Mundgestaltung**

Die Mundpartien weisen einen auffallend heterogenen Befund auf, denn die Typengruppierungen, die bei den Kinnformen erstellt wurden, stimmen nur bedingt mit den Typengruppierungen überein, die sich durch die Mundformen ausbilden. Ein Teil der Mäuler erzeugt einen lächelnden Eindruck, der durch das Anheben der *Lachmuskeln* hervorgerufen wird und sich auf die Gestaltung der Gesichtspartie über der Oberlippe auswirkt. Es hat den Anschein, als ob die Gestaltung des Inkarnats getrennt von der Gestaltung der Mäuler erfolgt wäre. Derartige Befunde sind durch die Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit bekannt.<sup>1068</sup> An CG 33351 ist der Mund zwar in seiner Form festgelegt, jedoch in der Bosse verblieben, aber schon mit der Modellierung des Inkarnats begonnen worden. So demonstriert diese Studie, dass die Kontur und Binnenstruktur des Mundes in einem späteren Arbeitsgang ausgeführt werden konnte.

<sup>1068</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. XIII (CG 33351).



Am Lippenrand (1) geht die Haut in die Schleimhaut der Mundhöhle über. Der untere Rand des Philtrums (2) – der Rinne in der Mitte der Oberlippe – paßt zwischen die zwei Wülste (3) der Unterlippe.

Die Muskeln der Nase und der Lippe

- 1 querer Nasenmuskel
- 2 Oberlippenheber (medialer Teil)
- 3 Oberlippenheber (lateral Teil)
- 4 großer Jochbeinmuskel

5 Mundwinkelheber

6 Trompetermuskel

7 Lachmuskel

8 dreieckiger Muskel

9 vierseitiger Lippenmuskel

10 Mundringmuskel

Abb. 60: Mundformen und Muskulatur um Mund und Nase<sup>1069</sup>

## Typen – Mund:

### Typ I:

Bei diesem Typus weist der Lippenspalt einen flügelartigen Schwung auf, dringt in die Form der Unterlippe ein und teilt diese optisch in zwei Hälften. Dieser Eindruck wird durch die plastische Ausgestaltung der Unterlippe unterstützt, die links und rechts vom Lippenspalt in einen aufgeworfenen Wulst übergeht. Die Lippen sind umgeben von einem gratigen Lippenrand, der am Philtrum einen mehr oder weniger ausgeprägten bogenförmigen Verlauf erhält. Die Mundwinkel sind leicht angebohrt.

### Typ Ia:

Zu diesem Typ gehören CG 413 und 415 (Tf. 16). CG 413 und 415 haben, darüber hinaus, besonders breite Lippen mit einer bewegten Konturlinie, die in einer runden, „vollmundigen“ Form angelegt sind. Auch die Binnenzeichnung der Lippen, z.B. der *Lippenspalt* hat bei diesem Typus einen bewegten Verlauf.

### Typ Ib:

Zu diesem Typ gehören CG 417 und 420 (Tf. 17), die die Merkmale von Typ I in einer verhalteneren Ausführung aufweisen. Der Mund erscheint wesentlich schmaler und die Bewegung des *Lippenspaltes* ist ebenfalls gemäßiger.

### Typ II:

Zu diesem Typ gehören CG 411 und 418 (Tf. 18). Dieser Typus hat sehr schmale Lippen mit einem nahezu geraden *Lippenspalt*. Die Unterlippe ist schmaler als die Oberlippe und weist eine fast dreieckige Form auf. Auch hier sind die Lippen durch einen gratigen Rand vom Inkarnat getrennt und die Mundwinkel leicht angearbeitet.

<sup>1069</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 417.

**Typ III:**

Zu diesem Typ gehören CG 419 und 416 (**Tf. 19**). Dieser Typus hat leicht hochgezogene Mundwinkel, wodurch ein lächelnder Eindruck vermittelt wird. Die Oberlippe steht stark hervor, so dass der Mund zur Unterlippe schräg unterschritten wirkt. Ober- und Unterlippe sind über die Mundwinkel herum durch einen gratigen Rand verbunden.

**Typ IV:**

Zu diesem Typ gehören CG 412 (**Tf. 20**) und 414<sup>1070</sup>. Die Mundwinkel sind stark hochgezogen, wodurch ein deutliches „Lächeln“ gezeigt wird. Der Lippenspalt ist nahezu gerade und tief in das Gestein gearbeitet, so dass Unterlippe und Oberlippe als singuläre Formen plastisch deutlich herausmodelliert sind. Die Oberlippe ist durch einen Einzug unter dem *Philtrum* plastisch zweigeteilt. Die Unterlippe steht deutlicher hervor und endet weit ausladend in den Mundwinkeln. Die Mundwinkel gehen in Furchen über und ziehen sich in den *Mundringmuskel*, der dadurch links und rechts über der Oberlippe aufgestaucht und durch eine Furche von der Wange getrennt wird.

**Mund:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	breite Lippen mit flügelartigem Lippenspalt	413, 415
Typ Ib	verhaltenere Gestaltung von Typ Ia	417, 420
Typ II	schmale Lippen mit geradem Lippenspalt und dreieckiger Unterlippe	411, 418
Typ III	Oberlippe steht stark hervor und ist zur Unterlippe abgeschrägt; Unter- und Oberlippe durch gratigen Rand verbunden	416, 419
Typ IV	vorstehende Unterlippe, die in hochgezogenen Mundwinkeln endet; „lächelnder Eindruck“	412, 414

**2.1.4 Augengestaltung**

Die Augengestaltung weist einen ebenso heterogenen Befund auf wie die Mund- und Kinngestaltung. Es zeigen sich zum einen unterschiedliche Augenformen, zum anderen unterschiedliche Platzierungen der Augen, die wiederum in ihren Gruppierungen nicht zur Übereinstimmung gebracht werden können. Auffällig sind vor allem die variierenden Abstände zwischen den Augen und Augenbrauen. Nur der Abstand zwischen dem Stirnband und den Augenbrauen stimmt an allen Statuen in etwa überein.<sup>1071</sup> Je nach Kopfform und Lage der Wangenknochen, ist die Fläche für die Kompartimente der Augen sehr großzügig wie an CG 416 und 420 (**Tf. 23a-b**) oder aber sehr gering wie an CG 418 und 419 (**Tf. 21a-b**) ausgefallen.

<sup>1070</sup> Ohne Bild.

<sup>1071</sup> Ein Umstand, den schon B. Fay bei ihren Untersuchungen der Chephrenstatue (Leipzig 1946), der Statue Amenemhet II. (MFA 29.1132) und der Louvre Sphinx (A23) feststellte. An diesen Statuen ist die Platzierung der Augenbrauen in Berücksichtigung der Proportionen, nahezu identisch. Fay, in: Kunst des Alten Reichs, 55.

## Typen – Augenlage:

### Typ I:

Die Augen liegen eng beieinander und weisen einen geringen Abstand zwischen Auge und Augenbrauen auf, der zur Gestaltung des Oberlides genutzt wurde.

### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 418 und 419 (**Tf. 21a-b**). Die Augen sind auf einer Linie angeordnet.

### Typ Ib:

Zu Typ Ib gehören CG 411 und 415 (**Tf. 21c-d**). Die Augen wurden schräg zur Nase gestellt. An beiden Statuen weist die rechte Augenbraue einen schrägeren Verlauf auf als die linke, wodurch sich der Abstand zum Auge weiter verringert.<sup>1072</sup>

### Typ II:

Der Abstand zwischen Augen und Augenbrauen ist bei diesem Typus etwas großzügiger gestaltet. Durch den Verlauf der Augenbrauen, die in einem auffallenden Bogen angelegt wurden, verringert sich jedoch die Fläche zur Gestaltung der Lidhaut im Schläfenbereich.

### Typ IIa:

Zu Typ IIa gehören CG 412 und 417 (**Tf. 22a-b**). Auffällig ist an beiden Statuen, dass die Augenform zum Unterlid stark angeschrägt wurde, so dass man bei diesem Typ den Eindruck gewinnt, dass die Statue nach unten blickt und der Bereich des Oberlides – besonders ausgeprägt an CG 412 – deutlich hervortritt.

### Typ IIb:

Zu Typ IIb gehören CG 413 und 414 (**Tf. 22c-d**). Der Abstand zwischen Augen und Brauen ist an CG 413 und 414 ähnlich wie bei Typ IIa. Allerdings wurden die Augen näher an die Nase gerückt und schräg gestellt.

### Typ III:

Zu Typ III gehören CG 416 und 420 (**Tf. 23a-b**). Bei diesem Typus ist der Abstand zwischen Augen und Augenbrauen besonders groß, so dass hier der Eindruck von „weit aufgerissenen“ Augen entsteht. Dieser Eindruck wird durch die schräg liegenden Augenbrauen unterstützt, die wie durch den *Augenbrauenheber* nach oben gezogen wirken. Vor allem an der *Nasenswurzel* wird der Abstand zum Auge deutlich, während zur Schläfe hin, durch den schrägen Verlauf der Augenbrauen, die Distanz zu den Augen wieder etwas verringert wurde.

---

<sup>1072</sup> Derartige Asymmetrien als Kennzeichen einer individuellen Handschrift sind durch die Statuen des Ptahschepses belegt. Sowohl die Schreiberstatue (Hildesheim PM 2141) als auch die Statuengruppe (Hildesheim PM 2144) weisen eine Linksneigung des Kopfes auf (CAA Hildesheim, Lieferung 1 (1977)).

**Augenlage:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	geringer Abstand zwischen Augen und Augenbrauen; Augen liegen nahe beieinander	418, 419
Typ Ib	geringer Abstand zwischen Augen und Augenbrauen; Augen schräg gestellt und liegen nahe beieinander	411, 415
Typ IIa	Abstand zwischen Augen und Augenbrauen größer; Augenapfel zum Unterlid angeschragt	412, 417
Typ IIb	Abstand zwischen Augen und Augenbrauen größer; Augen schräg gestellt	413, 414
Typ III	sehr großer Abstand zwischen Augenbrauen und Auge	416, 420

In der Gestaltung der Augenformen finden sich andere Statuen zusammen als bei der Augenplatzierung. Hieraus kann auf zwei unterschiedliche Herstellungsprozesse geschlossen werden, die durch die Bildhauerstudien der Ptolemäerzeit belegt sind. So zeigen die Gesichter in einem frühen Stadium der Formgestaltung oder des *in Fase-Stellens*, eine noch undifferenzierte Oberfläche des Inkarnats, wohingegen die Lage der Augenbrauen und die grobe Form der Augen aber schon angelegt sind.<sup>1073</sup> In einer Büste in Turin hat sich gerade der Fertigungsmoment, in dem der Augenbereich getrennt von der Gesichtsmodellierung bearbeitet wurde, erhalten.<sup>1074</sup> Auch an den Lischter Statuen wurde die Gestaltung der Augenbinnenstruktur in einem separaten Arbeitsgang ausgeführt.



Die Iris (2), die die Farbe des Auges bestimmt, ist mit der schwarzen Pupille in der Mitte (3) durch die Hornhaut (1) sichtbar. In der offenen Lidspalte erscheint die Lederhaut weiß (4). Die größeren oberen (5) und die kleineren unteren (6) Lider sind faltig. Am Innenrand (7) wachsen Wimpern. Der äußere Augenwinkel ist spitz (9), der innere gerundet (10).

1 Augenringmuskel  
1/1 Lidteil  
1/2 Augenhöhle  
2 Augenbrauenrunzler  
3 Oberlippenheber  
(medialer Teil)

4 Oberlippenheber  
(lateral Teil)  
5 kleiner Jochbeinmuskel  
6 Hinterhaupt-Stirn-Muskel  
7 Stirnhautsenker

Abb. 61: Benennung der Augenkompimente<sup>1075</sup>

**Typen – Augengestaltung:****Typ I:**

Der schmale Augenabstand wurde bei diesem Typus durch die ausgeprägten langgezogenen inneren Augenwinkel optisch weiter verringert. Das Oberlid ist als breites gerundetes, plastisch abgesetztes Band herausgearbeitet, das als Schminkestrich über den äußeren Augenwinkel über

<sup>1073</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. XIV (CG 333.353); Seipel, Gott, Nr. 198, 199.

<sup>1074</sup> Seipel, Gott, Nr. 202.

<sup>1075</sup> Szunyoghy/Fehér, *Anatomie*, 400.



das Unterlid hinaus geführt wird. Das Unterlid endet im äußeren Augenwinkel unter dem Oberlid und umschließt somit die gesamte Augenform. Die *Karunkel* im inneren Augenwinkel sind getreptt angelegt.

**Typ Ia:**

Zu Typ Ia gehören CG 418 und 411 (**Tf. 18**). Das Oberlid ist als breites gerundetes, plastisch abgesetztes Band herausgearbeitet, das als plastisch ausgearbeiteter Schminkestrich über den äußeren Augenwinkel hinaus in die Lidhaut gezogen wurde und spitz endet. Der Eindruck des Schminkestriches wird durch die schwarze Bemalung betont. Als einzige Statue des Statuenkomplexes weist CG 418 auch ein plastisch abgesetztes und gerundetes Unterlid auf, das an den restlichen Statuen nur aufgemalt ist.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 413 und 415 (**Tf. 16**), die ebenfalls durch die Verbindung von Ober- und Unterlid eine klar umgrenzte Augenform aufweisen. Allerdings endet bei diesem Typus das Oberlid im äußeren Augenwinkel und ist nur wenig als plastischer Schminkestrich in die Lidhaut weitergeführt worden.

**Typ II:**

Dieser Typus zeigt eine deutliche Modellierung der Lidhaut über dem Oberlid. Das Oberlid wird nur wenig in die Lidhaut als Schminkestrich weitergeführt. Anders als bei Typ I sind bei Typ II Ober- und Unterlid durch eine tiefe Kerbe voneinander getrennt. Diese Kerbe wurde im unteren Bereich des Augenringmuskels unterarbeitet, wodurch die Lidhaut hier aufgestaucht erscheint. Die Karunkel im inneren Augenwinkel sind modelliert.

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 412 (**Tf. 20**) und 414<sup>1076</sup>. An beiden Statuen ist der innere Augenwinkel deutlich verlängert und stark nach unten gezogen. Da das Gesicht von CG 412 vor allem im oberen Bereich sehr breit ausgefallen ist, wirken die Augen wie auseinandergezogen. Der *Augenhöhlenrand* wurde durch eine Furche unterarbeitet, wodurch die Lidhaut am *oberen Augenringmuskel* deutlich hervortritt und gegen das plastisch angelegte Band des Oberlides wulstig aufgestaucht wird.

**Typ IIb:**

Die gemäßigte Ausführung von Typ IIa weisen CG 416 und 419 (**Tf. 19**) auf. Dies betrifft vor allem den Bereich über dem Oberlid, der hier weniger durchmodelliert ist. Das zum plastischen Schminkestrich weiter entwickelte Oberlid ist auch hier nicht mehr in die Lidhaut gezogen worden, sondern ist im äußeren Augenwinkel durch eine Kerbe optisch vom Unterlid getrennt.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 417 und 420 (**Tf. 17**). Sie weisen kaum bewegte Oberflächen im Bereich der Augen auf. Das Oberlid ist nur wenig von der Lidhaut getrennt und endet am äußeren Augenwinkel. An CG 420 ist das Oberlid durch eine Ritzlinie definiert, die auf der rechten Seite jedoch nur im Bereich des äußeren Augenwinkels angearbeitet wurde. Als

---

<sup>1076</sup> Ohne Bild.

einziges strukturierendes Element, das die obere und untere Augenpartie voneinander trennt, wurde eine langgezogene Inskription vom äußeren Augenwinkel ausgehend in Richtung Augenbraue geführt. Diese ist nur wenig angearbeitet und vermittelt somit mehr eine optische als eine plastische Trennung des Augenringmuskels.

### Augengestaltung:

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Augenform durch Ober- und Unterlid gerahmt; Oberlid als eigenständige Form deutlich herausmodelliert und als Schminkestrich in die Lidhaut gezogen	418, 411
Typ Ib	Augenform durch Ober- und Unterlid gerahmt; Oberlid als eigenständige Form deutlich herausmodelliert	413, 415
Typ IIa	Ober- und Unterlid am äußeren Augenwinkel durch Furche voneinander getrennt; stark modellierte Lidhaut	412, 414
Typ IIb	Ober- und Unterlid am äußeren Augenwinkel durch Furche voneinander getrennt	416, 419
Typ III	Einschnitt zwischen äußeren Augenwinkel und Augenbraue trennt Augenringmuskel in einen oberen und unteren Bereich	417, 420

Am Auge ist nur sehr schwer zu entscheiden, ob bei den verhaltenen und ausgeprägten Gestaltungen eines Typus unterschiedliche Fertigungsstadien oder die Handschrift eines Meisters und eines in seinem Stil arbeitenden Schülers vorliegen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass man bemüht war, diesen aussagestärksten Bereich des menschlichen Körpers unbedingt fertig zustellen. Allerdings fallen kleine Details wie an CG 420, an der die Konturlinie des Oberlides nicht vollständig unterarbeitet ist, nicht besonders auf. Vermutlich sollten auch alle Augen ein, als separate Form gearbeitetes Unterlid erhalten, was jedoch nur an CG 418 zur Ausführung gekommen ist. Allerdings kann es sich bei dieser abweichenden Gestaltung immer noch um eine individuelle Handschrift handeln. Diese Frage stellt sich auch für Typ III, der durch eine besonders geringe Modellierung seiner Augenkompimente auffällt. Sollten diese noch plastisch gestaltet werden, vor allem da an CG 420 der einzige Arbeitsabbruch festgestellt werden kann? Oder liegt hier doch nur eine zu vernachlässigende Ungenauigkeit vor? Die polierten Oberflächen an den Augen lassen vermuten, dass hier die Arbeiten abgeschlossen waren. Dazu konnten alle fehlenden Details mit Farbe gestaltet werden. So bleibt die Entscheidung, ob unfertig oder individuelles Kriterium hier unbeantwortet. Mit der Bemalung war die Statue funktionsfähig und somit auch fertiggestellt.

### 2.1.5 Ohrengestaltung

Das Erscheinungsbild der Ohren wurde ebenfalls durch mehrere Herstellungsprozesse beeinflusst. Die Lage des Ohres wurde durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* festgelegt, wohingegen die Konturlinie durch die Herstellungsprozesse der Gesichts- und Nemesgestaltung bestimmt wurde. Der Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* hat seine Spuren auf den Seitenteilen der Kopftücher hinterlassen, die noch nicht mit einem Zweistrich-Muster versehen sind. So haben sich an CG 413, 414 und 415 (**Tf. 15, 28**) noch Reste der Sicherheitsbosse erhalten, die dort als mehr oder weniger breiter Steg hinter dem Ohr

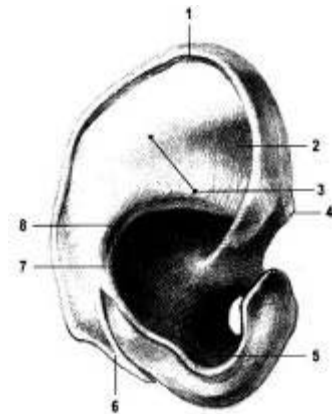
erscheinen.<sup>1077</sup> An CG 417 (Tf. 26c) zeigt sich die Sicherheitsbosse nur noch als Schatten am Seitenteil des Nemes. Durch das *Ausstemmen* der Sicherheitsbosse wurde die Kontur des Ohres freigelegt und anschließend der Rand des Ohres gerundet.<sup>1078</sup> Der Steg, der das Ohr mit dem Seitenteil verbindet, musste *unterstemmt* werden, bevor die Seitenflügel des Nemes poliert und somit für die Ausführung des Musters vorbereitet wurden. Dies konnte sehr nachlässig geschehen wie an CG 414 (Tf. 28a-b) und 415 (Tf. 15), an denen das Ohr in seinen Einzelheiten fertiggestellt, aber noch durch einen Rest von Steg mit dem Nemes verbunden blieb. An allen Statuen mit einem fertiggestellten Zweistrich-Muster fehlt dieser Steg. Am deutlichsten zeigt sich die Reihenfolge der Arbeitsschritte an CG 416 (Tf. 25a-b), dessen Nemesmuster fertiggestellt, die Binnenstruktur des Ohres jedoch nicht vollendet wurde. Die Sicherheitsbosse hatte man schon entfernt und den Rand des Ohres gerundet. So war die Aufarbeitung der Konturlinie und das Freilegen des Ohres im Herstellungsprozess der Nemesgestaltung eingegliedert, wohingegen die Gestaltung des Innenohrs als eigenständiger Arbeitsgang zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt werden konnte. Durch die Form der Ohren und die Gestaltung seiner Kompartimente konnten folgende Typen ermittelt werden:

Die Ohrmuschel  
 1 Ohrmuschel  
 2 Antitragus  
 3 Anthelix  
 4 Schenkel der Anthelix  
 5 Darwin-Spitz-Ohr  
 6 dreieckige Grube  
 7 Helix (Schnecke)  
 8 Grube des Schilds  
 9 Tragus  
 10 Tragus-Einschnitt  
 11 Gehörgang



Die Ohrmuskel  
 Die Muskel der Ohrmuschel ziehen die Wurzel der Muschel zur Mitte (1), nach vorne (2,3) und nach hinten (7). Die Muskel 4-6 ziehen die Muschel zusammen und biegen sie.

1 M. helicis major  
 2 M. auricularis superior  
 3 M. auricularis anterior  
 4 M. helicis minor  
 5 M. tragus  
 6 M. antitragicus  
 7. M. auricularis posterior



Die Knorpel des Ohrs  
 1 Helix (Schnecke)  
 2 dreieckige  
 3 zwei Äste der Anthelix  
 4 Stachel der Helix  
 5 Knorpel des Gehörgangs  
 6 Schwanz der Helix  
 7 Schild  
 8 Anthelix

Abb. 62: Ohrenkompartimente<sup>1079</sup>

## Typen – Ohrgestaltung:

### Typ I:

Die Ohren von Typ I erscheinen, im Verhältnis zu den Proportionen des gesamten Kopfes, etwas kleiner als von Typ II<sup>1080</sup> und haben im Verlauf der Kontur nicht nur einen Einzug zum *Gehörgang*, sondern auch einen am Übergang vom *Ohrrand* zum *Ohrläppchen*. Bei diesem Typus erfährt der obere Teil des Ohrs einen Schwerpunkt. Der *Ohrrand* (*Helix*) ist als wulstiges

<sup>1077</sup> Das Erscheinungsbild der Ohren im Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* ist vergleichbar der Bildhauerstudie im Louvre (N 450), Seipel, Gott, Nr. 198.

<sup>1078</sup> Der Zustand in dem das grob angelegte Ohr mit dem Nemes verbunden ist, zeigt sich an der Studie im Louvre (N 450). Seipel, Gott, Nr. 198.

<sup>1079</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 420.

<sup>1080</sup> Siehe unten Definition von Typ II.

Band angelegt. Das obere Ende des *Helix* rollt sich ein und endet vor der aufgeworfenen Form des *Anthelix*. Das untere Ende wird durch einen Einschnitt vom *Ohr läppchen* getrennt. Der Abstand zwischen Ohrrand und *Anthelix* ist schmal gehalten. Der *äußere Gehörgang* ist als spitze dreieckige Form gestaltet.

**Typ Ia:**

Zu Typ Ia gehören CG 418 und 419 (**Tf. 24**). Dieser Typus weist in der Vorderansicht besonders spitze Ohren auf. Die *dreieckige Grube* ist verhalten modelliert, während der Bereich des *äußeren Gehörgangs* tief in das Gestein hinein gearbeitet wurde. CG 419 hat als einzige Statue des gesamten Statuenkomplexes gebohrte Gehörgänge.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 416 und 420 (**Tf. 25**). CG 420 weist eine verhalten modellierte Innenohrgestaltung auf. Die *dreieckige Grube* ist nur leicht angedeutet und die *Grube des Schildes* nur wenig in die Tiefe gearbeitet. An CG 416 ist die Modellierung des *Innenohrs* noch nicht abgeschlossen. Alle Kompartimente des Ohres sind als grob gestaltete, gegeneinander verkantete Fläche angelegt.

**Typ Ic:**

Zu Typ Ic gehören 412 und CG 417 (**Tf. 26**). Dieser Typus ähnelt in seinem Erscheinungsbild Typ Ib. Der *äußere Gehörgang* nimmt bei diesem Typus allerdings etwas mehr Raum ein. Auch hier sind die einzelnen Kompartimente deutlich angegeben, aber nicht in die Tiefe modelliert worden.

**Typ II:**

Typ II ist gekennzeichnet durch große Ohren mit starkem Einzug zum *Gehörgang* und einer Betonung der unteren Hälfte des Ohres. Im Gegensatz zum Typ I sind diese Ohren in die Vorderansicht gedreht. Das schneckenförmige Band des *Helix* verbindet sich mit dem *Anthelix* und trennt als gratig erhabener Steg das Ohr in zwei Teile. Der untere Teil des *Helix* verbindet sich in seiner Konturlinie mit dem *Ohr läppchen*, wird durch eine deutlich erhabene Kante dennoch optisch von diesem getrennt.

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 411 und 415 (**Tf. 27**). An CG 415 sind die einzelnen Kompartimente des Ohres als geometrische Flächen angelegt. Besonders deutlich wird hierbei das trennende Element des gratig erhabenen *Helix*. An CG 411 sind diese klar abgegrenzten Formen zudem in die Tiefe modelliert worden.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 413 und 414 (**Tf. 28**). Dieser Typus zeigt eine verhaltene Ausführung von Typ IIa. Der *Anthelix* fächert sich bei diesem Typus in zwei Schenkel auf, die durch eine Furche voneinander getrennt werden. Dadurch entsteht der Eindruck einer *dreieckigen Grube*, die aber nicht, wie bei den restlichen Typen, als eine klar abgegrenzte dreieckige Form angelegt ist.

**Ohrgestaltung:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	klein wirkende, spitze Ohren; Betonung des oberen Ohrteils	418, 419
Typ Ib	klein wirkende Ohren; Betonung des oberen Ohrteils, verhaltene Modellierung	416, 420
Typ Ic	verhaltene Modellierung; etwas mehr Betonung des äußeren Gehörgangs	412, 417
Typ IIa	große Ohren, die in die Vorderansicht orientiert sind; Betonung des äußeren Gehörgangs	411, 415
Typ IIb	verhaltene Ausführung von Typ IIb; Anthelix fächert sich in zwei Schenkel auf	413, 414

Auch an den Ohrläppchen haben sich unterschiedliche Fertigungsstadien erhalten. An CG 416 (Tf. 25a-b) ist das Ohrläppchen auf der linken Seite gerundet und geglättet, allerdings ist es ohne Oberflächenmodellierung geblieben. Auf der rechten Seite hingegen wurde die Oberfläche des Ohrläppchens modelliert, indem eine flache Furche eingearbeitet wurde. Diese Furche endet an der Kontur des Ohrläppchens und erzeugt den Eindruck von zwei erhabenen Höckern. In einem späteren Arbeitsschritt wurde einer zum Knorpel des *Antitragus* und der andere zum weichen Gewebe des Ohrläppchens ausgearbeitet. Auch die Qualität der Stofflichkeit von weich-fleischig und hart-knorpelig ist in der Oberflächebehandlung kenntlich gemacht.

So können für die Fertigung der Ohrläppchen vier Arbeitsschritte ermittelt werden:

1. Die Form des Ohres wird angelegt, dabei wurde das Ohrläppchen gerundet und die Oberfläche geglättet. Wahrscheinlich ist in diesem Herstellungsstadium noch keine Trennung von *Helix* und *Ohrläppchen* vollzogen worden.
2. Der *Ohrtrand (Helix)* wurde definiert und dadurch das Ohrläppchen von den restlichen Kompartimenten getrennt.
3. Die Oberfläche des Ohrläppchens wurde durch eine Furche gegliedert und dadurch der *Antitragus* definiert.
4. Die Oberflächen von *Antitragus* und *Ohrläppchen* wurden modelliert.

Bis zu folgenden Arbeitsschritten waren die jeweiligen Ohrläppchen ausgeführt:

**Fertigungsstadien an den Ohrläppchen:**

CG	418	419	416	420	412	417	415	411	413	414
links	3.	4.	2.	2.	2.	3.	2.	2.	4.	3.
rechts	4.	4.	3.	4.	4.	4.	2.	4.	4.	4.

An einer Statue können sich verschiedene Fertigungsstadien an den Ohrläppchen zeigen. Zumeist sind die linken in einem niederen Fertigungszustand verblieben. Allerdings ist das Ohrläppchen – ebenso wie ein mehr oder weniger modellierter Lidstrich – ein so unbedeutendes Detail, dass sich aus den unterschiedlichen Fertigungszuständen keine aussagekräftigen Interpretationen ableiten lassen.

## **Arbeitsablauf der Ohrenfertigung:**

Da sich an den Statuen vielfältige Werkspuren und Fertigungsstadien im Bereich der Ohren erhalten haben, kann ein „idealer“ Arbeitsablauf für dieses Statuenkompartiment rekonstruiert werden. Interessanterweise zeigen die meisten Fertigungsstadien, die an den Ohren ermittelt wurden, keinen Arbeitsabbruch, sondern einen beendeten Arbeitsschritt. Dadurch dokumentieren einzelne Fertigungsstadien bestimmte Fertigungsstufen innerhalb eines Herstellungsprozesses. Allerdings soll durch die Rekonstruktion eines schematisierten Arbeitsablaufes nicht suggeriert werden, dass die letzte Fertigungsstufe auch an allen Statuen ausgeführt werden sollte, denn das Ausführen oder Weglassen kleiner Details kann auch Kennzeichen einer individuellen Handschrift sein.

### **1. Fertigungsstufe:**

In der ersten Fertigungsstufe befand sich das Ohr noch in einer Sicherheitsbosse. In diesem Zustand ist kein Ohr verblieben, jedoch hat sich die ursprüngliche Kontur dieser Fertigungsstufe als Schatten am Nemes von CG 413, 414, 415 (Tf. 15), 417 (Tf. 26c) und 420 (Tf. 25c) erhalten.

### **2. Fertigungsstufe:**

Die Sicherheitsbosse wurde entfernt und die Konturlinie des Ohr herausgearbeitet. Allerdings zeigen sich in dieser Fertigungsstufe häufig noch Reste der Sicherheitsbosse hinter dem Ohr wie an CG 413, 414, 415 (Tf. 15, 27a, 28), 416 (Tf. 25a-b) und 417 (Tf. 26c). Spuren des Beizeisens haben sich an CG 411 (Tf. 27b), 412 (Tf. 26a-b), 418, 419 (Tf. 24) und 420 (Tf. 25c) erhalten.

### **3. Fertigungsstufe:**

Die Form des Ohres wurde *unterstemmt* und damit der Rest der Sicherheitsbosse entfernt. In dieser Fertigungsstufe war das Ohr endgültig vom Nemes gelöst.

### **4. Fertigungsstufe**

Die vierte Fertigungsstufe hat sich an CG 416 (Tf. 25a-b) erhalten. Der Rand der Ohrmuscheln wurde plastisch herausgearbeitet, gerundet und geglättet. Ebenso rundete man die Ecken des Ohrläppchens und glättete seine Oberfläche. Die tiefe Furche mit der die Form des *Helix* definiert wurde, setzt sich gegen die erhabene Form des Ohrläppchens ab. Die einzelnen Kompartimente des Ohres sind in ihren Formen grob angelegt. Ansonsten wirken die Ohren so, als wären sie in der Binnengestaltung noch in einer Art Bosse verblieben.

### **5. Fertigungsstufe**

Durch diesen Arbeitsgang wurde der schneckenförmige *Helix* als geschwungenes wulstiges Band angelegt, das sich zum *Anthelix* einrollt. Dadurch entsteht ein dreieckiger Abschluss des Ohres an der Schläfe, der wohl als stilisierte Form des *Tragus* verstanden werden kann. Die einzelnen Kompartimente des Ohres erhalten klare Konturen, sind aber noch nicht in die Tiefe modelliert. Diese Fertigungsstufe wird durch CG 415 (Tf. 27a) vertreten.

### 6. Fertigungsstufe

Die sechste Fertigungsstufe zeigt sich an CG 412 und 417 (**Tf. 26**). Die einzelnen Ohrkompartimente sind verhalten in die Oberfläche eingebettet. Die Oberfläche ist noch nicht geglättet.

### 7. Fertigungsstufe

Nachdem die erwünschte plastische Tiefe erreicht wurde, konnte die Oberfläche geglättet werden. Diese Fertigungsstufe weisen CG 411 (**Tf. 27b**), 412 (**Tf. 27a-b**), 413 (**Tf. 28c**) und 419 (**Tf. 24a-b**) auf.

### 8. Fertigungsstufe

Dieser letzte Arbeitsschritt ist nur an CG 419 (**Tf. 24a-b**) ausgeführt worden. Als einzige Statue weist sie eine kreisrunde Bohrung am Gehörgang auf.

#### Einzelne Fertigungsstufen des Arbeitsablaufes der Ohrgestaltung:

Fertigungsstufe	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstufe	grobe Bosse (nur in Spuren oder als Schatten erhalten)	413, 414, 415, 417, 420
2. Fertigungsstufe	Form wird ausgebeizt; Ohrrand wird gerundet (nur noch in Spuren)	413, 414, 415, 416, 417
3. Fertigungsstufe	Ohrform wird vom Nemes gelöst	411, 412, 418, 419, 420
4. Fertigungsstufe	Ohrmuschelrand wird herausmodelliert; Ohrläppchen werden geglättet; Ohrmuschel bleibt in der Bosse	416
5. Fertigungsstufe	einzelne Ohrkompartimente werden verhalten in die Oberfläche modelliert	415
6. Fertigungsstufe	einzelne Ohrkompartimente werden in die Tiefe modelliert; die Oberfläche ist ungeglättet	412, 417
7. Fertigungsstufe	Oberfläche ist geglättet	411, 412, 413, 419
8. Fertigungsstufe	Gehörgang wird gebohrt	419

Bringt man nun die Fertigungsstufen der Ohrengestaltung und der Ohrläppchenmodellierung (wird in Klammern in der Reihenfolge linkes-rechtes Ohrläppchenstadium angegeben) mit den ermittelten Ohrtypen in Verbindung, ergibt sich folgende Tabelle:

#### Fertigungsstufen innerhalb der einzelnen Ohrentypen:

Typen	Fertigungsstufe	CG
Typ Ia	8. Fertigungsstufe (4./4.)	419
	6. Fertigungsstufe (3./4.)	418
Typ Ib	6. Fertigungsstufe (2./4.)	420
	4. Fertigungsstufe (2./3.)	416
Typ Ic	7. Fertigungsstufe (2./4.)	412
	6. Fertigungsstufe (3./4.)	417
Typ IIa	7. Fertigungsstufe (2./4.)	411
	6. Fertigungsstufe (2./2.)	415
Typ IIb	7. Fertigungsstufe (4./4.)	413
	6. Fertigungsstufe (3./4.)	414

Es zeigt sich, dass innerhalb eines Typus je eine Ohrmodellierung einen fortgeschrittenen und einen weniger fortgeschrittenen Zustand dokumentiert. Meistens jedoch war die Modellierung schon ausgeführt, so dass nur noch die Glättung der Oberfläche an einer Statue durchzuführen war. An CG 419 wurde zudem noch der Gehörgang gebohrt, was die vollendete Form der „Funktionsfähigkeit des Hörens“ in diesem Statuenkomplex darstellt. Die einzige Statue, die eine deutlich unfertige Ohrmodellierung aufweist ist CG 416. Doch auch hier ist davon auszugehen, dass die Hörfähigkeit durch eine Bemalung oder durch ein rituelles „in Funktion setzen“ gewährleistet wurde.



## 2.2 Analyse einzelner Körperkompartimente

Die Formen und Oberflächengestaltungen der Körper sind ebenfalls – wie die Köpfe – durch unterschiedliche Herstellungsprozesse beeinflusst worden. Der Sitz der verschiedenen Kompartimente wie Brust, Taille, Ellenbogen, Hände und Knie sind mit großer Wahrscheinlichkeit durch sehr frühe Herstellungsprozesse wie dem *Gröbern* und dem *in Fase-Stellen* der Statue festgelegt worden. Das Ausmodellieren der einzelnen Formen z.B. der Brust erfolgte in einem späteren Herstellungsprozess. Diese Formen konnten wiederum durch die Ausführung von Details wie Brustlappen oder Brustwarzen auffällig verändert werden. Daher werden zunächst die Merkmale der Körperformen untersucht und Typen definiert und im Anschluss daran die körpermodellierenden Details durch prägnante Merkmale voneinander differenziert.

### 2.2.1 Oberkörpergestaltung

Proportionen und Aussehen des Oberkörpers werden durch die äußere Körperkonturlinie, Form und Lage der Brust sowie dem Verlauf der Gürtelkontur gestaltet. Für die optische Wirkung ist vor allem die Oberflächengestaltung des Inkarnats zuständig, die unterschiedliche Ausprägungen von Plastizität aufweisen können.

Zur Beschreibung der Lage einzelner Körperkompartimente dienen die Fachtermini der Anatomie.

## Ebenen

- 1 Medianebene
- 2 Frontalebene
- 3 Horizontalebene

## Den Kopf betreffend

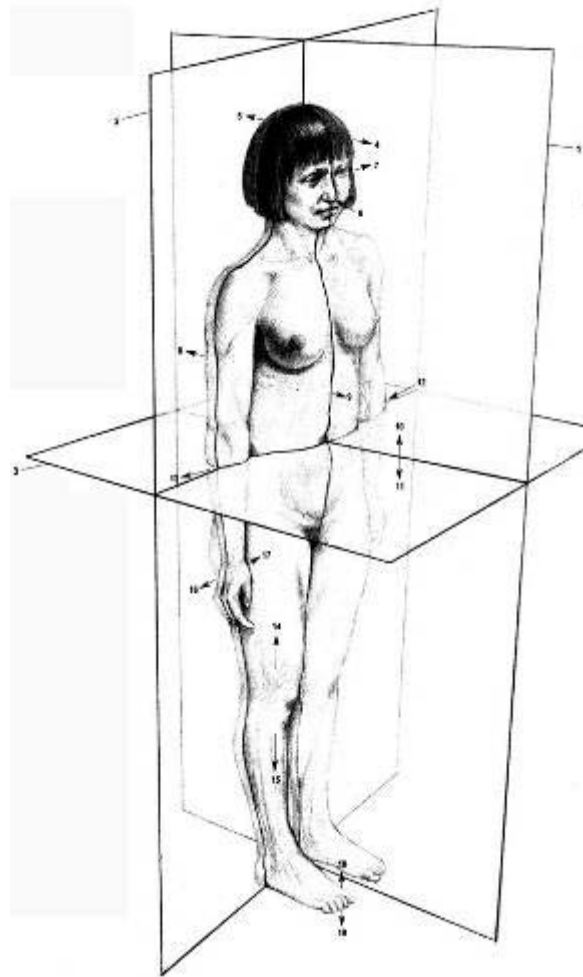
- 4 Frontalis: stirnwärts
- 5 Occipitalis: hinterhauptwärts
- 6 Nasalis: innere, zur Nase gehörend
- 7 Temporalis: äußere, zu den Schläfen gehörend

## Den Körper betreffend

- 8 Dorsal (posterior): rückwärts gelegen
- 9 Ventral (anterior): bauchwärts gelegen
- 10 Superior: weiter oben gelegen
- 11 Inferior: weiter unten gelegen
- 12 Medial: nach innen, zur Körpermitte liegend
- 13 Lateral: nach außen, zur Seite gerichtet
- 14 Proximal: körpernah, der Körpermitte zu gelegen
- 15 Distal: körperfern, von der Körpermitte entfernt liegend

## Die Hände bzw. Füße betreffend

- 16 Dorsal: handrückenseitig
- 17 Palmar: handflächenseitig
- 18 Dorsal: fußrückenseitig
- 19 Plantar: fußflächenseitig



**Orientierung am Körper**  
Um die Lage der Körperorgane zu beschreiben, werden Achsensysteme benutzt, die den Körper in mehrere fiktive Ebenen unterteilen. Die Medianebene teilt den Körper in symmetrische rechte und linke Hälften. Sagitalebenen liegen auf beiden Seiten parallel zur Medianebene. Diese ermöglichen es, Strukturen als median oder Lateral zu beschreiben. Im rechten Winkel zur Medianebene an der Längsachse des Körpers verläuft die Frontalebene. Danach können wir Strukturen als dorsal oder posterior oder Ventral oder anterior liegen kennzeichnen. Eine Horizontalebene bildet mit der Längsachse einen rechten Winkel und teilt den Körper in einen oberen (superioren) und einen unteren (inferioren) Teil. Um die Lage der Gliedmaßen zu beschreiben, verwendet man die Begriffe proximal und distal. Strukturen an der Vorderseite der Extremitäten liegen ventral; an der Hinterseite dorsal; an Beckengliedmaßen dorsal oder plantar; die Lage des Handrückens beschreibt man als dorsal; die Handfläche ist palmar. Die Finger oder Zehen sind nahe der Körperachse axial und weiter davon entfernt abaxial. Strukturen am Kopf können sich frontal (anterior), okzipital (posterior), nasal (medial) oder temporal (lateral) befinden. Organe nahe der Körperoberfläche nennen wir superficial (oberflächlich gelegen), die anderen profundus (tief gelegen). Der Ausdruck externus bezeichnet Strukturen außerhalb einer Region, der Begriff internus benennt Strukturen innerhalb eines Bereichs.

Abb. 63: Orientierung am Körper<sup>1081</sup>

## Typen – Oberkörperformen:

### Typ I:

Zu Typ I gehören CG 412 und 414 (**Tf. 1, 2a-b**). Die Brust ist sehr voluminös und tritt besonders an CG 412 (**Tf. 1b**) in der Seitenansicht noch deutlicher aus der Körperkontur hervor. In der Vorderansicht verläuft die Brustkontur w-förmig und ist durch breite Muldungen unterarbeitet, wodurch die Plastizität der Brust betont wird. Am Brustbein zieht sich diese Kontur zu einem Knick zusammen, von dem aus eine breite vertikale Muldung zum Bart angelegt wurde, die beide Brüste als separate Formen erscheinen lässt. Der tiefste Punkt der Brustkontur liegt auf der äußeren Körperkontur (laterale Platzierung) und vermittelt den Eindruck breiter Brustmuskelpartien. Allerdings ist der Abstand zwischen der Brustkontur und dem auf dem Brustmuskel aufliegenden Brustlappen des Nemes sehr gering, wodurch die Brustpartie zwar viel Raum in der Breite, aber nur wenig Raum bezogen auf die Körperlänge einnimmt (distale Lage). Durch diese Proportionierung entsteht der Eindruck eines schlanken

<sup>1081</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 11-12.

langgezogenen Körpers mit breiter Brustpartie, die eine weitere Betonung durch die Breite der Schultern erhält. Die Konturlinien des Körpers zieht sich zur Taille nur wenig zusammen und betonen somit die Körperlänge.

#### **Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 411 und 417 (**Tf. 2c-d, 3**). Die Proportionen der einzelnen Körperkompartimente sind ähnlich wie an Typ I, wurden aber innerhalb einer Körpergeraden angelegt. Dies zeigt sich sowohl in der Seitenansicht, in der die Brustform nicht über die Körperkontur hinausragt, als auch in der Vorderansicht, in der die Brustform die Konturlinie des Körpers kaum bewegt. Die Brust wurde durch breite Muldungen optisch von der Bauchpartie getrennt, die aber wenig in die Tiefe der Oberfläche eindringen. Auch bei diesem Typus erhält der Körper einen Schwerpunkt in der oberen Körperpartie durch den breiten, aber kurzen Brustbereich (distale Lage). Die Konturlinien des Körpers ziehen sich zur Taille deutlich zusammen, wodurch der Körper nicht mehr so gelängt wirkt wie bei Typ I.

#### **Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 413, 415 und 420 (**Tf. 4, 5a-b, 6**). Wie bei Typ II tritt in der Seitenansicht die Kontur der Brust nicht mehr über die Körperkontur hinaus. In der Vorderansicht hat sich Lage der Brustkontur proximal verlagert, wodurch die Fläche der Brustpartie verlängert wurde. Dies wirkt sich auf die Wahrnehmung der unteren Hälfte des Oberkörpers aus, die nun etwas verkürzter erscheint. Die Konturlinie der Brust verläuft flügelartig und ist durch eine schmale Muldung unterarbeitet, die an CG 415 (**Tf. 5a**) so verhalten ausgeführt wurde, dass die Brustkontur fast wie eine Inskription wahrgenommen wird. In der Vertikalen sind die Brustmuskeln am Brustbein durch eine breite Furche in separate Formen getrennt. Die äußere Körperkontur erfährt einen starken Einzug zur Taille und unterstreicht somit die optische Verkürzung der unteren Hälfte des Oberkörpers.

#### **Typ IV:**

Zu Typ IV gehören CG 416, 418 und 419 (**Tf. 5c-d, 7, 8**). Der Abstand zwischen der Brustkontur und den Brustlappen hat sich hier auffällig vergrößert, wodurch die Brüste einen fast „hängenden“ Eindruck vermitteln. Ihre Konturlinie ist geradezu rund geworden und die Brüste haben ihren Schwerpunkt von der äußeren Körperkontur (laterale Platzierung) zur Körpermitte hin (mediale Platzierung) verlegt. In der Seitenansicht erscheinen sie wenig modelliert und wirken sich nicht auf den geraden Verlauf der Körperkontur aus. Allerdings tritt an diesen Statuen der Bauch in der Seiten- und Schrägansicht (**Tf. 8**) plastisch hervor. Auch in der Vorderansicht hat dieser eine auffällige Betonung erfahren. Dies wird vor allem durch den Sitz der Taille verursacht, die proximal verschoben wurde. Da der Gürtel von der Taille in Richtung Oberschenkel geführt wird, legt sich dieser bei diesem Typus in einem deutlichen Bogen um den Bauch.

**Körperformen:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	voluminöse Brust mit w-förmigen Verlauf und Betonung in der Brust und Schulterbreite	412, 414
Typ II	verhaltene Ausführung von Typ I; Körperlänge durch deutlichen Einzug der Körperkontur in der Taille optisch reduziert	411, 417
Typ III	Brustpartie nimmt mehr Raum auf dem Oberkörper ein; Unterkörper durch Einzug in der Taille optisch weiter gegliedert	413, 415, 420
Typ IV	Brustpartie verlagert Schwerpunkt von der äußeren Körperkontur mehr zur Körpermitte und erhält somit einen beinahe „hängenden“ Eindruck; der Sitz der Taille rutscht ebenfalls an der Körperkontur nach oben und schafft Raum für eine Betonung des Bauchbereiches	416, 418, 419

Neben der Brustform erhielt der Rumpf eine weitere Gliederung durch die Linea Alba, den Nabel und den Verlauf der Bauchwülste, die Kennzeichen eines fülligen Körpers sind, hier aber wie auf den schlanken Körper aufgetragen erscheinen. Die Darstellung eines fülligen Körpers findet sich nur selten an Königstatuen und ist vor allem an Schreiberstatuen wie dem königlichen Architekten Sesostri' I. Mentuhotep belegt. Die Bauchgestaltung seiner Schreiberstatue (A 122)<sup>1082</sup> kommt der Gestaltung an den Lischer Statuen am nächsten, denn auch dort sind die Bauchfalten in der gerade gehaltenen Kontur des Körpers nur mittels Furchen hineingearbeitet worden. Einzelne Statuen des Lischer Statuenkomplexes können aufgrund des Musters, das durch den unterschiedlichen Verlauf der einzelnen Bauchfalten entsteht, zu Typengruppen zusammengefasst werden.

**Typen – Bauchfalten:****Typ I:**

Bei diesem Typus ist der Abstand zwischen Brustkontur und zwischen den zwei Bauchfalten etwa gleich groß. Die Abstände zwischen den beiden Bauchfalten werden an der Mulde der Linea Alba gemessen. Die Falten verlaufen parallel zueinander angeordnet in einem leicht schrägen Verlauf zur äußeren Kontur des Körpers. Allerdings enden sie mit großem Abstand vor der Konturlinie.

**Typ Ia:**

Zu Typ Ia gehören CG 416, 418 und 419 (**Tf. 5c-d, 7, 8**). Die unterste Falte legt sich hier in einem Bogen um den Bauch. Da der Gürtel an CG 416 (**Tf. 5c**) und 419 (**Tf. 7a**) in einem auffälligen Bogen unter den Bauch geführt wurde, erscheinen die Bäuche als kugelige voluminöse Formen, die auch in der Seitenansicht sichtbar werden. An CG 418 (**Tf. 7c**) ist dieser Eindruck etwas gedämpft, da der Gürtel einen geraderen Verlauf aufweist.

<sup>1082</sup> Delange, Moyen Empire, 58.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 415 und 417 (**Tf. 5a-b, 2d, 9**). Die Gestaltung der Falten ist eine verhaltene Ausführung von Typ Ia, denn das Muster der Bauchfalten ist nur oberflächlich in das Inkarnat eingeschrieben. Im Verlauf der Falten weist CG 415 eine Nähe zu CG 416 (**Tf. 5c**) und CG 417 Übereinstimmungen zu CG 419 (**Tf. 7a**) auf. Typ Ib zeigt eine deutlich geringere Betonung der Bauchform auf, da der Gürtel einen nahezu geraden Verlauf erhielt. In der Seitenansicht ist der Bauch nur aufgrund der Unterbrechung der Körperkonturlinie durch eine kleine Furche wahrnehmbar.

**Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 413 und 420 (**Tf. 4, 6a-b**), die ebenfalls wie Typ I etwa gleich breite Abstände zwischen der Brustkontur und zwischen den beiden Bauchfalten aufweisen. Die Bauchfalten weisen einen steil nach unten geführten Verlauf auf. Die unterste Bauchfalte endet etwas unterhalb der Taille, wodurch das Volumen des Bauches beschnitten wurde. An CG 420 sind die Bauchfalten sehr verhalten in das Gestein gearbeitet worden.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 411, 412 und 414 (**Tf. 1, 2a-c, 3a-b**). Der Abstand zwischen der Brustkontur und der oberen Bauchfalte ist bei diesem Typus größer als der Abstand zwischen den beiden Bauchfalten. Der Verlauf der Falten zeigt hier keinen parallelen Aufbau, sondern verjüngt sich zur Linea Alba. Da die unterste Bauchfalte proximaler auf der Linea Alba sitzt als bei den anderen Statuen hat die Bauchpartie mehr Fläche erhalten. Durch die steil nach unten gezogenen unteren Bauchfalten wird der Bauch allerdings zu einer dreieckigen Form reduziert. Die untere Bauchfalte ist besonders an CG 412 so steil in ihrem Verlauf, dass sie am Gürtel und nicht in der Taille endet.

**Bauchfalten:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Abstand zwischen Brustkontur und Bauchfalten ist gleich groß; der Verlauf der Bauchfalten ist nahezu parallel, die unterste legt sich rund um den Bauch	416, 418, 419
Typ Ib	verhaltene Ausführung von Typ Ia, geringeres Bauchvolumen	415, 417
Typ II	Verlauf der Bauchfalten wird schräg in Richtung Taille geführt	413, 420
Typ III	Verlauf der Bauchfalten verjüngt sich zur Linea Alba; Bauchfalten werden fast vertikal über den Bauch geführt und definieren ihn zu einer dreieckigen Form	411, 412, 414

Das Inkarnat des Statuen hat im Bereich der Achsel eine weitere Oberflächengestaltung erhalten, da dort mittels einfacher Ritzlinien versucht wurde die sich dort stauende Haut und ihre Falten darzustellen. An CG 414 (**Tf. 32c**) wurden dazu vier schräge Inskriptionen in der Achsel eingefügt, die an CG 411 (**Tf. 32d**) zu drei und an CG 418 (**Tf. 32b**) und 420<sup>1083</sup> zu zwei Falten reduziert wurden. Als einzige Statue des gesamten Statuenkomplexes weist CG 416 (**Tf.**

<sup>1083</sup> Ohne Bild.

**32a)** an der linken Brust eine plastische Modellierung mit einem Warzenhof auf,<sup>1084</sup> der allerdings nicht fertiggestellt wurde.

### 2.2.2 Schlüsselbeingestaltung

Auch die Schlüsselbeine der einzelnen Statuen sind unterschiedlich gestaltet, wobei hier keine genaue Grenze zwischen dem Stil einzelner Produzenten und dem Fertigungsstadium gezogen werden kann. Nur wenn anatomische Details an der einen Schulter vorhanden sind und an der anderen fehlen, kann von abgebrochenen oder nicht begonnen Arbeitsschritten gesprochen werden. Da am rechten Schultergelenk von CG 413 (**Tf. 12c**) und am linken Schultergelenk von CG 415 (**Tf. 10c**) die Form des Schlüsselbeins nicht mehr angelegt wurde, bestätigt sich hier die Annahme eines abgebrochenen Arbeitsganges. Ansonsten können alle Erscheinungsformen des Schlüsselbeins, wie sie am Statuenkomplex der Sitzstatuen festgestellt wurden, durch andere Statuen belegt werden.<sup>1085</sup>

#### Typen – Schlüsselbein:

##### Typ I:

Bei diesem Typus legt sich das Schlüsselbein als breiter Wulst um den Hals und setzt somit eine plastische Grenze zwischen Hals und Oberkörper. Unterstützt wird diese starke Plastizität durch tiefe Mulden, die den Wulst oben und unten unterarbeiten.<sup>1086</sup>

##### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 412 (**Tf. 10a**), 415 (**Tf. 10c**) und 417 (**Tf. 11c**). Das Schlüsselbein legt sich an CG 412 als breiter Wulst um den Hals. An CG 415 und vor allem an CG 417 handelt es sich hingegen um eine gerade wulstige Grenze des Körpers, aus der der Hals als eigene Form herauswächst.

##### Typ Ib:

Zu Typ Ib gehören CG 411 (**Tf. 11d**) und CG 414 (**Tf. 10b**). Bei diesem Typus hat sich der Wulst fast zu einem Höcker verkürzt, der nur noch das innere *Schlüsselbeingelenk* definiert und neben dem Bartsteg platziert wurde, während das Inkarnat zum Brustlappen kaum mehr plastisch modelliert erscheint.

##### Typ II:

Typ II weist kein modelliertes Schlüsselbein auf, sondern der Hals wird durch einen mehr oder weniger tiefen Einzug vom Körper getrennt.<sup>1087</sup>

<sup>1084</sup> Eine Gestaltung, die schon an Mykerinos (Reisner, Mycerinus, pl. 55) und an Amenemhet I. (Evers, Staat I, Tf. 17) zu finden ist.

<sup>1085</sup> Die Belege wurden in Kapitel 3.1.3 *Körper* in Teil II. *Gegenstandsicherung* aufgelistet. Die Merkmale aller Schlüsselbeintypen der Lischer Sitzstatuen finden sich bei Hemunu (Schulz/Seidel (Hgg), Ägypten, 65, Abb. 39) und deutlicher bei Sethos I. (Seipel, Gott, Nr. 106), weshalb die einzelnen Typenmerkmale auch Hinweise auf unterschiedliche Fertigungsstadien liefern können.

<sup>1086</sup> So auch an einem Statuenoberteil von Sesostri I., Evers, Staat I, Tf. 36 (CG 384).

<sup>1087</sup> Zum Vergleich Amenemhet III., Seipel, Gott, 170, Nr. 48 (Louvre N 464).

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 413 und 420 (**Tf. 12b-c**). Der Hals wächst bei diesem Typus als eigene Form aus dem Körper hervor und bildet dabei an seinem Ansatz eine kleine Mulde, die wie ein Einzug zwischen Hals und Körper wirkt.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 416 (**Tf. 10a**) und CG 418 (**Tf. 11b**), 419 (**Tf. 11a**). Der Einzug zwischen Hals und Körper wurde durch eine um den Hals verlaufende Inskription noch verdeutlicht.<sup>1088</sup>

**Schlüsselbein:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Schlüsselbein als Wulst um den Hals	412, 415, 417
Typ Ib	nur das innere Schlüsselbeingelenk plastisch modelliert	411, 414
Typ IIa	Hals vom Körper durch Einzug getrennt	413, 420
Typ IIb	Hals vom Körper durch Einzug und Inskription getrennt	416, 418, 419

Im Bereich der Schulterkugel ergaben sich verschiedene Möglichkeiten das Schlüsselbein zu gestalten. Meist wird es durch zwei parallel verlaufende Mulden gebildet, die allerdings an CG 416 (**Tf. 12a**), CG 413 (**Tf. 12c**) und CG 415 (**Tf. 10c**) so schwach erscheinen, dass die Schultern dort nahezu ungegliedert wirken. An CG 413 (**Tf. 12c**) fehlt die Modellierung an der rechten und an CG 415 (**Tf. 10c**) an der linken Schulter. Besonders deutlich sind diese Mulden an CG 411, 417, 418 und CG 419 (**Tf. 11**). Ein deutlich schwächeres Erscheinungsbild zeigen CG 412 (**Tf. 10a**) und CG 420 (**Tf. 12b**), an denen die rechten Schultern weniger durch Mulden, als viel mehr durch gekippte, gegeneinander gestellte Flächen gegliedert sind, deren Grat als Schlüsselbein definiert wird. Das selbe Erscheinungsbild zeigt die rechte Schulter von CG 419 (**Tf. 11a**). An CG 411 (**Tf. 11d**), 414 (**Tf. 10b**), 418 (**Tf. 11b**) und CG 419 (**Tf. 11a**) sind die Grate noch plastisch modelliert und gerundet.

**2.2.3 Nabelgestaltung**

Am Ende der Linea Alba, die über dem Gürtel zu einer breiten Mulde vertieft wurde, ist der Nabel eingebettet. An den Nabeln der einzelnen Statuen dokumentieren sich nicht nur verschiedene Fertigungsstadien, sondern auch verschiedene technologische Vorgehensweisen, die im Einsatz unterschiedlicher Werkzeuge begründet liegen.<sup>1089</sup>

**Vorgehensweise I:**

Vorgehensweise I konnte an CG 414, 416, 418 und 419 (**Tf. 29**) festgestellt werden. Hierbei wurde die Nabelform mit einem *Handbohrer* vorgebohrt und dann mit dem *Flacheisen*

<sup>1088</sup> Ein vergleichbares Erscheinungsbild weisen die Statuen Sesostris III. (E 12960, E 12961) im Louvre auf. Delange, *Moyen Empire*, 24-28.

<sup>1089</sup> Zu den verschiedenen Bohrern, die an den Lischter Statuen eingesetzt wurden und deren technische Handhabung siehe Kapitel 1.2.7 *Bohrer* in Teil III. *Analytik*.

modelliert. Da die Nabel an CG 414, 416, 418 und 419 konische Bohrlöcher aufweisen, ist für diesen Befund der Einsatz eines *Vollbohrers* anzunehmen, zum Beispiel eines Holzstabs mit Feuersteinspitze, der mit der Hand „gequirlt“ wurde.<sup>1090</sup>

Durch die verschiedenen Fertigungsstadien an den einzelnen Statuen kann ein Arbeitsablauf für die Vorgehensweise I rekonstruiert werden.

### **Arbeitsablauf der Nabelfertigung (Vorgehensweise I):**

#### **1. Fertigungsstufe:**

CG 416 (**Tf. 29a**) dokumentiert die 1. Fertigungsstufe. Hier liegt nur ein kleines kreisrundes Loch vor, über dem sich eine halbkreisförmige Ritzlinie befindet, die rechts begonnen, aber und nicht bis zur linken Seite durchgezogen wurde. Es ist zu vermuten, dass damit die Nabelhaut angelegt werden sollte.

#### **2. Fertigungsstufe**

An CG 414 (**Tf. 29b**) wurde das tiefgebohrte Loch zu den Rändern mittels des schmalen *Bildhauereisens* mit kurzen unregelmäßig Schlägen erweitert. Die bogenförmige Inskription, die den Verlauf der Nabelhaut definiert, wurde auf der Oberseite *unterstemmt* und tritt nun als wulstige Form über dem Loch des Nabels hervor.

#### **3. Fertigungsstufe:**

Diese Fertigungsstufe hat sich an CG 418 (**Tf. 29c**) erhalten. Das kreisrunde Loch des Nabels wurde mit Hilfe des *Bildhauereisens* zu einer ovalen Form erweitert. Der Nabel ist noch sehr unförmig, aber der Rand des Nabellochs ist bereits geglättet. Die Nabelhaut ist an dieser Statue allerdings erst geritzt und noch nicht plastisch modelliert.

#### **4. Fertigungsstufe:**

Die fertige Nabelform findet sich an CG 419 (**Tf. 29d**). Die Statue weist einen ovalen Nabel auf, der in den Rändern gerundet und poliert ist. Die Nabelfalte hebt sich leicht plastisch ab und scheint durch eine leichte Kuhle aus dem Inkarnat des Bauches herauszuwachsen, da sie nicht durch eine Inskription auffällig vom Bauch abgetrennt ist. Auch die Spuren des *Unterstemmens* wurden durch die Politur entfernt, so dass die Nabelhaut sich ohne optischen Bruch aus dem Inkarnat der Linea Alba erhebt.

<b>Vorgehensweise I</b>	<b>Beschreibung</b>	<b>CG</b>
1. Fertigungsstufe	Nabelloch mit dem Handbohrer vorgebohrt; Nabelhaut durch bogenförmige Inskription vorgeschrieben	416
2. Fertigungsstufe	Nabelloch wird erweitert	414
3. Fertigungsstufe	Nabelloch hat sein ovales Erscheinungsbild erreicht und gerundete Ränder	418
4. Fertigungsstufe	Ränder werden geglättet und poliert; Hautfalte plastisch modelliert	419

<sup>1090</sup> Feest u.a., Ergologie, 53.



**Vorgehensweise II:**

Bei der Vorgehensweise II wurde kein *Handbohrer*, sondern ein *Hohlbohrer* zum Bohren verwendet, denn der Durchmesser des Bohrlochs ist größer und beträgt etwa 1 cm. Der *Bohrgrund* weist eine konvexe Oberfläche auf, um die der kreisrunde Rand des *Hohlbohrers* tiefer in das Gestein eingedrungen ist. Am deutlichsten ist dieser Befund an CG 415 (**Tf. 30b**) erhalten geblieben, aber auch an CG 411, 412 (**Tf. 30c-d**), 417 (**Tf. 31a**) und 420 (**Tf. 30a**) hat der *Hohlbohrer* seine Spuren hinterlassen. An CG 420 ist nur der konvexe Bohrgrund in der ansonsten modern restaurierten Fläche erhalten geblieben.

**Arbeitsablauf der Nabelfertigung (Vorgehensweise II):****1. Fertigungsstufe:**

Der Nabel von CG 415 (**Tf. 30b**) weist die kreisrunden Spuren auf, die der *Hohlbohrer* in das Gestein getrieben hat und zeigt den Rest des Bohrkerns, der durch seine unruhige Oberfläche die Spuren des *Ausstemmens* durch das *Flacheisen* belegt. Der Bohrer ist nicht besonders tief in den Stein getrieben worden und die Ränder des Bohrloches wurden unregelmäßig *angebeizt*. Die Nabelhaut ist durch eine Inskription festgelegt und unregelmäßig *unterstemmt* worden, so dass sie schon als Nabelhaut plastisch wahrnehmbar ist.

**2. Fertigungsstufe:**

Diese Fertigungsstufe wird an CG 411 (**Tf. 30d**), 412 (**Tf. 30c**) und 417 (**Tf. 31a**) deutlich. Hier sind die Ränder des Nabels etwas gerundet und geglättet worden. An allen drei Nabeln haben sich Spuren des feinen *Flacheisens* erhalten, mit dem das Bohrloch zum Inkarnat hin abgeschrägt wurde. An den Seiten zeigen sich gerade Einschnitte, die ebenfalls mit dem *Flacheisen* vorgenommen wurden. An CG 417 erhält man gar den Eindruck als sollte hier der Nabel zu einer ovalen Form erweitert werden. Die Nabelhaut ist an allen Statuen fertiggestellt und wurde als sichelförmige, eigenständige Form herausmodelliert.

Vorgehensweise II	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstufe	Nabelloch mit Hohlbohrer gebohrt; Bohrkern mit Flacheisen ausgestemmt; Nabelhaut als sichelförmiger Wulst angelegt	415, 420
2. Fertigungsstufe	Nabelloch mit Flacheisen zu ovaler Form gearbeitet; Ränder geglättet; Nabelhaut plastisch modelliert	411, 412, 417

**Vorgehensweise III:**

Diese Vorgehensweise ist nur durch CG 413 (**Tf. 31b**) belegt. Dort wurde das Nabelloch nicht gebohrt, sondern mittels des *Flacheisens* eine dreieckige Form ausgestemmt.

**Arbeitsablauf der Nabelfertigung (Vorgehensweise III):****1. Fertigungsstufe**

Mit einem schräg angesetzten *Flacheisen* wurde eine dreieckige Grube *ausgestemmt* und dann in den Rändern abgerundet. Die Nabelfalte ist wie an den anderen Statuen durch eine Inskription in ihrem Verlauf festgelegt und dann *unterstemmt*, allerdings wenig sorgfältig geglättet worden.

Vorgehensweise III	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstufe	Nabelloch und Nabelhaut mit dem Flacheisen gestaltet	413

CG 413 ist ein außergewöhnlicher Befund innerhalb des Statuenkomplexes. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob der Nabel schon fertiggestellt ist oder mit dem *Flacheisen* noch in eine runde Form erweitert werden sollte. Dann wäre die dreieckige Form die erste Fertigungsstufe, denn um einen runden Nabel mit dem *Flacheisen* herzustellen, muss man zunächst in die Tiefe eindringen, was am schnellsten durch drei schräg gegeneinander gestellte *Eisenschläge* geleistet werden kann. Diese gezielten Schläge ergeben die dreieckige Form, die dann in der zweiten Fertigungsstufe zu einem ovalen Nabelloch erweitert werden könnte.

### 2.2.4 Arm- und Handgestaltung

Für die Form der Hände ist es außerordentlich schwierig, Typenkriterien zu erarbeiten. Dies liegt an den Freiheiten, die in der Platzierung der Hände, aber auch in ihren Maßen festgestellt werden konnten. So heterogen wie sich der Befund präsentiert, ist davon auszugehen, dass es für die Lage und die Gestaltung der Hände nur grobe Reglementierungen gab und viele Varianten möglich waren. Das zeigt sich schon in den ersten Herstellungsprozessen des *Gröberns* und des *in Fase-Stellens*. Beim Zurichten der Form wurden die groben Proportionen und die Platzierung der einzelnen Kompartimente festgelegt. So zeigt sich an den Statuen des Lischer Komplexes, dass die Faust innerhalb der Konturlinie des Oberschenkels auf diesem aufliegen kann wie an CG 411 (Tf. 34a), 412 (Tf. 35c), 413 (Tf. 36a), 414 (Tf. 35b), 415 (Tf. 33c), 416 (Tf. 36c), 419 (Tf. 37a) und 420 (Tf. 34c) oder aber über die Kontur des Oberschenkels herausragen kann wie an CG 417 (Tf. 33b) und 418 (Tf. 37c). Auch die Proportionen zwischen Handform und Oberschenkelvolumen können erheblich differieren, so dass der Oberschenkel sehr voluminös erscheint wie an CG 412 (Tf. 35c), 414 (Tf. 35b) und CG 419 (Tf. 37a) oder aber sehr schmal wie an CG 417 (Tf. 33b) und 418 (Tf. 37c).

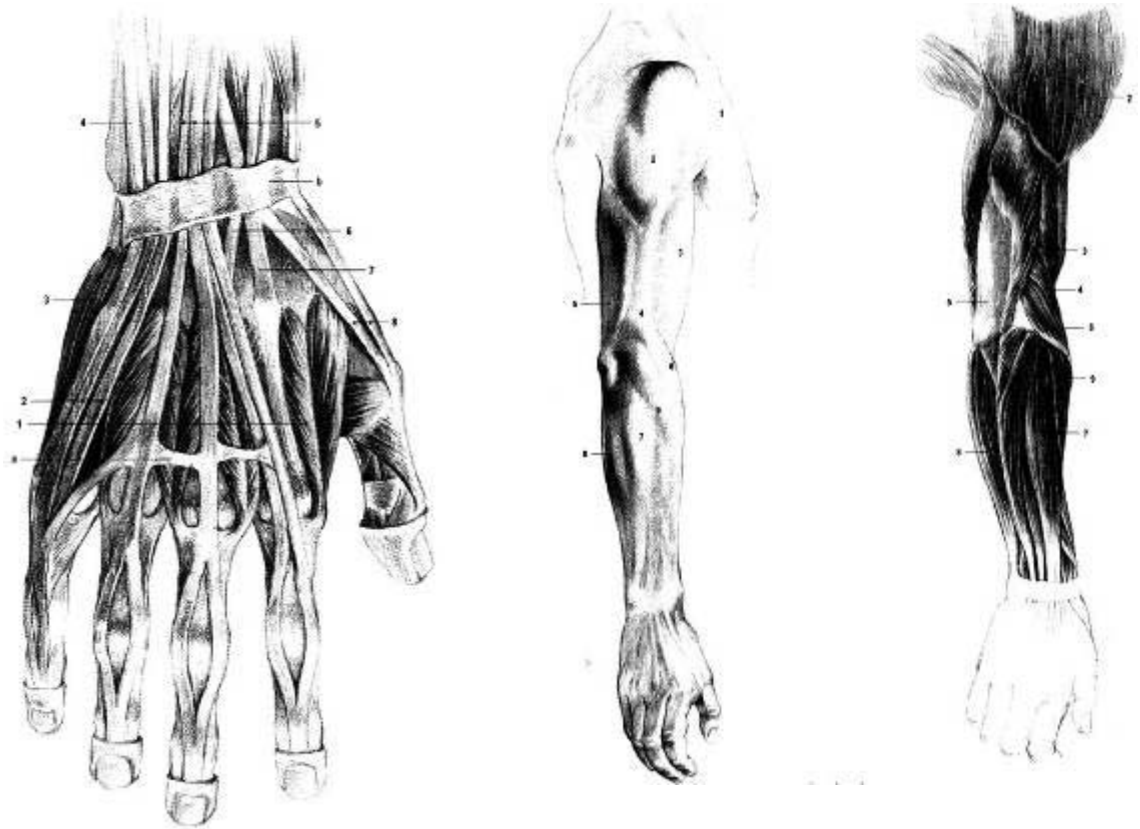
Die Form der Faust, die besonders in der Vorderansicht unterschiedlichste Konturenverläufe aufweist, ist sowohl durch den Herstellungsprozess des *Gröberns* als auch durch das *in Fase-Stellen* beeinflusst. Während Erster für das Volumen der Faust verantwortlich ist, konnte Zweiter das Volumen durch das Anlegen von Teilflächen reduzieren und formen. So kann die Faust als rechteckige Form angelegt sein, deren Konturen sich zum kleinen Finger verjüngen wie an CG 411 (Tf. 34a), 412 (Tf. 35c), 414 (Tf. 35b), 417 (Tf. 33b), 418 (Tf. 37c) und 419 (Tf. 37a). Die Faust ist dabei leicht abfallend auf dem Oberschenkel platziert. Bei der Faustform von 413 (Tf. 36a), 415 (Tf. 33c), 416 (Tf. 36c) und 420 (Tf. 34c) sind die ersten Fingerglieder länger, weshalb die Faustform etwas quadratischer wirkt. An CG 413 und 420 ist dazu die Konturlinie der *Kugelgelenke* gewölbt, wodurch die Faust sich zu den *Scharniergelenken* verjüngt und trapezförmig wirkt. Vermutlich wurde durch das *in Fase-Stellen* schon die Lage der einzelnen Finger durch Inskriptionen oder Furchen festgelegt, was der Befund, der nahezu noch *in Fase-stehenden* Fäuste von CG 417 (Tf. 33b) und 420 (Tf. 34c) nahe legt. Möglicherweise wurde auch die Länge des Daumens der flach aufliegenden Hand durch diesen Herstellungsprozess festgelegt. So kann der Daumen zum einen sehr kurz sein wie an CG 413 (Tf. 36b), 416 (Tf. 36d) und 418 (Tf. 37d) oder aber besonders lang sein wie an CG 411 (Tf. 34b), 412 (Tf. 35d), 414 (Tf. 35a) und 417 (Tf. 33a).

Die nachfolgenden Herstellungsprozesse der Oberflächenmodellierung konnten noch auffällige Veränderungen in den Konturen der einzelnen Handkompartimente hervorrufen sowie durch ein mehr oder weniger tiefes Eindringen bei der Oberflächenmodellierung deutliche Veränderungen in der ursprünglichen Handform erzeugen. Ich werde daher meine Typenkriterien für die Oberflächengestaltung von Armen und Händen erstellen, deren Details allerdings – wie oben dargelegt – auch durch die vorliegenden Handformen beeinflusst wurden.

Bei der Gestaltung von Armen und Händen lassen sich zwei Vorgehensweisen im werktechnischen Arbeitsablauf beobachten. In der Vorgehensweise I wurde zunächst die Oberfläche der Arme und der Handrücken gestaltet, während die Faust in der Vorderansicht wenig gegliedert blieb. Vorgehensweise II zeigt den umgekehrten Fertigungsablauf, denn hier wurden zuerst die Finger gestaltet, während die Oberfläche von Handrücken und Armen nur verhaltene Anzeichen einer Modellierung aufweisen. Zum einen können die zwei Vorgehensweisen durch das gemeinsame Arbeiten zweier Produzenten – einer von vorne und einer von der Seite – erklärt werden. Zum anderen kann die Präferenz eines Körperkompartiments, von dem ausgehend die Arbeiten beginnen, auch ein individuelles Kriterium sein, das heute noch beim gemeinsamen Arbeiten einer Gruppe von Steinmetzen beobachtet werden kann.

#### **Vorgehensweise I:**

Im Arbeitsablauf der Vorgehensweise I wurden zunächst die Plastizität der Arme und der Handrücken ausgeführt und danach erst die einzelnen Finger plastisch differenziert. Bei dieser Vorgehensweise wird zuerst die flache Hand in ihrer Modellierung fertiggestellt und dann die Gestaltung der Faust fortgeführt. Den einzelnen Formen des *Handgelenks* und der *Kugelgelenke* wurden besondere Aufmerksamkeit geschenkt.



Dorsale Fläche

- 1 Zwischenknochenmuskel
- 2 Kleinfingerstrecker
- 3 Kleinfingerabzieher
- 4 ulnarer Handstrecker
- 5 gemeinsamer Fingerstrecker

6 langer radialer Handstrecker

- 7 kurzer radialer Handstrecker
- a dorsales Querband, das die Sehnen zusammenhält
- b dorsales queres Halteband der Handwurzel

Lateral gesehen

- 1 großer Brustmuskel
- 2 Deltamuskel
- 3 Bizeps
- 4 Armbeuger
- 5 Trizeps

6 Oberarm-Speichen-Muskel

- 7 gemeinsamer Fingerstrecker
- 8 ulnarer Handstrecker
- 9 radialer Handstrecker

Abb. 64: Hand- und Armanatomie<sup>1091</sup>

### Typen – Hand- und Armgestaltung (Vorgehensweise I):

#### Typ I:

Typ I ist vor allem durch die Art, in der das Handgelenk definiert wird, gekennzeichnet. Dies wird nicht durch die Bestimmung der Konturlinie in seiner Form festgelegt, sondern erst im Verlauf der zunehmenden Differenzierung der Oberfläche durch Furchen und Mulden herausgearbeitet. Die dadurch erzeugten Erhebungen können in der ausgeprägtesten Form als gratige Sehnen und Muskel ausmodelliert sein.

#### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 411, 415 und 417 (Tf. 33, 34 a-b). Die einzelnen Sehnen und Muskelstränge, die vom Handgelenk ausgehen, werden durch Furchen und Mulden gekennzeichnet. Dabei werden zuerst, wie an CG 417 zu erkennen ist, links und rechts Furchen zur Kennzeichnung der *Handwurzelknochen* angebracht. Mit der Ausarbeitung der *Kugelgelenke* wird eine breite Mulde in der Mitte des Handgelenks abgearbeitet, die den Ausgangspunkt für den Verlauf der zwei Muskelstränge über dem Arm bildet. Gleichzeitig wird eine breite Furche an der flachen Hand zum *äußeren Handgelenk* gezogen und somit die Form unterschritten, die zu den *Handwurzelknochen* modelliert werden soll.

<sup>1091</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 149, 163.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 412, 414 und 420 (**Tf. 34c-d, 35**). Die geometrisch erscheinenden Furchen und Mulden sind bei Typ Ib mit dem Inkarnat verbunden. Die *Kugelgelenke* sind plastisch modelliert und um den äußeren *Handwurzelknochen* legt sich eine bogenförmige Furche. Die Grate der Furchen, die die Muskulatur der Arme definieren, sind gerundet und vermitteln den Eindruck hervortretender Muskelstränge oder Sehnen eines angespannten Armes, die sich unter dem alles überziehenden Inkarnat abheben. Die *Handwurzelknochen* der flachen Hand erscheinen nicht mehr nur als unterschrittene Form, sondern sind herausmodelliert. Die Daumen sind an CG 412 (**Tf. 34c**) und 420 (**Tf. 35c**) durch einen Steg mit dem Schurz verbunden.

**Arm- und Handgestaltung (Vorgehensweise I):**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Handgelenk durch Furchen und Mulden differenziert; Handwurzelknochen werden durch Kerben definiert	411, 415, 417
Typ Ib	Arme plastisch modelliert; Handgelenk ins Inkarnat eingebettet; Sehnen und Muskel als gratige Stränge modelliert	412, 414, 420

Innerhalb der Typenvarianten gibt es unterschiedlich ausgeprägte Modellierungen. Daneben zeigen sich verschiedene Fertigungsstadien in den einzelnen Kompartimenten, in denen sich einzelne Fertigungsschritte konserviert haben.

**Fertigungsstadien:****Typ Ia:****1. Fertigungsstadium:**

Im ersten Fertigungsstadium scheint CG 417 (**Tf. 33b**) verblieben zu sein, da hier die Faust noch weitgehend in den Teilflächen des *in Fase-Stellens* verhaftet ist. In der Vorderansicht ist die Kontur dieser Blockform kaum bewegt. Die einzelnen Finger sind zwar durch Inskriptionen im Block angegeben, aber in ihrer Plastizität kaum differenziert. An der Faust wurde der Daumen fertiggestellt (**Tf. 33a**), mit Fingernagel und Kerben versehen, die den Daumen in seine Glieder unterteilen. Die *Kugelgelenke* der Mittelhandknochen sind schon leicht herausgearbeitet, hinterlassen aber kaum Bewegung auf dem Inkarnat des Handrückens, auf dem die Zwischenräume zwischen den einzelnen Sehnen durch kaum wahrnehmbare Muldungen angedeutet wurden. Nur das Handgelenk wurde durch zwei breite Mulden in seinen Kompartimenten angelegt. Diese geringe Plastizität zeigt sich auch in der Oberflächenbeschaffenheit der Arme. In der Seitenansicht ist die Oberfläche der Faust völlig undifferenziert (**Tf. 43a-b**) und die Falten, die durch das Ballen der Faust im Inkarnat erzeugt werden, wurden nicht ausgeführt. Der kleine Finger, der hinter dem Taschentuch in der Seitenansicht zum Vorschein kommt, ist im Block verblieben, wenn auch der Nagel durch eine ungelente Inskription in seiner Kontur definiert wurde.

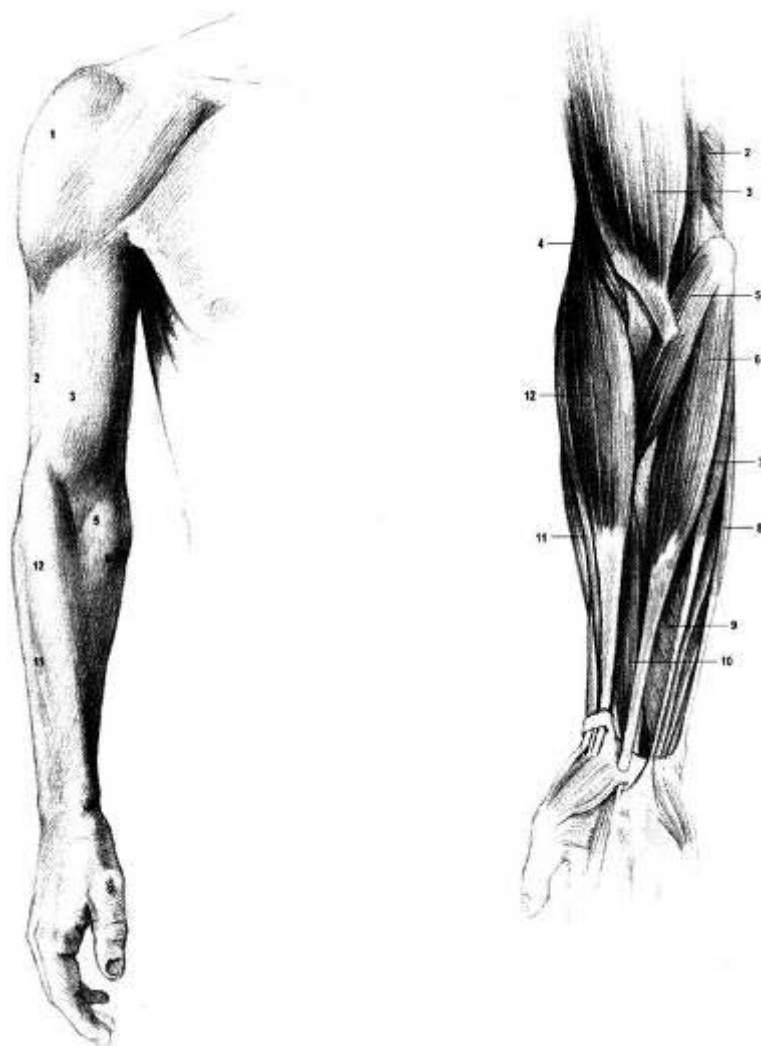
Auf der flach aufliegenden Hand sind die Finger plastisch herausgearbeitet und gerundet (**Tf. 33a**). Die Furchen zwischen den *Kugelgelenken*, verlaufen über dem Handrücken fast bis zum Handgelenk. Die Furche hinter dem kleinen Finger vertieft sich vor dem Handgelenk, verbindet

sich gar mit diesem und definiert dadurch die *Handwurzelknochen*. Die weitere Differenzierung der Finger durch Fingerglieder und die Ausführung von Nagelhaut fehlt. Der linke Arm zeigt die gleiche verhaltene Plastizität wie der rechte Arm.

## 2. Fertigungsstadium

Im 2. Fertigungsstadium, das durch CG 415 und 411 repräsentiert wird, wurde die Plastizität weiter herausgebildet. Die Modellierung der Faust weist allerdings an CG 415 (**Tf. 33c**) ein vergleichbares Stadium wie CG 417 auf. An CG 411 (**Tf. 34a**) jedoch sind die Finger der Faust schon plastisch gestaltet und gerundet. Die Faust ist an beiden Statuen zum Oberschenkel und Taschentuch stark unterarbeitet und hebt sich dadurch deutlich ab. An CG 411 sind alle *Scharniergelenke* gerundet, wodurch die Faust aus ihrer Blockhaftigkeit heraustritt. Bei CG 415 zeigt sich diese Rundung nur an den *Scharniergelenken* des Zeigefingers und des kleinen Fingers. Der Daumen ist mit Nagelhaut und einer Kerbe zur Trennung der Fingerglieder versehen. In der Seitenansicht wurden die Falten, die durch das Ballen der Faust entstehen, an CG 415 (**Tf. 40c-d**) und CG 411 (**Tf. 43d**) durch vier Inskriptionen angegeben. Der unter dem Taschentuch befindliche kleine Finger ist gerundet und der Umriss des Fingernagels wurde in die Form geritzt.

An beiden Statuen erhält das Handgelenk durch eine zusätzliche Mulde eine weitere Gliederung (**Tf. 33d, 34b**). Die *Kugelgelenke* sind an CG 415 als spitze Erhebungen herausgearbeitet worden, bewegen jedoch die Konturlinie in der Vorderansicht kaum. An CG 411 sind die Furchen zwischen den *Kugelgelenken* tief in den Handrücken gezogen worden und trennen dort die Sehnen der einzelnen *Fingerstrecker* voneinander. Die *Kugelgelenke* treten als eigenständige Formen unter dem Inkarnat hervor. Von den Fingergliedern sind die Kugelgelenke durch v-förmige Einzüge getrennt, die an CG 415 noch verhalten, an CG 411 jedoch deutlich sichtbar sind.



- 1 Deltamuskel
- 2 Trizeps
- 3 Bizeps
- 4 Armbeuger
- 5 runder Einwärtsdreher
- 6 radialer Handbeugermuskel
- 7 langer Hohlhandmuskel
- 8 ulnarer Handbeugemuskel
- 9 oberflächlicher Fingerbeuger
- 10 langer Daumenbeuger
- 11 Oberarm-Speichen-Muskel
- 12 radialer Handstrecker

Abb. 65: Armmuskulatur<sup>1092</sup>

Hand und Arm sind durch die plastisch modellierten *Handwurzelknochen* voneinander getrennt (Tf. 33d, 34b). Durch die geballte Faust erhebt sich vom *Eigelenk* des Daumens ein Muskelstrang und zieht sich schräg über den Unterarm zum Ellenbogen, der als *radialer Handstrecker* definiert werden kann. Dieser ist an CG 415 nicht sehr ausgeprägt. Der *radiale Handstrecker* wurde durch breite Muldungen am Unterarm hervorgehoben und in seiner Oberfläche gerundet. In der Beugung zum Oberarm tritt der *radiale Handbeugemuskel* zusammen mit dem *runden Einwärtsdreher* hervor. Beide werden zum *Handstrecker* durch eine dreieckige Vertiefung getrennt.

An CG 411 ist das Handgelenk der flach aufliegenden Hand durch eine breite Muldung weiter gegliedert, während CG 415 den Zustand von CG 417 aufweist. Der Bereich um den Daumen wurde weiter differenziert, durch die Modellierung der aufgewölbten Haut, die den Handrücken und den Daumen verbindet. Die Kontur des knöchigen Daumens wurde an CG 411 weiter differenziert. An beiden Statuen wurden die Differenzierung der Fingerglieder durch eine Kerbe und die Nagelhaut ausgeführt. In der Seitenansicht wurden die Handballen plastisch herausgearbeitet, wobei sich an CG 415 (Tf. 95a) noch grobe Meißelspuren unter dem Handballen erhalten haben, zusammen mit dem ursprünglichen Verlauf der Handballenkontur,

<sup>1092</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 164.

die hier zu einem schlankeren Verlauf korrigiert wurde. An CG 411 (**Tf. 41b**) zeigt sich, dass der Übergang von der Hand zum Arm kaum differenziert ist.

### **Typ Ib:**

#### **1. Fertigungsstadium**

Das 1. Fertigungsstadium von Typ Ib zeigt sich an CG 420 (**Tf. 34c-d**). Die Vorderansicht der Faust ist hier noch verhalten gestaltet und die Finger nur durch Inskriptionen voneinander getrennt. Trotz der geringen Plastizität in der Vorderansicht sind der Zeigefinger und der kleine Finger gerundet, wodurch die Faust aus der Blockhaftigkeit heraustritt. Der Daumen ist differenziert und mit Nagelhaut und einer Kerbe zur Trennung der Fingerglieder versehen. Die *Kugelgelenke* sind durch flache Mulden voneinander getrennt, die die Konturlinie der Faust jedoch kaum beeinflussen. Hand und Arm sind durch die plastisch modellierten *Handwurzelknochen* voneinander geschieden. Durch die geballte Faust erhebt sich, vom Handgelenk ausgehend, der *Handstrecker* und zieht sich schräg über den Unterarm zum Ellenbogen. Dieser Muskel wurde durch breite Muldungen am Unterarm erzeugt und gerundet. Im Bereich des Ellenbogens tritt der *Handbeugemuskel* noch hinzu. In der Seitenansicht (**Tf. 38b**) erscheinen weder die *Kugelgelenke* noch der Handballen plastisch modelliert. Die Falten im Inkarnat, die durch das Ballen der Faust erzeugten werden, sind durch drei Inskriptionen angegeben.

Im Gegensatz zur Faust zeichnet sich die flache Hand durch eine bewegte Oberfläche aus (**Tf. 34d**). Die Furchen zwischen den *Kugelgelenken* werden weit in das Inkarnat des Handrückens geführt und bilden die Zwischenräume zwischen den *Sehnen der Fingerstrecker*. Die Handwurzelknochen wurden durch tiefe, breite Furchen definiert, aber noch nicht in ihrer Form modelliert. Der Grat, der durch die breite Muldung in der Mitte des Handgelenks und der äußeren Furche des *Kleinfingerabziehers* gebildet wird, reicht fast zum kleinen Finger und kann somit als Sehne definiert werden. Diese verbindet sich mit dem äußeren Handwurzelknochen. Die Plastizität auf dem Handrücken zieht sich bis in den Bereich der Arme hinein, da an beiden Handgelenken zwei gratige Muskelstränge – der *radiale Handstrecker* und der *Oberarm-Speichen-Muskel* – sich schräg über den Unterarm zum Ellenbogen ziehen. An der flachen Hand sind Nagel, Nagelhaut und zwei Kerben zur Differenzierung der Fingerglieder zur Ausführung gekommen. In der Seitenansicht ist die flach aufgelegte Hand durch einen breiten Einzug vom Arm getrennt, der sich auch auf die Konturlinie auswirkt (**Tf. 39c**). Im Vergleich zur flachen Hand erscheint die Faust in ihrer Plastizität nicht fertiggestellt zu sein.

#### **2. Fertigungsstadium**

Dieses Stadium hat sich an CG 412 und 414 (**Tf. 35**) erhalten. Die Plastizität der Arme ist fertiggestellt und weist eine weichere Einbeziehung der Mulden und Furchen in das Inkarnat auf. Zwei breite Muldungen ziehen sich vom plastisch gestalteten Handgelenk schräg über den Unterarm zum Ellenbogen und erzeugen dadurch die sich gratig erhebende Muskelstränge des *radialen Handstreckers* und des *Oberarm-Speichen-Muskels*. Am Handgelenk gehen sie sanft ins Inkarnat über. Im Bereich der Armbeuge ist der Unterarm zum Schurz hin stark abgeschrägt, wodurch der gespannte Muskel noch mehr hervortritt. Der Daumen der flachen Hand ist an beiden Statuen in seiner Form fertiggestellt, mit Nagel, Nagelhaut und einer Kerbe zur Differenzierung der Fingerglieder ausgestattet. Die *Kugelgelenke* treten in der Seitenansicht knochig hervor, was besonders an CG 414 deutlich wird (**Tf. 41, 42d**). Darunter setzt sich der



Handballen plastisch als eigene Form ab, da die *Scharniergelenke* an beiden Statuen unterarbeitet sind. Der kleine Finger, der unter dem Tuch zum Vorschein kommt, ist bei CG 414 (**Tf. 40b, 41c**) gerundet und der Umriss des Nagels in die Form geritzt worden, wohingegen der Nagel an CG 412 (**Tf. 42b, 43c**) sich plastisch gegen das weiche modellierte Inkarnat des Fingers abhebt. Die durch die geballte Faust erzeugten Falten des Inkarnats sind bei CG 414 (**Tf. 40b**) durch eine und bei CG 412 (**Tf. 42b**) durch zwei Inskriptionen angegeben.

In der Vorderansicht weisen die Finger nun mehr Plastizität auf (**Tf. 35a,d**). Die *Kugelgelenke* sind als spitz vortretende Formen herausgearbeitet und werden von den Fingern, kaum wahrnehmbar, durch v-förmige Kerben geschieden. Auf dem Handrücken wurden die Sehnen durch deutliche Mulden voneinander getrennt, wodurch sogar in der Seitenansicht die einzelnen Glieder sichtbar werden (**Tf. 42b**). An der flachen Hand ist die Ausführung noch weiter fortgeschritten, denn hier wurden selbst noch die Sehnen modelliert. Sie sind mit den *Kugelgelenken* verbunden und ziehen sich über den Handrücken bis zu den Handwurzelknochen. Dort verbinden sie sich mit den zwei Muskelsträngen des *radialen Handstreckers* und des *Oberarm-Speichen-Muskels*, die sich über den Unterarm zum Ellenbogen ziehen. Die *Kugelgelenke* sind als knochige Formen herausgearbeitet. An beiden Statuen sind Nagel, Nagelhaut und eine Kerbe zur Differenzierung der Fingerglieder zur Ausführung gekommen.

#### Fertigungsstadien (Vorgehensweise I):

Fertigungsstadien	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium (Typ Ia)	Faust noch im Block, Finger durch Inskriptionen getrennt, Finger ohne Nagelhaut	417
2. Fertigungsstadium (Typ Ia)	Finger weiter differenziert, Finger von Kugelgelenk plastisch getrennt, Handballen der flachen Hand differenziert	411, 415
1. Fertigungsstadium (Typ Ib)	Faust in der Seitenansicht differenziert, Finger gerundet, flache Hand differenziert	420
2. Fertigungsstadium (Typ Ib)	Arme plastisch modelliert, Sehnen und Muskel gratig herausgearbeitet	412, 414

So weisen CG 417 und 420 die unfertigen Stadien ihres Typus auf, während CG 411, 415 und 412, 414 das jeweils fertige Erscheinungsbild ihres Typus verkörpern.

#### Vorgehensweise II:

Bei Vorgehensweise II wurde zuerst die Plastizität der Finger in der Vorderansicht fertiggestellt und anschließend die Oberfläche der Handrücken modelliert. Dabei zeigt sich, dass einzelne Glieder wie Handgelenk und *Kugelgelenke* in ihren Formen schon durch ihre Kontur festgelegt waren, die durch die weitere plastische Ausführung nicht verändert wurde. Im Arbeitsablauf führte man zuerst die Plastizität der Faust und dann erst die Modellierung der flachen Hand durch. Die Statuen dieser Vorgehensweise zeigen alle eine besonders verhaltene Modellierung der Armmuskulatur.

**Typen:****Typ II:**

Bei diesem Typus werden zunächst im Umriss die Formen der Handgelenke festgelegt und aus dem Material herausgearbeitet, ohne eine große Bewegung im Inkarnat des Handrückens zu erzeugen. Im ersten Arbeitsschritt wird die Plastizität der Finger in der Vorderansicht fertiggestellt, während die Handrücken in mehr oder weniger unbewegter Oberfläche verbleiben. Hand und Arm sind nur durch eine Art Einzug voneinander getrennt, der sich an einigen Handgelenken nur durch eine Inskription bemerkbar macht.

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 413 und 416 (**Tf. 36**). Die *Kugelgelenke* sind gerundet, die Finger als eigenständige Formen modelliert und sogar die *Scharniergelenke* der Faust, die auf dem Oberschenkel aufliegt, sind gerundet. An CG 416 hat sich die Modellierung der Kugelgelenke auf das Inkarnat des Handrückens ausgewirkt, das an CG 413 nahezu ungegliedert geblieben ist. An CG 416 fällt die Unterteilung der Fingerglieder der flachen Hand auf, die durch gerade, plastisch hervortretende Stege voneinander getrennt sind. Diese Gestaltung ist einmalig innerhalb des Statuenkomplexes.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 418 und 419 (**Tf. 37**). Bei diesem Typus sind die *Kugelgelenke* als eigenständige Formen herausgearbeitet und durch tiefe Furchen von den Fingern getrennt worden. Dadurch wird der Eindruck erzeugt, als würden sich die Kugelgelenke unter der gespannten Haut der Faust abzeichnen. Der Handrücken und die Arme weisen eine leicht bewegte Oberfläche auf. Der Gelenkknochen des Handgelenks ist durch breite Furchen unterarbeitet und tritt somit optisch hervor.

**Arm- und Handgestaltung (Vorgehensweise II):**

Typen	Beschreibung	CG
Typ IIa	Faust und Arm durch Einzug optisch getrennt; Handrücken und Arme kaum modelliert; Kugelgelenke und Finger plastisch modelliert	413, 416
Typ IIb	Kugelgelenke als eigenständige Formen zeichnen sich unter der gespannten Haut ab; Finger plastisch modelliert	418, 419

An den Vertretern der Vorgehensweise II lassen sich ebenfalls unterschiedliche Fertigungsstadien in den einzelnen Kompartimenten der Hände feststellen.

**Fertigungsstadien:****Typ IIa****1. Fertigungsstadium**

An CG 413 hat sich das 1. Fertigungsstadium erhalten (**Tf. 36a-b**). Die Oberfläche der einzelnen Finger ist gerundet. Die *Kugelgelenke* sind als runde Formen plastisch von den Fingern separiert. Der Daumen ist fertiggestellt und weist neben dem Nagel auch Nagelhaut und

eine Kerbe zur Trennung der einzelnen Fingerglieder auf. Der Handrücken ist völlig undifferenziert geblieben und weist selbst zu den Handwurzelknochen wenig Einzüge im Inkarnat auf. Dieser Befund zieht sich bis in den Armbereich fort, wo der gespannte Muskel des *radialen Handstreckers* sich nur wenig aus dem Inkarnat hervorwölbt. Dieser Eindruck wurde nur durch das Unterarbeiten der Innenseite des Unterarms erzeugt, wodurch am Rand ein leichter Grat entstand.

Die flach aufliegende Hand ist sehr ungegliedert, wenn auch die Finger durch Inskriptionen voneinander getrennt und in ihre Form gerundet sind. An den Fingern wurden Nagel, Nagelhaut und je eine Kerbe zur Differenzierung der Fingerglieder ausgeführt. Die Details am Handrücken sind in ihrer Form nicht weiter definiert. Die Oberfläche ist zu den Handwurzelknochen etwas eingezogen und das äußere Handgelenk modelliert. Diese geringe Plastizität zeigt sich auch in der Gestaltung der Arme, an denen sich der zum Ellenbogen verlaufende Muskel nur leicht aus dem Inkarnat erhebt.

In der Seitenansicht kommt nur die knochige Form des Kugelgelenks in Erscheinung (**Tf. 40a, 41a**). Unter dem Handballen finden sich noch Beizspuren, die durch das *Unterstemmen* der Handform hervorgerufen wurden. Die Faust ist in der Seitenansicht undifferenziert und ohne Hautfalten geblieben. Der kleine Finger der Faust ist gerundet. Um den Bereich des Taschentuches haben sich noch Spuren des Beizeisens erhalten, da die Faust dort unterstemmt wurde, um einen größeren plastischen Kontrast zum Taschentuch zu erhalten.

## 2. Fertigungsstadium

Dieses Fertigungsstadium wird von CG 416 repräsentiert (**Tf. 36c-d**). In der Vorderansicht sind die Finger der Faust gerundet und die *Kugelgelenke* als spitze Formen angelegt. Sie erhalten eine Betonung durch die sie trennenden Furchen, die tief ins Gestein gearbeitet wurden. Durch v-förmige Kerben wurden die Finger optisch von den *Kugelgelenken* geschieden. Dazu sind die *Schaniergelenke* noch plastisch herausgearbeitet und erscheinen als schmale, waagerechte Erhebungen. In der Seitenansicht werden die getrennt gestalteten Finger besonders deutlich (**Tf. 39a**). Der kleine Finger unter der Faust ist plastisch gerundet und mit einem Nagel versehen (**Tf. 38a**). Die Oberfläche der Arme ist wenig modelliert, doch neben dem *radialen Handstrecker* ist am Ansatz des Handgelenks noch der *Oberarm-Speichen-Muskel* erkennbar (**Tf. 36d**). Der Unterarm ist schräg unterarbeitet und lässt die gerundete Form des Handballens hervortreten (**Tf. 39b**). Wie an CG 413 wurde an den Fingern der Nagel, die Nagelhaut und eine Kerbe zur Differenzierung der Fingerglieder ausgeführt. Einmalig in der Gruppe der zehn Statuen ist die Unterteilung der Fingerglieder durch gerade, plastisch hervortretende Stege an der flach aufliegenden Hand (**Tf. 36d**).

## Typ IIb

### 1. Fertigungsstadium

Das 1. Fertigungsstadium dieses Typus zeigt sich CG 419 (**Tf. 37a-b**). Die v-förmigen Kerben zur Trennung der *Kugelgelenke* von den Fingern wurden vertieft und somit die Modellierung der *Kugelgelenke* unterstützt. Die Furchen zwischen den *Kugelgelenken* wurden bis in den Handrücken weitergeführt, wodurch die Oberfläche mehr strukturiert und die *Kugelgelenke* plastisch betont wurden (**Tf. 42c**). An der flach aufliegenden Hand wurde der äußere Handwurzelknochen durch eine kleine Furche unterschritten und betont somit die Plastizität des

Handgelenks (**Tf. 37b**). Am Daumen wurde der Stein zum Handgelenk hin abgearbeitet und der Oberfläche des Handrückens dadurch mehr Bewegung verliehen. Es wurden die Nagelhaut und hier als Besonderheit sogar zwei Kerben zur Differenzierung der Fingerglieder ausgeführt. Der Unterarm der flach aufliegenden Hand wurde hinter dem Handgelenk in einer dreieckigen Form abgearbeitet und dadurch der *radiale Handstrecker* und der *Oberarm-Speichen-Muskel* als zwei sich erhebende Muskelstränge definiert, die parallel, schräg zum Ellenbogen geführt werden. In der Seitenansicht ist die geballte Faust durch zwei Falten gegliedert (**Tf. 42c**). Der kleine Finger unter der Faust ist gerundet und ohne Angabe von Details geblieben.

## 2. Fertigungsstadium

Gegenüber CG 419 ist an CG 418 die Plastizität der Oberfläche verfeinert worden (**Tf. 37c-d**). Die breiten Furchen, die das Handgelenk definieren, sind in ihren Rändern in das Inkarnat eingebettet worden. Die *Kugelgelenke* wurden gerundet und die Sehne des Zeigefingers sogar plastisch herausgearbeitet. Die *Kugelgelenke* treten spitz hervor und sind ebenfalls durch v-förmige Kerben von den Fingern plastisch getrennt. Unter den v-förmigen Kerben am Finger wurde weiteres Material entfernt, wodurch die *Scharniergelenke* noch stärker hervortreten. Das Inkarnat, das sich über die *Kugelgelenke* zieht wurde plastisch herausmodelliert und scheint sich zwischen den einzelnen *Kugelgelenken* zu spannen.

Zum Oberschenkel ist die Faust stark unterarbeitet, die Finger sind gerundet und berühren als eigenständige Formen das Inkarnat des Oberschenkels. Besonders deutlich wird dies in der Seitenansicht, in der die Finger nicht mehr in einem Block, sondern einzeln erscheinen (**Tf. 38c**). Das Inkarnat der geballten Faust wurde durch zwei Inskriptionen gegliedert. Der kleine Finger, der unter dem Taschentuch zum Vorschein kommt, ist gerundet.

Die flache Hand weist das gleiche Einbetten der Mulden und Grate ins Inkarnat auf wie die Faust (**Tf. 37d**). Daneben wurde der Muskelstrang, der am äußersten Handgelenk endet, in einem bogenförmigen Verlauf modelliert und somit der äußerste *Handwurzelknochen* in seiner Form definiert. Der Daumen weist die gleiche Gestaltung auf wie CG 419. Aber die Finger wurden hier nicht nur durch Kerben in ihre Glieder unterteilt, sondern einzelne *Scharniergelenke* plastisch modelliert. Alle Fingernägel wurden mit Nagelhaut versehen.

### Fertigungsstadien:

Fertigungsstadien	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium (Typ IIa)	Finger plastisch modelliert; Faust in der Seitenansicht undifferenziert, ebenso der Handrücken	413
2. Fertigungsstadium (Typ IIa)	Oberfläche der Faust wird etwas bewegter; Finger der Hand werden modelliert	416
1. Fertigungsstadium (Typ IIb)	Faust in der Seitenansicht wird differenziert, ebenso der Handrücken	419
2. Fertigungsstadium (Typ IIb)	Oberfläche des Handrückens modelliert; Finger plastisch differenziert	418

Neben den zwei Vorgehensweisen, die vermutlich durch die Arbeitsorganisation mehrerer Produzenten an einer Statue hervorgerufen wurden, ist nur schwer zu entscheiden, ob bei den jeweiligen Typen der *Typ a* das niedrigere Fertigungsstadium des jeweiligen Typus dokumentiert oder die verhaltenere Modellierung auch ein individuelles Kriterium darstellt. Da

innerhalb der Typenuntergliederungen verhaltene Formen und verschiedene Fertigungsstadien festgestellt werden konnten, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass eine verhaltene Modellierung auch ein individuell-stilistisches Kriterium sein kann. Die Gliederung des Inkarnats der geballten Faust durch einzelne Kerben scheint ebenfalls ein stilistisches Element zu sein, da die Faust sehr wohl plastisch modelliert sein kann, wie an CG 416 zu sehen ist und dennoch keine Kerben in der Seitenansicht aufweisen muss (**Tf. 39a**). So kann angenommen werden, dass Typ Ia mit vier Kerben gegliedert wurde, die an CG 417 noch nicht ausgeführt wurden, Typ Ib mit zwei Kerben, wobei an CG 414 nur eine zur Ausführung kam. Ebenso weist Typ IIb zwei Kerben auf und Typ IIa ist ohne Kerben verblieben, was auch in der verhaltenen Gestaltung des Handrückens begründet liegen kann.

### Verschiedene Fertigungsstadien an den Händen:

CG	Faust	Vorgehensweise	Typen	Kerben
417	1. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ia	keine Kerbe
415	2. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ia	4 Kerben
411	2. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ia	4 Kerben
420	1. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ib	2 Kerben
412	2. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ib	2 Kerben
414	2. Fertigungsstadium	Vorgehensweise I	Typ Ib	1 Kerben
413	1. Fertigungsstadium	Vorgehensweise II	Typ IIa	keine Kerbe
416	1. Fertigungsstadium	Vorgehensweise II	Typ IIa	keine Kerbe
419	2. Fertigungsstadium	Vorgehensweise II	Typ IIb	2 Kerben
418	3. Fertigungsstadium	Vorgehensweise II	Typ IIb	2 Kerben

Durch die Analyse der Hand- und Armgestaltung wurde deutlich, dass die drei Herstellungsprozesse des *Gröberns*, des *in Fase-Stellens* und der Oberflächenmodellierung nicht in der Hand eines Arbeitsteams lagen, da für die Lage, die Form und die Oberflächengestaltung keine homogenen Stilgruppen festgestellt werden konnten.

Dass durch diese drei Herstellungsprozesse deutliche Veränderungen hervorgerufen wurden, zeigt sich auch im Vergleich mit den Typenkriterien des Taschentuchs, das zusammen mit den Händen hergestellt wurde. In seiner Lage wurde es durch das *Gröbern* festgelegt, die Länge der Taschentuchenden wurde durch das *in Fase-Stellen* beeinflusst und die Breite des Steges, mit dem Taschentuch und Oberschenkel verbunden waren, war wiederum vom mehr oder weniger starken Abarbeiten des Gesteins bei der Oberflächenmodellierung des Oberschenkels abhängig. So konnte der Steg sehr breit sein wie an CG 417 (**Tf. 33b**) oder kaum wahrnehmbar wie an CG 412 (**Tf. 35c**). Die Taschentuchtypen konnten – obwohl sie in den Herstellungsprozessen mit den Händen ausgeführt worden sein müssen – allerdings nicht mit den Typen der Handgestaltung in Zusammenhang gebracht werden.

**Lage der Taschentuchenden:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	Das hintere Taschentuchende ist auffällig kürzer als das vordere ( <b>Tf. 38</b> )	416, 418, 420
Typ II	Nur geringer Abstand zwischen den Taschentuchenden ( <b>Tf. 40</b> )	411, 413, 414, 415
Typ III	Die Enden des Taschentuches hängen schräg herab ( <b>Tf. 42a-b</b> )	412, 417
Typ IV	Taschentuchenden fast auf einer Linie ( <b>Tf. 42c</b> )	419

Auch die verschiedenen Fertigungsstadien, die an den Taschentüchern festgestellt werden können, scheinen nicht in direkten Bezug mit der Handfertigung zu stehen. Zwar zeigt sich, dass sowohl an den nicht fertiggestellten Fäusten von CG 417 (**Tf. 43a-b**) und 420 (**Tf. 39c**) als auch am Taschentuch nicht ausgeführte Arbeitsschritte festgestellt werden können. Doch am kleinen Finger, der unter der Faust am Taschentuch zum Vorschein kommt, wird wiederum deutlich, dass dessen Fertigungsstadium völlig unabhängig vom Fertigungsstadium des Taschentuches ist. So weist CG 415 (**Tf. 43d**) nur eine verhaltene Modellierung des Taschentuches auf, obwohl dort der kleiner Finger modelliert und mit Nagel und Nagelhaut versehen ist. Das niedrigste Fertigungsstadium zeigt CG 417 (**Tf. 43a-b**), da hier das Taschentuch noch *in Fase-gestellt* und vom Steg nur durch eine Inskription getrennt ist. An CG 420 (**Tf. 39c**) ist die Oberfläche des Taschentuches zwar schon ein wenig gerundet, aber Steg und Tuchform sind noch nicht voneinander getrennt worden. Die weitere Modellierung der Oberfläche und das *Unterarbeiten* der Taschentuchkontur am Steg ist an CG 413 (**Tf. 40a, 41a**), 414 (**Tf. 40b, 41c**), 415 (**Tf. 40c, 43d**) und CG 417 (**Tf. 43a-b**) verhalten und an CG 411 (**Tf. 40d**), 412 (**Tf. 42b, 43c**), 418 (**Tf. 38c**) und 419 (**Tf. 42c**) deutlicher ausgeführt. Die feinste Gestaltung des Taschentuches weist CG 416 (**Tf. 38a, 39a**) auf.

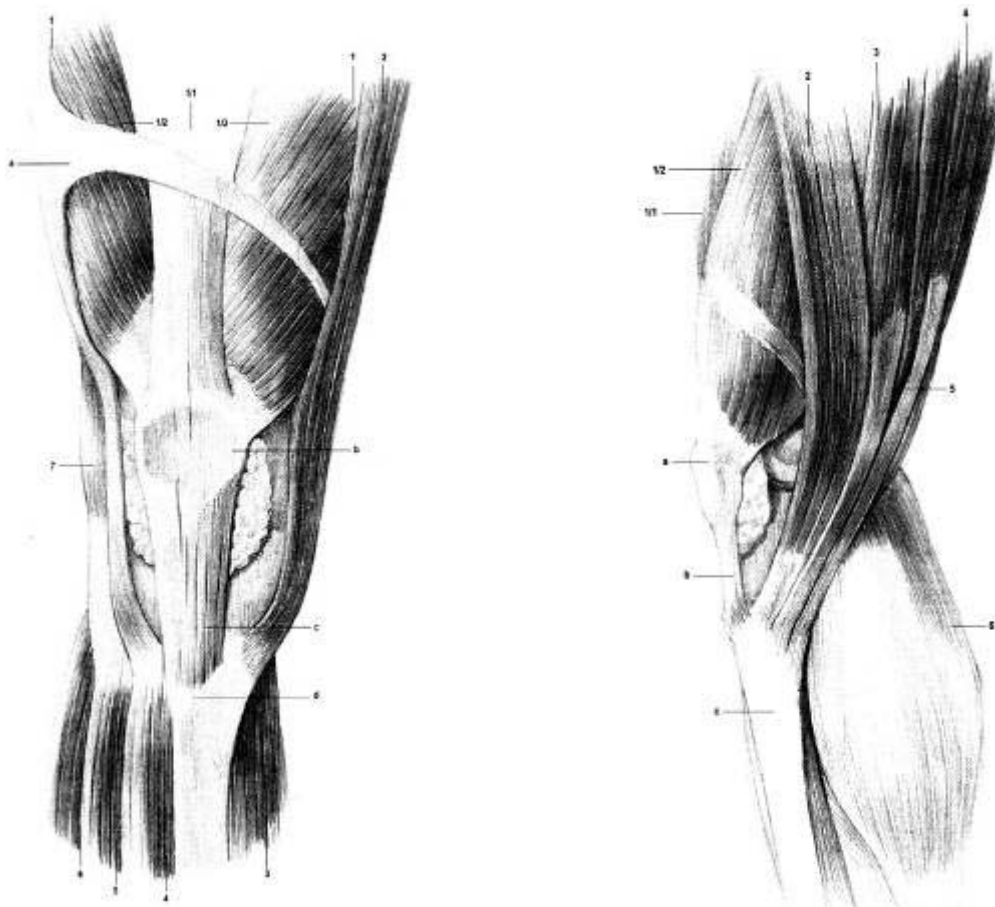
**Fertigungsstadien (Taschentuch):**

Taschentuch	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Taschentuch in Fase-gestellt; Grenze zwischen Steg und Tuch ist geritzt	417
2. Fertigungsstadium	Oberfläche leicht gerundet; Tuch und Steg nicht voneinander getrennt	420
3. Fertigungsstadium	Oberfläche des Taschentuchs leicht gerundet; Steg leicht unterarbeitet	413, 414, 415
4. Fertigungsstadium	Oberfläche des Taschentuchs stärker gerundet; Steg stärker unterarbeitet	411, 412, 418, 419
5. Fertigungsstadium	Oberfläche rund herausmodelliert; Steg deutlich herausgebeizt	416

So wirken sich die unterschiedlichen Arbeitsgruppen, die in den einzelnen Herstellungsprozessen an unterschiedlichen Statuen zum Einsatz kamen, sehr deutlich in der Form von Faust und Taschentuch sowie ihrer Lage auf dem Oberschenkel und ihrer Oberflächengestaltung aus. Der heterogene Befund von stilistischen Merkmalen verweist auf einen äußerst flexiblen Einsatz von Arbeitskräften, die je nach Bedarf oder freien Arbeitsplätzen an allen Statuen eingesetzt wurden.

### 2.2.5 Kniegestaltung

An den Beinen der zehn Sitzstatuen zeigen sich im Bereich der Knie unterschiedlichste Varianten in der Oberflächengestaltung, die zum einen kaum modelliert sein können, wie an CG 417 (Tf. 44a) aber auch eine sehr bewegte Oberfläche aufweisen können, wie CG 411 (Tf. 47c). Die Breite der Oberschenkel und die Form des Knies sind mit hoher Wahrscheinlichkeit schon durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* angelegt worden. Dennoch wird das jeweilige Erscheinungsbild durch die Oberflächenmodellierung stark verändert, was im Vergleich von verhaltenen mit außerordentlich plastischen Vertreter eines Typus deutlich wird.



Ventral gesehen  
 1 vierköpfiger Schenkelmuskel  
 1/1 gerader Schenkelmuskel  
 1/2 äußerer Schenkelmuskel  
 1/3 innerer Schenkelmuskel  
 2 Schneidermuskel  
 3 Zwillingswadenmuskel  
 4 vorderer Schienbeinmuskel

5 langer Zehenstrecker  
 6 langer Wadenbeinmuskel  
 7 zweiköpfiger Schenkelmuskel  
 a Darmbein-Femur-Band  
 b Kniescheibe  
 c gerades Kniescheibenband  
 d Schienbeinhöcker

Medial gesehen  
 1/1 gerader Schenkelmuskel  
 1/2 innerer Schenkelmuskel  
 2 Schneidermuskel  
 3 Schlankmuskel  
 4 halbsehniger Muskel  
 5 Plattsehnenmuskel  
 6 Zwillingswadenmuskel

a Kniescheibe  
 b gerades Kniescheibenband  
 c Hautfläche über dem Schienbein

Abb. 66: Muskel der Knieregion<sup>1093</sup>

Durch die Oberflächengestaltung lassen sich für den Bereich des Knies folgende Typen ermitteln.

<sup>1093</sup> Szunyogy/Fehér, Anatomie, 236-237.

**Typen – Kniegestaltung:****Typ I:**

Zu Typ I gehören CG 417 und 419 (**Tf. 44**). Das Knie ist an CG 417 in einer schmalen rechteckigen Form angelegt, die an CG 419 in ihren Ecken gerundet und in das Inkarnat eingebettet wurde. Die Kniescheibe erscheint dadurch sehr schmal und ist in ihrer Oberfläche nicht weiter strukturiert. Dies lässt die Oberschenkel besonders voluminös wirken, vor allem da auch ihre Oberfläche nicht weiter untergliedert ist. Nur an der Außenfläche zieht sich der *äußere Schenkelmuskel* als kaum erhabene Form in einem Bogen um die Kniescheibe.

**Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 418 und 420 (**Tf. 45**). Der *Schneidermuskel*, der das Knie innen wulstig umfasst, ist ausgebildet, liegt aber nur in gemäßigter Form vor. Die horizontalen Furchen, die die Oberfläche der Kniescheibe strukturieren, sind verhalten in das Inkarnat eingetragen. So tritt die knochige Struktur der Kniescheibe kaum aus dem Inkarnat hervor.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 413, 415 und 416 (**Tf. 46**). Das Knie ist breit, fast quadratisch angelegt und zum Oberschenkel hin kantig abgesetzt, wodurch der *innere* und *äußere Oberschenkelknorren* definiert werden. Der *Schneidermuskel* und der *zweiköpfige Schenkelmuskel* umfassen, plastisch unterarbeitet, die Form der Kniescheibe. Der *vierköpfige Schenkelmuskel*, der an den *inneren* und *äußeren Schenkelknorren* endet, tritt optisch hervor, da er durch eine dreieckige Mulde über der Kniescheibe unterarbeitet wurde. An CG 413 zeigt sich die verhaltene Gestaltung dieses Typus, während CG 416 die plastischste Gestaltung aufweist.

**Typ IV:**

Zu Typ IV gehören CG 411, 412 und 414 (**Tf. 47**). Dieser Typus weist die bewegteste Oberflächengestaltung an den Oberschenkeln auf. Die Knie sind in ihrer Form rechteckig und der *äußere* und *innere Oberschenkelknorren* sind knochig herausmodelliert. Diese beiden Elemente sind durch eine wulstige und bewegt geführte Kniescheibenkontur miteinander verbunden. Die zwei Furchen, die die Kniescheibe strukturieren, sind an CG 414 sehr verhalten und an CG 411 außerordentlich plastisch in das Inkarnat eingebettet. Die *äußeren* und *inneren Schenkelmuskel* umgeben den oberen Bereich der Kniescheibe als wulstige dreieckige Form, deren Spitze sich im Inkarnat des Oberschenkels verliert. Besondere Betonung erfährt der *Schneidermuskel*, der am Schurzteil wulstig aufgestaucht ist und sich im weiteren Verlauf unter dem Knie mit dem *Schienbeinhöcker* verbindet. An CG 414 sind diese Kompartimente noch verhalten angelegt, während CG 411 die plastischste Oberfläche des gesamten Statuenkomplexes aufweist.



**Kniegestaltung:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	rechteckige ungegliederte Kniescheibe; verhaltene Plastizität	417, 419
Typ II	Kompartimente werden durch flach modellierte Furchen und Mulden angelegt	418, 420
Typ III	quadratische Kniescheibe; durch zwei Furchen strukturiert; Schneidermuskel und zweiköpfiger Schenkelmuskel umrahmen als optisch wahrnehmbare Formen das Knie	413, 415, 416
Typ IV	auffallendes Oberschenkelvolumen; Kniescheibe im Inkarnat integriert und knochige und fleischige Oberflächen sind definiert; detailreiche Oberflächenmodellierung	411, 412, 414

Innerhalb der Typen können verschiedene Fertigungsstadien festgestellt werden, die einzelne Arbeitsschritte konservierten und Hinweise über einen Arbeitsablauf liefern.

**Fertigungsstadien – Knieregion:****Typ I:****1. Fertigungsstadium**

An CG 417 hat sich das 1. Fertigungsstadium erhalten (**Tf. 44a**). Die Kniescheibe ist zu einer rechteckigen Form mit gerundeten Ecken herausgearbeitet. Das Volumen des Oberschenkels wurde zum Knie hin schräg abgearbeitet und die Form des Knies durch breite Mulden, die vor allem an den Seiten sehr tief in das Gestein eingedrungen sind, hervorgehoben. Dabei wurde der *zweiköpfige Schenkelmuskel*, der vom Oberschenkel ausgehend außen ums Knie führt, in seiner Lage definiert.

**2. Fertigungsstadium**

CG 419 zeigt den fertigen Zustand von Typ I (**Tf. 44b**). Der *zweiköpfigen Schenkelmuskel* und der *Schneidermuskel*, die das Knie umfassen, sind nur verhalten angelegt worden, indem durch breite bogenförmige Muldungen die Kniescheibe von der Oberschenkelmuskulatur abgesetzt wurde. An der Außenseite des Oberschenkels ist der *zweiköpfige Schenkelmuskel* als gratig hervortretender Strang sichtbar. Durch die Muldungen wurde das Volumen um die Kniescheibe stellenweise derart abgetragen, dass diese optisch stark hervortritt. Die Kniescheibe selbst weist eine nur verhaltene Oberflächenbearbeitung auf.

**Typ II****1. Fertigungsstadium**

Dieses Fertigungsstadium wird von CG 418 repräsentiert (**Tf. 45a**). Das Knie ist durch zwei Furchen dreigeteilt und die Oberschenkelmuskulatur durch eine bogenförmige Furche vom Knie getrennt. Der *zweiköpfige Schenkelmuskel* und der *Schneidermuskel*, die das Knie umfassen, sind in ihrer Form noch nicht definiert, so dass die Oberfläche des Oberschenkels hier noch undifferenziert blieb.

## 2. Fertigungsstadium

An CG 420 wurde das Knie in seiner Form weiter differenziert (**Tf. 45b**). Durch die über die Knieform geführten Furchen wurde die erhabene Form der Kniescheibe wieder in das Niveau der Oberschenkeloberfläche gebracht und dadurch in das Inkarnat eingebettet. Der *zweiköpfige Schenkelmuskel* wurde plastischer modelliert und hebt sich von der knöchigen Form des Knies ab und der *Schneidermuskel*, der sich um die Innenseite des Knies legt, wird unter dem Schurzsteg stark zusammengestaucht. Unter dem Knie wurde eine weitere waagrechte Furche angelegt, um eine sichtbare Trennung zwischen Unterschenkel und Knie zu erzeugen.

## Typ III

### 1. Fertigungsstadium

CG 413 repräsentiert das 1. Fertigungsstadium dieses Typus (**Tf. 46a**). Die Oberfläche des Oberschenkels ist noch sehr ungegliedert und selbst die Trennung von Oberschenkel und Knie erfolgte nur durch eine leichte plastische Vertiefung. Die Dreiteilung des Knies wurde mittels zweier waagerechter Furchen angelegt, die aber nur sehr verhalten in das Inkarnat eingebettet sind.

### 2. Fertigungsstadium

An CG 415 wurde die Oberfläche des Oberschenkels weiter plastisch modelliert, wodurch die knöchige Struktur des Knies eine weitere Betonung erhielt (**Tf. 46b-c**). An der oberen Kante der Kniescheibe treten der *zweiköpfige Schenkelmuskel* und der *Schneidermuskel* wulstig hervor, sind aber optisch noch mit dem Knie verbunden. Auch die Modellierung der Kniescheibe wurde weiter differenziert und vermittelt die Wahrnehmung einer knöchigen Struktur mit darüber liegender Haut. Der Unterschenkel ist unter dem Knie stark unterarbeitet und tritt optisch hervor. In der Seitenansicht setzt sich die Oberschenkelmuskulatur deutlich von der knöchigen Form des Knies ab.

### 3. Fertigungsstadium

CG 416 weist das 3. Fertigungsstadium auf (**Tf. 46d**). Das Knie ist durch zwei waagrechte Furchen in seiner Form weiter differenziert und gleichzeitig in das Inkarnat eingebettet, da die untere Furche bis in die Muskulatur des Oberschenkels geführt wurde, was sogar einen Einzug in der Kontur verursachte. Auf dem Oberschenkel ist die Oberfläche über dem Knie abgearbeitet, so dass das Knie eine bewegte Kontur und eine knöchige Wirkung erhält. Der *zweiköpfige Schenkelmuskel* hebt sich deutlich von der knöchigen Form des Knies ab, da er durch eine bogenförmig verlaufende Furche vom Knie getrennt wurde. Der *Schneidermuskel*, der sich um die Innenseite des Knies legt, staucht sich unter dem Schurz wulstig auf. Die Furchen unter dem Knie wurden in ihrem Verlauf weiter differenziert, um damit eine sichtbare Trennung von Unterschenkel und Knie zu erzeugen. Dadurch treten auch die Muskeln der Waden deutlich hervor.

## Typ IV

### 1. Fertigungsstadium

CG 414 weist das 1. Fertigungsstadium dieses Typus auf (**Tf. 47a**). Das Knie ist durch zwei Furchen dreigeteilt und die Oberschenkelmuskulatur trennt eine bogenförmige Furche vom Knie. Der *zweiköpfige Schenkelmuskel* und der *Schneidermuskel*, die das Knie umfassen, sind in ihrer Form noch nicht definiert, so dass die Oberfläche des Oberschenkels hier noch

undifferenziert erscheint. Nur an der Innenseite des Knies ist der Ansatz des *Schneidermuskels* wulstig herausgearbeitet. Da auch der Ansatz zum Unterschenkel an dieser Stelle herausmodelliert wurde, erhält dieser Muskelabschnitt eine Betonung, die wiederum der authentischen Wirkung des Knies zugute kommt.

## 2. Fertigungsstadium

Das 2. Fertigungsstadium zeigt sich an CG 412 (**Tf. 47b**). Hier ist die knochige Struktur des Knies zum Oberschenkel hin weiter ausgearbeitet und die Muskulatur, die vom Oberschenkel zum Knie führt, stärker differenziert. Über dem Knie wurde die Oberfläche des Oberschenkels dreieckig abgearbeitet, so dass dabei der *gerade Oberschenkelmuskel* zum Vorschein tritt, der sich mit dem *zweiköpfigen Schenkelmuskel* und dem *Schneidermuskel* auf der Mitte des Oberschenkels verbindet. Vom *zweiköpfigen Schenkelmuskel* ist dieser durch eine bogenförmige Furche, die um das Knie führt, getrennt. Der *zweiköpfige Schenkelmuskel* ist durch eine weitere Furche von der restlichen Oberschenkelmuskulatur differenziert. Dies wird auch in der Seitenansicht deutlich, da zunächst die breite, bogenförmige Furche die Oberschenkelmuskulatur vom Knie trennt und von dieser parallel verlaufend eine ebenfalls bogenförmige, aber kürzere Furche den *zweiköpfigen Schenkelmuskel* von der Oberschenkelmuskulatur absondert (**Tf. 1b**). Der *Schneidermuskel* ist ebenfalls durch eine Furche von der restlichen Muskulatur der Kniescheibe getrennt und plastisch so modelliert, dass er deutlich hervortritt. Als wulstig, fleischige Form ist er auch plastisch von der knöchigen Struktur der *inneren Gelenkknorren* zu unterscheiden.

## 3. Fertigungsstadium

Das letzte Fertigungsstadium dieses Typus zeigt sich an CG 411 (**Tf. 47c**). Die Formen sind wie im 2. Fertigungsstadium beschrieben, angelegt. Allerdings sind hier alle Muskelkompartimente weiter in die Tiefe modelliert und zum Teil in ihrer Form wulstig differenziert worden. Da sie sich ohne sichtbare Einschnitte aus dem Inkarnat erheben, ist zu vermuten, dass diese letzte Oberflächengestaltung mittels eines feinen Poliersteins ausgeführt wurde.

### Fertigungsstadien der einzelnen Knietypen:

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	1.Fertigungsstadium	417
	2. Fertigungsstadium	419
Typ II	1.Fertigungsstadium	418
	2. Fertigungsstadium	420
Typ III	1.Fertigungsstadium	413
	2. Fertigungsstadium	415
	3. Fertigungsstadium	416
Typ IV	1.Fertigungsstadium	414
	2. Fertigungsstadium	412
	3. Fertigungsstadium	411

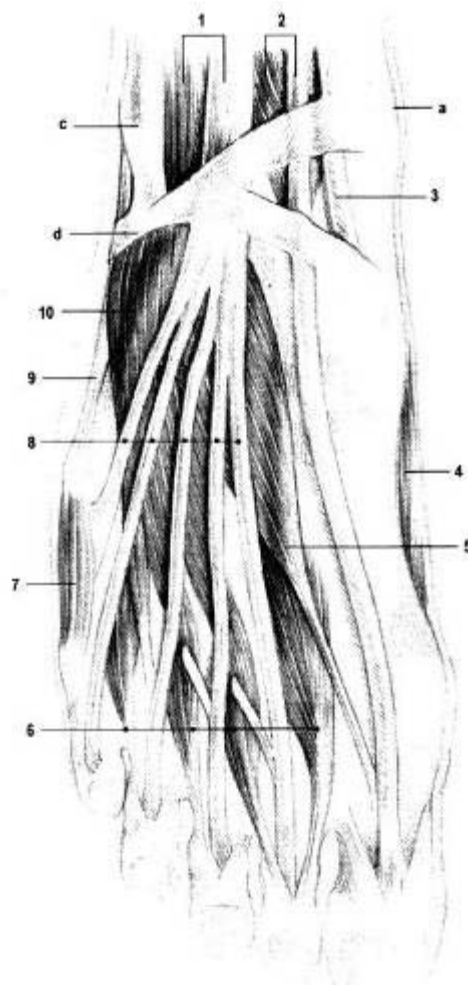
CG 411 weist die plastischste und detaillierteste Kniemodellierung auf (**Tf. 47c**). Würde man dieses Erscheinungsbild als das Ideal annehmen, so könnten anhand der ermittelten Fertigungsstadien innerhalb der einzelnen Typen folgender hypothetischer Arbeitsablauf für die Gestaltung der Knie ermittelt werden.

### Arbeitsablauf der Kniegestaltung:

Knie	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Kniescheibe wird als eckige Form herausgearbeitet	417
2. Fertigungsstadium	Kniescheibe wird durch zwei horizontale Furchen differenziert	413
3. Fertigungsstadium	Kniescheibe wird weiter differenziert; der zweiköpfige Schenkelmuskel und der Schneidermuskel werden in ihrer Lage definiert	414, 418
4. Fertigungsstadium	die Muskelstränge um das Knie werden modelliert	416, 420, 419
5. Fertigungsstadium	die knochige Struktur des Knies wird modelliert	415
6. Fertigungsstadium	der mit der Kniescheibe verwachsene gerade Oberschenkelmuskel wird modelliert; der zweiköpfige Schenkelmuskel und der Schneidermuskel werden von der restlichen Oberschenkelmuskulatur plastisch getrennt	412
7. Fertigungsstadium	durch die Politur werden die einzelnen Formen weiter herausmodelliert	411

### 2.2.6 Fußgestaltung

Die Modellierung der Füße ist an allen Statuen – bis auf CG 420 (**Tf.**), dessen Füße keine Nagelhaut und keine Gliederdifferenzierung an den großen Zehen aufweist – fertiggestellt. Die Ausprägungen in der Plastizität sind allerdings zum Teil sehr unterschiedlich und können mit großer Wahrscheinlichkeit als stilistisches Kriterium betrachtet werden. In der Gestaltung einzelner Kompartimente gibt es keine auffälligen Abweichungen, so dass besonders kleine Details zu Definition einzelner Typen und Untertypen herangezogen werden müssen.



Dorsal gesehen

- 1 langer Zehenstrecker
- 2 langer Großzehenstrecker
- 3 Sehne des vorderen Schienbeinmuskels
- 4 Großzehenabzieher
- 5 kurzer Großzehenstrecker
- 6 dorsale Zwischenknochenmuskel
- 7 Abzieher der kleinen Zehe
- 8 Sehnen des langen Zehenstreckers
- 9 dritter Wadenbeinmuskel
- 10 kurzer Zehenstrecker
- a medialer Knöchel
- b Wölbung des proximalen Gelenks der großen Zehe
- c lateraler Fersenbeinhöcker
- d sehnenfixierende vordere quere Fußwurzelbänder (Retinaculum musculorum superius)

Abb. 67: Fußmuskulatur<sup>1094</sup>

## Typen – Füße:

### Typ I:

Typ I weist eine Besonderheit in der Gestaltung der kleinen Zehen auf. Die Sehne des *langen Zehenstreckers* wird hinter dem kleinen Zeh in einem bogenförmigen Grat geführt, wodurch der kleine Zeh als eigenständige Form die Konturlinie des Fußes durchbricht. Durch das Unterarbeiten der Sehne wird der *Abzieher* als eigenständige Form hinter dem kleinen Zeh deutlich.

### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 417 und 419 (Tf. 48). Die Zehen sind bereits plastisch modelliert und durch Inskriptionen einzelne Zehenglieder differenziert. Die Sehnen der einzelnen Zehen sind durch Furchen sehr verhalten im Inkarnat des Fußrückens angelegt worden. Der äußere Knöchel ist plastisch modelliert. Der Ballen erscheint in der Seitenansicht durch einen flachen Einzug hinter dem kleinen Zeh plastisch vom restlichen Fuß geschieden. Dadurch tritt der Zeh deutlich hervor und ist durch die bogenförmige Sehne des *langen Zehenstreckers* mit dem Inkarnat des Fußrückens verbunden. Der kleine Zeh dieses Typus ist besonders lang und wirkt durch die

<sup>1094</sup> Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 263.

Sehne, die vom Zehenansatz in einem starken Knick zum Fußrücken läuft, verbogen. Dieser Eindruck wird durch die Unterarbeitung des Ballens noch verstärkt, weil der kleine Zeh dadurch aus der Kontur des Fußes heraustritt. Das Gelenk des großen Zehs ist ebenfalls stark unterarbeitet und durchbricht die Konturführung des Fußes. Alle Zehen sind mit Nagelhaut versehen und die einzelnen Zehenglieder durch Inskriptionen voneinander getrennt. Am großen Zeh wird diese Inskription vom Gelenk ausgehend schräg gezogen.

#### **Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 412, 418 und 420 (**Tf. 49, 59a**). Wie an Typ Ia ist auch hier der kleine Zeh am Gelenk stark unterarbeitet und tritt aus der Konturlinie des Fußes hervor. Durch die gebogene Sehne, die den Zeh mit dem Fußrücken verbindet, wirkt auch hier der kleine Zeh stark geknickt. Die Zehen dieses Typus sind allerdings sehr kurz, was die Krümmung der kleinen Zehe nicht so auffällig erscheinen lässt wie an Typ Ia. Die Plastizität des Fußrückens ist bei diesem Typ weiter ausgearbeitet. Dabei wurde die Sehne des zweiten Zehs quer über den Fußrücken gezogen und mit dem Fußknöchel verbunden. Mit diesem schräg geführten Sehnenstrang verbinden sich die Sehnen der restlichen Zehen. Der *lange Großzehenstrecker* zieht sich gratig an der Innenseite des Fußrückens entlang und geht am Unterschenkel in das gratig herausgearbeitete Schienbein über. Die einzelnen Zehenglieder sind durch tiefe Einschnitte voneinander getrennt. Das Inkarnat wölbt sich um den Nagel auf. Es ist nicht nur der äußere Knöchel plastisch herausgearbeitet, sondern auch der innere Knöchel in seiner Form differenziert. Alle Zehen sind mit Nagelhaut versehen. Der große Zeh ist nur durch eine kurze, leicht schräge Inskription in seine Zehenglieder unterteilt.

#### **Typ II:**

Bei Typ II ist die Sehne des *langen Zehenstreckers* als gerader gratiger Strang in das Inkarnat des Fußrückens geführt worden. Der kleinen Zeh durchbricht daher nicht die Konturlinie des Fußes und erscheint somit optisch nicht so sehr als eigenständige Form wie dies durch die Gestaltung bei Typ I erscheint.

#### **Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 411, 414 und 416 (**Tf. 51, 52a**). Hier wurde der Fußballen von der Sehne des *langen Zehenstreckers* durch eine Furche getrennt, die Sehne selbst jedoch nur verhalten aus dem Inkarnat herausmodelliert. Daher tritt der kleine Zeh eher optisch als plastisch hervor. Vielmehr erscheint er durch die Furche mit dem Inkarnat des Fußes verbunden zu sein. Das Ende der Furche definiert die knochige Struktur des Zehengelenks. Der kleine Zeh dieses Typus wirkt nicht verkrümmt, da die am Gelenk beginnende Sehne gerade über den Fußrücken gezogen ist. Der äußere Knöchel ist plastisch modelliert und durch eine Furche zweigeteilt. Die Sehnen der einzelnen Zehen treten gratig aus dem Inkarnat des Fußrückens hervor. Während die Sehne des großen Zehs bei Typ I in das Inkarnat des Fußrückens geführt wurde, verläuft sie bei Typ II parallel zur Sehne des zweiten Zehs und wird wie dieser schräg über den Fußrücken gelegt. Sie verbindet sich mit dem oberen Teil des äußeren Fußknöchels, während der parallele Strang sich mit dem unteren Teil des Knöchels verbindet. Der *mediale Knöchel* ist plastisch stark herausgearbeitet und tritt aus dem Umriss des Fußes hervor. An CG 411 (**Tf. 51a**) ist der Fuß vom Unterschenkel durch einen plastischen Einzug abgetrennt. Die Zehen sind durch Inskriptionen in ihren Gliedern differenziert und der große Zeh durch eine schräge Inskription in seine Glieder unterteilt. Die Nagelhaut ist an allen Statuen dieses Typus ausgeführt.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 413 und 415 (**Tf. 50b-d**). Der kleine Zeh ist durch eine gerade angelegte Sehne des *langen Zehenstreckers* mit dem Fußrücken verbunden. Dennoch erscheint die Kontur des kleinen Zehs ein wenig gekrümmt. Alle anderen Fußkompartimente sind wie bei Typ IIa angelegt.

**Füße:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Fußballen stark unterarbeitet; kleiner Zeh stark gekrümmt; verhaltene Plastizität	417, 419
Typ Ib	Fußballen stark unterarbeitet; kurzer gekrümmter, kleiner Zeh; fortgeschrittene Modellierung der Oberfläche	412, 418, 420
Typ IIa	gerader, kleiner Zeh; durch Furche vom Fußballen getrennt; weitere Differenzierung der Oberfläche	411, 414, 416
Typ IIb	kleiner Zeh durch Furche vom Fußballen differenziert; Sehne des kleinen Zehs leicht gebogen	413, 415

## 2.3 Analyse des Königsornats

Zum Ornat des Königs gehören das Nemes, der Zeremonialbart, das dreiteilige Schendjt und, zur Demonstration seiner Stärke, das Niedertreten der Feinde in Form der Neuen Bogen unter seinen Füßen.

### 2.3.1 Nemesgestaltung

30. Das Kopftuch als Tracht des Königs scheint erst in der dritten Dynastie sich durchzusetzen; es wird bald die beliebteste Kopfbedeckung der Könige. Die Teile des Kopftuches werden hier Brustlappen (1), Seitenflügel (2), Kopftuchecke (3), Schläfenkante (4), Stirnband (5) und Zopf genannt.



Abb. 68: Termini der einzelnen Kopftuchkompartimente nach H.G. Evers<sup>1095</sup>

Die variierenden Erscheinungsbilder der Königskopftücher sind ebenfalls durch verschiedene Herstellungsprozesse beeinflusst, deren Spuren sich durch unterschiedlichste Fertigungsstadien innerhalb des Statuenkomplexes erhalten haben. Aufgrund dieser Erhaltungszustände und dem Verbleib zahlreicher Werkzeugspuren lassen sich einzelne Fertigungsstufen rekonstruieren.

#### Schematisierter Arbeitsablauf der Nemesfertigung:

##### 1. Fertigungsstufe

Die *Wulstform*<sup>1096</sup> des Nemes wurde durch den Herstellungskomplex des *in Fase-Stellens* erzeugt. Teile der Hilfsflächen, in der die Rundung des Nemes angelegt wurde, haben sich an den Rückseiten von CG 414, 415 und CG 417 (**Tf. 53**) erhalten. Auch die Lage und Form der Ohren wurden durch diesen Herstellungsprozess definiert.

##### 2. Fertigungsstufe

In dieser Fertigungsstufe wurden die Teilflächen mit dem Polierstein angearbeitet und die Oberflächen somit geglättet. Dieser Zustand hat sich ebenfalls an CG 415 und 417 (**Tf. 55a-b**) erhalten, denn die Vorderseiten sind im Gegensatz zu den *Fasenresten* auf den Rückseiten schon vollständig geglättet. Besonders deutlich wird der Unterschied im Vergleich zu CG 413 und 420 (**Tf. 58c-d**), die eine fein geglättete Nemesoberfläche auf der Rückseite aufweisen.

##### 3. Fertigungsstufe

In der 3. Fertigungsstufe wurde die Form des Nemes unterarbeitet und als „frei schwebende“ Form durch breite Stege mit dem Körper verbunden. Darunter kommt ein Stück Hals zum Vorschein, der an CG 416 noch im Block verblieben ist (**Tf. 63a**). Der Zopf des Nemes ist ebenfalls durch einen

<sup>1095</sup> Evers, Staat II, 7.

<sup>1096</sup> E/Stein 2, 12, „Wulst nach freiem Empfinden oder aufgrund geometrischer Konstruktion geschwungene Polsterform (auch Pfühl genannt).“



auffälligen Steg mit dem Rücken verbunden. So erscheint das Nemes als „frei schwebende“ Form über dem Körper. An den Lischter Sitzstatuen Sesostri I. schwebt sogar der Brustlappen über dem Körper, da er zum größten Teil *unterstemmt* und somit in der Vorderansicht optisch ohne Verbindung zum Körper erscheint. Die Spuren des *Unterstemmens* haben sich besonders deutlich am rechten Brustlappen von CG 420 erhalten (**Tf. 54b**). Dort zeigt sich die ursprüngliche Kontur des Brustlappens als gepunktete Linie der *Bauern*, die durch die zu tief ins Gestein gedrungene Schneide des *Scharriereisens* auf der Schulteroberfläche entstanden sind. Diese ursprüngliche Kontur, die als Umrisslinie der Sicherheitsbosse definiert werden kann, wurde in der 3. Fertigungsstufe *unterstemmt*, wodurch der Brustlappenrand optisch über dem Inkarnat zu schweben scheint. Auch an CG 417 (**Tf. 54a**) haben sich Werkspuren dieses Arbeitsganges erhalten. Die Enden der Brustlappen sind allerdings nicht *unterstemmt* und stellen eine Verbindung zwischen Nemes und Oberkörper her. Ob in dieser Fertigungsstufe auch der Rand zum Stirnband mit einer Nut *unterstemmt* und somit als einständige Form definiert wurde, ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Da dafür aber ebenfalls das *Beiz-* oder das *Bildhauereisen* eingesetzt werden konnte, ist dessen Ausführung in dieser Fertigungsstufe sehr wahrscheinlich. Die Werktechnik für das Freilegen des Stirnbandes hat sich an CG 417 (**Tf. 54c**) erhalten, an dessen rechter Schläfenkante die Stirnbandkontur noch in der Inskription verblieben ist, während die restliche Kontur schon *ingebeizt* ist.

#### 4. Fertigungsstufe

Die Statuen dieser Fertigungsstufe weisen ein Plissee am Brustlappen auf, das nur an CG 415 und 417 (**Tf. 55a-b**) nicht ausgeführt wurde. Die Fertigung des Brustlappenmusters ist weder mit dem Herstellungsprozess des Nemesmusters noch mit dem Prozess der Glättung des Kopftuches gekoppelt. So erhielt CG 414 (**Tf. 58b**) ein Brustlappenmuster, obwohl die Nemesoberfläche an der Rückseite noch nicht vollständig geglättet war und Spuren des *in Fase-Stellens* aufzeigt (**Tf. 53b**). Es handelt sich somit bei der Fertigung des Brustlappenmusters um einen eigenständigen Arbeitsgang.

Das Plissee wurde mit dem *Hohleisen* oder mit einem *Flacheisen* mit gebogener Scheide ausgeführt.<sup>1097</sup> In waagerechten Reihen wurde Hohlrinne an Hohlrinne angelegt, wobei das Werkzeug von außen nach innen in Richtung Hals angetrieben wurde. Zum Ende der Kontur verringerte der Produzent den Druck auf das *Eisen*, was zu einem sich verjüngenden Austrittskanal führte. Dort, wo der Hals eng am Brustlappen anlag, beschädigte dennoch die Spitze des Werkzeuges den Hals, was an CG 411, 413, 414 und 420 (**Tf. 56**) deutlich erhalten blieb. Anschließend wurden die Ränder der Hohlrippen durch das *Ein- und Gegenbeizen* mit dem *Flacheisen* oder das Hin- und Herfahren des *Hohleisens* in der Rinne begradigt.<sup>1098</sup>

In der Art wie das Plissee über den Brustlappen gelegt wurde lassen sich drei Typen definieren. Allerdings kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob es sich hierbei um stilistische Kriterien handelt oder aber um geringfügige Abweichungen, die durch das Fehlen genauer Vorzeichnungen<sup>1099</sup> beim Freihandarbeiten vorkommen können. Da sich an den Brustlappen keine roten Vorzeichnungen erhalten haben, kann nicht geprüft werden, ob vielleicht bereits die Vorzeichnungen erhebliche Schwankungen in den Plisseeabständen und in der Linienführung aufwiesen.

<sup>1097</sup> Siehe dazu Kapitel 1.2.3 *Hohleisen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1098</sup> Da sich die Erscheinungsbilder der einzelnen Arbeitsschritte der Plissierung nur am Schurz erhalten haben, werden die einzelnen Schritte dort ausführlich vorgestellt. Siehe Kapitel 2.3.4.3. *Plisseemusterung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1099</sup> Die sich für das Plissee des Schurzes erhalten hat. Siehe Kapitel 2.3.4.3. *Plisseemusterung* in Teil III. *Analytik*.

### Typen – Brustlappenmuster:

#### Typ I:

Bei diesem Typus wurden die Brustlappenmuster in waagerechten Reihen angelegt. Typ Ia, der von CG 416 und 418 (**Tf. 57a-b**) gebildet wird, unterscheidet sich von Typ Ib, zu dem CG 412 und 419 (**Tf. 57c-d**) zählen, nur durch die feinere Ausführung.

#### Typ II:

Zu Typ II gehören CG 411 und 414 (**Tf. 58a-b**). Sie weisen einen, von außen nach innen, leicht schräg nach unten führenden Verlauf der Hohlritzen auf.

#### Typ III:

Bei Typ III, der von CG 413 und 420 (**Tf. 58c-d**) repräsentiert wird, verlaufen die Hohlritzen von außen nach innen, schräg nach oben.

### Brustlappenmuster:

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Muster verläuft gerade; feine Ausführung	416, 418
Typ Ib	Muster verläuft gerade	412, 419
Typ II	Muster verläuft schräg nach unten	411, 414
Typ III	Muster verläuft schräg nach oben	413, 420

### 5. Fertigungsstufe

Als Hilfslinie zum Anlegen des Zweistrich-Musters und der Schlangenwindungen hat sich auf der Kopfoberseite von CG 414 (**Tf. 59a**) ein Riss erhalten. An den restlichen Statuen ohne Nemesmuster findet sich keine derartige Messlinie.

### 6. Fertigungsstufe

In dieser Fertigungsstufe befinden sich die Statuen deren Zweistrich-Muster am Nemes, die Schlangenwindung des Uräus und das Zopfmuster fertiggestellt wurden. Das Zweistrich-Muster an den Seitenflügeln wurde in waagerechten, gleich breiten Reihen angeordnet.<sup>1100</sup> Die Anzahl der Streifen variiert zwischen sechs Streifen bei CG 412 (**Tf. 61a**), sieben Streifen bei CG 418 (**Tf. 61b**) und acht Streifen bei CG 411, 416 und 419 (**Tf. 61c-d, 62a**). Durch diesen Befund setzt sich CG 412 optisch durch die Breite der Streifen von den anderen Erscheinungsbildern ab. Im werktechnischen Ablauf wurden zuerst die einzelnen Streifen durch Ritzlinien angelegt. Diese Inskriptionen wurden anschließend mit einem schmalen Flacheisen *angebeizt* und somit durch einen *Einstich* unterarbeitet.<sup>1101</sup> Dadurch wurde die Oberfläche des versenkten Streifens konvex gerundet und erscheint durch die verschatteten Ränder tiefer als der daneben liegende Streifen. Durch diese Technik wird weniger eine plastische Modellierung der Oberfläche als vielmehr ein optischer Eindruck

<sup>1100</sup> Evers, Staat II, 15 §82.

<sup>1101</sup> E/Stein 2, 8, „Einstich, ungleichschenklige Vertiefung in der Fläche. Der kurze Nutschenkel steht rechtwinkelig zur Oberfläche.“

hervorgerufen. Dies zeigt sich auch in der äußeren Kontur der Seitenflügel, die durch die versenkten und erhabenen Streifen keine Beeinträchtigung in ihrem geraden Verlauf erfahren hat. In der Kopftuchecke wurden immer drei Streifen untergebracht, wobei der Oberste umgebrochen als Schläfenkante zum Kopfteil dient.<sup>1102</sup> Nachdem die Streifen bogenförmig dem Verlauf der Schläfenkante folgen, kann auch der Umbruch zum Seitenflügel manchmal im Bogen erfolgen (CG 416 und 411 (**Tf. 61c-d**)) und somit die horizontalen Streifen am Seitenflügel im oberen Bereich etwas schräger verlaufen. Bei CG 419 (**Tf. 62a**) hat sich gar der Rand eines erhabenen Streifens mit der Kontur des Stirnbandes verbunden.

An der Rückseite sind die erhabenen Streifen breiter angelegt als die versenkten. Die Streifen wurden von der Vorderseite ausgehend auf die Rückseite geführt und im unteren Bereich des Nemesbeutels von CG 416 und 418 (**Tf. 63a-b**) verbreitert, um die Form im Bereich der Schultern mit dem Muster zu füllen. Nur bei CG 418 (**Tf. 63d**) wurde an der rechten Seite ein zusätzlicher Streifen eingefügt. Die untersten Streifen an der linken Seite von CG 411 (**Tf. 62b**) und an der rechten Seite von CG 418 (**Tf. 63d**) sind ungelent geführt und weisen zum Teil ungeglättete Ränder auf, obwohl sie sich an einer gut erreichbaren Stelle befinden. Ob dieses Erscheinungsbild einen Fertigungszustand dokumentiert oder an der Rückseite Nachlässigkeiten möglich waren, kann nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden.

Zusammen mit dem Zweistrich-Muster wurde die Schlangenwindung des Uräus in versenkter Technik ausgeführt. Der Körper windet sich zwischen zwei erhabenen Plisseestreifen, die an CG 419 (**Tf. 59c**) zum Teil vom Schlangenkörper überlagert werden. Der Schlangenkörper selbst liegt im selben Oberflächenniveau wie die danebenliegenden erhabenen Streifen. Alle Schlangenkörper wurden in sechs Windungen angelegt und variieren in ihrem Verlauf nur an der Stelle, an der das plastisch modellierte Schlangenschild mit dem sich windenden Schlangenkörper verbunden wurde.

### **Typen – Schlangenwindung:**

#### **Typ I:**

Bei diesem Typus beginnt die erste Windung des Schlangenkörpers auf dem Oberkopf und kann in der Vorderansicht nicht wahrgenommen werden.

#### **Typ Ia:**

Zu Typ Ia gehören CG 416 und 418 (**Tf. 60a-b**). Der Körper beginnt hinter dem Uräusschild und verläuft zunächst parallel zu den Nemesstreifen. Erst auf der Oberseite des Kopfes werden die Windungen angelegt, wodurch sie in der Vorderansicht nicht wahrnehmbar sind.

#### **Typ Ib:**

CG 411 (**Tf. 60c**) gehört zu Typ Ib. Der gerade Verlauf des Schlangenkörpers hinter dem Uräusschild ist etwas kürzer bis zur ersten Windung. Dennoch bleibt der Schlangenkörper in der Vorderansicht unsichtbar.

---

<sup>1102</sup> Evers, Staat II, 15 §89, „Dagegen wird ebenso unter Sesostri I. die Lösung gefunden, die klassisch für alle kommenden Zeiten bleibt: die Streifen resp. Falten folgen nicht mehr ihrer natürlichen Lage, sondern der plastischen Kante. Falte und Kante fallen zusammen. Die erste Folge ist, daß die Falten schräg auf das Stirnband treffen; die zweite, daß sie über der Mitte des Kopfes strahlenförmig sich ausbreiten, also in ihrem Verlauf eine verschiedene Breite haben.“

**Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 412 und CG 419 (**Tf. 59b-c**). Hier wird der Verlauf des Schlangenkörpers vom Uräusschild aus schräg zur ersten Körperwindung geführt. Die Strecke zur ersten Windung ist sehr kurz, so dass die Körperwindungen in Richtung Stirnbereich rutschen und daher auch in der Vorderansicht wahrgenommen werden können. Bei CG 419 ist die Strecke zur ersten Windung etwas länger, aber dadurch, dass der Schlangenkörper schräg zur ersten Windung geführt wird, ist auch dieser in der Vorderansicht wahrnehmbar.

**Schlangenwindung:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Schlangenwindung auf der Kopfoberseite; endet in einem geraden Stück im Schlangenkörper	416, 418
Typ Ib	Schlangenwindung auf der Kopfoberseite; endet in einem Knick im Schlangenkörper	411
Typ II	Schlangenwindung in der Vorderansicht wahrnehmbar; endet schräg im Schlangenkörper	412, 419

Das Muster des Zopfes wurde zusammen mit dem Zweistrich-Muster des Kopfteils ausgeführt. Zunächst versah man die Zopfform mit horizontal angelegten Ritzlinien. Diese wurden mit dem Flacheisen *ein- und gegengebeizt*, so dass eine *Keilnut* entstand, die den Zopf optisch in schmale Wülste unterteilt. Besonders sorgfältig wurde diese Gestaltung an CG 412, 418 und 419 (**Tf. 62c-d**) ausgeführt, wohingegen das Zopfmuster an CG 411 und 416 (**Tf. 62b, 63c**) mehr im Stadium der Inskription verblieb. An der linken Seite von CG 412 (**Tf. 62d**) war die Kontur des Zopfes nicht fertiggestellt und daher zum Teil nicht klar vom Steg getrennt worden. Anstatt nun zuerst die Form des Zopfes fertig auszuarbeiten, hatte der Produzent das Muster des Zopfes bis in den Steg hineingezogen. Die Produzenten beschränkten sich auf die Ausführung des Musters und übernahmen die mehr oder weniger fertigen Befunde der vorangegangenen Herstellungsprozesse ohne sie zu korrigieren oder fertigzustellen.

**Fertigungsstufen der Nemesgestaltung:**

Nemes	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstufe	Nemesform wird durch das <i>in Fase-Stellen</i> festgelegt	414, 415, 417
2. Fertigungsstufe	Nemes wird geglättet und dadurch die <i>Fasen</i> angearbeitet	413, 420
3. Fertigungsstufe	Brustlappen wird unterarbeitet	411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420
4. Fertigungsstufe	Brustlappenmuster wird ausgeführt	411, 412, 413, 414, 416, 418, 419, 420
5. Fertigungsstufe	Hilfslinie für die Schlangenwindung wird auf dem Kopf angebracht	414
6. Fertigungsstufe	Nemes- und Zopfmuster werden ausgeführt	411, 412, 416, 418, 419

Die Fertigung des Nemesmusters wurde in zwei Arbeitsgängen erstellt, die unabhängig voneinander durchgeführt werden konnten. Zunächst wurde das Plissee des Brustlappens ausgeführt und anschließend das Zweistrich des Kopfteils und das Zopfmuster angelegt. An CG 414 (**Tf. 59a**) zeigt

sich die Schnittstelle dieser beiden Arbeitsgänge, denn das Brustlappenmuster ist fertiggestellt, während das Nemesmuster erst im Hilfsriss auf dem Kopf vorbereitet liegt.

### 2.3.2 Schläfenhaar

Die Ausführung des Schläfenhaars war von der Modellierung der Gesichtsplastizität abhängig und lag in der Ausführung in zeitlicher Nähe zum Arbeitsgang des Nemesmusters. Alle Statuen an denen das Zweistrich ausgeführt wurde, haben auch das Schläfenhaar erhalten. Bei den Statuen ohne Zweistrich gibt es zwei Befunde. CG 414 (**Tf. 64d**), 415 (**Tf. 65d**) und 417 (**Tf. 68b**) sind ohne Schläfenhaar geblieben, während es an CG 413 (**Tf. 65b**) und 420 (**Tf. 68d**) schon ausgeführt wurde. So handelt es sich bei der Fertigung des Schläfenhaars um einen unabhängigen Arbeitsgang, der in zeitlicher Nähe zum Nemesmuster ausgeführt wurde. Durch den Verlauf der Kontur lassen sich beim Schläfenhaar, wie am Nemes, vier Typen feststellen.

#### Typen – Schläfenhaar:

##### Typ I:

Bei diesem Typus verlaufen beide Umrisslinien vom Stirnreif ausgehend in einem sich verjüngenden Bogen am Ohr entlang.

##### Typ Ia:

Zu Typ Ia gehören CG 416 und 418 (**Tf. 61b,d**). Das Inkarnat ist zur Kontur des Schläfenhaars unterstemmt, jedoch in einer verhaltenen Ausführung geblieben.

##### Typ Ib:

Zu Typ Ib gehört CG 411 (**Tf. 61c**). Die Kontur des Schläfenhaars unterscheidet sich von Typ Ia nur durch das schmale und längliche Format. An CG 411 ist nur das linke Schläfenhaar ausgeführt und wirkt fast wie in die Oberfläche geritzt.

##### Typ II:

Bei Typ II ist die Kontur des Schläfenhaars besonders unterarbeitet, wodurch dieses stark plastisch heraustritt.

##### Typ IIa:

Zu Typ IIa gehören CG 413 (**Tf. 65b**) und CG 420 (**Tf. 68d**). Die Kontur des Schläfenhaars beginnt direkt am Schnittpunkt von Ohr und Stirnreif. Von diesem setzt es sich in einer geraden Linie schräg vom Ohr ab. Vom Reif an der Stirn führt das Schläfenhaar in einem Bogen hinunter und verbindet sich dann mit einer geraden Abschlusslinie. Zur Kontur des Schläfenhaares wurde das Inkarnat schräg abgearbeitet, wodurch es optisch deutlich hervortritt. An CG 413 kam das Schläfenhaar nur an der rechten Seite zur Ausführung.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 412 (**Tf. 61a**) und 419 (**Tf. 62a**). Die Schläfenform stimmt bis auf die Linie, die entlang des Ohres verläuft und die hier gerade geführt wurde, mit Typ IIa überein. Dazu wurden die Schläfenhaare mit ungewöhnlich großem Abstand zum Ohr platziert.

**Schläfenhaar:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	vom Stirnreif ausgehend verjüngt sich die Kontur zum unteren Abschluss	416, 418
Typ Ib	wie Typ Ia nur schmaler und länger in der Form	411
Typ IIa	Kontur am Ohr verläuft schräg	413, 420
Typ IIb	Kontur am Ohr verläuft gerade	412, 419

**2.3.3 Bartgestaltung**

Das variierende Aussehen der Bärte dokumentiert in auffälliger Weise den Einfluss, den unterschiedlichste Herstellungsprozesse auf Lage, Form und Detaillierung der einzelnen Bärte hatten. Die Platzierung des Bartes zwischen den Brustlappen wurde durch den Herstellungsprozess des *Göberns* und des *in Fase-Stellens* festgelegt. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind auch die unterschiedlichen Formate der Bärte durch das *in Fase-Stellen* beeinflusst worden. Die plastische Modellierung der Bartoberfläche und die Detaillierung dieser Oberfläche durch einzelne Bartsträhnen sind in getrennten Arbeitsgängen vollzogen worden.

Ein Teil der Bärte weist horizontal-modellierte Haarwellen auf der Oberfläche auf. Die Bartform ist vom Steg durch eine *unterstemmte* Inskription getrennt oder der Steg wurde unter der Bartkontur abgearbeitet. Einige Bärte haben sogar am Bartende eine Trennung vom Steg erhalten. Dadurch erscheint der Bart optisch ohne Steg in der Vorderansicht frei zu schweben. Die Bärte ohne modellierte Oberfläche haben diese Trennung am Bartende nicht erhalten und weisen daher mit dem Steg eine gemeinsame Oberfläche auf. Die Oberflächengestaltung zeigt unterschiedliche Qualitäten, die als stilistische Kriterien gedeutet werden können. Daneben zeigt sich, dass es Bärte gibt, die keine bewegte Oberfläche zeigen, aber dennoch eine Detaillierung von einzelnen vertikalen Bartsträhnen erhalten haben. Daraus kann gefolgert werden, dass die Modellierung der Bartoberfläche und die Trennung des Bartendes vom Steg ein Arbeitsgang und das Ziehen der Barthaare ein weiterer Arbeitsgang zu sein scheint, die voneinander unabhängig ausgeführt werden konnten. Die Verzierung der Bartform mit Haaren wurde auch dann ausgeführt, wenn die plastische Modellierung der Bartoberfläche nicht vollzogen war. Durch die Bartformen, deren Platzierung und Oberflächengestaltung lassen sich drei Typen erarbeiten.

**Typen – Bartformen und Platzierung:****Typ I:**

Zu Typ I gehören CG 412 (Tf. 66a-b), 416 (Tf. 66c-d) und 419 (Tf. 67c-d). Die Bärte sind sehr breit und wirken kurz und kompakt. Die Modellierung der Bartoberfläche ist bei diesem Typus am ausgeprägtesten. Allen voran steht CG 419, dessen Bart durch fünf horizontale Wellen gegliedert ist. CG 412 weist ebenfalls fünf Haarwellen auf, ist aber etwas verhaltener in der Modellierung. An CG 416 ist die Oberflächengestaltung noch nicht begonnen worden. Bartende und Steg erscheinen daher noch in einer geschlossenen Form.

**Typ II:**

Zu Typ II gehören CG 411 (Tf. 64a-b), 413 (Tf. 65a-b), 415 (Tf. 65c-d), 417 (Tf. 68a-b). Die Bärte sind bei diesem Typus schmaler in ihrer Form und erhalten dadurch eine längliche Wirkung. Vor dem Bartansatz zieht sich die Form etwas zusammen. An CG 417 und CG 411 ist die plastisch gewellte Oberfläche deutlich sichtbar und die Form des Bartes *unterstemmt*. Hier ist die Bewegung der horizontalen Haarwellen sehr verhalten und nicht so sehr in die Tiefe modelliert. An CG 413 und 415 ist mit der Oberflächengestaltung noch nicht begonnen worden.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 414 (Tf. 64c-d), 418 (Tf. 67c-d) und 420 (Tf. 68c-d). Bei diesem Typ liegt das Ende des Bartes mit dem Brustlappen in einer Linie. Diese Bartform weist ebenfalls einen Einzug in der Bartkontur auf. An CG 414 und 418 hat die Oberfläche eine leicht Bewegung erfahren, während sie an CG 420 ungegliedert blieb. Die Oberflächengestaltung ist kaum noch wahrnehmbar. Nur an CG 414 wurde die Bartkontur zum Steg unterarbeitet, allerdings sind hier die Haarsträhnen nicht mehr zur Ausführung gekommen. An CG 418 ist die Oberfläche nur leicht modelliert und Bartende und Steg nicht voneinander getrennt. Ob die plastische Modellierung der Bartoberfläche an CG 420 ausgeführt wurde, kann nicht mehr bestimmt werden, da der Bart mit modernen Ergänzungen überzogen ist.

**Lage und Gestaltung des Bartes:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	breiter, kurzer Bart, fast gerade in der Kontur; Modellierung der Oberfläche sehr ausgeprägt, Bart unterstemmt	412, 419
	Modellierung und Formtrennung noch nicht ausgeführt	416
Typ II	langer, schmaler Bart mit leichtem konvexem Einzug; verhaltene Modellierung der Oberfläche; Bart unterstemmt	411, 417
	Modellierung und Formtrennung noch nicht ausgeführt	413, 415
Typ III	Bartende liegt in einer Linie mit den Brustlappen; Modellierung der Oberfläche kaum sichtbar; Bart unterstemmt	414
	Modellierung der Oberfläche kaum sichtbar, Bartform nicht unterarbeitet	418
	Modellierung und Formtrennung noch nicht ausgeführt	420

Der Verlauf der Bartkontur am Kinn zeigt unterschiedliche Varianten, die nicht mit den Gruppierungen, die durch die Modellierung der Bartoberfläche entstanden sind, in Einklang gebracht werden können. In der Seitenansicht wird deutlich, dass die Form des Kinns und die erste Haarwelle des Bartes eine gemeinsame Kontur haben (**Tf. 69b**). Bei den Kinnpartien, die weniger modelliert wurden, sind Kinn und Bart nur durch eine Inskription voneinander geschieden, die zur Bartkontur ein wenig unterstemmt wurde. Da die Bartkontur am Kinn nicht zusammen mit der Bartkontur am Steg angelegt wurde, erscheint es als wahrscheinlich, dass die Kontur am Kinn in einem Arbeitsgang mit der Kinngestaltung ausgeführt wurde oder aber in zeitlicher Nähe zu dessen Ausführung lag. Durch den Verlauf der Kontur am Kinn können drei Typen unterschieden werden:

### **Typen – Bartkontur am Kinn:**

#### **Typ I:**

Zu Typ I gehören CG 411 und 414 (**Tf. 64**). Die Kontur des Bartes zeigt in der Vorderansicht einen leicht konvexen Verlauf. In der Seitenansicht verläuft sie schräg entlang des Kinns.

#### **Typ II:**

Dieser Typus weist einen nahezu geraden Konturenverlauf am Kinn auf, der zur Seite in unterschiedlich stark geknicktem Verlauf zum Steg geführt wurde.

#### **Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 412, 413 und 415 (**Tf. 65, 66a-b**). In der Vorderansicht verläuft die Kontur fast gerade und legt sich in der Seitenansicht in einem steilen Verlauf um das Kinn.

#### **Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 417 und 420 (**Tf. 68**). In der Vorderansicht verläuft die Kontur fast gerade und knickt in der Seitenansicht zum Steg ab. In der Vorderansicht wirkt der Bartansatz in seinen Winkeln etwas ausgestellt und gerundet.

#### **Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 416, 418 und 419 (**Tf. 66c-d, 67**). Die Kontur ist in der Vorderansicht konkav, besonders an CG 416. Die Ecken des Bartansatzes sind stark ausgestellt und gerundet. Durch den konvexen Einzug in der Vorderansicht erhalten die Enden des Bartansatzes eine besondere Betonung und wirken wie vom Bartband<sup>1103</sup> nach außen gezogen. Zur Seitenansicht bricht die Kontur um die Ecken des Bartansatzes herum und verläuft konvex zum Steg.

---

<sup>1103</sup> Das Bartband war in schwarzer Farbe aufgemalt und ist nur noch auf dem Foto, das kurz nach der Bergung der Statuen aufgenommen wurde, sichtbar. Jequier/Gautier, Licht II, pl. X.



**Bartkontur am Kinn:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	konvexer Verlauf	411, 414
Typ IIa	gerader Verlauf; schräge Führung in der Seitenansicht	417, 420
Typ IIb	gerader Verlauf; knickt zur Seitenansicht ein	412, 413, 415
Typ III	konkaver Verlauf	416, 418, 419

In einem der letzten Herstellungsprozesse wurde die Oberfläche des Bartes durch das Ziehen einzelner vertikaler Haarsträhnen weiter differenziert. Dieser Herstellungsprozess war unabhängig von der Modellierung der Oberfläche, da auch Bärte ohne Oberflächenmodellierung, wie CG 415 (**Tf. 70b**), dennoch mit einzelnen Haarsträhnen versehen sein konnten. Dieser Arbeitsgang wurde unabhängig davon, ob der vorherige beendet war, ausgeführt. Der Herstellungsprozess der Detaillierung muss ebenfalls abrupt abgebrochen worden sein, denn an einigen Bärten fehlen die Haarsträhnen oder wurden nicht am ganzen Bart ausgeführt. So weist CG 414 (**Tf. 72c-d**) eine leicht modellierte Bartoberfläche auf und erfuhr trotzdem keine weitere Gestaltung. Durch den variierenden Verlauf der Bartsträhnen können drei stilistische Gruppierungen erstellt werden.

**Typen – Bartsträhnen:****Typ I:**

Bei Typ I werden die einzelnen Bartsträhnen in deutlich schwungvollen Wellenlinien angelegt. Der *Ritser* wird von oben nach unten geführt, beginnt an der Bartkontur am Kinn und hinterlässt am Bartende tiefe Spuren.

**Typ Ia:**

Zu Typ Ia gehören CG 413 und 419 (**Tf. 69**). Die feinste Arbeit zeigt sich an CG 419. Die deutlich geschwungenen Barthaare sind regelmäßig, sehr eng aneinander gesetzt und in einer feinen Inskription gezogen. An CG 413 wurde die Detaillierung nicht fertiggestellt.

**Typ Ib:**

Zu Typ Ib gehören CG 415, 417 und 420 (**Tf. 70**). Der Verlauf der Barthaare weist ebenfalls einen deutlichen Schwung auf, aber die Ausführung der Barthaare ist gröber geworden, da die einzelnen Haarsträhnen breiter und tiefer gezogen und in ihrem Verlauf unsicherer gesetzt wurden.

**Typ II:**

Zu diesem Typ gehören CG 411 und 412 (**Tf. 71**). Die Strähnen behalten ihren schwungvollen Verlauf bei, aber die Qualität der Ausführung ist noch gröber geworden. Einzelnen Strähne verlassen ihre Bahn und vereinen sich mit benachbarten Strähnen. Die Zwischenräume zwischen den einzelnen Strähnen sind daher sehr unterschiedlich. Der *Ritser* wurde von unten nach oben geführt und hinterließ am Kinn eine Reihe von Beschädigungen.

**Typ III:**

Zu Typ III gehören CG 416, 418 und 419 (Tf. 72). Der Typus weist nur leicht geschwungene Haarsträhnen auf, die zum Ende hin gerade herabhängen. Deutlich zeigt sich dies in der einzelnen Strähne von CG 416. Die Qualität der Strähnen ist fein ausgeführt und kommt der Qualität von Typ Ia sehr nahe. Die vollständige Ausführung dieses Typus findet sich an CG 418. Auch hier wurde der *Ritzer* von unten nach oben geführt und hinterließ eine Reihe von Beschädigungen am Kinn.

**Bartsträhnen:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	schwungvolle Wellen; sorgfältig gezogene Einzelsträhnen	413, 419
	nur eine Bartsträhne ausgeführt	413
Typ Ib	schwungvolle Wellen; grobe Ausführung	415, 417, 420
	nur eine Bartsträhne ausgeführt	420
Typ II	Wellen in grober, ungelinker Ausführung	411, 412
Typ III	Strähnen mit ausgehangenem Ende; feine Ausführung	416, 418
	nur ein Barthaar ausgeführt	416

Aufgrund der zahlreichen Arbeitsabbrüche in den einzelnen Herstellungsprozessen kann ein schematisierter Arbeitsablauf für die Bartgestaltung rekonstruiert werden. Für die Erscheinungsformen der Bärte sind wechselnde Hände in drei voneinander unabhängigen Herstellungsprozessen verantwortlich. Im Herstellungsprozess des *Gröberns* wurde die Länge und Breite des Bartes festgelegt. Im Herstellungsprozess der Oberflächenmodellierung wurden die horizontalen Haarwellen angelegt und im letzten Herstellungsprozess der Detaillierung die einzelnen Bartsträhnen gezogen.<sup>1104</sup> Für die Herstellung des Bartes können folgende Fertigungsstufen rekonstruiert werden.

**Schematisierter Arbeitsablauf der Bartfertigung:****1. Fertigungsstufe:**

Breite und Länge des Bartes wurde durch *das Abspitzen* festgelegt und durch *das in Fase-Stellen* in seinen Konturen konkretisiert.

**2. Fertigungsstufe**

Die Oberfläche von Gesicht und Bart wurde mit einem Polierstein geglättet. Diese Fertigungsstufe ist an CG 413 (Tf. 69c), 415 (Tf. 70b), 416 (Tf. 72b) und 420 (Tf. 70c) erhalten geblieben, die eine unbewegte Bartoberfläche aufweisen.

**3. Fertigungsstufe**

An einigen Bärten wurden mit dem Polierstein horizontale Haarwellen in die Oberfläche des Bartes modelliert. Diese Fertigungsstufe ist an CG 411, 412 (Tf. 71), 414 (Tf. 72d), 417 (Tf. 70a), 418 (Tf. 72a) und 419 (Tf. 69a) in verschieden stark modellierten Ausführungen erhalten geblieben.

<sup>1104</sup> Einen ähnlichen Ablauf stellte V. Brinkmann für die Fertigung der Haare an den Siphnierfriesen fest. Brinkmann, Friese, 30, „Komplexe Strukturen, wie die Haare der Göttinnen, wurden durch das Zwischenschalten einer Zwischenform erreicht. Die Bosse der Haarpartie wurde durch Stufenwellen zwischengeschaltet. In die Stufenwellen sind bei einem letzten Arbeitsschritt die Strähnen eingraviert worden.“

#### 4. Fertigungsstufe

Nach dem Polieren und der Oberflächegestaltung mit dem Polierstein wurde die Bartform durch eine Inskription von Steg getrennt, die zum Teil auch noch unterstemmt wurde. Diese Fertigungsstufe ist an CG 411, 412 (**Tf. 71**), 414 (**Tf. 72d**), 417 (**Tf. 70a**), 419 (**Tf. 69a-b**) ausgeführt worden. CG 418 (**Tf. 72a**) weist eine Modellierung auf, ist jedoch noch nicht in seiner Form vom Steg getrennt worden.

#### 5. Fertigungsstufe

In einem Arbeitsgang mit der plastischen Gestaltung des Kinns wurde die Kontur des Bartansatzes festgelegt. Die Kontur wurde vorgezogen und anschließend am Kinn *unterstemmt*, so dass der Bart plastisch vom Inkarnat des Kinns hervortritt.

#### 6. Fertigungsstufe

Im Herstellungsprozess der Detaillierung wurden einzelne vertikale Barthaare eingraviert. Die Mittelsträhne wurde als Hilfslinie gezogen, die den Verlauf der vertikalen Wellenbewegung festlegte. Dieser Arbeitsschritt ist an CG 416 (**Tf. 72b**) erhalten geblieben. Diese mittlere Führungslinie ist an allen fertiggestellten Bärten sichtbar geblieben, da sie in der Regel etwas tiefer gezogen wurde. Besonders deutlich zeigt sich dies an CG 417 (**Tf. 70a**) und CG 419 (**Tf. 69a**). Von dieser mittleren Führungssträhne ausgehend, wurden die daran anschließenden Strähnen zuerst nach links wie an CG 413 (**Tf. 69c**) oder nach rechts wie an CG 420 (**Tf. 70c**) ausgeführt.

#### Fertigungsstufen der Bartgestaltung:

Nemes	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstufe	Bartform wird durch das <i>in Fase-Stellen</i> festgelegt	411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420
2. Fertigungsstufe	Oberfläche wird mit dem Polierstein geglättet	413, 415, 416, 420
3. Fertigungsstufe	Horizontale Haarwellen werden in die Oberfläche modelliert	411, 412, 414, 417, 418, 419
4. Fertigungsstufe	Bartform und Steg werden durch unterstemmte Inskription voneinander getrennt	411, 412, 414, 417, 419
5. Fertigungsstufe	Bartkontur am Kinn wird gezogen	411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420
6. Fertigungsstufe	einzelne vertikale Bartsträhnen werden gezogen	411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420

#### 2.3.4 Schurzgestaltung

Die Form des Schurzes ist zum einen durch seine Konturen, die durch den Verlauf des Gürtels und der Schurzkanten definiert werden und zum anderen durch die Gestaltung der Glutäen bestimmt, die entweder als freie Formen auf den Thron platziert oder aber in einem Steg eingebettet sein können.

### 2.3.4.1 Glutäensteg

An CG 416, 418 und 419 (**Tf 75a-,d**) sitzt der Körper ohne Verbindung zur Thronlehne „frei“ auf der Sitzfläche, eine Gestaltung, die vor allem im Alten Reich bevorzugt wurde. Da diese drei Statuen auch das höchste Fertigungsstadium aufweisen,<sup>1105</sup> ist anzunehmen, dass das „freie Sitzen“ ursprünglich für alle Statuen geplant war. Die restlichen Statuen sind mit einem mehr oder weniger breiten Steg an den Glutäen mit der Thronlehne verbunden. Die erhaltenen Befunde dokumentieren mehrere Fertigungsstadien und Zeitpunkte, an denen an den Glutäenstegen gearbeitet wurde. Der Zeitpunkt zu dem das Material zwischen Körper und Thronseite entfernt wurde, kann zum einen in einem sehr frühen Herstellungsprozess, z.B. beim *Abspitzen* der Statue, zum anderen nach Fertigstellung des Schurzmusters erfolgt sein. Dies zeigt sich an CG 411 (**Tf. 74c,**), 412 (**Tf. 74d**) und 419 (**Tf 75b**), deren Schurzmuster fertiggestellt wurde, jedoch im Bereich des ehemaligen Glutäensteges fehlt. Dieser ist an CG 411 und 412 noch nicht vollständig entfernt, so dass hier das Stadium des Arbeitsabbruches vorliegt.

#### Fertigungsstadien – Glutäensteg:

##### 1. Fertigungsstadium

In diesem Fertigungsstadium befinden sich CG 413, 414 (**Tf. 74a-b**), 415, 417 und 420 (**Tf. 73**). Der Glutäensteg ist an diesen Statuen erhalten geblieben und wurde zu einer Art Kissen abgerundet. An zwei Statuen, CG 413 und 414 (**Tf. 74a-b**), sind die Seiten des Schurzes ohne Muster geblieben und der Abstand zwischen den Glutäen und der Thronlehne ist wie an CG 416 und 418 (**Tf. 75a,d**) sehr schmal, weshalb hier auch das Volumen der Stege sehr gering ausfiel. Es ist anzunehmen, dass diese, wie an CG 416 und 418, vor dem Anbringen des Plissees, *herausgestemmt* werden sollten. Man verzichtete allerdings auf den mühsamen Prozess des *Herausstemmens* und rundete den übrig gebliebenen Stein zu einer Art „Kissen“ ab. An CG 414 (**Tf. 74b**) wurde durch dieses Verfahren sogar das Volumen des rechten Glutäus reduziert, so dass ein breiterer Steg erzeugt werden konnte. Im Gegensatz zu CG 413 (**Tf. 74a**) ist der Steg von CG 414 etwas eckiger in seiner Rundung, so dass hier vermutlich schon ein Teil des Steges abgearbeitet war, bevor der Rest gerundet wurde.

Der Befund an CG 415, 417 und 420 (**Tf. 73**) vermittelt ein anderes Vorgehen. Diese Statuen weisen sehr breite Stege auf und das Muster des Schurzes ist schon fertiggestellt. Hätte an ihnen der Steg noch entfernt werden müssen, so wäre diese Stelle ohne Muster geblieben wie dies an CG 419 (**Tf. 75b**) zu beobachten ist.

##### 2. Fertigungsstadium

An CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**) wurden die *Stemmarbeiten* am Steg abgebrochen. Es haben sich nur noch Reste des Gesteins zwischen Körper und Thronlehne erhalten, die nicht zu einem „Kissen“ gerundet wurden. An beiden Statuen war das Schurzmuster schon fertiggestellt, als man damit begann, den Verbindungssteg zwischen Glutäen und Thronlehne *auszustemmen*.

##### 3. Fertigungsstadium

An CG 416, 418 und 419 (**Tf. 75a-b,d**) sind die Glutäenstege vollständig entfernt. Bei diesen Statuen

<sup>1105</sup> Kapitel 4.3.2.5 *Fertigungsstadium V* in Teil II. *Gegenstandsicherung*.

dokumentieren sich zwei unterschiedliche Fertigungsabfolgen beim Entfernen des Glutäensteges. An CG 418 wurde zuerst der Steg entfernt und dann das Schurzmuster, selbst an schwer zugänglichen Stellen zwischen Thronlehne und Glutäus, ausgeführt. An CG 416 haben sich die einzelnen Arbeitsschritte dieser Vorgehensweise erhalten. Zuerst wurde der Steg entfernt und dann das Muster des Schurzes auf der linken Seite fertiggestellt, während an der rechten Seite bei Abbruch der Arbeiten noch am Plissee gearbeitet wurde. An CG 419 fehlt das Muster an der Stelle, an der sich der Steg befand. So konnte der Steg vor oder nach dem Herstellungsprozess des Schurzmusters entfernt werden und war von diesem Herstellungsprozess unabhängig, obwohl ein Entfernen vor der Herstellung des Schurzmusters sinnvoller gewesen wäre.

### Fertigungsstadien – Glutäensteg:

Fertigungsstadien	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Glutäensteg zum Kissen integriert	413, 414, 415, 417, 420
	Glutäensteg nach Fertigstellung des Schurzmusters gerundet	415, 417
2. Fertigungsstadium	Arbeitsschritt des Herausstimmens des Glutäensteges abgebrochen	411, 412
	Glutäensteg nach Fertigstellung des Schurzmusters entfernt	411, 412
3. Fertigungsstadium	Glutäensteg ist entfernt	416, 418, 419
	Glutäensteg nach Fertigstellung des Schurzmusters entfernt	419

Für die Ausführung der Glutäenstege gibt es zwei Erklärungen:

1. Der Steg war von Anfang an in seiner Funktion als sicherndes Element eingeplant und es handelt sich hier um ein individuell, stilistisches Kriterium. Die Entscheidung für oder gegen einen Steg wäre somit ein individuelles Merkmal.
2. Die Stege sollten an allen Statuen entfernt werden, blieben dann allerdings bei Abbruch der Arbeiten in unterschiedlich, rudimentären Stadien erhalten. Besonders deutlich wird dies an CG 411 und 412, an denen die Reste des Steges nicht einmal mehr geglättet wurden. An CG 420 weist der Steg eine eckige Form auf, als wären die angearbeiteten Reste des Steges gerundet worden. Des Weiteren beschneidet der Glutäensteg hier die runde Kontur der Glutäen, so dass der Steg den Eindruck einer geglätteten Bosse vermittelt, in der die Glutäen noch eingebettet sind.

Eine weitere Hilfskonstruktion stellt der Schurzsteg dar, der sich unter der Kante des Schurzmittelteils zwischen den Beinen befindet. Dieser ist je nach Stellung der Beine und Volumen der Knie unterschiedlich breit. Daneben zeigen sich unterschiedliche Tiefen, die wohl individuell begründet sind, da sie wenig Einfluss auf die technische Funktion des Steges haben. Dass die stützende Funktion gar nicht nötig ist, zeigen die Schurze von CG 416 und 419 (**Tf. 79**), an denen die Stege entfernt wurden. Auch der Steg an CG 418 (**Tf. 78b**) ist so stark reduziert, dass er den Eindruck erweckt, als sollte er vollständig entfernt werden. Wenn als endgültiges Erscheinungsbild die Schurzkante ohne Steg geplant war, könnte der Schurzsteg wie der Glutäensteg als Rest einer Sicherheitsbosse aufgefasst werden, die nachträglich unterarbeitet und geglättet wurde. Wenn sie keine Reste einer Sicherheitsbosse darstellen, können sie als ein individuelles Kriterium aufgefasst werden.

**Schurzsteg:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	Steg mit ausgeprägter Tiefe ( <b>Tf. 76, 77a</b> )	411, 412, 414, 420
Typ Ib	sehr breiter Steg mit ausgeprägter Tiefe ( <b>Tf. 77b-c</b> )	415, 417
Typ II	schmalere Steg mit geringer Tiefe ( <b>Tf. 78</b> )	413, 418
Typ III	ohne Steg ( <b>Tf. 79</b> )	416, 419

Diese Annahme kann durch die Stege, die den Unterarm mit dem Schurz verbinden, gestützt werden. Hierbei handelt es sich um keinen Überrest einer Sicherheitsbosse, sondern um eine bewusst eingesetzte Hilfskonstruktion, die an den Statuen CG 415, 419, 420<sup>1106</sup> und besonders an CG 418 (**Tf. 80**) besonders breit angelegt wurde. Es entsteht dadurch der Eindruck, als würden die Arme über dem Schurz schweben. An CG 413 und 414 ist dieser Steg sehr schmal und an CG 416 fehlt dieser Steg vollkommen, weshalb hier die Arme auf dem Oberschenkeln aufliegen (**Tf. 81**).

**2.3.4.2 Schurzform**

Neben der Form von Glutäen und Oberschenkel, die das Volumen des Gesäßes und somit auch der Schurzform definieren, legen die Konturen von Gürtel und Schurzrand die Form des Schurzes fest. An den Statuen lassen sich verschiedene Gürtelverläufe feststellen, da dieser entweder direkt auf dem Oberschenkel aufliegt oder zur Taille hin in den Oberkörper geführt wird, wodurch mehr oder weniger auffallende Schurzecken unter dem Gürtel erscheinen.

**Typen – Schurzecken:****Typ I:**

Zu Typ I gehören CG 413, 418 und 420 (**Tf. 82, 87**). Bei diesem Typ liegt der Gürtel mit nahezu geradem Verlauf auf den Oberschenkeln auf. Daher finden sich bei diesem Typus keine Schurzecken und das Plissee musste nur auf dem Vorderteil des Schurzes ausgeführt werden, das auf dem Oberschenkel aufliegt. CG 418 (**Tf. 82c-d**) bildet einen Sonderfall, denn der Gürtel wurde hier an den Seiten zur Hüfte hinaufgezogen, so dass er eigentlich zu Typ IIa gerechnet werden müsste. Allerdings wurde der Raum, der somit am Oberkörper unter dem Gürtel entstand, nicht zu Schurzecken gestaltet, sondern das Plissee auf dem Oberschenkel bis zum Gürtel hinauf gezogen, wodurch diese Partie optisch mit der Oberschenkelpartie verschmolz. Diese Lösung ist einzigartig im Lischer Befund.

**Typ II:**

Bei Typ II wurde der Gürtel in einem Bogen zu den Hüften geführt, wodurch darunter auf dem aufrechten Körper dreieckige Partien frei wurden, die mit dem Schurzmuster ausgefüllt werden konnten.

<sup>1106</sup> Ohne Bild.

**Typ IIa:**

Zu Typ IIa gehören CG 412, 415 und 417 (**Tf. 83, 84, 88**). Die Schurzecken fallen bei diesem Typus sehr schmal aus, so dass sie kaum wahrgenommen werden. An CG 412 und 415 sind diese Ecken so schmal, dass sie an der linken Seite kaum zu erkennen sind. Die Schurzecken dieses Typus sind daher auch nicht mit einem Plissee versehen worden. Der Schurz an CG 415 tendiert in der Bearbeitung sogar zu Typ I, denn im Gegensatz zu CG 412 und 417 (**Tf. 84a-b**) bei denen das Schurzvorderteil von den Schurzecken durch eine Inskription getrennt wurde, fehlt diese an CG 415 (**Tf. 84c**). An CG 412 und CG 417 enden die Werkspuren vor dieser Inskription, während sie an CG 415 un gelenk in der Partie unter den Gürtel geführt wurden, in die Kontur des Gürtels eindringen und diese beschädigen.

**Typ IIb:**

Zu Typ IIb gehören CG 411, 414, 416 und 419 (**Tf. 85, 86, 89**). Hier wurde den Schurzecken besonders viel Raum zugesprochen. Der Gürtel wurde in einem auffälligen Bogen zur Hüfte geführt, wodurch zwischen Gürtel und Oberschenkel großzügiger Raum für die Schurzecken entstand. Besonders deutlich wird dies an CG 416 (**Tf. 86c-d**), an der sich der Gürtel regelrecht halbkreisförmig um den Bauch legt. An CG 414 (**Tf. 85a-b**) ist das Muster in den Schurzecken noch nicht ausgeführt worden. Deutlich hingegen ist die Inskription, die die Schurzecke vom Schurzvorderteil auf dem Oberschenkel trennt. An CG 411, 416 und 419 sind die Schurzecken mit einem Plissee versehen.

**Schurzecken:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	Gürtel verläuft entlang des Oberschenkels; keine Schurzecken	413, 418, 420
Typ IIa	Gürtelansatz wandert in den Bereich des Rumpfes; schmale Schurzecken	412, 415, 417
Typ IIb	Gürtel ist mit auffälligem Bogen zur Hüfte geführt worden; breite Schurzecken	411, 414, 416, 419

Die Form des Schurzes wurde neben der Kontur des Gürtels auch durch den Verlauf des Schurzrandes über den Oberschenkeln definiert. Dieser zieht sich von der Kante der Sitzfläche ausgehend in einem Bogen zur Mitte des Gürtels an der Vorderseite. An Schurzecken-Typ I wurde das obere Tuchende sehr schräg, mit einer nahezu gerade verlaufenden Kontur zum Gürtel geführt, während diese Kontur an Typ IIa und Typ IIb mit einem mehr oder weniger auffallenden Bogen zum Gürtel verläuft. Unter diesem eingeschlagenen Tuchenden kommt das Mittelteil des Schendjts zum Vorschein, das fast bis zu den Knien reicht. Die Kontur des Schurzmittleils und der darüber gelegten Seitenflügel des Schendjts wurden durch Ritzzeichnung vorbereitet und der jeweils als darüber liegend definierte Stoffteil durch das *Unterstemmen* der Inskription optisch hervorgehoben.

**2.3.4.3 Plisseemusterung**

Das Schurzmuster auf der Schauseite – der Vorderansicht – wurde an allen Statuen vorrangig ausgeführt. Bis auf CG 420 (**Tf. 87c**), an dem Teile des Schendjts ohne Muster geblieben sind, ist die Vorderseite an den restlichen Statuen als fertiggestellt zu betrachten. An CG 420 ist nur das Mittelteil

mit Plissee versehen und das Muster auf dem linken Tuchende war gerade in der Ausführung, als der Abbruch des Arbeitsganges erfolgte. Aber auch an den restlichen Schurzvorderteilen wurden einige Arbeitsschritte nicht zu Ende geführt. So zeigen sich an CG 414 (**Tf. 85a**) und 417 (**Tf. 84b**) im Bereich der Arme noch die Schlagspuren des Hohleisens in den segmentbogenförmigen Furchen des Plissees. Da das Eisen zum Gürtel hin angetrieben wurde, verletzte die Schneide des Werkzeuges häufig die Gürtelkontur, die dadurch zerfranst wirkt. Dieses Erscheinungsbild zeigt sich auch an CG 413 (**Tf. 31b**), 414 (**Tf. 29b**), 415 (**Tf. 30b**), 416 (**Tf. 29a**) und 419 (**Tf. 29d**). An CG 420 (**Tf. 30a**) und CG 417 (**Tf. 31a**) wurde der Rand des Gürtels anschließend noch einmal geglättet. An CG 418 (**Tf. 29c**) setzte man den Rand des Gürtels etwas höher, so dass ein minimaler Steg darunter geschaffen wurde. Die Werkzeugspuren enden in diesem Steg. An CG 411 und 412 (**Tf. 30c-d**) vermied man dieses Erscheinungsbild, indem man die Werkzeugspuren kurz vor dem Gürtel enden ließ.

Die Führung des Werkzeuges erzeugte unterschiedliche Plisseemusterungen auf der Schendjt-Vorderseite. An CG 414 (**Tf. 89b**), 415 (**Tf. 88b**), 416 (**Tf. 89c**), 417 (**Tf. 88c**), 418 (**Tf. 87b**) und 419 (**Tf. 89d**) verläuft das Plissee des linken Tuchendes parallel entlang der Armkontur und fächert sich erst zum Gürtel hin ein wenig auf. An CG 411 (**Tf. 89a**), 412 (**Tf. 88a**), 413 (**Tf. 87a**) und 420 (**Tf. 87c**) hingegen hat sich das Plissee vom Arm ausgehend aufgefächert.

Für die Ausführung des Plissees an den Schurzseiten gab es zwei Vorgehensweisen:

#### **Vorgehensweise I:**

Zu Vorgehensweise I gehören CG 413, 414, 415, 418, 419 und 420. Bei diesen Statuen wurde zunächst der Schurzrand herausmodelliert und anschließend in den vorgegebenen Konturen des Schurzes das Plissee angelegt. Der Schurzrand wurde als Inskription über den Oberschenkel gezogen und dann das Volumen des Oberschenkels *unterstemmt*, so dass der Schurz als erhabene Form über den Oberschenkel hervortritt. In der selben Weise wurde die Gürtelkontur am Rücken unterarbeitet. War die Form des Schurzes definiert, wurde der Verlauf des Plissees in roter Vorzeichnung angelegt und anschließend herausgearbeitet.

#### **Fertigungsstadien (Vorgehensweise I):**

##### **1. Fertigungsstadium**

In diesem Fertigungsstadium ist CG 413 (**Tf. 90a-b**) verblieben. Das Plissee ist an den Seiten in roter Farbe vorgezogen worden, wobei sich an CG 413 sogar die Kontur des Gürtels an der Rückseite in roter Farbe erhalten hat, da diese noch nicht mit dem *Ritzer* nachgezogen worden war. Dies ist die einzige Statue, an der die Trennung von Schurz und Gürtel in Teilen noch nicht vollzogen wurde.

##### **2. Fertigungsstadium**

An allen anderen Statuen ist der Gürtel schon plastisch herausgearbeitet worden. Dabei wurde die rote Hilfslinie nicht nur schräg *unterstemmt*, sondern sowohl die Oberfläche der Glutäen als auch die des Rückens zur Kontur hin abgearbeitet. Die Modellierung des Rückens ist an CG 411 (**Tf. 91a**), 420 (**Tf. 90c**) und besonders an CG 418 (**Tf. 90d**) deutlich wahrnehmbar.



### 3. Fertigungsstadium

Nachdem die Konturen des Schurzes bestimmt waren, wurde mit dem Schurzmuster auf der Vorderseite begonnen. An CG 420 (**Tf. 91b**) hat sich dieses Fertigungsstadium erhalten, da die Ausführung des Plissees nur am Mittelteil des Schendjts fertiggestellt ist und die Arbeiten während der Mustergestaltung am linken Tuchende unterbrochen wurden.

### 4. Fertigungsstadium

CG 413 und 414 (**Tf. 92**) dokumentieren das 4. Fertigungsstadium. Bei CG 413 wurde an der linken Seite und bei CG 414 an der rechten Seite mit der Anfertigung einer Plissee-Falte begonnen. Das Werkzeug wurde an der Schurzkante angelegt und langsam in Richtung Glutäus getrieben. Dieser Arbeitsschritt wurde mit einem gebogenen *Flacheisen* oder einem *Hohleisen* ausgeführt.<sup>1107</sup> In dieser segmentbogenförmigen Furche mit unregelmäßigen Rand haben sich rhythmisch, beieinander liegende Hohlrippen erhalten, die durch kurzzügige Schläge erzeugt wurden. Bei CG 414 wurde die erste Falte unter dem Taschentuch angelegt, da man sie von hier aus durchgehende bis zum Gürtel antreiben konnte. Auch bei CG 418 (**Tf. 95c**) begann man mit der ersten Falte unter dem Taschentuch, denn der schmale Stoffstreifen vor dem Taschentuch ist ohne Muster geblieben.

### 5. Fertigungsstadium

In diesem Fertigungsstadium wurden die Schurzseiten mit Plissee versehen. An CG 420 (**Tf. 93-94**) haben sich eine Reihe von unüberarbeiteten Werkspuren als auch eine Reihe von Fehlstellen im Schurzmuster erhalten. Das Werkzeug wurde am Schurzrand angesetzt und in Richtung der Glutäen angetrieben. Am rechten Schurzrand blieben dabei schmale Stege stehen (**Tf. 93b**), da das Eisen zu weit hinter dem Schurzrand angesetzt wurde. An der Rückseite laufen die Werkspuren im Glutäenbereich aus (**Tf. 93d, 94a-b**). Nachdem die jeweiligen Seitenteile mit dem Plissee versehen waren, wurde die musterfreie Partie an der Rückseite bearbeitet. Hier setzte der Steinmetz das Werkzeug neu an und trieb es in Richtung Gürtel, der an manchen Stellen durch die Werkzeugschneide beschädigt wurde (**Tf. 94a,c**). Eine sehr unruhige Schlagführung wird durch die schwankende Breite einiger Hohlrippen dokumentiert, die vor allem an schwer zugänglichen Stellen, z.B. nahe der Sitzfläche einen unruhigen Verlauf erhielten (**Tf. 93d**). Durch den unterschiedlichen Druck beim Schlagen entstanden *Bauern* und stellenweise sind die Hohlrippen durch Grate in ihrem Verlauf unterbrochen, die durch das erneute Ansetzen des *Eisens* entstanden (**Tf. 93d, 94b**). Am Glutäus der linken Seite hat sich der Druck auf das Werkzeug so verringert, dass durch das geringe Eindringen des Eisens in das Gestein keine segmentbogenförmige Rille, sondern nur noch eine Art *Nut*<sup>1108</sup> entstand (**Tf. 94a-b**). Das *Eisen* folgte auch keiner Vorzeichnung mehr, sondern wurde „frei“ geführt.

### 6. Fertigungsstadium

In diesem Fertigungsstadium zeigen die Hohlrippen des Plissees begradigte Ränder, die vermutlich mit dem *Flacheisen ein- und gebeizt* wurden. Dieser Arbeitsschritt wird vor allem an CG 415 (**Tf. 95a**) deutlich, da sich dort begradigte und unbegradigte Hohlrippen im unteren Bereich des Schurzes erhalten haben. Eine Besonderheit weist CG 419 (**Tf. 95b**) auf, denn hier wurde die segmentbogenförmige Hohlrippe durch das *Ein- und Gegenbeizen* zu einer v-förmigen *Spitznut*

<sup>1107</sup> Kapitel 1.2.3 *Hohleisen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1108</sup> E/Stein 2, 8.

umgearbeitet. In der Mitte dieses Kanals zeigt sich eine Inskription, die durch die Ecke der *Flacheisenschneide* verursacht wurde. Durch diese Inskription lassen sich begradigte und unbehandelte Hohlrippenränder leicht unterscheiden. Sie zeigen sich auch in den Hohlrippen von CG 415 und 420 (**Tf. 94-95**).

### 7. Fertigungsstadium

Das 7. Fertigungsstadium zeigt sich nur an CG 418 (**Tf. 95c**) an der die segmentbogenförmigen Hohlrippen sowohl einen begradigten Rand als auch ein vollständiges Fehlen von Werkspuren in den Rippen aufweisen. Ob das Begradigen des Randes durch das *Flacheisen* oder die gesamte Rille durch das Hin- und Herfahren mit dem *Hohleisen* so sorgfältig geglättet wurde, kann nicht mehr mit Bestimmtheit geklärt werden. K.P. Kuhlmann nimmt für die Ausführung des Plissees den Einsatz eines spitzen „Feilinstrumentes aus hartem Gestein“ an.<sup>1109</sup> Ein derartiger Polierstein würde ebenfalls keine Spuren in den Hohlrippen hinterlassen.

#### Fertigungsstadien (Vorgehensweise I):

Vorgehensweise I	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Plissee und Gürtel in roter Farbe angelegt; Gürtel noch nicht als eigenständige Form herausgearbeitet	413
2. Fertigungsstadium	Konturen des Schurzes herausmodelliert	414, 415, 418, 419, 420
3. Fertigungsstadium	Plissee wird an der Schauseite ausgeführt	420 nicht fertiggestellt
4. Fertigungsstadium	Falten an den Seiten werden ausgeführt	413 und 414 nur eine Falte
5. Fertigungsstadium	Hohlrippen des Plissees sind angelegt	420 mit Fehlstellen
6. Fertigungsstadium	Ränder der Hohlrippen werden mit dem Flacheisen begradigt	415, 419, 420
7. Fertigungsstadium	Hohlrippen sind geglättet	418

#### Vorgehensweise II:

Zu Vorgehensweise II gehören CG 411, 412, 416 und 417. Hier wurde der Schurzrand am Oberschenkel zusammen mit dem Schurzmuster ausgeführt. Der Schurzrand wurde bei dieser Technik erst nach der Fertigstellung des Musters gezogen, unterarbeitet und somit plastisch herausmodelliert.

#### Fertigungsstadien (Vorgehensweise II):

##### 1. Fertigungsstadium

Das Plissee, die Kontur des Gürtels und der Schurzrand wurden in roter Farbe angelegt. An CG 416 (**Tf. 96**) haben sich Teile des Plissees und der Schurzrand in roter Vorzeichnung erhalten.

##### 2. Fertigungsstadium

Zuerst wurde das Plissee der Schurzvorderseite ausgeführt, was an allen Statuen dieser Vorgehensweise fertiggestellt wurde.

<sup>1109</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 21.

### 3. Fertigungsstadium

Dieses Fertigungsstadium dokumentiert die einzelnen Arbeitsschritte der Plisseefertigung, die sich besonders anschaulich auf der linken Schurzseite von CG 416 (**Tf. 97**) erhalten haben. Im Glutäenbereich (**Tf. 97a**) wurde zunächst von unten nach oben zum Gürtelrand hin gearbeitet. Die Austrittsspur des *Eisens* erzeugte den Abdruck einer gebogenen, jedoch gerade abschließenden Schneide unter dem Gürtelrand. Danach wurde, entgegengesetzt zu Vorgehensweise I, das Werkzeug in Richtung Schurzrand angetrieben (**Tf. 97b**). Dabei fällt auf, dass mehrere Hohlrillen übereinander immer in Abschnitten ausgehoben wurden und nicht wie bei Vorgehensweise I eine Hohlrille in einem Arbeitsgang vom Schurzrand bis zum Glutäus durchgeführt wurde. Des Weiteren zeigt sich an CG 416 ein dauernder Werkzeugwechsel, denn die darüber liegenden Hohlrillen weisen jeweils eine Inskription in der Rillenmitte auf, die durch das Begradigen des Randes mittels des *Flacheisens* erzeugt wurde. In den darunter liegenden Hohlrillen haben sich hingegen die rhythmischen Schlagspuren des *Eisens* erhalten (**Tf. 98b**). So wurden zunächst einige Hohlrillen bis zur Biegung um den Glutäus angetrieben und dann in ihren Rändern begradigt (**Tf. 97b**). Dann wurden etwa 5 Falten um die Biegung herum bis zum Schurzrand angelegt, wobei die oberste Hohlrille immer etwa 10 cm vor der unteren endet, die sich wiederum an deren Verlauf orientiert. Wenn dann zwei oder drei Hohlrillen an der Kontur des Schurzrandes angekommen waren, wurden sie durch eine geritzte Linie miteinander verbunden (**Tf. 97c**). Waren etwa 10 Hohlrillen durch eine Inskription miteinander verbunden, so wurde diese *unterstemmt* und dadurch der Schurzrand optisch hervorgehoben (**Tf. 98a**).

### 4. Fertigungsstadium

Das *Unterstemmen* des Schurzrandes hinterließ auf dem Oberschenkel Spuren einer schmalen *Flacheisenschneide*, die sich besonders deutlich an der linken Seite von CG 416 (**Tf. 98a**) erhalten haben. Daher wurde die Oberfläche anschließend poliert, um auch die restlichen Werkspuren zu beseitigen. Durch diese Politur erscheint der Streifen Inkarnat glatter als am restlichen Oberschenkel. Dieses Fertigungsstadium hat sich auf der rechten Seite von CG 416 erhalten (**Tf. 98c-d**). Da sich hier allerdings vor dem Taschentuch noch ein Stück Schurz befindet, musste hier zunächst der Schurzrand plastisch herausmodelliert sein, um dann das Werkzeug vom Rand ausgehend zum Taschentuch hin zu treiben. Dies zeigt sich sehr deutlich an den abgerundeten Eintrittsstellen des *Eisens* im Gegensatz zu den gerade abgeschnittenen Austrittsstellen am unteren Schurzrand.

### 5. Fertigungsstadium

An CG 411 und 412 (**Tf. 99**) sind die Hohlrillen des Plissees poliert, weshalb nur noch Spuren der *Flacheisenschneide* in der Mitte der Hohlrille erhalten blieben.

**Fertigungsstadien (Vorgehensweise II):**

Vorgehensweise II	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Plissee und Gürtel in roter Farbe angelegt	416
2. Fertigungsstadium	Plissee wird an der Schauseite ausgeführt	411, 412, 416, 417
3. Fertigungsstadium	Falten an den Seiten werden ausgeführt	416 linke Seite noch nicht fertiggestellt
4. Fertigungsstadium	Unterstemmen des Schurzrandes	416 linke Seite noch nicht fertiggestellt
5. Fertigungsstadium	Hohlrillen werden poliert	411, 412

Es kamen bei der Herstellung des Schendjtmusters zwei Vorgehensweisen zum Einsatz. In der Vorgehensweise I wurde zuerst die Schurzform plastisch herausmodelliert und dann der Gürtel als eigene Form differenziert. Anschließend wurde das Eisen vom Schurzrand ausgehend hin zum Glutäus in kurzen Abschnitten geführt und das Plissee in Form von segmentbogenförmigen Rillen angelegt. Im folgenden Arbeitsschritt begradigte man die Ränder der Hohlrillen mit einem feinen *Flacheisen*, wodurch eine geritzte Linie in der Mitte der Hohlrille erzeugt wurde. Das Schurzmuster zwischen den Armen wurde als Erstes fertiggestellt, da es als Ansichtsseite Priorität genoss.

In der Vorgehensweise II wurde nach der Fertigstellung der Vorderseite mit der Ausarbeitung der Rückseite begonnen. Dort arbeitete man zunächst den Gürtel plastisch heraus und führte einen Teil des Musters unter dem Gürtel aus, indem man das *Eisen* zum Gürtel hin antrieb. Das restliche Muster wurde *im Gegenzug* Richtung Schurzrand angetrieben. Hatte man mehrere Hohlrillen bis zum gemalten Schurzrand geführt, wurden diese durch eine Inskription miteinander verbunden. War ein ganzer Abschnitt von Hohlrillen miteinander verbunden, dann wurde der Oberschenkel zum Schurzrand hin schräg *unterstemmt* und dadurch der Rand des Schurzes plastisch herausmodelliert. Sobald der Schurzrand fertiggestellt war, polierte man den Bereich um den Schurzrand, um die Beschädigungen, die das *Flacheisen* bei *Unterstemmen* auf der Oberfläche hinterlassen hatte, zu entfernen.

Vorgehensweisen	Beschreibung	CG
Vorgehensweise I	Form des Schurzes wird zuerst plastisch modelliert; Plissee wird mit dem Eisen vom Schurzrand ausgehend in Richtung Glutäus angelegt	413, 414, 415, 418, 419, 420
Vorgehensweise II	Schurzmuster wird in roter Vorzeichnung angeschrieben; vom Gürtel ausgehend wird das Plissee mit dem Eisen in Richtung Schurzrand geführt; die Hohlrillen werden am gemalten Schurzrand durch eine Inskription verbunden, die unterstemmt wird	411, 412, 416, 417

**2.3.4.4 Gürtelbinnenzeichnung**

Die Verzierung des Gürtels mit Ziernaht und Kartusche gehört zu einem der letzten Herstellungsprozesse und wurde nur an CG 416, 418 und 419 (**Tf. 100**) ausgeführt. Die Gürtel der restlichen Statuen weisen keinerlei derartige Verzierungen auf. Da sich diese Details nur an den


Statuen befinden, unter deren Füßen sich *Neun Bogen* befinden, ist anzunehmen, dass diese beiden Arbeitsgänge in zeitlicher Nähe ausgeführt wurden. Beide Details wurden in einer Ritz- und Reliefttechnik ausgeführt, so dass es sich vermutlich sogar um einzelne Arbeitsschritte eines Arbeitsganges handelt. Die *Neun Bogen* wurde zuerst ausgeführt und dann erst die Gürtelbinnenzeichnung, da sich dort noch unfertige Partien nachweisen lassen. Durch verschiedene Fertigungsdefizite können einzelne Fertigungsstufen in einem hypothetischen Ablauf rekonstruiert werden.

### Schematisierter Arbeitsablauf der Gürtelbinnenzeichnung:



#### 1. Fertigungsstufe

Die Details der Binnenstruktur wurden mit roter Farbe *angeschrieben*. Dass es sich dabei um einen eigenen Arbeitsschritt handelt, zeigt sich an CG 413 (**Tf. 90b**). Dort hat sich an der Rückseite die Kontur des Gürtels in roter Farbe erhalten, aber die Ziernaht ist noch nicht in roter Farbe angelegt. An CG 416 (**Tf. 100b**) hingegen ist die untere Ziernaht des Gürtels in der Vorderansicht noch nicht fertiggestellt und hier in einer roten Vorzeichnung sichtbar geblieben. An der rechten Glutäusseite von CG 416 (**Tf. 100a**) hat sich der Rest einer roten Vorzeichnung für die obere Ziernaht erhalten, da ihre Ausführung in Form einer Inskription nicht bis zum Oberarm durchgezogen wurde. Vermutlich waren auch die Kartuschen in Rot *angeschrieben*, allerdings sind von diesen Vorzeichnungen keine Spuren mehr wahrnehmbar.

#### 2. Fertigungsstufe

In der zweiten Fertigungsstufe hatte man die Ziernaht und die Kartusche mit den Hieroglyphen mit einem *Ritzer vorgezogen*. In diesem Stadium ist das -Zeichen von CG 416 (**Tf. 100b**) verblieben. Da durch diesen Arbeitsschritt die Form und Lage der Hieroglyphen definiert wurden, können hier schon individuelle Kriterien analysiert werden. Die Hieroglyphen an CG 416 sind sorgfältiger gezogen als an CG 419 (**Tf. 100d**), was sich sowohl in den Proportionen als auch in der eleganten Linienführung zeigt. An CG 419 erscheinen die Hieroglyphen deutlich ungelinker. An CG 418 (**Tf. 100c**) hingegen sind die Zeichen sorgfältig angelegt, in ihrer Form aber wesentlich gedrungener.

#### 3. Fertigungsstufe

In dieser Fertigungsstufe wurden die Hieroglyphen mit dem feinen Flacheisen ausgearbeitet. Die Hieroglyphen wurden entlang der Kontur *vorgebeizt* und dadurch eine konvexe Oberfläche der Binnenstruktur erzeugt. Eine besonders sorgfältig Ausführung dieses Vorgehens zeigt sich an den - und -Zeichen von CG 416 (**Tf. 100b**). Zeichen, die keine Binnenstruktur aufweisen, sondern nur aus Linien bestehen, wurden zunächst entlang der Ritzlinie *vorgebeizt* und dann *gegengebeizt*, wodurch der Riss *keilnutförmig* vertieft wurde.<sup>1110</sup> In dieser Technik wurde auch die Kartuschenform ausgeführt, die wiederum an CG 416 sehr sorgfältig gebeizt wurde, während sich am äußeren Rand der Kartusche von CG 419 (**Tf. 100d**) die Schlagspuren erhalten haben und dieser wie ausgefrant wirkt.

<sup>1110</sup> Beschreibung der einzelnen Schritte dieser Werktechnik, E/Stein 3, 32-33. Siehe auch Kapitel 1.3.2 *Arbeitsablauf in der Werkstatt* in Teil III. *Analytik*.

### 2.3.5 Neun Bogen

Die Neun Bogen wurden nur an CG 416, 418 und 419 (**Tf. 101**) ausgeführt, die daneben auch eine Namenskartusche am Gürtel aufweisen. Da beide Arbeitsprozesse in einer zeitlichen Nähe anzunehmen sind, liegt es nahe, dass die Neun Bogen und die Gürtelbinnenzeichnung in einer Hand lagen. Allerdings zeigt der Befund an CG 416 (**Tf. 101a-b**) die sorgfältigste Gürtelbinnenzeichnung und die „linkischste“ Ausführung der Neun Bogen. Der Bereich der Schnürung, in der Bogen und Sehne umwickelt wurden, weist eine ungenaue Linienführung auf. Die einzelnen Windungen der Schnur liegen nicht parallel nebeneinander und zeigen unterschiedliche Abstände zwischen den einzelnen Windungen. Im Vergleich zu CG 418 und 419 (**Tf. 101c-d**) weist auch die Oberfläche der Basis zwischen den Füßen eine unruhige Oberfläche auf, die noch nicht geglättet ist. Auf ihr hat sich der Rest eines *Mittelrisses* erhalten, der die drei hinteren Bogen verbindet und in die Windungen der Verschnürung integriert wurde. Vergleicht man diesen Befund mit den Neun Bogen von CG 418 und 419 so meint man auch bei diesen Verschnürungen eine tiefergezogene mittlere Windung ausmachen zu können. Vielleicht diente der Riss zur Orientierung der Neun Bogen auf der Basis und wurde nach der Fertigstellung in den Zwischenräumen wegpoliert. Dieser Arbeitsschritt wurde dann jedoch an CG 416 nicht zu Ende geführt.

An CG 418 und 419 (**Tf. 101c-d**) sind die Neun Bogen deutlich feiner in ihrer Ausführung. Besonders CG 418 tritt durch die exakte Konturierung der einzelnen Formen und dem gekonnten Setzen der einzelnen Windungslinien hervor. Allerdings bricht hier der Zusammenhalt der einzelnen Bogenformen, die sich zum Teil zwischen und zum Teil am äußeren Fußrand befinden, auseinander. Vor allem die hinteren drei Bogen können in ihrem äußeren Konturenverlauf nicht mehr mit der Verschnürung zwischen den Füßen in Verbindung gebracht werden. Dies wird besonders an der Außenseite des linken Fußes deutlich. So sind zwar die einzelnen Formen sorgfältig ausgeführt, die Form der Neun Bogen insgesamt verliert aber den Zusammenhalt. Ähnlich, wenn auch nicht so auffällig zeigt sich der Befund am linken Fuß von CG 416. In seiner Gesamtheit sind die Neun Bogen von CG 419 am überzeugendsten.

So kann folgender Arbeitsablaufsablauf für die Relieferung der Neun Bogen rekonstruiert werden.

#### Schematisierter Arbeitsablauf der Neun Bogen:

##### 1. Fertigungsstufe

Mit dem *Ritzer* wurde die Form der Neun Bogen auf die Oberfläche der Basis *vorgezogen*. Die Verschnürung von Bogen und Sehnen zwischen den Füßen wurde ebenfalls mit diesem Werkzeug ausgeführt. Zur Orientierung der Neun Bogen diente möglicherweise ein *Mittelriss*, der zum einen in die Verschnürung integriert wurde, zum anderen zwischen den Bogen entfernt wurde.

##### 2. Fertigungsstufe

Teile der vorgezogenen Bogenform wurden im Weiteren als versenktes Relief ausgearbeitet. Dabei *stemmte* man mit dem *Beizeisen* die innere Kontur des Bogens an. Die Oberfläche des Bogens erscheint durch diese Arbeitstechnik konvex und tritt gegenüber der Basisoberfläche optisch zurück.

### 3. Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen

Die Ergebnisse der Detailanalyse<sup>1111</sup> werden nun einzelnen Herstellungsprozessen<sup>1112</sup> und Arbeitsgängen zugewiesen. Die in der Analyse erstellten Typen, Stilkriterien, Qualitätsgefälle und technischen Vorgehensweisen lassen sich für Arbeitsgänge oder Herstellungsprozesse zu Gruppen zusammenfassen. Die sich in Gruppen manifestierenden stilistischen Merkmale werden in ihrer Anhäufung zu individuellen Merkmalen und können somit zur Konjektur einzelner Handschriften führen.<sup>1113</sup> Durch die Konjektur individueller Handschriften können Arbeitsverbindungen<sup>1114</sup> und Arbeitsteilungen<sup>1115</sup> für einzelne Arbeitsschritte oder Herstellungsprozesse herausgearbeitet werden. Dies führt zu einer Rekonstruktion der sich in individuellen Handschriften manifestierten Personen innerhalb eines Herstellungsprozesses und in der Zusammenfassung aller Herstellungsprozesse zu einer Hypothese der Anzahl der Produzenten, die bei der Statuenherstellung zum Einsatz kamen.

---

<sup>1111</sup> Siehe Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1112</sup> In schematisierter Form erarbeitet in Kapitel 1.3 *Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1113</sup> Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), *Gesichtspunkte*, 102-103, „Nelson Goodman stellt in *Status of Style* (1975) die Frage, inwieweit die darstellerischen, technischen und materiellen Kennzeichen von Kunstwerken zum Stil gehören oder die einzig relevanten Stilkennzeichen sind. Goodman will kein neues Klassifizierungssystem, sondern versucht, die Stiltheorie von der irreführenden Polarität von Stil, Thema, Form, Inhalt, Wie oder Was innerlich und äußerlich zu befreien. Obwohl Goodman mehr aus philosophischer Perspektive als vom Umgang mit Kunstwerken her argumentiert, sind seine Bemerkungen auch für Kunsthistoriker von Interesse. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen: a. Stil umfasst mehr als nur die formalen (bildnerischen) Elemente eines Kunstwerkes. b. nicht alle Kennzeichen, anhand derer ein Kunstwerk klassifiziert werden kann, sind auch Stilkennzeichen.“

<sup>1114</sup> Definition durch Drenkhahn, *Handwerker*, 158, „Eine Arbeitsverbindung zweier verschiedener Arbeiten, die einander ergänzen, besteht bei der Statuenherstellung zwischen Bildhauer und Maler, bei welcher der eine auf die Mitarbeit des anderen angewiesen ist, wobei die Herstellung der Statuen ihrerseits in der Form von Arbeitsteilung geschieht.“

<sup>1115</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 157-158, „Deswegen sind die Handwerkerszenen so zu verstehen, daß jeder dargestellte Handwerker als ein Teilarbeiter die ihm zugewiesene Aufgabe innerhalb des Herstellungsprozesses ausführt. Auch die Berufsbezeichnungen sprechen für eine praktizierte Teilarbeit, wie aus der folgenden Zusammenstellung zu ersehen ist. Die Berufsbezeichnungen, von denen einige eher eine „Tätigkeitsbezeichnung“ sind, kennzeichnen oftmals nur die Ausführung einer ganz bestimmten Handlung innerhalb eines Arbeitsprozesses.“

### 3.1 Visuelle und literarische Referenzen

Die differenzierte Arbeitsteilung der Ägypter bei der Statuenherstellung ist durch einige Untersuchungen dokumentiert.<sup>1116</sup> Umfassende Ergebnisse für die Statuenherstellung hat R. Drenkhahn, die die historischen Darstellungen dieses Produktionszweiges untersuchte, zusammengetragen.<sup>1117</sup> Durch die Analyse von Bild und Text rekonstruierte sie eine sehr differenzierte Arbeitsweise, in der Handwerker als Teilarbeiter in Kooperation ein gemeinsames Produkt herstellen.<sup>1118</sup>

Der positive Effekt dieser “manufaktuellen Arbeitsteilung”<sup>1119</sup> ist ein schnelles und ökonomisches Arbeiten mit einer hohen Produktivität. Die immense Anzahl von Statuen, die der Nachwelt erhalten geblieben sind, vor allem aber die ungeheure Anzahl, die man als verloren ansehen muss,<sup>1120</sup> sind durch diese Arbeitsteilung überhaupt erst möglich geworden.<sup>1121</sup> Hinzu kommt eine gleichbleibend hochwertige Qualität des Produktionsausstoßes, da die besten Produzenten, entlastet durch ihre Gehilfen, an einer möglichst großen Anzahl von Objekten eingesetzt werden konnten.

R. Drenkhahn unterschied in ihrer Untersuchung drei Arten von Arbeitsorganisationen:<sup>1122</sup>

1. Die Arbeitsgemeinschaft, d.h. die Zusammenarbeit von mehreren Arbeitern bei einem Arbeitsprozess, der von einem Einzelnen nicht ausgeführt werden kann. Dazu gehören sicherlich die Arbeiten im Steinbruch und der Statuentransport.
2. Die Arbeitsverbindung zweier verschiedener Arbeiten, die einander ergänzen. Diese besteht sicherlich zwischen Bildhauer und Maler.
3. Die Arbeitsteilung, d.h. die Aufteilung verschiedener Arbeitsprozesse an einer Statue unter verschiedenen Bildhauern, die diese Arbeit gleichzeitig, aber auch nacheinander ausführen können.

Durch die Arbeitsteilung und die “flexible Rotation” von Arbeitskräften an freien Arbeitsplätzen verteilen sich die Merkmale individueller Hände an verschiedensten Stellen der Statuen, so dass man kaum zu homogenen Ergebnissen für einen Arbeitsablauf an einer Statue kommt. Somit können einzelne Statuen nicht für alle Arbeitsabläufe einer Gruppe von Handwerkern zugeordnet werden, sondern die Statuengruppe in ihrer Gesamtheit wird von wechselnden Arbeitsteams, abhängig vom vorgegebenen Zeitplan und frei zugänglichen Arbeitsplätzen, bearbeitet.

<sup>1116</sup> Eine der frühesten Untersuchungen dieser Art ist: Smith, HSPOK, 359-361.

<sup>1117</sup> Drenkhahn, Rosemarie, Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten, Ägyptologische Abhandlungen 31, Wiesbaden 1976.

<sup>1118</sup> Drenkhahn, Handwerker, 158.

<sup>1119</sup> Über die anwachsende Industrialisierung der Produktion in Ägypten siehe, Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 65.

<sup>1120</sup> Schwartz, in: FAZ vom 31.08.1996.

<sup>1121</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 137, „Die Herstellung von Kunstwerken – im weitesten Sinne verstanden – erforderte eine Vielzahl unterschiedlicher Berufe einerseits und eine Vielzahl auch sozial differenzierter Arbeiter, Handwerker und Beamte andererseits.“

<sup>1122</sup> Drenkhahn, Handwerker, 158.



Aufgrund eines werktechnisch bedingten Arbeitsablaufs sind in sich geschlossene Arbeitsgänge von vorhergehenden Herstellungsprozessen abhängig, können aber abhängige und unabhängige Arbeitsschritte beinhalten. Durch den Wechsel von Werkzeugen – oder einer ganzen Arbeitsgruppe – entstanden Schnittstellen, an denen unterschiedliche Fertigungsstadien erhalten blieben, sich überschneidende Arbeitsschritte sichtbar wurden und neue Herstellungsprozesse vorbereitet liegen. An diesen Schnittstellen wurde deutlich, dass die zu einem Herstellungsprozess gehörenden Arbeitsschritte nicht vollständig ausgeführt sein müssen und die Arbeiten eines nachfolgenden Herstellungsprozesses dennoch begonnen wurden. Besonders deutlich wird dies an den Nemeszöpfen von CG 411 und CG 412 (Tf. 62), an denen die plastische Form des Zopfes nicht vollständig herausgearbeitet und deshalb dessen Muster von der nachfolgenden Arbeitsgruppe über den Steg bis zur Schulter gezogen wurde.

Anhand dieses Befundes kann auf eine strikte Trennung zwischen einzelnen Herstellungsprozessen geschlossen werden.<sup>1123</sup> Die nachfolgende Arbeitsgruppe korrigierte weder fehlerhafte Arbeiten, noch führte sie unfertige Arbeiten zu Ende, sondern arrangierte sich mit dem vorgefundenen Fertigungszustand. Im Sinne R. Drenkhahns handelt es sich um *Arbeitsteilungen*, wobei durch die Zuarbeiten innerhalb einer Arbeitsgruppe *Arbeitsverbindungen* entstehen.<sup>1124</sup>

Die letzten Herstellungsprozesse an den Statuen, z.B. die Ausführung der Details wie Barthaare oder das Schurz- und Nemesmuster, sind ohne Überarbeitungen erhalten geblieben. Für diese letzten Arbeitsschritte der Produktion lassen sich eindeutige Befunde über verschiedene Vorgehensweisen<sup>1125</sup> und Stile herausarbeiten. Durch diese Befunde können Konjekturen erarbeitet werden, ob die dort feststellbaren stilistischen Merkmale und technischen Vorlieben als individuelle Kriterien bewertet werden können.<sup>1126</sup> Durch die *Arbeitsverbindungen* und *-teilungen* wird dies von manchen Autoren für unmöglich gehalten. Allerdings sieht selbst W.S. Smith – trotz seiner Skepsis – die Möglichkeit, stilbildende Personen in Details ausfindig zu machen.<sup>1127</sup> Andere Autoren wie G.A. Reisner haben schon früh stilistische Kriterien mit individuellen Handschriften in Beziehung gesetzt. Er teilte die Mykerinos-Statuen nach stilistischen Kriterien einem traditionellen *Bildhauer A* und einem innovativen *Bildhauer B*

<sup>1123</sup> So auch Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Flg., Bd. 39, (1988), 15, “Die auffälligste Tatsache ist die strikte Trennung und Abfolge von einzelnen Arbeitsstufen, die immer mit dem ausschließlichen Gebrauch eines einzigen Werkzeuges einhergehen. Das ist kein Zufall, denn der Wechsel hängt jeweils mit verschiedenen Schwierigkeitsstufen und Anforderungen an den Bildhauer zusammen. Die schlüssigste Erklärung bleibt ein entsprechend alternierender Wechsel von Spezialisten und Hilfskräften; [...] Eine solche Arbeitsteilung ist natürlich nicht für ein Einzelstück gedacht, sondern bringt nur Vorteile, wenn die Gruppen abwechselnd und nebeneinander arbeiten können.“

<sup>1124</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 157-158.

<sup>1125</sup> Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Flg., Bd. 39 (1988), 13, “Selbstverständlich gibt es verschiedene Methoden nebeneinander, und man darf den Produktionsablauf nie auf eine einzige Möglichkeit festlegen.“

<sup>1126</sup> Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Flg., Bd. 39 (1988), 24, “Für die Beurteilung des Stils ergibt sich für uns zweierlei: Einerseits dürfen technische Eigenarten nicht mit dem Stil verwechselt und zur Datierung herangezogen werden, man denke zum Beispiel an die gebohrte und ungebohrte Ausführung des gleichen Mannes in der gleichen Werkstatt. Andererseits sind neue technische Errungenschaften, Geschmacksänderungen oder bestimmte historische Voraussetzungen ein direkter Auslöser für den Wandel von Arbeitsprozessen und somit Stil.“

<sup>1127</sup> Smith, *HSPOK*, 359-360, “The tendency to generalize in Egyptian art and the methods of production by schools or workshops make it almost impossible to distinguish the work of an individual master or to discover by means of stylistic comparison the hand of a particular artist in the work of several tombs. On the other hand, the imprint of the genius of a superior craftsman can occasionally be felt in small details, and probably is to be detected in a general way in the style of a particular period.“

zu.<sup>1128</sup> Damit hatte er die Normalität eines Produktionsbetriebes skizziert, in den immer traditionelle und innovative Entwicklungen nebeneinander existieren.<sup>1129</sup> Trotz Proportionskanon,<sup>1130</sup> Kompositionstypus und funktionale Ausrichtung der Produkte können an nahezu allen ägyptischen Artefakten individuelle Merkmale festgestellt werden.

Durch die in einer Vorzeichnung vorgegebene und durch den Proportionskanon reglementierte Form konnten mehrere Personen, soweit der Platz dies erlaubte, gleichzeitig an einer Statue arbeiten.<sup>1131</sup> Diese Arbeitsweise ist auch in Wanddarstellungen belegt.<sup>1132</sup> Allerdings lässt sich durch die ägyptische Darstellungsweise häufig nicht mit Sicherheit festlegen, ob hier das gleichzeitige Arbeiten an einer Statue abgebildet ist oder zeitlich voneinander getrennte Herstellungsprozesse zusammen dargestellt werden.<sup>1133</sup> R. Drenkhahn vermutete in den Darstellungen Momentaufnahmen einer Werkstatt, “wo mehrere Statuen nebeneinander zu sehen sind, z.B., im Grab des Ti, nicht der fortlaufende Arbeitsprozess an ein und derselben Statue gezeigt wird, sondern 8 verschiedene Statuen, die gleichzeitig bearbeitet werden, aber jeweils in einer anderen Phase ihrer Entstehung gezeigt werden.”<sup>1134</sup> Das in diesen einzelnen Herstellungsprozessen (Entstehungsphasen) unterschiedliche Personen zum Einsatz kamen, wird manchmal durch die Nennung verschiedener Namen, häufiger durch die Verbindung der Produzenten mit Titel verdeutlicht,<sup>1135</sup> so dass hier häufig der Eindruck einer wiedergegebenen Arbeitsgruppe entsteht.<sup>1136</sup>

In der gezielten Verteilung der unterschiedlichen Aufgaben wird das Spezialistentum Ägyptens deutlich.<sup>1137</sup> Dieses und der Einsatz der größtmöglichen Anzahl an Personen an einem Produkt führten zu der Masse an Artefakten, die in einer bewundernswert kurzen Zeitspanne erstellt wurden.<sup>1138</sup> W.S. Smith<sup>1139</sup> brachte gegen ein Spezialistentum die Stele des Irtisen<sup>1140</sup> in die Diskussion ein. Dieser zählte sein umfassendes Können auf, das er an seinen Sohn weitergegeben hatte. Man darf aber nicht vergessen, dass Irtisen der Aufseher der Handwerker

<sup>1128</sup> Reisner, Mycerinus, 128-129.

<sup>1129</sup> Für die Kunstgeschichte hat sich E. Gombrich, *Illusion*, 47-49, mit diesen Phänomen auseinander gesetzt.

<sup>1130</sup> Zu den unterschiedlichen Funktionen des Kanons: Davis, *Canonical Tradition*, 4, 24, 57, 220-224. Für die Wandmalerei: Shedid, *Grabmalerei*, 38, 140.

<sup>1131</sup> Těply, *Reproduktion*, 17, “Diese verbindliche Einschränkung sicherte jedoch das Gelingen der Arbeit, die bestimmte Wirkung der Figur. Es war gleichzeitig ein Teil der Lösung des Problems, die über eine lange Zeit sich erstreckende Arbeit vieler Menschen an der Figur zu koordinieren, eine Lösung, die bei einem gewissen überpersönlichen, unsubjektiven Herangehen an die Aufgabe die Einheitlichkeit der bildhauerischen Darstellung garantierte.”

<sup>1132</sup> Zum Beispiel im Grab des Ti und des Rechmire. Eaton-Krauss, *Representations*, 43, Cat. 4, 14, 36, 45.

<sup>1133</sup> Letzteres scheint M. Eaton-Krauss anzunehmen. Eaton-Krauss, *Representations*, 43, “In general, the underlying intention seems to have been to introduce as much variety as possible into the vignettes, variety in the attitude of the statues, and variety in the activities and postures of workmen.”

<sup>1134</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 56.

<sup>1135</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 157, “Auch die Berufsbezeichnungen sprechen für eine praktizierte Teilarbeit, wie aus der folgenden Zusammenstellung zu ersehen ist. Die Berufsbezeichnungen, von denen einige eher eine “Tätigkeitsbezeichnung” sind, kennzeichnen oftmals nur die Ausführung einer ganz bestimmten Handlung innerhalb eines Arbeitsprozesses. Es gibt vier verschiedene Bezugspunkte, von denen sich die Handwerkerbezeichnungen ableiten lassen: A) Werkzeug, B) Werkstoff, C) Tätigkeit und D) Endprodukt.“

<sup>1136</sup> Wobei hier natürlich nur die hierarchisch bedeutenden Personen erwähnt werden. Drenkhahn, *Handwerker*, 146-147. So auch Steinmann, *ZÄS* 107 (1980), 138; *ZÄS* 109 (1982), 69-71 der sich in verschiedenen Artikel mit Produzenten (Berufsbezeichnungen) und Leitern (Titel) beschäftigt hat.

<sup>1137</sup> Eaton-Krauss, *Representations*, 44 Anm. 214. Siehe zur Funktion des Spezialistentums, Davis, *Canonical Tradition*, 219-220.

<sup>1138</sup> Engelbach, *ASAE* 29 (1929), 22-23.

<sup>1139</sup> Smith, *HSPOK*, 356.

<sup>1140</sup> Siehe auch Barta, *Selbstzeugnis*, 78-80, 90-91.

war und diese Aufgabe nur ausführen konnte, wenn er selbst das Wissen besaß, wie einzelne Arbeitsschritte durchgeführt werden. Es ist auch heute noch so, dass ein Meister alle Aufgaben seines Faches während seiner Ausbildung durchläuft und auch selbst können muss, um sich danach meist zu spezialisieren. Ähnlich wird der Entwicklungsverlauf eines Produzenten auch im alten Ägypten gewesen sein.<sup>1141</sup>

Das gleichzeitige Arbeiten mehrerer Personen an einem Objekt wird auch durch die Befunde an den Originalen bestätigt.<sup>1142</sup> R. Engelbach stellte bei der Untersuchung des in unterschiedlichen Fertigungsstadien verbliebenen Sarkophages des Anch-hor fest, dass drei Handwerker gleichzeitig für unterschiedliche Aufgaben zum Einsatz kamen.<sup>1143</sup> G.A. Reisner teilte, die von ihm festgestellten unterschiedlichen Fertigungsstadien an den Statuen des Mykerinos, der Verantwortung von Meistern und Gesellen zu, in der Vermutung, dass rote Korrekturlinien von den Meistern als Orientierung für die Gesellen bestimmt waren, die dann die groben Arbeiten ausführten, bis die Meister die Endfertigung übernahmen.<sup>1144</sup> Da es sich bei der untersuchten Gruppe um kleinformatische Statuen handelte, konnte bei jedem Arbeitsschritt nur ein Handwerker pro Statue arbeiten. Es war aber möglich, Produzenten unterschiedlicher Qualifikation nacheinander einzusetzen. So wurden die Gesichter der Statuen des Fertigungsstadiums IV erst nach der Politur der Körper begonnen.<sup>1145</sup> An einer anderen Statue wurde das Beschriften der Statue der Politur der Statuenoberfläche vorangestellt,<sup>1146</sup> was für eine flexible Durchführung verschiedenster Herstellungsprozesse und den mobilen Einsatz von Produzenten an freierwerdenden Arbeitsplätzen spricht.

An großen Statuen bestand wegen des Platzangebotes die Möglichkeit, dass mehrere Personen zeitgleich an einer Statue arbeiteten.<sup>1147</sup> Dies ist durch Darstellungen der Statuenherstellung bezeugt. Besonders deutlich zeigt sich dies im Grab des Rechmire. Die Statuen sind von Gerüsten umgeben, so dass die Handwerker auch in mehreren Ebenen gleichzeitig arbeiten konnten.<sup>1148</sup>

---

<sup>1141</sup> Interessanterweise kommt auch W.-St. Smith nach seinen Ausführungen zu diesem Schluss. Smith, HSPOK, 359.

<sup>1142</sup> Shedid, Grabmalerei, 88.

<sup>1143</sup> Engelbach, ASAE 29 (1929), 23-24. Ein Handwerker war mit dem Aufrauen der Oberfläche beschäftigt, der Bildhauer stellte den Körper fertig, während ein Spezialist mit der Ausführung des Gesichts beauftragt war.

<sup>1144</sup> Reisner, Mycerinus, 115. So auch Seipel, Gott, 52, „All diese verschiedenen Arbeitsgänge machen ersichtlich, daß nicht eine einzige Person an einem Werkstück arbeitete, sondern einige Phasen auch von Hilfskräften bzw. Schülern der Werkstätten ausgeführt werden konnten. Nur die exakte Vorzeichnung und die Endausführung mußte von einem Meister selbst vorgenommen werden.“

<sup>1145</sup> Reisner, Mycerinus, 116.

<sup>1146</sup> Reisner, Mycerinus, 117.

<sup>1147</sup> Strudwick, JARCE 27 (1990), 95, „In all periods it is the production of statues which is the most prominent, and the normal number of men per statue is two.“

<sup>1148</sup> Aus dem Grab des Rechmire. Davies, Rech-Mi-Re I, pl.XXIII.

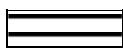
### 3.2 Herstellungsprozesse und Produzentenzahl

Einige der Lischer Statuen weisen eine Reihe abgebrochener Arbeitsschritte auf, die die Hypothese von Arbeitsteilungen stützen. In der nachfolgenden Untersuchung werden die abgebrochenen Arbeitsschritte einzelnen Herstellungsprozessen zugeordnet und – wenn möglich – entschieden, ob die Arbeitsschritte abgebrochen wurden, da sie durch andere behindert wurden, die Vorrang hatten, oder durch die Übergabe an die nächste Arbeitsgruppe abrupt beendet wurden.

#### Stellen mit abgebrochen Arbeitsprozessen:

CG	413	416	414	420	411	417	415	412	418	419
Brust		X								
Bartsteg									X	
Ohren			X	X		X	X			
Augen	X			X		X				
Schlüsselbein	X						X			
Nabel	X	X	X				X	X	X	
Knie	X		X			X		X		
Hände	X	X		X						
Schurzmuster	X	X	X	X						
Glutäensteg					X			X		
Nemes			X							
Zopf		X			X					
Schläfenhaar	X				X					
Bartsträhnen	X	X		X						
Gürtel-Kartusche		X								
<b>Insgesamt</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>0</b>

Um die Gründe für einen Arbeitsabbruch definieren zu können, werden die durch Typen, Stil und Arbeitstechnik entstandenen Gruppierungen in den einzelnen Herstellungsprozessen zueinander in Bezug gebracht, so dass Arbeitsverbindungen und -teilungen herausgearbeitet werden können. Zum besseren Verständnis werden die Arbeitsschritte für jeden geschlossenen Herstellungsprozess in einer Tabelle zusammengefasst. Dabei werden die Gruppierungen durch unterschiedliche Schraffuren und Grautöne hervorgehoben. Wenn möglich, werden die sich im Herstellungsprozess ergebenden Ansammlungen von Kriterien einem Individuum zugeordnet, das mit A, B, C, D oder E bezeichnet und durch eine der folgenden Schraffuren oder Grautönen vertreten wird.



Produzent A



Produzent B



Produzent C



Produzent D



Produzent E

Allerdings können die Herstellungsprozesse mit ihren Kriteriengruppen oft nicht miteinander verbunden werden, so dass *Produzent A* der Gesichtsmodellierung nicht mit *Produzent A* der Detailausführung identisch sein muss. Es handelt sich hier also um eine schematisierte Darstellung, die als Hilfsmittel dient und nur Aussagen für einen abgeschlossenen Herstellungsprozess geben kann.

### 3.2.1 Erster Herstellungsprozess: Die grobe Formgebung – das *Gröbern*

Die Anzahl der Personen, die an der groben Formgebung der Statuen mitgewirkt haben, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Dies liegt zum einen daran, dass von diesem Herstellungsprozess aufgrund der vielfältigen Überarbeitungen kaum mehr Spuren erhalten blieben, zum anderen daran, dass die Form durch zwei Herstellungsprozesse, nämlich das *Anlegen* der Form mit Säge und *Scharriereisen* und das Konkretisieren der Form durch das *Spitzeisen*, bestimmt wurde. Durch das Anlegen und *Abspitzen* der Statuen wurden deren Haltung bestimmt und annähernd Höhe und Breite verschiedener Kompartimente der Statue festgelegt.<sup>1149</sup> Die grobe Proportion wird gebildet durch die Länge, Breite und Tiefe der Basis, die Maße der Sockelseiten, die Länge zwischen Basis und Faust und die Gesamthöhe. Durch den fehlenden Zugang zu den Rückseiten der Statuen konnte die genaue Höhe der einzelnen Statuen bei meinen Untersuchungen vor Ort nicht ermittelt werden. Von L. Borchardt<sup>1150</sup> wird diese immer mit 1,94 m angegeben, was sicherlich von ihm an einer Statue ermittelt und auf die restlichen Statuen übertragen wurde. Die Maße der Throne schwanken nur etwa zwei Zentimeter in den Ausführungen. Dabei ist festzustellen, dass das Anwachsen der Maße untereinander nicht kongruent ist. So ist der längste Thron, der von CG 412, mit 124 cm nicht zugleich der breiteste. Diesen weist CG 416 mit 59 cm auf. Noch auffälliger wird es, wenn die Länge der Basis zu diesen Daten hinzu genommen wird, denn die längste Basis weisen CG 412 und 414 mit 63,5 cm auf. Es scheint sich hierbei nicht um ein proportionales Anwachsen der Maße, sondern um variierende Maße innerhalb einer Proportionsvorstellung zu handeln.<sup>1151</sup>

CG	416	418	417	420	411	415	413	414	412	419
Thronlänge	122,5	122,0	122,0	122,0	122,5	122,5	122,5	123,0	124,0	105,5
Thronbreite	59,0	58,5	57,0	58,5	58,0	57,5	57,0	58,6	58,0	52,5
Basislänge	62,0	61,5	62,5	62,5	63,0	63,0	63,4	63,5	63,5	45,5
Basis-Faust	64,0	64,0	67,0	69,5	69,0	69,5	69,5	68,5	70,0	68,0

(Maße in cm)

Augenfällig sind die Abweichungen der Thronlänge und -breite von CG 419 gegenüber den restlichen Statuen. Es wurde nicht nur die Basis vor den Füßen abgeschnitten, was technische Gründe beim Aufstellen oder Entfernen der Statue als Ursache gehabt haben könnte, sondern die ganze Statue ist mit 52,5 cm die Schmalste der zehn Lischer Sitzstatuen. Ein Umstand, der die Breite der Statue beeinflussen könnte, wäre die Breite der Schicht, aus der die Blöcke für die Skulpturen gebrochen werden. So wäre es grundsätzlich möglich, dass beim Abbau ein Block in seiner Breite geringer ausfiel, da die Schichtung schmäler war.<sup>1152</sup> Allerdings liegt gerade in Tura keine Schichtung im Gestein vor, so dass auch große Blöcke bis zu 1,5 m Breite gebrochen

<sup>1149</sup> Klemm, Steinbrüche, 318-319, Abb. 373 u. 376; Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg, Bd. 39. (1988), 10.

<sup>1150</sup> Borchardt, Statuen II, 21-29.

<sup>1151</sup> Die gleichen Beobachtungen machte D. Arnold an den Paneelen der Umfassungsmauern mit den Hapi-Darstellungen. Auch diese variieren in der Breite zwischen 82-87 cm. Arnold, Pyramid, 61.

<sup>1152</sup> Schmitz, Informationen und Einführungen für den Museumsbesucher, 2 (1985), 18-19.

werden konnten.<sup>1153</sup> Der Abbau liefert daher keine Erklärung für das außergewöhnliche Maß. Als letzte Möglichkeit bleibt die Annahme, dass ein schmalerer Block übrig geblieben war, der dennoch verwendet wurde, da das Ausheben eines neuen maßgenauen Blockes mit einem größeren Arbeitsaufwand verbunden gewesen wäre. Die kurze Basis ist mit diesem Argument noch schwerer zu erklären, da nur eines der beiden Maße durch den Abbau erklärt werden kann. Hinzu kommt, dass sich an der Stirnseite der Basis noch *Scharriereisenspuren* erhalten haben, die das Meißelraster des Steinbruchs aufweisen. Dies spräche gegen eine spätere Entfernung der Basis. Des Weiteren sind die restlichen Basen geglättet, was die Erklärung für dieses Phänomen noch erschwert, zumal die Statuenausführung von CG 419 zum höchsten Fertigungsstadium gehört und dieser Befund kaum mit einer unbearbeitet gebliebenen Stelle erklärt werden kann. So kann nur eine Besonderheit des Aufstellungsortes die Maße und vielleicht auch die ungeglättete Stelle erklären. Dieser Arbeitsschritt wäre dann nicht nötig, wenn die Stirnseite der Basis verdeckt und daher ungeglättet bleiben könnte.<sup>1154</sup>

Etwas aus der Reihe fällt CG 412, die einen besonders langen Thron aufweist. Der Befund wird auch durch den Abstand von der Basis zur Faust gestützt, der mit 70 cm die größte Distanz in diesem Bereich aufweist. Dies macht sich auch im Gesamteindruck der Statue bemerkbar, die in der Vorderansicht im Unterschenkelbereich sehr gelängt wirkt. Die besondere Breite der Statue wird erstaunlicherweise nur in dem besonders massigen Schädelvolumen deutlich. (Tf. 1a)

CG 416 und 418 hingegen haben verhältnismäßig kurze Unterschenkel, was sich auch in der Distanz von der Basis zur Faust mit 64 cm zeigt. So lassen sich folgende Gruppen bilden:

1. CG 416 und 418, die in den Maßen etwa übereinstimmen und besonders kurze Unterschenkel aufweisen.
2. CG 411, 413, 414, 415, 417 und 420 zeigen nur Varianten in den Maßen auf.
3. CG 412 und 419, die Sonderfälle bilden, indem sie entweder besonders voluminöse (CG 412) oder besonders schmale Statuenkompartimente (CG 419) aufweisen. Dazu zeigt CG 419 eine Maßvariante in der Gestaltung der Basis.

Im Steinbruch wurden die Skulpturen bis auf eine Sicherheitsbosse, die sich etwa 1-3 cm um die letztendliche Oberfläche befand, *abgespitzt*. Durch den Herstellungsprozess des *Abspitzens* wurden die Form des Körpers, die Lage des Kopftuches, der Ohren, des Bartes und die Breite des Nemes, der Schultern, der Ellenbogen, der Knie und Füße definiert.

Spuren dieser Arbeit haben sich im Bereich der Füße von CG 411 (Tf. 51a), 417 (Tf. 48b) und an der Sitzfläche von CG 412 (Tf. 74d) und 418 (Tf. 75a) erhalten.<sup>1155</sup> Dass durch diese Arbeitstechnik die Beine in ihrer Form bestimmt wurden, zeigt sich an CG 414 (Tf. 106a), da sich die linke Ferseninnenseite noch in der *netzgespitzten Sicherheitsbosse* befindet. Weitere Relikte der Sicherheitsbosse sind in den stehengebliebenen Glutäenstegen von CG 413 (Tf.

<sup>1153</sup> Klemm, Steinbrüche, 69.

<sup>1154</sup> Ich werde im Kapitel 3.8 *Tempelhof* in Teil IV. *Validierung* in der Argumentationskette für die, von mir rekonstruierte Aufstellung nochmals auf dieses Detail eingehen.

<sup>1155</sup> Ausführlich dazu Kapitel 1.3.1 *Arbeitsablauf im Steinbruch* in Teil III. *Analytik*.

74a), 414 (Tf. 74b), 415 (Tf. 73a), 417 (Tf. 75c) und 420 (Tf. 73b) zu sehen. Vor allem an CG 420 haben sich *Bauern* auf der Oberfläche des Glutäenstegs erhalten, die dem *Spitzeisen* zuzuordnen sind An CG 412 (Tf. 74d) und 418 (Tf. 75a), an denen der Glutäensteg nach dem *Abspitzvorgang ausgestemmt* wurde, zeigt sich deutlich, dass das *Spitzeisen* zu tief in die Oberfläche der Lehne geführt wurde und dort langgezogene Spuren hinterlassen hat, die entlang der ehemaligen Kontur des Glutäenstegs enden. Im Gegensatz zu CG 412 wurde der Glutäensteg an CG 418 vollständig entfernt und ist durch die Spuren des *Abspitzens* als Negativform – als Schatten – an der Lehne erhalten geblieben.

Um für den Herstellungsprozess der *Abspitzens* Gruppierungen zusammenstellen zu können, müssten genaue Messungen der einzelnen Körperkompartimente vorgenommen werden. Da aber die Lage und Maße der Körperkompartimente zum Teil schon durch das *Anlegen* der *groben Form* beeinflusst sind und viele Überarbeitungen durch nachfolgende Herstellungsprozesse erfuhren, können selbst durch das Maßnehmen für diesen Herstellungsprozess keine eindeutigen Gruppierungen mehr erstellt werden.

CG	416	418	417	420	411	415	413	414	412	419
Linea Alba	28,0	26,0	26,0	24,0	23,0	24,0	25,5	28,0	25,0	27,0
Brustbreite	25,0	24,0	23,0	24,5	24,5	25,0	24,5	26,0	27,0	25,0
Gürtelbreite	38,0	36,0	38,5	36,0	37,5	36,5	36,5	36,0	37,0	36,5

(Maße in cm)

Stilistische und arbeitstechnische Unterscheidungen schließen sich für diesen Herstellungsprozess aus, so dass auch keine korrigierende Gegenuntersuchung stattfinden kann. So können für den Herstellungsprozess der *groben Form* keine Hypothesen über Arbeitsteilungen und Personenzahl erstellt werden. Dennoch hinterließ dieser Herstellungsprozess durch das Festlegen der Maße Kennzeichen, die sich auch auf das letztendliche Erscheinungsbild auswirkten. Der Abstand von Schulter zum Oberschenkel war ebenso bestimmt wie die Länge der Beine. In der Breite konnten durch die nachfolgenden Arbeiten die Maße noch verändert werden. Vielleicht können die Breite und Lage des Bartes als sichtbares Relikt dieses Herstellungsprozesses betrachtet werden.<sup>1156</sup> Die nachfolgenden Arbeitsgruppen mussten die ihnen auferlegten Proportionsabstände wie z. B. die Anlage von Augen und Mund in die ihnen vorgegebenen Maße der Köpfe einpassen.

### 3.2.2 Zweiter Herstellungsprozess: Das *in Fase-Stellen*

Durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* wurde die Sicherheitsbosse, die die Statue umgab, in Teilflächen *angearbeitet* und somit *auf Grund* gearbeitet. Mit diesem Herstellungsprozess begann man die endgültige Oberfläche heraus zu modellieren.

<sup>1156</sup> Kapitel 2.3.3 *Bartgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

Das *in Fase-Stellen* der Statue kann in unterschiedlich breiten Teilflächen erfolgen. So wurden für die Rundung des Nemes breitere Teilflächen aneinander gestellt<sup>1157</sup> als im Gesicht. Die Anlage dieser Teilflächen folgte somit den Anforderungen, die die jeweilige Krümmung einer Fläche forderte. Grundlage für das *in Fase-Stellen* war der *Abspitzvorgang*. Es konnten um so mehr Teilflächen angelegt werden, je feiner beim *Abspitzen* gearbeitet worden war. War durch das *Abspitzen* die Form der Füße nur grob angelegt worden, so wurde beim *in Fase-Stellen* nur die Form des Fußes *eingestellt* und die einzelnen Zehen erst mit dem *Bildhauereisen* freigelegt. Waren hingegen beim *Abspitzen* die Zehen schon freigelegt worden, so wurden die einzelnen Zehen *in Fase-gestellt* und mussten dann mit dem *Bildhauereisen* nur noch modelliert werden.<sup>1158</sup>

Da die *in Fase-gestellten* Flächen durch die nachfolgenden Herstellungsprozesse überarbeitet wurden, haben sich nur noch wenige Spuren dieses Fertigungszustandes erhalten. Im reinen *Fasenzustand* ist nur der Hals von CG 416 (**Tf. 63a**) erhalten geblieben, der an der Rückseite noch in seiner kantigen groben Anlage verblieben ist. Deutlich sichtbar zeigen sich die Bänder der Teilflächen an der Rückseite des Nemes von CG 414, 415 und 417 (**Tf. 53**) und am Rücken von CG 415 (**Tf. 53a**), deutlich verhaltener und nur durch die Verschmutzung der Kanten wahrnehmbar, im Wangenbereich von CG 415 (**Tf. 16a**). In seinem *angearbeiteten* Zustand ähnelt es dem Erscheinungsbild von CG 33329.<sup>1159</sup>

Durch das *in Fase-Stellen* des Kopfes erhielten Nemes, Nase und Bart eine fortlaufende Konturlinie, d.h. die einzelnen Kompartimente waren nicht voneinander getrennt. Einen ähnlichen Befund zeigt CG 33336,<sup>1160</sup> wenn dieser Kopf auch keinen Bart aufweist. Dennoch verläuft auch hier die Konturlinie in der Seitenansicht ungebrochen über Nemes und Gesicht.

Der Zustand des *in Fase-Stellen* lässt sich an der Faust von CG 417 (**Tf. 33b**) noch erahnen, die in der Vorderansicht kaum Modellierung erfahren hat und an der die Finger nur durch Inskriptionen *ingeschrieben* sind. Hier wird deutlich, dass es sich beim *in Fase-Stellen* um das Erzeugen einer Zwischenform mit planen Oberflächen handelt, auf der dann die Vorzeichnungen für das weitere Vorgehen aufgemalt oder angeritzt werden konnten.<sup>1161</sup>

Für den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellen* lassen sich weder durch die Analyse der Werkspuren noch durch individuelle Kriterien Personenzahlen rekonstruieren.

<sup>1157</sup> Dieser Befund zeigt sich auch an zahlreichen Kalksteinstudien der Ptolemäerzeit. Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. IV, CG 333314. Beispiele für das *in Fase-Stellen* einer Statue, siehe Seipel, *Gott*, Nr. 193. Beispiele für *Fasen* an Kopf und Gesicht, siehe Seipel, *Gott*, Nr. 198, 199, 200, 202.

<sup>1158</sup> Beispiel dafür in Seipel, *Gott*, Nr. 193.

<sup>1159</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. VIII.

<sup>1160</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. X.

<sup>1161</sup> Boschung/Pfanner, *Münchner Jahrb.*, 3. Flg., Bd. 39. (1988), 10.



### 3.2.3 Dritter Herstellungsprozess: Erstes *Anarbeiten* der in *Fase-gestellten* Statue

Die *in Fase-gestellten* Flächen wurden im weiteren Verlauf aus Sicherheitsgründen mit feineren Werkzeugen *angearbeitet*. Zur weiteren Differenzierung der Statue kamen dazu in diesem Herstellungsprozess das *Beiz-* oder *schmale Flacheisen* zum Einsatz.

Im Verlauf dieses Herstellungsprozesses wurden Gliedmaßen wie Finger und Zehen gerundet und *unterstemmt*, andere Formen, wie die des Ohres, wurden grob in ihrer Binnenstruktur angelegt oder Hilfskonstruktionen, wie Glutäen- und Schurzsteg, *ausgestemmt*. Ob auch die Taschentücher und der Brustlappen in diesem Arbeitsgang *unterstemmt* und somit durch einen deutlich sichtbaren Steg vom Körper getrennt wurden, ist anzunehmen, kann aber auch in anderen Herstellungsprozessen wie der Körpermodellierung ausgeführt worden sein.

Die Faust von CG 417 (**Tf. 33b**) dokumentiert den Zustand, der durch das *Anarbeiten* der *Fase* erzeugt wurde. In der Seitenansicht (**Tf. 42a**) zeigt sich, dass der eckige kleine Finger unter der Faust gerundet, aber ohne Binnenstruktur geblieben ist. In der Vorderansicht war die Faustform in diesem Herstellungsprozess gerundet und *unterbeizt* worden. Erst in einem anderen Herstellungsprozess erfolgte das *Einschreiben* der Finger durch Inskriptionen.

Der Glutäensteg sollte wohl ursprünglich an allen Statuen entfernt werden, was zum letztendlichen Erscheinungsbild des „freien Sitzens“ führen sollte. Dieser fertige Zustand zeigt sich an CG 416, 418 und 419 (**Tf. 75a-b,d**). An CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**) wurde der Arbeitsgang des *Ausstemmens* abgebrochen, weshalb sich hier die Spuren des *Beizeisens* deutlich erhalten haben. An CG 416 und 418 wurde der Glutäensteg vor dem Herstellen des Schurzmusters entfernt. An CG 419 allerdings war zuerst das Schurzmuster ausgeführt und dann erst der Steg entfernt worden, weshalb eine halbkreisrunde Form an der Rückseite ohne Muster geblieben ist. An CG 411 und 412 ist das Schurzmuster ebenfalls schon fertiggestellt, hier kann aber nicht mehr festgestellt werden, ob das Ausbeizen im Herstellungsprozess des *Anarbeitens* der *Fase* abgebrochen wurden oder in einem späteren Herstellungsprozess, z.B. nach der Ausarbeitung des Schurzmusters.

Da der Steg an allen Statuen durch das *Abspitzen* entstand und vermutlich an allen Statuen entfernt werden sollte, kann er in seiner Funktion als Sicherheitsbosse definiert werden. Somit sollte sein Entfernen zu einem der ersten Arbeitsschritte an den Statuen zählen. Das Entfernen des Steges wurde allerdings zu unterschiedlichen Zeiten und Herstellungsprozessen ausgeführt, was wiederum ein Dokument des flexiblen Arbeitseinsatzes ist. Dass er nicht an allen Statuen entfernt wurde, lässt sich vielleicht durch die nicht so wichtige Rückseite erklären. So wurden die Werkspuren in der Vorderansicht sorgfältiger entfernt, z.B. am Bartsteg, der ebenfalls *unterstemmt* ist, jedoch keine Werkspuren mehr aufweist, da diese durch die Politur vollständig beseitigt wurden (**Tf. 72c**).

Das *Unterarbeiten* des Ohres gehört wahrscheinlich zu den letzten Arbeitsschritten in diesem Herstellungsprozess. An den Seitenflügeln des Nemes im Bereich der Ohren haben sich an 413, 414 (**Tf. 28**), 415 (**Tf. 27a**), 417 (**Tf. 26c**) und 420 (**Tf. 25c**) noch Reste der Sicherheitsbosse erhalten. Sie sind zum Teil als Schatten und zum Teil als *Bauern* erhalten geblieben. Es ist sehr

wahrscheinlich, dass vor dem Glätten der Oberfläche mit dem Polierstein das Ohr in seiner Form und im Groben in seiner Binnenstruktur festgelegt wurde.<sup>1162</sup> Dabei wurden die Arbeiten an CG 416 nicht fertiggestellt. **(Tf. 25a-b)**

Vermutlich ist auch die grobe Anlage von Mund und Augen diesem Herstellungsprozess zu zuweisen. Damit war die Lage des Auges und der Abstand zwischen Auge und Augenbrauen bestimmt.<sup>1163</sup> Die Abstände zwischen Augenbrauen und Wange sind sehr unterschiedlich, da diese von den Längenmaßen des Kopfes abhängig sind und in ihrer Lage schon durch den Herstellungsprozess der *groben Form* festgelegt wurden. Durch die endgültige Modellierung der Augen- und Lidpartien wurde dann die Oberfläche später so stark überarbeitet, so dass die Gruppierungen für diesen Herstellungsprozess nicht mehr eindeutig bestimmt werden können.<sup>1164</sup> Der Mund war in seiner Lage, aber nicht in seiner endgültigen Form festgelegt. Auch die Form der Brust könnte diesem Herstellungsprozess zugeordnet werden. Allerdings können die Gruppierungen dieser einzelnen Körperkompartimente nicht miteinander in Einklang gebracht werden. Vermutlich wurde die Brustkontur nicht nur durch das *Beizeisen*, sondern auch durch den nachfolgenden Herstellungsprozess der Körpermodellierung mittels Polierstein in seinem Verlauf bestimmt.

In den Typengruppierungen stimmen die Lage der Taschentuchenden, der Augen- und die Ohrenformen nahezu überein.<sup>1165</sup>

CG	414	413	411	415	412	417	419	418	416	420
Lage des Taschentuchs										
Lage der Augen										
Ohrenform										

befand sich in Arbeit

### 3.2.4 Vierter Herstellungsprozess: Die Modellierung von Augen, Mund und Ohren

Eigentlich sollte dieser Herstellungsprozess zu einem späteren Zeitpunkt innerhalb des gesamten Arbeitsablaufes der Statuenfertigung erfolgen. Aufgrund der in der Analyse erarbeiteten Gruppierungen und vergleichbarer Belege anderer unfertiger Statuen möchte ich diesen Herstellungsprozess jedoch an dieser Stelle vorwegnehmen.

<sup>1162</sup> Einen solchen Zustand zeigt CG 33314, wobei die Kopf und Gesichtfläche noch *in Fase-gestellt*, das Ohr aber gerundet und die Binnenstruktur im Groben angelegt ist. Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. IV.

<sup>1163</sup> Die zwei Arbeitsschritte, die dafür nötig sind, haben sich an der Turiner (Inv.-Nr. 7048) und der Berliner (Inv. Nr. 11648) Kalksteinbüste erhalten. Die Turiner zeigt die aus der *in Fase-gestellte* Oberfläche herausgearbeitete Augenform, wohingegen an der Berliner Büste Mund und Augen in ihrer Lage nur flach im Inkarnat angedeutet wurden. Seipel, Gott, Nr. 200, 202.

<sup>1164</sup> Siehe auch Kapitel 2.1.4 *Augengestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1165</sup> Siehe dazu auch Kapitel 2.2.4 *Arm- und Handgestaltung*, 2.1.3 *Mundgestaltung* und 2.1.5 *Ohrgestaltung* im Teil III. *Analytik*.

Da die Gruppierungen bei den Ohren für die Formanlage wie auch der Endmodellierung gleich bleiben, liegt die Vermutung nahe, dass die Ohren sogleich im nächsten Arbeitsschritt fertiggestellt wurden. Ein solcher Befund zeigt sich an der unfertigen Statue CG 33314, deren Kopf sich noch im Stadium der *Fase* befindet, die Ohren jedoch schon gerundet und in der Binnenzeichnung ausgeführt sind.<sup>1166</sup> C.C. Edgar bemerkte dazu: "the front of the ear seems to be taken as the starting line, especially when a different sort of headdress is worn."<sup>1167</sup> So sind vermutlich mit der Modellierung des Ohrrandes auch die Seitenflügel des Nemes geglättet worden, bzw. ist dieser Arbeitsschritt in einem engen Zusammenhang mit dem Herstellungsprozess der Modellierung der einzelnen Gesichtskompartimente zu betrachten. Danach aber konnten die weiteren Arbeiten am Ohr getrennt von der Ausführung des Nemesmusters durchgeführt werden. So wurde zum Beispiel die Ohrmodellierung an CG 416 (**Tf. 25a-b**) nicht mehr fertig gestellt, obwohl das Nemesmuster hier vollendet ist.

In welchem Herstellungsprozess Augen und Mund ausgeführt wurden, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Allerdings zeigen unzählige Belege, dass Mund und Auge nicht in einem Herstellungsprozess mit der Modellierung des Gesichtsinkarnats ausgeführt wurden. Ihre Lage sowie die Abstände zwischen Augenbrauen und Auge wurden schon durch den Herstellungsprozess der *grogen Form* und des *in Fase-Stellens* festgelegt, verblieben dann aber in der Bosse, um in einem eigenständigen Arbeitsschritt gestaltet zu werden.<sup>1168</sup> Für diesen Arbeitsgang gab es allerdings unterschiedliche Zeitpunkte der Ausführung. So konnten die einzelnen Gesichtskompartimente auch nach der Modellierung des Gesichtes ausgeführt werden. Das Beispiel eines solchen Vorgehens findet sich an der Kalksteinbüste CG 33351.<sup>1169</sup> Hier sind Wangen und Stirn in ihrer Plastizität definiert und poliert. Durch diesen Arbeitsgang wurden die Maße der Augenhöhle definiert und die Lage der Augenbrauen festgelegt. Auch die Maße des Oberlides waren bestimmt, da die Lage des Auges durch einen plastischen Absatz gekennzeichnet ist. Die Oberfläche des Oberlides ist, im Gegensatz zum noch nicht herausgearbeiteten Augapfel, poliert. Die Form und Größe des Auges sind noch nicht festgelegt. Der Mund zeigt eine fest umrissene Form, ist jedoch in seiner Bosse verblieben. Nur auf der rechten Gesichtshälfte war damit begonnen worden, das Auge heraus zu modellieren und die Form des Mundes im Mundwinkel zu differenzieren.

Andererseits kann die Oberfläche des Gesichtes grob geglättet und dabei in ihrer Plastizität nur angelegt sein. Bei diesem Arbeitsablauf wurde die Gestaltung von Auge und Mund dann vor der endgültigen Oberflächenmodellierung ausgeführt. Dieser Befund scheint an den Lischer Statuen vorzuliegen, denn an CG 415 (**Tf. 16a-b**) und 417 (**Tf. 17c-d**) sind die Teilflächen des *in Fase-Stellens* unter dem geglätteten Inkarnat noch erhalten geblieben, während die Augen-, Mund- und Ohrmodellierung ausgeführt wurde.

<sup>1166</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. IV.

<sup>1167</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, VII.

<sup>1168</sup> So auch Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Flg, Bd. 39. (1988), 10, "[...] die Form in überschaubaren Schritten zu differenzieren, und so von großen, gleichmäßigen Wölbungen zu plastisch bewegten Teilen zu gelangen. [...] Nun wird auch verständlich, warum das Gesicht schon größtenteils fertiggestellt wurde: Die großen Flächen von Stirn und Wangen waren verhältnismäßig schnell herzustellen. Dagegen blieben die komplizierten, kleinteiligen Wölbungen der Augenpartien unfertig."

<sup>1169</sup> Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. XIII, deutlich auch an CG 33353, pl. XIV.

Da durch die Detailanalyse an Mund, Augen und Ohren Fünfer-Gruppierungen festgestellt wurden,<sup>1170</sup> die sowohl durch den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* als auch durch das *Anarbeiten* der *Fase* beeinflusst wurden, werden in der Tabelle die Ergebnissen des dritten und vierten Herstellungsprozesses zusammengefasst.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Lage Taschentuch										
Augenlage										
Ohren	M	G			M	G	G		G	M
Mund										
Augen			M							

G = Gehilfe

M = Meister

befand sich in Arbeit

Durch die Auflistung wird deutlich, dass, sowohl für den Herstellungsprozess des *Anarbeitens* der *in Fase-gestellten* Statue als auch für den Herstellungskomplex der Modellierung von Augen und Mund jeweils zwei Statuen stilistische Gemeinsamkeiten aufweisen, die zumeist durch eine qualitative und eine verhaltenere Ausführung repräsentiert werden. Die Eine ist dem stilbildenden Meister und die Andere dem in seinen Stil arbeitenden Gehilfen zu zuordnen. Für die einzelnen Arbeitsgänge eines Herstellungsprozesses bleiben die Gruppierungen nahezu konstant und erfahren nur von einem zum anderen Herstellungsprozess Gruppierungsverschiebungen. Durch die Verschiebung in den Gruppierungen wird ein geschlossener Arbeitsablauf in den jeweiligen Herstellungsprozessen deutlich. Die Verschiebungen können durch eine zeitliche Trennung der beiden Herstellungsprozesse hervorgerufen werden oder durch das Ausweichen der Meister an freie Arbeitsplätze, wenn die ihnen beigestellten Gehilfen noch an einer Statue beschäftigt waren. So zeigt sich für den vierten Herstellungsprozess, dass an den Ohren von CG 414 (**Tf. 28a-b**), 415 (**Tf. 27a**) und 417 (**Tf. 26c**) die Arbeit abgebrochen und an CG 416 (**Tf. 35a-b**) mit der Modellierung des Innenohres gerade begonnen wurde. Das Binnenmuster der Ohren an CG 414 (**Tf. 28a-b**) und 415 (**Tf. 27a**) musste noch etwas in das Gestein modelliert werden, während an CG 411 (**Tf. 27b**), 412 (**Tf. 26a-b**), 417 (**Tf. 26c**) und 418 (**Tf. 24c-d**) nur noch die Politur fehlte, die vermutlich in der Hand der Gehilfen lag. Am rechten Auge von CG 420 (**Tf. 17a-b**) arbeitete vermutlich ein Meister an der Fertigstellung des Oberlids. Allerdings ist bei den Augen nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob es sich um Arbeitsabbrüche handelt oder ob diese Fehlstellen keine Bedeutung hatten, da sie durch eine Bemalung ergänzt werden konnten.

So wurden für den vierten Herstellungsprozess acht Produzenten ermittelt, wobei ein Meister (*Produzent D*) mit allen Arbeiten fertig war. Drei Meister waren bei Arbeitsabbruch mit der Gestaltung der Ohren von CG 414, 417 und 416 beschäftigt gewesen und ein Meister hatte am

<sup>1170</sup> Kapitel 2.1.3 *Mundgestaltung*, 2.1.4 *Augengestaltung* und 2.1.5 *Ohrengestaltung* in Teil III. *Analytik*.

Auge von CG 420 gearbeitet. Bei den Glättungs- und Polierarbeiten der Ohren von CG 411, 412, 415 und 418 handelte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Gehilfen.

### 3.2.5 Fünfter Herstellungsprozess: Die Differenzierung der Körper- und Gesichtsformen

Dieser Herstellungsprozess zeichnet sich durch eine Werkzeugkombination von *Flacheisen* und *Polier-/Modellierstein* aus. Mit dem *Modellierstein*<sup>1171</sup> wurden die Teilflächen des *in Fase-Stellens* entfernt und gleichzeitig Bauch, Brust und Gesicht durch *Schleifen anmodelliert* sowie der Verlauf der Linea Alba und der Bauchfalten eingearbeitet. Anschließend wurde mit dem *Flacheisen* der Verlauf des Gürtels festgelegt und dadurch Form und Größe der Schurzecken bestimmt. Im Gesicht wurde mit dem *Flacheisen* die Kontur von Bart und Stirnband angelegt.

Die Anlage der Bauchfalten mittels Furchen und die weitere Plastizität des Körpervolumens wurden in einem Arbeitsschritt vollzogen. Beide Parteien wurden mit dem gleichen Werkzeug, dem *Modellierstein*, ausgeführt. Das weiche Material legt den Einsatz dieses Werkzeugs nahe. So wurde die Spitze des Poliersteins für die Furchen angesetzt und dann durch das Hin- und Herreiben mit dem Stein die Form erstellt. Gleichzeitig wurde die Kontur der Brust mit dem *Modellierstein* nachgezogen und dadurch der Übergang von der Brust zum Inkarnat des Bauches weich modelliert.

Für den Verlauf der Linea Alba und der Bauchfalten ließen sich verschiedene Muster ermitteln.<sup>1172</sup> Dabei wurde deutlich, dass der Abstand zwischen der obersten Rippe und der Brust an allen Statuen in etwa gleich ist. Die Lage der obersten Bauchfalte wurde also von der Kontur der Brust aus bestimmt. Auf Grund der unterschiedlich langen Oberkörper können die restlichen Bauchfalten mal mehr oder weniger tief auf dem Körper sitzen. Die letzte Falte wird meistens zur Taille orientiert, so dass sie je nach ihrem Sitz auf der Linea Alba unterschiedlich steil ausfällt. Deutliche Spuren für den modellierenden Einsatz des *Poliersteins* finden sich nur noch am Bauch von CG 416 (**Tf. 29a**). Hier ist die modellierende Führung des *Modellierstein* durch Kratzer erhalten geblieben, die durch einen rauen *Modellierstein* oder grobe Poliermittel erzeugt wurden.

Angenommen, Brust und Bauchfalten wären ausschließlich mit dem *Modellierstein* geformt worden, so kam spätestens beim *Unterstemmen* des Brustlappensteges – der ebenfalls zu diesem Herstellungsprozess gehört – das *Beiz-* oder *Flacheisen* zum Einsatz. An CG 416 (**Tf. 32a**) wurde im gleichen Arbeitsschritt, in einzigartiger Weise, eine Art Warzenhof um die linke Brustwarze *unterstemmt*. Möglich wäre, dass das Volumen der Brustwarze vergrößert werden sollte und daher der Produzent damit beschäftigt war, das Material um die Brustwarze herum *anzuarbeiten*.











In engem Zusammenhang mit der Modellierung des Körpers und speziell des Bauches gehören die verschiedenen Ausführungen der Nabel. Da vom Gürtelrand aus die Lage des Nabels

---

<sup>1171</sup> So auch Seipel, Gott, Nr. 198

<sup>1172</sup> Kapitel 2.2.1 *Oberkörpergestaltung* in Teil III. *Analytik*.

festgelegt wurde, musste dieser Herstellungsprozess abgeschlossen sein. Die unterschiedlichen Nabelgestaltungen sind in individuell-technischen Vorlieben und dem Einsatz verschiedener Werkzeuge – Handbohrer, Hohlbohrer und Flacheisen – begründet.<sup>1173</sup>

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Nabel Vorgehensweise										
Fertigungsstufe	2.	2.	modern restauriert	1.	1.	2.	2.	4.	3.	1.

An CG 414, 416, 418 und 419 (**Tf. 29**) wurde der Nabel mit dem *Handbohrer* vorgebohrt und dann mit dem *Flacheisen* gestaltet, dessen Spuren an CG 414 erhalten geblieben sind. An CG 414 und 416 zeigt sich deutlich, dass erst nach der Fertigstellung des Nabels die endgültige Politur des Bauches vollzogen wurde.

Anders ist die Vorgehensweise an den Nabeln von CG 411, 412, 417 und 415 (**Tf. 30, 31a**). Der Produzent führte, nach dem Bohren des Nabels mit dem *Hohlbohrer*, im Anschluss die Modellierung mit dem *Flacheisen* aus. Alle vier Nabel sind geglättet, zeigen aber noch Spuren des *Flacheisens*, die an CG 415 am deutlichsten sind. Der Nabel an CG 420 ist modern restauriert und gibt daher keine Auskunft über sein Fertigungsstadium.

Einziges Ausnahme in der technischen Ausführung ist der Nabel an CG 413 der nicht gebohrt, sondern nur mit dem *Flacheisen* herausmodelliert wurde (**Tf. 31b**).

Bei den Nabelausführungen kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob ein Nabel fertiggestellt war, da für dieses Detail keine optimale Ausführung vorliegen musste. Die Funktionsfähigkeit war schon mit einem kleinen vorgebohrten Loch gewährleistet, so dass die mehr oder weniger erweiterten Löcher als fertiggestellt betrachtet werden können.

Mit der weiteren Differenzierung des Gesichtes wurde der Ansatz des Bartes herausmodelliert. Hierbei zeigt sich, dass die Modellierung des Bartansatzes und des Kinns miteinander zu verbinden sind.<sup>1174</sup> Arbeitstechnisch wäre es möglich, die Bartkontur am Kinn zusammen mit der Anlage der groben Gesichtsform in einem Arbeitsschritt anzulegen. In der Seitenansicht wird jedoch deutlich, dass Kinn und Bart eine Konturlinie aufweisen und nur durch einen kleinen Einschnitt voneinander getrennt sind. Folglich wurde durch den Herstellungsprozess des *Anarbeitens* das Kinn und die erste waagerechte Haarwelle des Bartes mit einer gemeinsamen Oberfläche mittels *Modellierstein* herausmodelliert. Eine deutlich bewegte Oberfläche weisen die Bärte von CG 411, 412 (**Tf. 71**) und 419 (**Tf. 69a-b**) auf. Verhalten ist die Bewegung in der Oberfläche an CG 414 (**Tf. 72c,d**), 417 (**Tf. 70a**) und 418. (**Tf. 72a**) Alle anderen Bärte wurden nur geglättet und an den Ecken gerundet. Nach der Fertigstellung der Modellierung wurde die Kontur des Bartendes mit dem *Flacheisen* oder dem *Schnitzmesser* unterarbeitet und somit optisch vom Steg getrennt. Es sind daher auch nur solche Bärte unterarbeitet, die eine

<sup>1173</sup> Kapitel 2.2.3 *Nabelgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1174</sup> Kapitel 2.3.3 *Bartgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

modellierte Oberfläche aufweisen. Die Bärte wirken sehr unterschiedlich, da die Bartform und die Bartlage, die plastische Belegung der Bartoberfläche sowie der Bartansatz und die Kinnpartie nicht in einem Herstellungsprozess und daher von wechselnden Händen ausgeführt wurden.

Es ist daher anzunehmen, dass die plastische Gestaltung der Bartoberfläche und das Runden der Teilflächen im Gesicht, in einem Arbeitsschritt mit dem *Modellierstein* ausgeführt wurden. Die Plastizität des Gesichtes wurde nur angelegt und erst im nächsten Herstellungsprozess vollendet. Dies wird im Vergleich der Wangen- und Halspartie gegenüber der Modellierung des Kinns deutlich. Denn hier zeigte sich, dass auch Statuen der unteren Fertigungsstadien – wie CG 415 (Tf. 15b, 16a-b) und 420 (Tf. 14a, 17a-b) – einen modellierten Unterkiefer haben, obwohl an CG 415 noch Spuren des *in Fase-Stellens* an Wange und Stirn sichtbar sind.<sup>1175</sup> Durch diesen Befund werden zwei Herstellungsprozesse deutlich: Erstens der Herstellungsprozess des *Anarbeitens* der Teilflächen mittels *Modellierstein*, der an CG 415 nicht optimal ausgeführt wurde. Zweitens der Herstellungsprozess der Gesichtsdifferenzierung, der sich in der Gestaltung des Kinns zeigt und an CG 415 vollendet wurde.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Brustform										
Bauchfalten										
Schurzecken										
Schlüsselbein										
Bartkontur										
Kinn										

unfertige Stelle 

Für die Differenzierung von Körper und Kopf zeigte sich, dass nur noch vier stilbildende Produzenten in der Statuengruppe zum Einsatz kamen. Unfertige Stellen finden sich am rechten Schlüsselbein von CG 413 (Tf. 12c) und am linken Schlüsselbein von CG 415 (Tf. 10c) und an der linken unterstemmten Brustwarze von CG 416 (Tf. 32a). Die Verteilung von Meister und Gehilfen wird zusammen mit dem nächsten Herstellungsprozess besprochen.

### 3.2.6 Sechster Herstellungsprozess: Die Modellierung der Körperkompartimente

Die Modellierung von Armen und Beinen wurde ebenfalls mit *Polierstein* und *Flacheisen* durchgeführt. Interessanterweise zeigen sich bei den stilistischen Gruppierungen von Knien und Füßen Übereinstimmungen, wohingegen sich die Gruppierung der Hände mit deutlichen

<sup>1175</sup> Kapitel 2.1.2 Wangen- und Kinnpartie in Teil III. Analytik.

Verschiebungen dagegen absetzt. Dies lässt entweder auf Ausweichmanöver durch Behinderungen schließen, oder es muss angenommen werden, dass die Arbeiten an den Beinen und Händen innerhalb eines anderen Herstellungsprozesses zu einem anderen Zeitpunkt vollzogen wurden.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Fuß										
Knie										
Hände										

unfertige Stelle

Da die Füße in ihrer Plastizität und ihren Details fertiggestellt wurden, sind sie als die ersten Arbeiten dieses Herstellungsprozesses zu betrachten. An Händen und Knien hingegen zeigen sich deutliche Fertigungsdifferenzen. Würde man von einem optimalen Einsatz der Arbeitskräfte an den Statuen ausgehen, dann hätte eine Person von vorne an den Knien arbeiten und eine andere Person von der Seite die Arme bearbeiten können. Ebenso hätte die Gestaltung der Hände, die von vorne ausgeführt wurde, die Modellierung der Knien behindern können. Ein solcher Befund würde aber für eine besondere Spezialisierung sprechen. Denn eigentlich sollte man annehmen, dass der Produzent der Kniemodellierung auch die Modellierung der Hände übernommen hätte. Leider ist dieser hypothetische Arbeitsablauf durch den Befund der stilistischen Gruppierungen nicht bestätigt worden. Diese Spezialisierung würde allerdings die zwei Vorgehensweisen an den Armen erklären, die entweder eine plastische Bearbeitung der Arme oder aber eine feine Modellierung der Hände aufweisen, wobei letztere aber in den seltensten Fällen vollständig durchmodelliert sind.<sup>1176</sup> Somit scheint der Grund der Vorgehensweisen weniger in individuellen Vorlieben begründet zu liegen, als in der Arbeitsorganisation und dem Verteilen der Arbeitskräfte an zugänglichen Arbeitsstellen.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Fuß Fertigungsstadien										
Knie Fertigungsstadien	1.F.	2.F.	2.F.	1.F.	2.F.	3.F.	1.F.	2.F.	1.F.	3.F.
Hände Fertigungsstadien	2.F.	2.F.	1.F.	1.F.	2.F.	2.F.	1.F.	1.F.	2.F.	2.F.

CG 417 (**Tf. 33b**) zeigt sowohl in der Ausführung der Faust als auch der der Knie sehr niedrige Fertigungsstadien auf. Es ist anzunehmen, dass sich vor allem in der Form der Knie, die nur eine quadratische Erhebung aufweisen, die Fertigungsstadien der vorhergehenden Herstellungsprozesse der groben Form (1. Herstellungsprozess) und des *in Fase-Stellens* (2. Herstellungsprozess) erhalten haben. An CG 419 (**Tf. 44b**) sind die Knie fertiggestellt worden, die Faust ist allerdings noch wenig modelliert. Durch diesen Befund wird eine Arbeitsverteilung

<sup>1176</sup> Kapitel 2.2.4 *Arm- und Handgestaltung* in Teil III. *Analytik*.



deutlich, in der die Modellierung der Hände von anderen Produzenten ausgeführt wurde als die Modellierung von Füßen und Knie. Durch dieses äußerst flexible Ausweichen auf engsten Raum ergeben sich deutliche Verschiebungen der Produzententeams beim Herstellungsprozess der Hand- und Beinmodellierung.

Verbindet man allerdings den Herstellungsprozess der Formendifferenzierung (5. Herstellungsprozess) mit dem der Körpermodellierung (6. Herstellungsprozess), so wird deutlich, dass die Handmodellierung hier ein verbindendes Element darstellt.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Nabel										
Brustform										
Bauchfalten										
Schurzecken										
Schlüsselbein										
Bartkontur										
Kinn										
Hände										
Knie										
Fuß										

G = Gehilfe

M = Meister

befand sich in Arbeit

unfertige Stelle

Durch die Gruppierung der Handmodellierung, die bis auf zwei Verschiebungen eine deutliche Übereinstimmung mit den Gruppierungen der Körperdifferenzierung aufweist, können die beiden Herstellungsprozesse der Formendifferenzierung (5. Herstellungsprozess) und der Körpermodellierung (6. Herstellungsprozess) miteinander verbunden werden. Bis auf wenige Verschiebungen zeigen sich Übereinstimmung in der Gruppierung der Gestaltung der Schurzecken, der Schlüsselbeine, der Bartkontur und Kinngestaltung sowie der Gruppierung der Füße und Knie. Die Gruppierungen, die sich an der Bauchfaltengestaltung gebildet haben, scheinen eine Verbindung zwischen der Brustform und Körpermodellierung darzustellen, ähnlich wie die Handgestaltung zur Modellierung der Beine und Füße überleitet.

Im Herstellungsprozess der Körpermodellierung zeigten sich eine Reihe von Arbeitsabbrüchen. An CG 415 (**Tf. 21d**) ist das Schlüsselbein links nicht mehr zur Ausführung gekommen.<sup>1177</sup>

<sup>1177</sup> Kapitel 2.2.2 Schlüsselbeingestaltung in Teil III. Analytik.

Vielleicht wurden die Arbeiten dort durch die Ausführung des Nabels behindert, oder aber die Arbeiten konnten bei Abbruch des Herstellungsprozesses nicht mehr fertiggestellt werden.

An CG 413 fehlt das Schlüsselbein an der rechten Seite. **(Tf. 22c)** Auch die Knie sind, vergleicht man sie mit CG 415 und 416 **(Tf. 46)** aus der selben stilistischen Gruppe,<sup>1178</sup> verhaltener in ihrer Ausführung. Schließlich sind auch die Arme und Hände, obwohl die Faust in der Vorderansicht schon modelliert wurde, äußerst verhalten in ihrer Plastizität.<sup>1179</sup> Dieser Befund ließe sich dahingehend erklären, dass der Gehilfe die Oberflächenmodellierung des Knies von CG 413 in verhaltener Form für den Meister (*Produzent C*) anlegte, der bei Arbeitsabbruch an den Händen von CG 417 arbeitete. An CG 413 konnte dann *Produzent B* von der Seite her an den Armen arbeiten. Da er die Faust in der Vorderansicht schon fertiggestellt hatte, wäre es sogar möglich, dass er zusammen mit dem Gehilfen an der Statue arbeitete, der von vorne die Knie vorbereitete oder am linken Schlüsselbein arbeitete. Da die Knie ziemlich homogen erscheinen, liegt die Vermutung nahe, dass gerade das zweite Schlüsselbein zur Ausführung kommen sollte, als die Arbeiten an den Statuen abgebrochen wurden.

An CG 417 **(Tf. 44a)** war die Modellierung der Arme schon fertiggestellt, und es musste nur noch die Faust in der Vorderansicht modelliert werden. Die Knie waren ebenfalls noch ungestaltet. Da beide Arbeiten nicht gleichzeitig von vorne ausgeführt werden konnten, war hier bei Arbeitsabbruch nur eine Person beschäftigt, vermutlich an der Gestaltung der Faust, die durch *ingeschriebene* Inskriptionen schon in einzelne Finger unterteilt war (*Produzent C*).

An CG 416 **(Tf. 32a)** arbeitete eine Person (*Produzent D*) an der Gestaltung des Warzenhofes. Dieses Detail ist an den restlichen Statuen nicht ausgeführt worden. Aufgrund seiner groben Gestaltung lässt sich bei dieser Arbeit nicht mehr rekonstruieren, ob es sich hierbei um ein individuelles Detail oder eine Korrektur handelt. Vielleicht wurde die Arbeit an der Brustwarze durch die Arbeiten an der Handmodellierung gestört. Jedenfalls konnten beide Arbeiten nicht gleichzeitig ausgeführt werden. Auch der Nabel ist nicht weiter ausgearbeitet, sondern im gebohrten Stadium verblieben.

Für CG 414 und 412 **(Tf. 47)** kann man nur mutmaßen, ob sich hier noch Personen bei Arbeitsabbruch in der Arbeitsausführung befanden. Vergleicht man jedoch das bestausgeführte Knie dieser stilistischen Gruppe (CG 411), mit den Knien von CG 412 und 414, so stellt man fest, dass an CG 414 eine sehr verhaltene Oberflächengestaltung zu beobachten ist, während an CG 412 nur letzte modellierte Feinheiten zur Fertigstellung fehlen. Ob diese Unterschiede auch von den damaligen Produzenten wahrgenommen wurden ist nicht zu klären. Mit großer Wahrscheinlichkeit galt auch das Knie von CG 412 als fertiggestellt, so dass der Gehilfe das Knie von CG 414 vorbereitete, während der Meister (*Produzent A*) an der Gestaltung der Hände von CG 420 arbeitete.

An CG 418 **(Tf. 29c)** wurde an der Modellierung des Knies gearbeitet (*Produzent B*), wodurch die weitere Ausführung des Nabels behindert wurde.

---

<sup>1178</sup> Kapitel 2.2.5 *Kniegestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1179</sup> Kapitel 2.2.4 *Arm- und Handgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

So können insgesamt 13 Stellen ermittelt werden, die in diesen beiden Herstellungsprozessen nicht fertiggestellt wurden. Bei Einbeziehung von Arbeitsbehinderungen und Ausweichmanöver sowie stilistischen Kriterien können mit Sicherheit vier Produzenten ermittelt werden, die bei Arbeitsabbruch noch an den Statuen beschäftigt waren. Fünf weitere Produzenten können mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Vermutlich arbeiteten an den Händen von CG 413, 417, 419 und 420 die Meister, während an den Knien von CG 414 und 418, den Schlüsselbeinen von CG 413 und 415 und dem Warzenhof von CG 416 vermutlich nur Gehilfen bei vorbereitenden oder einfachen modellierenden Arbeiten zum Einsatz kamen.

### 3.2.7 Siebter Herstellungsprozess: Die Ausführung von Muster und Details

Die einzelnen Arbeitsschritte dieses Herstellungsprozesses sind am besten dokumentiert, da ihre Werkspuren nicht überarbeitet wurden. Daher kann ohne Einschränkungen analysiert werden, welche Arbeitsschritte an Statuen vollendet, begonnen oder noch nicht ausgeführt wurden. Diese Befunde scheinen den Zeitpunkt zu reflektieren, an dem das endgültige Signal zum Abbruch der Arbeiten an den Statuen gegeben wurde.

Die Anzahl der Personen, die gleichzeitig an den Statuen zum Einsatz kamen, kann für diese Herstellungsprozesse am leichtesten ermittelt werden. Darüber hinaus ermöglichen die unterschiedlichen Fertigungsstadien sowohl Aussagen über die Organisationsform wie auch über unterschiedliche Arbeitsgeschwindigkeiten.<sup>1180</sup> Da hier abgebrochene Arbeitsschritte ohne Überarbeitungen vorliegen, können verschiedenste Qualitäten in der Ausführung festgestellt werden, die die Identifikation von individuellen Handschriften erleichtern.

Das einzige Problem stellt sich in der Begrenzung des Herstellungsprozesses. Die verschiedenen Arbeitsschritte der Detaillierung und der Gestaltung von Mustern können auch in mehreren Herstellungsprozessen durchgeführt worden sein. Besonders für die Ausführung der Hieroglyphen an der Kartusche und der feinen Details wie den Barthaaren und den neun Bogen unter den Füßen der Statuen besteht die Möglichkeit, dass diese Arbeiten von der Arbeitsgruppe der Steinmetzen übernommen wurde, die auch die Reliefs an den Thronseiten ausführten. Denn die Reliefs an den Thronseiten wurden mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in einer Werkstatt erstellt, sondern, da die fein modellierte Oberfläche durch den Transport gefährdet war und die Steinmetzgruppe die Reliefs an den Wänden und an den Statuen in einem Herstellungsprozess ausführten, vor Ort durchgeführt. Auch die Details an den Statuen waren durch den Transport gefährdet. Hinzu kommt, dass für beide Herstellungsprozesse die gleichen Werkzeuge gebraucht wurden und für die Vorzeichnung der Texte an den Thronreliefs und der Kartusche am Gürtel vielleicht auch die selben schreibkundigen Vorzeichner zum Einsatz kamen. Allerdings ist auch das Schurz- und Nemesmuster durch den Transport gefährdet, so dass in Betracht gezogen werden muss, dass auch dieser Arbeitsgang vor Ort durchgeführt wurde.

---

<sup>1180</sup> Ähnliche Feststellung für die Wandmalerei, Shedid, Grabmalerei, 21, "Bei Gebrauch und Ausführung der Vorzeichnung ergeben sich bei den beiden Gräbern und sogar innerhalb eines Grabes Unterschiede, die darauf hinweisen, daß hier verschiedene Maler mit ganz unterschiedlichen Arbeitsweisen und wohl auch unterschiedlichen Temperamenten am Werk waren." So auch Eyre, SAK 11 (1984), 198.

Die Entscheidung für einen oder aber für zwei Herstellungsprozesse hat erheblichen Einfluss auf die Anzahl der Personen, da bei Annahme von zwei Herstellungsprozessen sich deutlich weniger Arbeitsbehinderungen ergeben, die zu einer Reduzierung der Personen bei einem gleichzeitigen Arbeiten an den Statuen führt. Daher werde ich die Ergebnisse der Muster- und Detailgestaltung sowohl unter der Annahme eines, wie auch zweier Herstellungsprozesse untersuchen.

### **Annahme von zwei Herstellungsprozessen:**

#### **1. Herstellungsprozess:**

Beim Schurzmuster zeigt sich, wie schon an den Händen, eine Aufteilung der Werktechnik in zwei verschiedene Vorgehensweisen.<sup>1181</sup>

Bei den beiden Vorgehensweisen, die vor allem die Gestaltung des Schurzrandes betreffen, ist nicht mehr eindeutig bestimmbar, ob es sich hierbei um individuelle Vorlieben handelt oder ob Vorgehensweise II nur eine Notlösung ist. So ist vorstellbar, dass der Schurzrand durch die vorhergehende Arbeitsgruppe nicht ausgeführt wurde und daher die nachfolgende Gruppe, die für das Muster zuständig war, sich eine „Randlösung“ einfallen lassen musste. Ein ähnlicher Vorgang zeigt sich am Zopf des Nemes, dessen Muster ausgeführt wurde, obwohl die Form nicht vollständig vom Steg getrennt war (**Tf. 62d**). Da Technik und Qualität an den Schurzen von CG 411 und 417 sowie an CG 416 und 412 in der Ausführung übereinstimmen, ist davon auszugehen, dass Vorgehensweise II auf der individuellen Eigenart zweier Produzenten basiert. So lag das *Freibeizen* des unteren Gürtelrandes und des Schurzrandes wie auch die Ausführung des Plisseemusters in der Hand eines Produzenten, der dann selbst bestimmen konnte, ob er den Schurzrand zuerst plastisch herausmodellerte oder erst nach Fertigstellung des Musters herausarbeitete.

Das Vorderteil des Schurzes wurde vor den Seiten mit Plissee versehen. Da sich hier an CG 412 (**Tf. 84a**), 414 (**Tf. 85a-b**), 415, 417 (**Tf. 84c-d**) und an CG 420 (**Tf. 87c**) noch Fertigungslücken finden, die neben den Schurzecken sogar Teile des dreigeteilten Schurzvorderteils betreffen und daneben an CG 413, 414 und 420 auch noch an den Seiten des Schurzes gearbeitet wurde, ist davon auszugehen, dass das Vorderteil und die Seiten des Schurzes in zwei getrennten Arbeitsschritten, vielleicht sogar von unterschiedlichen Händen ausgeführt wurden. Besonders deutlich wird dies an CG 420 (**Tf. 87c**). Hier ist auf der Vorderseite nur das Mittelteil des gewickelten Schurzes vollständig und das linke Tuchende bis auf einen kleinen Bereich entlang des Armes mit dem Muster bedeckt. Das rechte Ende des über den Schoß gewickelten Schurzes ist ohne Muster geblieben, so dass zu schlussfolgern ist, dass der Produzent bei seiner Arbeit unterbrochen wurde. Nun ist aber auf den Seiten das Schurzmuster nur bis zu den Glutäen ausgeführt worden (**Tf. 90c, 93d, 94**). Für diesen Befund ergeben sich nun mehrere Deutungsmöglichkeiten: Zum einem könnten drei Personen zur gleichen Zeit am Schurz gearbeitet haben. Dabei nahm ein Handwerker vorne und je einer an den Seiten seinen Platz ein. Zum anderen könnten die einzelnen Arbeitsschritte auch zu unterschiedlichen Zeiten von verschiedenen Händen ausgeführt worden sein. Schließlich musste

<sup>1181</sup> Kapitel 2.3.4.3 *Plisseemusterung* in Teil III. *Analytik*.

die Vorderseite – die Schauseite – als erstes fertiggestellt werden. Sie ist selbst an CG 413 (**Tf. 87a**) und 414 (**Tf. 89b**) ausgeführt, die an den Seiten (**Tf. 90, 92**) keine Schurzmuster aufweisen. Vorstellbar ist auch, dass die Schauseite, die an allen Statuen von guter Qualität ist, von fähigeren Produzenten bearbeitet wurde, während die Seiten unterschiedlichste Qualitäten aufweisen und daher Gehilfen verschiedener Ausbildungsstufen vorbehalten waren.

Denkbar wäre auch eine andere Zweiteilung. Offensichtlich wurde an CG 420 (**Tf. 87c, 94**) das Muster sowohl auf dem Schurz als auch im oberen Bereich der Schurzseiten sehr sorgfältig ausgeführt. Die Furchen und unregelmäßigen Grate des Plisseemusters sind begradigt. Jedoch beginnt an beiden Seiten im unteren Bereich des Oberschenkels und vor allem im Glutäenbereich ein wahres „Faltenwirrarr“, das nicht einmal mehr Rücksicht auf die Vorzeichnung nimmt (**Tf. 93d**). Dieser Befund erscheint um so erstaunlicher, als an den Seiten entlang der Arme und um Taschentuch und Faust herum sehr sorgfältig gearbeitet wurde. Dies sind Bereiche, die nicht allzu leicht mit dem Werkzeug zu erreichen waren. Wurde hier ein fähiger Handwerker von einem ungeschickteren abgelöst? Und warum hörte er jeweils im unteren Bereich des Schurzes auf zu arbeiten? Der unruhige Befund an diesem Schurz wird wohl nie mit Sicherheit geklärt werden können.

In enger Beziehung mit der Ausführung des Schurzmusters steht das *Ausstemmen* des Glutäensteges. An CG 416 (**Tf. 75d**) und 418 (**Tf. 75a**) wurde der Glutäensteg vor der Fertigung des Schurzmusters entfernt. An CG 419 (**Tf. 75b**) ist jedoch die Stelle, an der sich der Steg befand, ohne Muster geblieben, so dass dieser Steg erst nach der Fertigstellung des Plisseemusters entfernt worden sein muss. Der gleiche Befund ist an CG 411 und 412 (**Tf. 74c-d**) festzustellen. Das Muster des Schurzes war schon fertiggestellt, als die *Stemmarbeiten* am Steg abgebrochen wurden. Wären die Arbeiten beendet worden, so hätte dies wie an CG 419 zu einer Fehlstelle im Schurzmuster geführt. An den restlichen fünf Statuen befindet sich ein breiterer Steg, der an CG 415 und 420 (**Tf. 73a-b**) besonders ausgeprägt ist und an CG 415, 417 und 420 (**Tf. 73**) sogar die Form der Glutäen beeinträchtigt, als wären diese noch im Gestein eingebettet. Da diese Stege geglättet sind, muss irgendwann entschieden worden sein, das mühsame Entfernen des Steges zu unterlassen und den Sicherheitssteg zu einer Art Kissen zu runden und zu polieren. Dieser Arbeitsschritt kann ziemlich unabhängig von anderen Herstellungsprozessen und zu verschiedenen Zeitpunkten ausgeführt werden.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Glutäensteg										
Schurz										
Bartsträhnen										

G = Gehilfe

M = Meister

S = Spezialist

befand sich in Arbeit

unbearbeitete Stelle

Die Gruppierungen des Schurzmusters lassen sich in keinen direkten Zusammenhang mit anderen Gruppierungen stellen.<sup>1182</sup> Interessanterweise stimmen die Gruppierungen des Bartmusters<sup>1183</sup> in einigen Bereichen überein und das Bartmuster ist an all jenen Statuen nicht fertiggestellt, an denen auch am Schurzmuster Fehlstellen auftreten. An CG 414 ist der Bart sogar ohne Muster geblieben. Es ist leider nicht mit Gewissheit zu sagen, ob es sich hierbei um einen Herstellungsprozess oder Arbeitsschritte unterschiedlicher Herstellungsprozesse handelt.

Wenn man einen Herstellungsprozess annimmt, dann würden hier zwei spezialisierte Arbeitsgruppen nebeneinander arbeiten. Durch die Arbeitsabbrüche lassen sich zehn Individuen rekonstruieren. Wobei an der Vorderseite von CG 420 der Spezialist – vielleicht der Steinmetz (Reliefschneider) – am Bart arbeitete und je eine Seite des Schurzmusters von einem Meister und einem Gehilfen ausgeführt wurden.<sup>1184</sup> Die ersten Führungsrillen an den Schurzseiten von CG 413 und 414 legten vielleicht auch die Meister an, während an CG 413 noch am Bart gearbeitet wurde. Der letzte Meister war dann mit der Schurzfertigstellung von CG 416 beschäftigt, und der Bartspezialist hatte gerade die mittlere Strähne als Führungslinie für das Bartmuster gezogen. Zwei weitere Gehilfen wären mit dem *Ausstemmen* der Glutäenstege beschäftigt gewesen. Somit wären in diesem Herstellungsprozess vier Meister, drei Spezialisten und drei Gehilfen zum Einsatz gekommen. Da es sich bei Anlegen des Bartmusters um keine schwierigen Arbeiten handelt, konnten statt Spezialisten (Reliefschneider) auch nur gut ausgebildete Gehilfen zu Einsatz kommen.

## 2. Herstellungsprozess:

Das Muster des Brustlappens wurde in der gleichen Technik angefertigt wie das Schurzmuster. Daher lag die Vermutung nahe, dass das Brustlappen- und Schurzmuster von der selben Arbeitsgruppe angefertigt wurde. Allerdings weisen die Brustlappen andere Gruppierungen auf als das Schurzmuster, so dass diese beiden Arbeiten nicht in einem Herstellungsprozess integriert werden konnten. Die Gruppierungen am Nemesmuster können hingegen mit den Gruppierungen der Brustlappen in Verbindung gebracht werden. Für die Ausführung des Nemesmusters können daher verschiedene Arbeitsschritte postuliert werden.<sup>1185</sup> Der erste Arbeitsschritt betraf die Ausführung des Brustlappens mit dem *Hohleisen*, der bis auf CG 415 und 417 (**Tf. 55**) an allen Statuen ausgeführt wurde. Der zweite Arbeitsschritt, das Muster an der Nemeshaube, wurde mit einem Schnitzmesser oder schmalen *Flacheisen* ausgeführt. Dabei wurde das Muster an den Seitenflügeln und an der Rückseite in einem Arbeitsschritt mit der Schlangenwindung des Uräus angelegt. Da die Form des Kopftuches wie auch die Breite und Länge des Brustlappens durch den Herstellungsprozess des *Abspitzens* (1. Herstellungsprozess) und des *in Fase-Stellens* (2. Herstellungsprozess) bestimmt wurden, mussten die Produzenten in der Breite und Anzahl des Zweistrichs sich mit den vorgegebenen Flächen der Nemesform arrangieren. So sind die Streifen des Zweistrichs an CG 412 (**Tf. 57c**) deutlich breiter als an den restlichen Statuen. Somit scheint CG 412 stilistisch aus dem Typ Ib auszubrechen, obwohl die Form des Schlangenkörpers ihn weiterhin in diese Gruppe einbindet (**Tf. 59**). Hier zeigt sich,

<sup>1182</sup> Kapitel 2.3.4.2 *Schurzform* und 2.3.4.3 *Plisseemusterung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1183</sup> Kapitel 2.3.3 *Bartgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1184</sup> Erschlossen durch die unterschiedlichen Qualitäten. Siehe dazu Kapitel 2.3.4.3 *Plisseemusterung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1185</sup> Kapitel 2.3.1 *Nemesgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

wie schon in der Gestaltung des Gesichtes, dass der Produzent doch erhebliche Probleme hatte, seine Vorgaben in den zu breit geratenen Kopf der Statue zu integrieren. Warum der Produzent das Muster besonders breit gestaltete und auf dem Seitenflügel sechs statt acht Streifen anlegte (**Tf. 61**), kann nur unter einem ästhetischen Aspekt erklärt werden. Vielleicht sollte die Breite der Streifen in einem proportionalen Verhältnis zur breiten Augenpartie angelegt werden. Die unterschiedliche Zahl der Streifen und die Ecklösungen in der Kopftuchecke können daher nicht als stilistisches Kriterium gewertet werden, sondern nur die qualitative Ausführung des Musters.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Brustlappen										
Schläfenhaar				nur links		nur rechts				
Nemes										
Zopf										
Uräus	nur Riss									

unfertige Stelle

Für die Ausführung des Nemesmusters kann eine deutliche Arbeitsabfolge festgestellt werden. Das Nemesmuster wurde erst nach der Fertigstellung des Brustlappenmusters angelegt, das bis auf CG 415 und 417 an allen Statuen zur Ausführung kam. Der nächste Arbeitsschritt zeigt sich an CG 414 (**Tf. 59a**), an der sich ein Mittelriss auf dem Kopf erhalten hat. Dieser diene als Messlinie zum Anlegen des Nemesmusters und der Schlangenwindung des Uräus. Das Schläfenhaar ist in der gleichen Technik mit dem selben Werkzeug erstellt worden und ist daher in diesen Herstellungsprozess zu integrieren.<sup>1186</sup>

Die Binnenzeichnung des Gürtels<sup>1187</sup> und die Ausführung der Neun Bogen<sup>1188</sup> unter den Füßen der Statuen gehören ebenfalls zum Herstellungsprozess der Detaillierung. Die Ziernaht des Gürtels wurde mit roter Farbe *angeschrieben*. Die Hieroglyphen aber wurden vermutlich ohne rote Vorzeichnung mit dem *Ritzer vorgezogen*. Dieser Fertigungszustand hat sich zum Teil an der Kartusche von CG 416 (**Tf. 100b**) erhalten. Am Bart hat sich ebenfalls keine rote Vorzeichnung erhalten, so dass das *vorgezogene* Barthaar an CG 416 (**Tf. 72b**) vermutlich als Führungslinie für die Ausführung der restlichen Barthaare diene. Die gleiche Technik kommt für die Ausführung der Neun Bogen zum Einsatz. Die Modellierung der Hieroglyphen und einzelner Bogenteile wurde dann mit dem *Bildhauereisen* vervollständigt.

Da die Neun Bogen im Gegensatz zu den Gürteldetails an CG 416, 418 und 419 fertiggestellt sind, lag dieser Arbeitsgang zeitlich vor der Gürtelausführung. Stilistisch weisen die Statuen keinen homogenen Befund auf. So wurden die Bogen an CG 419 besonders fein gearbeitet,

<sup>1186</sup> Kapitel 2.3.2 *Schläfenhaar* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1187</sup> Kapitel 2.3.4.4 *Gürtelbinnenzeichnung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1188</sup> Kapitel 2.3.5 *Neun Bogen* in Teil III. *Analytik*.

während die Bogen an CG 416 und 418 durch die Füße ihren Formzusammenhang verlieren (**Tf. 101**). An den Kartuschen am Gürtel zeigt sich stilistisch ein anderes Bild. Hier ist CG 416 besonders fein gefertigt, während CG 419 unruhige Konturen aufweist (**Tf. 100**). Die Hieroglyphen an CG 418 sind sorgfältig gearbeitet, jedoch wie im Falle der Neun Bogen etwas unharmonisch in ihren Formen. Es ist anzunehmen, dass die Bearbeitung der Bogen und der Kartusche bei dieser Statue in einer Hand lag. An CG 416 und 419 scheint ein Tausch vorgenommen worden zu sein. Vielleicht war der Produzent an CG 419 schon mit dem Bogen fertig und wick zum Gürtel an CG 416 aus, an dem er noch arbeitete, als das Signal zum Abbruch der Arbeiten gegeben wurde. Die Ziernaht zeigt Fehlstellen an der rechten Rückseite (**Tf. 96b**) und an der Vorderseite auf (**Tf. 100a-b**) und ein Teil der Hieroglyphen ist noch in der Inskription verblieben. Hier kann nur gemutmaßt werden, ob der Meister mit einem Gehilfen zusammen gearbeitet haben könnte, der mit der Ziernaht noch auf der Rückseite beschäftigt war, während der Meister auf der Vorderseite die Hieroglyphen *einbeizte*.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Brustlappen										
Schläfenhaar										
Nemes										
Zopf										
Uräus										
Bogen										
Gürtelkartusche										

G = Gehilfe

M = Meister

befand sich in Arbeit

unfertige Stelle

Für diesen Herstellungsprozess können 6 abgebrochene Arbeiten festgestellt werden. Obwohl das Muster am Zopf von CG 411 und 416 nur in der Inskription verblieben ist, wird es aufgrund der Lage an der kaum sichtbaren Rückseite als fertiggestellt betrachtet werden müssen. Daher können für diesen Herstellungsprozess, in Berücksichtigung dieses Umstandes, vier Produzenten angenommen werden.

### Annahme nur eines Herstellungsprozesses

Geht man von einem Herstellungsprozess für die Muster und Details aus, so zeigen sich zumindest zwei sehr geschlossen wirkende Fertigungskomplexe. Die Ausführung der Barthaare liegt vom Arbeitsablauf entweder in zeitlicher Nähe der Schurzfertigung oder aber der Nemesfertigung. Beide Fertigungskomplexe beschäftigen sich mit der Detaillierung von Formen. Die Gruppierungen des Bartmusters lassen sich allerdings weniger mit den Gruppierungen des Nemes als mit dem Schurzmuster in Übereinstimmung bringen. Vielleicht stellt



hier die Fertigung des Bartmusters – wie die Fertigung der Handmodellierung<sup>1189</sup> – ein Verbindungsglied zwischen der Schurzmusterung und den restlichen Detailausführungen dar. Es würde sich dann um einen Herstellungsprozess handeln, in dem drei Fertigungskomplexe durch zwei Arbeitsgruppen ausgeführt wurden, deren Produzenten – durch Arbeitsbehinderungen und Ausweichmanöver – an unterschiedlichen Statuen zum Einsatz kamen.

CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
Glutäensteg										
Schurz										
Bartsträhnen										
Brustlappen										
Schläfenhaar										
Nemes										
Zopf										
Uräus										
Bogen										
Gürtelkartusche										

G = Gehilfe

M = Meister

befand sich in Arbeit

unfertige Stelle

An CG 414 konnten beide Produzenten der Arbeitsgruppe nebeneinander arbeiten, indem *Produzent A* der Schurzmusterfertigung an der rechten Seite die Hohlrippen ausführte und *Produzent D* der Detaillierung von vorne den Riss auf dem Nemes anlegte.

An CG 412 *stemmte* der Gehilfe ungestört den Glutäensteg an der Rückseite aus.

An CG 420 konnten im optimalen Fall drei Produzenten gleichzeitig arbeiten. Ein Produzent führte von vorne das Muster des Bartes aus, während zwei links und rechts das Schurzmuster herstellten. Durch die Behinderungen an der Vorderseite wurde das Schurzmuster dort nicht fertiggestellt. Aufgrund der unterschiedlichen Qualitäten im Schurzmuster kann für die linke Seite der Meister oder ein hervorragender Gehilfe (*Produzent D*) und für die rechte Seite ein Gehilfe rekonstruiert werden. An der Ausführung der Barthaare arbeitete mit großer Wahrscheinlichkeit ein Gehilfe.

<sup>1189</sup> Die ein Verbindungsglied zwischen dem fünften und sechsten Herstellungsprozess darstellt, siehe Kapitel 3.2.6 *Sechster Herstellungsprozess: Die Modellierung der Körperkompartimente* in Teil III. *Analytik*.

An CG 413 arbeitete ein Gehilfe am Bart und der Meister an der linken Seite am Schurz. Durch diese Behinderungen kam das Schläfenhaar an der linken Seite nicht mehr zur Ausführung.

An CG 411 war der Gehilfe an der Rückseite mit dem *Ausstemmen* des Glutäensteges beschäftigt und der Meister (*Produzent A*) mit der Ausführung des Schläfenhaars, das mit Abbruch der Arbeiten an der rechten Seite nicht mehr realisiert wurde.

An CG 416 wurde an der linken Seite am Schurz gearbeitet und von vorne die Führungslinie am Bart angelegt (*Produzententeam C*). Daher konnte an der Vorderseite die Ziernaht des Gürtels nicht mehr fertiggestellt werden. Da auch an der rechten Seite die Ziernaht nicht bis zur Schurzgrenze gezogen wurde, konnten im besten Fall drei Personen gleichzeitig gearbeitet haben.

Somit kann für diesen Herstellungsprozess die Beteiligung von 13 Personen angenommen werden. Die Unterscheidung von Meister und Gehilfe erfolgte aufgrund des qualitativen Anspruchs, den die jeweilige Arbeit stellte. Dass dies nur eine hypothetische Wertung sein kann, wird durch die bildlichen und schriftlichen Belegen deutlich, in denen Produzenten hochrangiger Berufstitel mit fast allen Werkzeugen dargestellt sein können, die sowohl in anspruchsvollen wie auch in einfachen Arbeiten eingesetzt wurden. Dazu sind in den Handwerkerdarstellungen die abgebildeten Arbeiten so vage bezeichnet, dass sie nicht mit konkreten Arbeitsschritten oder Herstellungsprozessen, wie sie durch die Analyse erstellt werden konnten, in Verbindung gesetzt werden können.

Im Vergleich zur Körpermodellierung sind die Arbeiten am Schurz-, Nemes-, und Bartmuster weniger anspruchsvoll und müssen daher nicht von hochrangigen Meistern ausgeführt werden. All diese Arbeiten können von Gehilfen durchgeführt werden, so dass hier die deutlich sichtbaren qualitativen Unterschiede nur Hinweise auf die unterschiedlichen Fähigkeiten der Produzenten geben. So sind die Bezeichnungen „Meister“ und „Gehilfen“ für diesen Herstellungsprozess nur ein modernes Hilfsmittel, um unterscheiden zu können, welche Fertigungsschritte in unserem Verständnis als wertvoller und weniger wertvoll anzusehen sind.

Besonders schwierig ist in diesem Herstellungsprozess die Identifikation von Produzenten für die letzten Arbeiten an Bogen und Gürtelkartusche. Da sich in der Ausführung am Bart nur Qualitäten, aber keine Handschriften und Vorlieben feststellen lassen, können diese nicht in Verbindung mit den unterschiedlichen Ausführungen an Gürtel und Bogen in Beziehung gesetzt werden. Somit ist die Anlage der Schattierungen und Schraffuren für diesen Bereich in der Tabelle ziemlich hypothetisch. Für diese beiden Arbeiten kann nur ein qualitativer Wechsel innerhalb einer Statue an Bogen und Gürtel festgestellt werden. Nicht geklärt werden kann, ob es sich hierbei um *Produzent A, B, C* oder *D* handelt. Daher wurden an dieser Stelle andere Schraffuren eingesetzt.

### 3.2.8 Zusammenfassung der verschiedenen Herstellungsprozesse

Die verschiedenen Herstellungsprozesse und Arbeitsschritte, die durch die Analyse herausgearbeitet werden konnten, werden folgend in einer Gesamttabelle zusammengefügt, um die Zusammenhänge innerhalb der Fertigungskomplexe, aber auch die Verschiebungen innerhalb der Herstellungsprozesse deutlich zu machen. Die Zuweisung einer Gruppierung an *Produzent A* oder *D* ist eine Hilfskonstruktion. Innerhalb eines Herstellungsprozesses stimmen die individuellen Merkmale überein, die zur Zuweisung der einzelnen Kriterien an einen bestimmten Produzenten führen. Leider zeigt keiner der Produzenten eine so prägnante und individuelle Handschrift, dass er an allen seinen Einsatzstellen (so auch in den verschiedenen Herstellungsprozessen) identifiziert werden kann. Da die Rückseiten der Statuen nicht einsehbar sind, konnten ihre Werkspuren in der Analyse nicht berücksichtigt werden. So können einzelne Individuen nicht durch Herstellungsprozesse hindurch verfolgt werden. Häufig handelt es sich im nächsten Herstellungsprozess auch um eine andere Arbeitsgruppe, so dass das *Produzententeam A* der Körperdifferenzierung nicht mit dem *Produzententeam A* am Schurz in Verbindung gebracht werden kann.

Der Grad der Qualifikationen und Hierarchien innerhalb einer Arbeitsgruppe ist nicht zu bestimmen. Er kann aus heutiger Sicht nur grob, als „Meister“, also dem stilbildenden Faktor, und dem „Gehilfen“ für die begleitenden Aufgaben bezeichnet werden. Häufig können keine signifikanten Stilelemente herausgearbeitet werden, so dass bei mehreren Arbeitsabbrüchen der „Meister“ die anspruchsvolleren Arbeiten durchgeführt (z.B. der Erstellung des Schurzmusters) während der „Gehilfe“ eher den Steg an den Glutäen entfernt haben wird.<sup>1190</sup> Besonders die „Gehilfen“, die sicherlich innerhalb einer Gruppe in unterschiedlichen Ausbildungsgraden vorhanden waren, sind durch Werkspuren nicht genauer zu differenzieren. So kann nicht bestimmt werden, ob der „Gehilfe“, der mit einem groben Werkzeug den Glutäensteg entfernte, nur diese Arbeiten leisten konnte oder aber sie nur übernahm, weil der Arbeitsplatz frei wurde, während er vorher dem Meister bei der Ausführung des Schurzmusters geholfen hatte.<sup>1191</sup> Noch schwieriger wird die Entscheidung bei der Körpermodellierung. Wenn drei Kniepaare im selben Stil vorliegen, wobei ein Paar fertiggestellt, das zweite fast ausgeführt und das dritte in einer verhaltenen Modellierung angelegt ist, so hätte, wenn wir nur einen Produzenten annehmen wollen, dieser sehr unökonomisch gearbeitet. Vielmehr ist von einer engen Zusammenarbeit mehrerer Produzenten auszugehen, wobei der „Meister“ der stilbildende Faktor ist, während ein gut ausgebildeter „Gehilfe“ – in unserem Ausbildungssinne ein „Geselle“ – im Stil des Meisters Vorarbeiten leistet.<sup>1192</sup> Der „Gehilfe“ kann daher nicht durch eine eigene Handschrift, sondern nur durch den Befund erschlossen werden. Die sehr differenzierten Arbeitsschritte, die für einzelne Fertigungskomplexe und Herstellungsprozesse herausgearbeitet wurden, sind in den Wandbildern weder in Bild noch Schrift wiedergegeben und können daher mit den dort

<sup>1190</sup> Ähnlich auch Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Flg, Bd. 39 (1988), 10, „Der Herstellungsablauf wird systematisch in Einzelschritte aufgeteilt, die je nach Schwierigkeitsgrad Spezialisten oder Hilfskräften zugewiesen werden.“

<sup>1191</sup> Also eine Entscheidung, die auch in unserer Zeit nicht immer leicht fällt. Ist der Lehrling, der beim Frisör den Boden fegt, erst im ersten Lehrjahr und führt damit eine ihm zugeteilte Arbeit aus oder ist er im dritten Lehrjahr und übernimmt diese Arbeit, weil er gerade seiner Ausbildung entsprechend unbeschäftigt ist.



<sup>1192</sup> Noch bis zur Frührenaissance mussten sich die Gehilfen in erster Linie dem Stil des Meisters, seinen Entwürfen und manuellen Fähigkeiten anpassen. Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 85.

dargestellten Tätigkeiten und Berufsbezeichnungen nur unzureichend in Verbindung gebracht werden.<sup>1193</sup>

Herstellungskomplexe	CG	414	412	420	413	415	411	417	419	418	416
In Fase-Stellen	Taschentuch										
	Augenlage										
	Ohren	M	G			M	G	G		G	M
Gesichtsdetails	Mund										
	Augen			M							
Statuen-differenzierung	Nabel										
	Brustform										G
	Bauchfalten										
	Schurzecken										
	Schlüsselbein				G	G					
	Bartkontur										
	Kinn										
Körperdetails	Hände			M	M			M	M		
	Knie	G								G	
	Fuß										
Detaillierung	Glutäensteg		G								
	Schurz	M		M	G	M					M
	Bartsträhnen			M							G
	Brustlappen										
	Schläfenhaar				M		M				
	Nemes										
	Zopf										
	Uräus	M									
	Bogen										
	Gürtel-kartusche										

G = Gehilfe

M = Meister

befand sich in Arbeit   
 unfertige Stelle 

<sup>1193</sup> Drenkhahn, Handwerker, 66.

### 3.3 Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl

Auf der Grundlage der Werkspurenanalyse und des Einbeziehens bekannter Fertigungstechniken in der Statuenherstellung wurde ein schematischer Arbeitsablauf für die Lischer Sitzstatuen erstellt.<sup>1194</sup> Durch die Analyse einzelner Statuenkompartimente konnten typologische und stilistische Kriterien, verschiedene technologische Vorgehensweisen und unterschiedliche Fertigungsstadien erarbeitet werden.<sup>1195</sup> Die Verbindung der Ergebnisse beider Analyseteile ermöglichte es, auf der Basis des schematischen Arbeitsablaufes unter Berücksichtigung von Werkzeugeinsatz und -wechsel, Arbeitsschritte und Fertigungskomplexe zu rekonstruieren, in denen die stilistischen Kriterien sich zu individuellen Handschriften sammelten. Einzelne Arbeitsschritte und Arbeitsgänge konnten zu Herstellungsprozessen zusammengefasst werden. Durch die Verschiebungen der stilistischen Gruppierungen innerhalb eines Herstellungsprozesses ergaben sich Hinweise auf Platzwechsel und das gleichzeitige Arbeiten mehrerer Produzenten unterschiedlicher Qualifikationen. Es zeigte sich, dass durch das Zusammentreffen von mehreren Produzenten an einer Stelle vielfältige Ausweichmanöver stattfinden mussten, die zu einer Verteilung stilistischer Merkmale auf den Statuenkompartimenten und zahlreichen Arbeitsabbrüchen führten. Aufgrund der Ausweichmanöver konnte nicht abgebrochene Arbeitsschritte nicht mit einer Produzentenanzwesenheit gleichgesetzt werden. Dies reduzierte die Anzahl von Produzenten für einen Herstellungsprozess. Ein derartig mobiler Einsatz von Arbeitskräften weist auf eine sehr schnelle Herstellung unter ökonomischen Aspekten hin.

Durch zahlreiche Arbeitsabbrüche, die zumeist das Ende eines Herstellungsprozesses dokumentieren, scheint es, als hätten die Arbeitsgruppen für einzelne Herstellungsprozesse nur eine festgelegte Zeit zur Verfügung gehabt. Waren die Arbeiten bis zu diesem Zeitpunkt nicht abgeschlossen, wurde die Statue in unfertigem Zustand an die nachfolgende Arbeitsgruppe (nächster Herstellungsprozess) übergeben, die dann mit dem vorliegenden Befund umzugehen hatte. Nicht fertiggestellte Partien wurden von dieser Arbeitsgruppe nicht korrigiert oder zu Ende geführt, sondern in ihren Herstellungsprozess integriert.<sup>1196</sup> Dabei muss man berücksichtigen, dass diese Stellen nur dem heutigen Betrachter als unfertig erscheinen. Wie man aus allen Mittelmeerkulturen weiß, sind diese Fehlstellen kein Kriterium für schlechte oder mangelhaft durchgeführte Arbeit. Eine Statue war dann fertiggestellt, wenn sie bemalt war. Dabei wurden nicht fertiggestellte Details häufig in Farbe ausgeführt. Das Augenmerk der Produzenten oder wahrscheinlicher noch der Organisatoren der Arbeit lag auf einer kurzen Herstellungszeit und einem effizienten Einsatz der Arbeitskräfte.

---

<sup>1194</sup> Siehe Kapitel 1. *Die Arbeitsabläufe in den verschiedenen Produktionsstätten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1195</sup> Siehe Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1196</sup> Einen ähnlichen Befund fanden Boschung/Pfanner an griechischen Reliefs. Sie stellen fest, dass die Baupruppe im Verlegen der Kalksteinblöcke keine Rücksicht auf die nachfolgenden Reliefarbeiten nahmen, indem z.B. der Fugenverlauf optimaler gelegt worden wäre. Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Folge, Bd. 39 (1988), 16.

**Zusammenfassung der Herstellungsprozesse und ermittelten Personenzahl:**

Herstellungsprozesse	Fertigungskomplexe	Personenzahl
<i>In Fase-Stellen</i> und Gestaltung von Augen und Mund	Runden der Körperkompartimente; Festlegen der Augen- und Mundpartien in Bosse, Ausarbeitung der Ohren, der in Bosse verbliebenen Augen und Mäuler mit Schnitzmesser und verschiedenen Flacheisen	8 Personen (Arbeitsabbrüche); davon 5 Personen stilbildend
Statuendifferenzierung und Körperplastizität	Gestaltung von Bauch, Brust, Armen und Beinen mit dem Modellierstein; Trennung der einzelnen Körperkompartimente wie Kinn, Bart, Kopftuch, Schlüsselbein und Schurz mittels Flacheisen; Modellierung von Armen und Beinen mit Flacheisen und Modellierstein	9 Personen (Arbeitsabbrüche); davon 4 Personen stilbildend
Schurz-, Nemesmuster und Details	Anlegen der Schurz- und Brustlappenmuster mittels Hohleisen; Ausführung der Details wie Bartsträhnen, Gürtelzeichnung und Nemesmuster mit Ritzer und schmalen Flacheisen	13 Personen (Arbeitsabbrüche); davon 8 Personen stilbildend
Insgesamt		30 Personen

Interessanterweise sind für den Herstellungsprozess des *in Fase-Stellens* fünf stilbildende Individuen feststellbar, ebenso für die Gestaltung der Einzelelemente von Augen und Mund. Der Herstellungsprozess der Mund- und Augengestaltung schließt sich hier nicht unbedingt an und kann auch zu einem späteren Zeitpunkt stattgefunden haben. Man darf nicht vergessen, dass eine ganze Reihe von Arbeitsschritten durch die Überarbeitung keine verwertbaren Spuren hinterlassen haben, so dass die oft willkürlich anmutenden Sprünge von dieser zu jener Statue durch solche nicht mehr sichtbaren Arbeitsschritte verbunden sein können.

Für den Herstellungsprozess der Statuendifferenzierung und Körpermodellierung können nur noch vier stilbildende Individuen ausgemacht werden. Es zeigen sich deutlich in sich geschlossene Fertigungskomplexe, in denen verschiedene Arbeitsschritte hintereinander von einem Produzenten (-team) durchgeführt wurden.

Es hat den Anschein, als seien für die Gesamtheit der Herstellungsprozesse zwei Arbeitsgruppen zuständig, die eine klare Aufgabenteilung kennzeichnet. Die erste Gruppe bestand aus fünf maßgeblichen *Meistern* und einer nicht konkretisierbaren Anzahl von *Gehilfen*. Diese fünf *Meister* bestimmten im Herstellungsprozess der groben Form und des *in Fase-Stellens* die Maße der Statuen und die Proportionsverhältnisse der einzelnen Körperkompartimente.<sup>1197</sup> Des Weiteren waren sie für die Identifikation der Statue mit dem König verantwortlich, also zuständig für die Ausarbeitung der wichtigsten Gesichtspartien wie Augen und Mund.<sup>1198</sup> Sie sind die Garanten für die repräsentative Erscheinung der Statuen.

<sup>1197</sup> Gutgesell, Arbeiter, 243, „Dabei war das Aushauen von Figuren aus dem Block und die Modellierung sicher Arbeiten, die von den Meistern erledigt werden mussten, da hierzu Spezialkenntnisse erforderlich waren. Das Glätten der Flächen gehörte hingegen zu den eher minderen Tätigkeiten, die vielleicht von Lehrlingen oder weniger geschickten Leuten ausgeführt werden konnten.“

<sup>1198</sup> So auch G. Roeder, der vor allem die Gestaltung des Kopfes in der Hand der Meister annimmt. Roeder, FuF Jhrg. 18 (1942), Nr. 23/24, 160.

Die zweite Arbeitsgruppe bestand aus vier *Meistern* und einer nicht zu bestimmenden Anzahl von *Gehilfen*. Sie sind für die restlichen Arbeiten der Körpergestaltung zuständig, für das Modellieren des Inkarnats sowie für das Isolieren einzelner Formen wie Schurz, Bart und Kopftuch, indem sie die Konturen dieser Statuenkompartimente herausarbeiteten.

Die unfertigen Partien, die für diese beiden Herstellungsprozesse ermittelt wurden, wurden sicherlich als fertiggestellt betrachtet, da sie sich zumeist in Bereichen zeigen, die die Funktionsfähigkeit der Statuen nicht beeinträchtigen. In diesen „Bruchstellen“ wird aber die Arbeitsorganisation deutlich. In ihnen dokumentiert sich ein sehr flexibler Arbeitseinsatz und ein rascher Arbeitsablauf.

Der letzte Herstellungsprozess zeigt den Zustand der Statuen, als das Signal zum Abbruch der Arbeiten an den Statuen gegeben wurde.<sup>1199</sup> Es scheint sich hierbei wiederum um zwei Arbeitsgruppen zu handeln, die gleichzeitig an den Statuen arbeiteten. In den Gruppen sind jeweils vier stilbildende Produzenten feststellbar. Es ist sogar möglich, dass die dekorativen Arbeiten wie die Neun Bogen und die Gürtelkartusche, die nur unzureichend an den Fertigungskomplex der Schurz- und Nemesgestaltung anzugliedern sind, einem anderen Herstellungsprozess angehören. Vielleicht wurden sie von der Arbeitsgruppe der Reliefschneider übernommen, die mit den Reliefs an den Thronseiten beauftragt war.

Die Gesamtheit eines Produzententeams und daher die genaue Anzahl einer Gruppe konnte durch die Arbeitsabbrüche nur annähernd bestimmt werden. Mit großer Sicherheit konnte allerdings die Zahl der stilbildenden Personen eines Herstellungsprozesses ermittelt werden.

#### **Zusammenfassung der Herstellungsprozesse und ermittelten stilbildenden Personen:**

<b>Herstellungsprozesse</b>	<b>Fertigungskomplexe</b>	<b>Stilbildende Personen</b>
<i>In Fase-Stellens</i> und Gestaltung von Augen und Mund	Runden der Körperkompartimente; Festlegen der Augen- und Mundpartien in Bosse, Ausarbeitung der Ohren, der in Bosse verbliebenen Augen und Mündler mit Schnitzmesser und verschiedenen Flacheisen	5 Personen
Statuen-differenzierung und Körperplastizität	Gestaltung von Bauch, Brust, Armen und Beinen mit dem Modellierstein; Trennung der einzelnen Körperkompartimente wie Kinn, Bart, Kopftuch, Schlüsselbein und Schurz mittels Flacheisen; Modellierung von Armen und Beinen mit Flacheisen und Modellierstein	4 Personen
Schurz-, Nemesmuster und Details	Anlegen der Schurz- und Brustlappenmuster mittels Hohleisen; Ausführung der Details wie Bartsträhnen, Gürtelzeichnung und Nemesmuster mit Ritzer und schmalen Flacheisen	8 Personen
Insgesamt		17 Personen

<sup>1199</sup> Indizien für einen plötzlichen Abbruch der Arbeiten auch im Grab des Haremhab. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32, „Die Arbeiten müssen von einem Tag auf den anderen eingestellt worden sein, denn wir finden die verschiedensten Ausführungsstadien der einzelnen Räume vor. Die Maler und Steinmetzen verließen das Grab, ohne die Arbeiten, bei denen sie sich befanden, vollenden zu können.“

Innerhalb in sich geschlossener Herstellungsprozesse lässt sich die Annahme vertreten, dass die stilistischen Gruppen mit einem Produzenten gleichzusetzen sind. Die Zuordnung eines Produzenten zu einer stilistischen Gruppe ist aber auf den nächsten Herstellungsprozess nicht übertragbar. Meist handelt es sich um Produzententeams, die sich aus *Meistern* und *Schülern (Gehilfen)*<sup>1200</sup> zusammensetzen. Für bestimmte Herstellungsprozesse kommen dafür geschulte Arbeitsteams zum Einsatz, deren Personenzusammensetzung wiederum auf einen spezialisierten, fast manufakturrellen Arbeitsablauf hinweist.<sup>1201</sup> Durch diese Arbeitsorganisation kommen die *Meister* an möglichst vielen Stellen zum Einsatz und hinterlassen ihre stilistischen Spuren.<sup>1202</sup> Durch den rotierenden Einsatz der Arbeitskräfte an freien Arbeitsplätzen werden diese stilistischen Fingerabdrücke geradezu wahllos an den Statuen verteilt und erschweren die Rekonstruktion individueller Handschriften. Andererseits ermöglicht diese Arbeitsweise einen optimalen Einsatz der Spitzenkräfte und somit eine gleichbleibende Qualität der Statuenausführung.

---

<sup>1200</sup> Über die Definition und Ausbildung siehe Kapitel 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* im Teil IV. *Validierung*.

<sup>1201</sup> Zum Spezialistentum und der dafür benötigten Organisationsstruktur, Davis, *Canonical Tradition*, 219.



<sup>1202</sup> Boschung/Pfanner, *Münchener Jahrb.*, 3. Folge, Bd. 39 (1988), 19, "Eine solche Arbeitsteilung ist natürlich nicht für ein Einzelstück gedacht, sondern bringt nur Vorteile, wenn die Gruppen abwechselnd und nebeneinander arbeiten können. [...] Das Besondere an der ausgeklügelten Organisation ist, daß den Spitzenkräften möglichst viel Arbeit abgenommen wird und alle zeitaufwendigen Arbeiten den Hilfskräften zufallen. In den entscheidenden Momenten kommt freilich nur der Köhner zum Zug, so daß die Qualität der Bildhauerarbeit immer gewährleistet ist. [...] Der begabte, gut ausgebildete und teure Meister dagegen soll schnell an vielen Stellen arbeiten können."



#### 4. Detailanalyse der Reliefs an den Sitzblöcken<sup>1203</sup>

Die Fertigung der Reliefs muss getrennt von der Produktion der Skulpturen betrachtet werden, denn an den Thronseiten wird durch das erhabene Relief eine andere Technik genutzt. Da die Technik des erhabenen Reliefs nicht nur an den Sitzblöcken, sondern vor allem zur Gestaltung der Wände eingesetzt wurde, ist anzunehmen, dass die Reliefs mit großer Wahrscheinlichkeit von den selben Arbeitsgruppen ausgeführt wurden, die auch für die Fertigung der Wandreliefs verantwortlich waren. Gestützt wird diese Annahme durch die stilistische und typologische Übereinstimmung der Hapi-Figuren an den Paneelen der Lischer Umfassungsmauer<sup>1204</sup> mit den Hapi-Figuren auf dem Sitzblock von CG 415 (**Tf. 107, 108**). Da die Konzeption von Wandgestaltung und Thronreliefs ein in sich geschlossenes Dekorationsprogramm darstellten,<sup>1205</sup> lag es nahe die Thronreliefs vor Ort zusammen mit den Wandreliefs auszuführen.

Die Untersuchung der Reliefs wurde besonders durch die unzugängliche Platzierung des Statuenkomplexes im Museum erschwert. Die Statuen sind mit einem sehr geringen Abstand zueinander zu Dreier- und Zweiergruppen zusammengestellt worden (**Tf. 2a-b**). Die Aufstellung der Statuen erschwerte schon L. Borchardt<sup>1206</sup> 1913 die Sicht auf die Reliefs. Es können dadurch nur acht von zwanzig Reliefs *unverzerrt* und in ihrer Gesamtheit fotografisch aufgenommen werden.<sup>1207</sup> Bei den meisten Reliefs kann die hintere Hälfte nur dann betrachtet werden, wenn man sich zwischen zwei Statuenthrone hineinzwängt. Diese Teile sind nur in Detailaufnahmen reproduzierbar.

Nur die Ausgräber hatten die Möglichkeit alle Reliefs ohne Behinderungen aufzunehmen. G. Jequier hatte die Reliefs der Thronseiten in Zeichnungen festgehalten, die sich allerdings nicht detailgenau an den Originalen hielten, sondern sowohl die Komposition von Bild und Text wie auch die Wiedergabe von Hieroglyphen und Figurentypen seinen Vorstellungen anpasste.<sup>1208</sup> Dabei lag sein Augenmerk offensichtlich auf der Abschrift des Textes, wobei er allerdings die unterschiedlichen Größen und die Platzierungen der Hieroglyphen nicht sorgfältig beachtete. Folglich wirkt die Anordnung der Hieroglyphen in den Umzeichnungen von G. Jequier häufig deutlich gedrängter und disharmonischer in der Gesamtkomposition, als am Original zu beobachten. Außerdem wurden von ihm einige Hieroglyphen vergessen: So fehlen in seinen Umzeichnungen an der linken Thronseite<sup>1209</sup> von CG 416 (**Tf. 115d**) das  $\square$  und  $\triangle$  von  und auf der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 115c**) das  $\triangle$  von . An der linken Thronseite von

<sup>1203</sup> Definition des Terminus siehe Kuhlmann, Thron, 51 Anm. 1; ausführlich diskutiert in Kapitel 3.2 Throntypus in Teil II. Gegenstandssicherung.

<sup>1204</sup> Arnold, Pyramid, pl. 30 a-d, fig. 20. D. Arnold vermutete, dass etwa 100 Paneelen mit Hapi-Darstellungen an der inneren Umfassungsmauer vorhanden waren, allerdings sind davon nur drei erhalten geblieben. Arnold, Pyramid, 59. W. Hayes rechnete hingegen mit etwa 150 dieser Paneelen. Hayes, Scepter I, 185.

<sup>1205</sup> So auch Arnold, Pyramid, 59 Anm. 201, „They should however, be seen in connection with the decoration of the thrones of the ten seated figures of Senwosret I and the granite altar from the pillard court which feature similar motifs as parts of one and the same decorative program.“

<sup>1206</sup> Borchardt, Statuen II, 22, „Wegen der jetzigen engen Aufstellung konnten nur eine Sitzseite der Nrn. 411 bis 420 nach fotografischen Aufnahmen hier wiedergegeben werden.“

<sup>1207</sup> Die Probleme der Bestandsaufnahme wurde umfassend im Kapitel I. *Derzeitige Befundlage* in Teil II. *Gegenstandssicherung* beschrieben.

<sup>1208</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 30-31, fig. 28-37.

<sup>1209</sup> Wie in der Kunstgeschichte üblich, gehe ich bei der Bezeichnung der Thronseite von der Statue aus. Die „linke Thronseite“ bezeichnet die Thronseite unterhalb der linken Körperhälfte der Statue. Bei der Beschreibung des Reliefs geht man allerdings vom Betrachter aus, der vor der reliefierten Fläche steht, d.h. die linke Hapi-Figur befindet sich vor der linken Seite des Betrachters.




CG 416 (**Tf. 115d**) hat G. Jequier das  unter  nicht wahrgenommen.<sup>1210</sup> Als zerstört und nicht lesbar gab er die mittlere Kolumne der linken Hälfte der linken Thronseite von CG 413 wieder.<sup>1211</sup> Sie lässt sich jedoch noch heute im Streiflicht lesen und kann mit  rekonstruiert werden (**Tf. 111c**).<sup>1212</sup>



Abb. 69: CG 416 linke Seite<sup>1213</sup>



Abb. 70: CG 414 rechte Seite<sup>1214</sup>

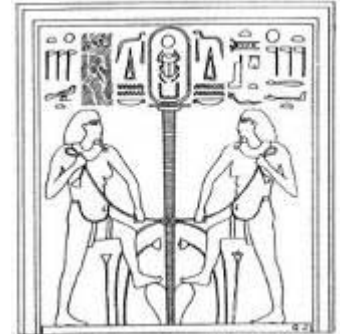




Abb. 71: CG 413 linke Seite<sup>1215</sup>

Die Varianten, die die Reliefkompositionen in der Verbindung von Bild und Text aufweisen, sowie die unterschiedlichen Figurentypen wurden in den Zeichnungen von G. Jequier nicht berücksichtigt. Er favorisierte Hapi-Typ IV mit dem leicht hängenden Bauch, der sich nur auf der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 112a-b**) und am linken Hapi der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 112d**) befindet. Die Hapi-Figuren wurden von ihm mit einer Art Beutelperücke ausgestattet, die das lange Hinterhaar, das entlang des Oberarms sichtbar wird und das Haarteil, das vor der Brust liegt, nicht berücksichtigte.<sup>1216</sup> Diese Art von Perücke ist eine Kreation von G. Jequier, die keine weiteren Belege in den ägyptischen Darstellungen aufweist. Nur die Perücke der Hapi-Figuren an CG 415 (**Tf. 108**) hatte er korrekt abgezeichnet. Für die Wiedergabe der Horus-/Seth-Reliefs stützte er sich auf eine Gestaltung, die nur die Figuren von CG 414 (**Tf. 115c, 117b**), 420 (**Tf. 115a-b**) und der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c**) aufweisen.<sup>1217</sup> G. Jequier stellte also für die Hapi-Darstellungen (Motiv 2a) und die Horus-/Seth-Darstellung (Motiv 2b)<sup>1218</sup> je eine Umzeichnung her, die er mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Foto abgezeichnet hatte. Für die abweichende Gestaltung der Thronseiten von CG 415 (Motiv 1) und CG 417 (Motiv 1b mit Vereinigungskronen) legte er ebenfalls Umzeichnungen vor. Diese Vorlagen versah er dann mit den, vor Ort abgeschriebenen Texten der einzelnen Thronreliefs.

L. Borchardt, der zweite Bearbeiter des Statuenkonvolutes, nahm die Hieroglyphen in schematisierter Form auf, legte bei seiner Abschrift jedoch kein Gewicht auf die Form und genaue Platzierung der Hieroglyphen. Allerdings gab er, bis auf das  der linken Thronseite

<sup>1210</sup> Vermutlich da das Kalb aus der Kolumnenordnung ausbricht, die an allen anderen Reliefs mit dem  endet.

<sup>1211</sup> Bis auf die vage Andeutung eines liegenden Tieres.

<sup>1212</sup> Das Foto zeigt nur einen Teil der Kolumne.

<sup>1213</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 34.

<sup>1214</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>1215</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 30.

<sup>1216</sup> Diese Zeichnung von G. Jequier veranlasste J. Baines einen eigenen Perückentypus zu bestimmen, obwohl er anhand der Fotos von L. Borchardt feststellte, dass diese Haartracht dort gar nicht zu finden ist. Zudem äußerte schon er selbst, dass G. Jequier wohl nur eine Modellvorstellung abbildete. Baines, *Fecundity Figures*, 87, fig. 50, Type 2.

<sup>1217</sup> Ohne Berücksichtigung der unterschiedlichen Perückenkonturen.

<sup>1218</sup> Zur Motiv-Klassifizierung siehe Kapitel 3.3.2 *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

von CG 416, alle Zeichen wieder, die G. Jequier vergessen hatte. Die beschädigte Kolumne an der linken Thronseite von CG 413 ließ er ebenfalls unberücksichtigt. Auf die unterschiedlichen Figurentypen ging auch er in seiner Untersuchung nicht ein, fertigte jedoch für CG 411 eine detailgenaue Zeichnung des Hapibauches an und legte für einige Thronseiten Fotos bei.<sup>1219</sup>

Alle nachfolgenden Bearbeiter der Reliefs bezogen sich auf diese beiden Dokumentationen.<sup>1220</sup> Von H. Schäfer sind die sorgfältigsten Umzeichnungen – basierend auf den Fotos von L. Borchardt – angefertigt worden.<sup>1221</sup> Durch die unterschiedliche Lage der Bauchkontur der Hapi-Figuren kann mit Sicherheit die linke Thronseite von CG 415 (**Tf. 107b,c-d**) und durch die Hieroglyphen die linke Seite von CG 420 (**Tf. 115b**) identifiziert werden.<sup>1222</sup>

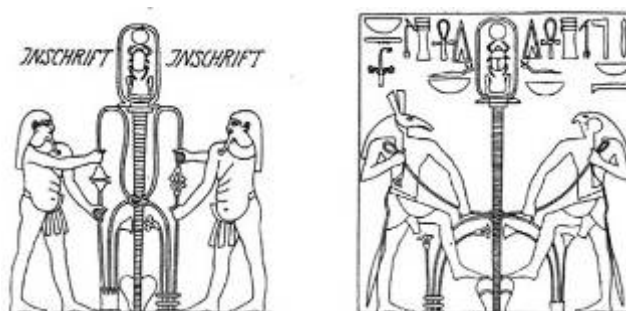


Abb. 72: Umzeichnungen von H. Schäfer (CG 415 und CG 420)<sup>1223</sup>

Es liegt also bisher noch keine umfassende Untersuchung und fotografische Dokumentation der Lischer Thronreliefs vor. Dies ist für die heutige Bearbeitung um so bedauerlicher, da durch die Aufstellung der Statuen keine Gesamtaufnahmen der Reliefs gemacht werden können. Detailgenaue Umzeichnungen vom Original wären eine wünschenswerte Ausgangssituation für eine weiterführende Analyse gewesen. Durch die enge Platzierung der Statuen ist eine Neuanfertigung von Umzeichnungen auch heute kaum zu bewerkstelligen.


Zur Veranschaulichung der Gesamtkomposition werde daher auch ich die Umzeichnungen von G. Jequier heranziehen, Detailanalysen aber anhand meiner Fotos verdeutlichen. Diese zeigen fast ausschließlich Ausschnitte, die zum Teil sehr *verzerrt* sind, denn die derzeitige Aufstellung lässt keine andere Befundssicherung zu.

Zunächst werden die unterschiedlichen Kompositionsvarianten der einzelnen Thronreliefs vorgestellt und anschließend – wie in der Detailanalyse der Statuenkompartimente – einzelne Reliefkompartimente stilistisch, typologisch und auf ihre Fertigungsstadien hin untersucht. Die Erarbeitung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden führt zu Gruppierungen einzelner Reliefs für einzelne Arbeitsschritte oder einen kompletten Herstellungsprozess. Die Verbindung stilistischer Merkmale und unterschiedlicher Fertigungsstadien gibt Hinweise auf Schnittstellen zwischen einzelnen Arbeitsgruppen. Dadurch werden Arbeitsteilungen und -verbindungen deutlich. Wo es möglich ist individuelle Kriterien zu konkretisieren, werde ich einzelne *Hände* charakterisieren.

<sup>1219</sup> Borchardt, Statuen II, 24-29. Fotos stellte er von den linken Thronseite von CG 415, 419 und 420, der rechten Thronseite von CG 418 und einen Ausschnitt des Seth der linken Thronseite von CG 417 zur Verfügung.

<sup>1220</sup> Schäfer, MDAIK 12, (1943) 73-74; Kuhlmann, Thron, 54-55; Baines, Fecundity Figures, 135-136, fig. 88.

<sup>1221</sup> Schäfer, MDAIK 12, (1943) 86, Abb. 23, 24.

<sup>1222</sup> Hier hatte er sogar die unterschiedlichen Abstände zwischen  berücksichtigt.

<sup>1223</sup> Schäfer, MDAIK 12, (1943) 86, Abb. 23 (CG 415) und Abb. 24 (CG 420).

#### 4.1 Visuelle und literarische Referenzen

Die Reliefs des Mittleren Reichs wurden in unterschiedlichsten Publikationen vorgestellt. Meist lag das Augenmerk der Autoren auf stilistischen Merkmalen einer Amtsperiode oder einer Epoche<sup>1224</sup> und selten auf formalem Aufbau,<sup>1225</sup> ikonographischen Programmen<sup>1226</sup> oder werktechnischen Befunden. W.C. Hayes stellte eine Reihe von Reliefbruchstücken aus dem Lischter Bezirk vor, die im Schutt gefunden wurden und nicht mit Sicherheit dem Tempel Amenemhet I. oder Sesostri I. zugewiesen werden konnten. Aufgrund technischer, stilistischer und ikonographischer Merkmale teilte er sie in zwei Gruppen auf, die er chronologisch auswertete.<sup>1227</sup> E. Russmann, die im Auftrag M. Eaton-Krauss die unterschiedlichen Gruppen und deren Merkmale nochmals prüfte, kam zu dem Ergebnis, dass diese einen gemeinsamen Stil aufweisen und die von W.C. Hayes genannten Merkmale keine chronologischen Differenzen zwischen einzelnen Artefakten zulassen.<sup>1228</sup> Besonders die Reliefs der frühen 12. Dynastie weisen eine Sammlung von Merkmalen der 4., 5. und 6. Dynastie sowie der 1. Zwischenzeit auf. Ein Phänomen, das geradezu exemplarisch an den Lischter Reliefs vorgeführt werden kann.<sup>1229</sup> Da Stil sich nie linear entwickelt und ein Stilmerkmal an unterschiedlichen Orten zu verschiedenen Zeiten auftreten kann, ist es geradezu unmöglich, Stilkriterien für eine Regierungszeit anzuführen.<sup>1230</sup> Es können ältere und neuere Stilelemente gleichzeitig nebeneinander existieren, „wobei die Neuerungen von den älteren Formen ausgehen, sie variieren, bereichern, abändern, vielleicht auch korrigieren. Sie können also ebenso Bestandteile des vorherigen Stils oder des nachfolgenden sein, woraus folgt, daß die Gegenwart immer mehrere Tendenzen enthält.“<sup>1231</sup> Diese Tendenz stellte auch R. Freed in ihrer Untersuchung über die Entwicklung des Reliefstils im frühen Mittleren Reich fest.<sup>1232</sup> Auch sie versuchte stilistische Merkmale zu definieren, die auf einen Zeit- oder Lokalstil hindeuten. Sie kam zu dem Ergebnis, dass unter Sesostri I. ein landesweit einheitlicher Stil existierte,<sup>1233</sup> da sowohl Monumente aus Elephantine als auch aus Karnak und Lischter in ihrer stilistischen Merkmalen übereinstimmen.<sup>1234</sup> Zur Unterscheidung von Lokalstilen versuchte sie Differenzen in der Ausführung von Details zu erarbeiten. So soll sich der Lischter Stil durch eine bewegtere Oberfläche der Mundpartie und dem Fehlen gebohrter Nasenlöcher vom Karnak-Stil

<sup>1224</sup> Evers, Hans Gerhard, Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs I-II, München 1929; Freed, Rita Evelyn, The Development of Middle Kingdom Egyptian Relief. Sculptural Schools of Late Dynasty XI with an Appendix on the Trends of Early Dynasty XII, New York 1984; Wildung, Dietrich, Sesostri und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich, München 1984.

<sup>1225</sup> Hanke, Rainer, Untersuchungen zur Komposition des ägyptischen Flachbildes, Dissertation Münster 1961.

<sup>1226</sup> Schäfer, Heinrich, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo 12 (1943), 73-95.

<sup>1227</sup> Hayes, Scepter I, 173-175.

<sup>1228</sup> Eaton-Krauss, MDOG 122 (1980), 35-37; 43, Anm. 44.

<sup>1229</sup> Ausführlich dazu Kapitel 3.3.3 *Stilanalyse* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>1230</sup> Shedid, Grabmalerei, 91, „Die Einordnung nach Regierungszeiten von Königen kann für eine stilistische Untersuchung nur ein Arbeitsbehelf zur zeitlichen Orientierung sein. Regierungszeiten stellen nur Abschnitte einer kontinuierlichen Stilentwicklung dar. Ihr Anfang und ihr Ende sind nicht identisch mit einem Entwicklungsbeginn und seinem Ende, und nur in Ausnahmefällen stellen sie Einschnitte oder Markierungspunkte innerhalb einer Reihe dar.“ In ähnlicher Weise kritisiert dies auch Russmann, MDAIK 51 (1995), 271.

<sup>1231</sup> Shedid, Grabmalerei, 88. Ein besonders anschauliches Nebeneinander von altem und neuem Stil zeigt sich im Grab des Ramose. Müller, SAK 13 (1986), 152-153.

<sup>1232</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 168-170, 176-177, 198.

<sup>1233</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 200.

<sup>1234</sup> Freed, Middle Middle Kingdom Relief, 207, 211.

unterscheiden.<sup>1235</sup> Die nachfolgende Detailanalyse wird jedoch belegen, dass sich an den Lischer Reliefs sowohl das gebohrte Nasenloch (**Tf. 110d, 122a-b,d**) als auch eine verhaltene Plastizität in der Gesichtsgestaltung (**Tf. 110a-b, 114b**) findet. Diese Merkmale müssen daher vielmehr als Hinweise auf unterschiedliche Fertigungsstadien oder auf individuelle Handschriften verstanden werden.

Die räumliche Streuung der Objekte in zahlreichen Sammlungen ist für umfangreich angelegte Stiluntersuchungen ein großes Problem, da es meist unmöglich ist, alle Artefakte am Original zu untersuchen. Diese „Materialschlachten“ sind daher meist anhand von Fotografien<sup>1236</sup> oder gar Umzeichnungen erarbeitet worden.<sup>1237</sup> Manchmal wird nur eine Statue oder ein Relief eines Fundkomplexes oder einer Gegend untersucht und dient dann mit seinen Merkmalen als Stellvertreter für einen Zeit-, Lokal- oder Werkstattstil.

Die folgende Detailanalyse wird zeigen – wie dies schon für die Statuengestaltung belegt werden konnte – dass innerhalb eines Reliefskomplexes besonders in der Gestaltung der Details, die einer geringeren Reglementierung unterworfen waren, vielfältige Varianten auftreten, die mit großer Wahrscheinlichkeit als Kriterien für individuelle Handschriften anzusprechen sind. Erst aus einer solchen Untersuchung können die bisher erstellten Kriterien für einen Lokal- und Zeitstil nochmals überarbeitet werden.<sup>1238</sup>

Die Möglichkeit, individuelle Handschriften zu bestimmen, wird von einigen Autoren sehr kritisch betrachtet, da das Design an Kontext, Form und Funktion gebunden war,<sup>1239</sup> was individuelle Ausprägungen einschränkte.<sup>1240</sup> Der Proportionskanon führte zu einer qualitativen Beständigkeit<sup>1241</sup> und ermöglichte es mehreren Produzenten gleichzeitig an einer Szene zu arbeiten.<sup>1242</sup> Gerade aber die arbeitsteilige Verfahrensweise mache, so W.-St. Smith, eine Unterscheidung von Händen so gut wie unmöglich. Nur an außergewöhnlichen Details könnten individuelle Merkmale gefunden werden.<sup>1243</sup> So verhilft auch an den Lischer Reliefs die Untersuchung von Details zu Listen von Merkmalen.<sup>1244</sup> Hierbei werden Veränderungen im Motiv, Typus und Maß aufgenommen und geordnet. Besonders auffällig zeigen sich an den Lischer Reliefs unterschiedliche Gestaltungen der Bäuche an den Hapi-Figuren, die einen Hinweis darauf geben, dass für dieses Detail keine einschränkenden und regulierenden Proportionsvorgaben vorhanden waren.<sup>1245</sup> Dies macht derartige Abweichungen als Merkmale

<sup>1235</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 202-203.

<sup>1236</sup> So auch die Untersuchung von R. Freed, die vorwiegend auf fotografischem Material und nur auf relativ wenige Untersuchungen vor Ort basiert. Erschwerend kommt hinzu, dass kaum Abbildungen beifügt sind, so dass man, will man ihren Ausführungen folgen, der Weg zum Original oder zu zahlreichen Abbildungsbände weiterer Sekundärliteratur führt. Auch B. Fay erklärte, dass sie einen Teil ihrer Untersuchungen über Amenemhat V. anhand von Fotografien durchführte. Fay, MDAIK 44 (1988), 72.

<sup>1237</sup> Dies kritisierte auch W. Davis, GM 56 (1982), 9.

<sup>1238</sup> Ähnlich forderte dies: Shedid, Grabmalerei, 102.

<sup>1239</sup> Baines, Fecundity Figures, 349.

<sup>1240</sup> Davis, Canonical Tradition, 217.

<sup>1241</sup> Davis, Canonical Tradition, 220. Wobei dies nur für die Gewährleistung einer ästhetischen Gesamtwirkung gilt, denn innerhalb eines Quadratnetzes können qualitativ unterschiedliche Ausführungen beobachtet werden. Müller, SAK 13 (1986), 163.

<sup>1242</sup> Strudwick, Jarce 27 (1990), 96.

<sup>1243</sup> Smith, HSPOK, 359.

<sup>1244</sup> In der Methodik des praktischen Stilbegriffs. Willems, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85.

<sup>1245</sup> A. G. Shedid zählte eine Reihe von verschiedenen Varianten für die Darstellung des Körpers innerhalb eines Liniengerüsts auf. Shedid, Grabmalerei, 84.

um so bedeutender,<sup>1246</sup> denn sie belegen, dass das Proportionssystem mehr als technisches Hilfsmittel, denn als einschneidendes Axiom diene.<sup>1247</sup> Ohne eine Reglementierung befürchten zu müssen, wurde von Hilfslinien abgewichen, wodurch so manche Szene mehr Lebendigkeit erhält.<sup>1248</sup> Die individuellen Entscheidungen der einzelnen Produzenten müssen daher mehr gewichtet<sup>1249</sup> und als Kriterium einer Handschrift berücksichtigt werden.<sup>1250</sup>

Das Werkverfahren wurde in den Untersuchungen von Reliefs zumeist mit einer Randnotiz bedacht. Dieser Umstand wurde schon 1930 von C. Ransom-Williams bemängelt und hat sich bis zum heutigen Tage nur wenig verändert. Dabei können verschiedene Werkzeugeinsätze, Werktechniken und Fertigungsstadien Hinweise auf die Anzahl der Personen geben, die gleichzeitig oder nacheinander an einem Objekt gearbeitet haben.<sup>1251</sup>

C. Ransom-Williams hatte zum ersten Mal versucht, die verschiedenen Fertigungsstadien, die sie an den Wänden eines Grab feststellte, in Bezug auf Herstellungsprozesse und Arbeitsabläufe zu untersuchen. Bei der Bestimmung der Arbeitsabläufe stützte sie sich auf die Untersuchungen von S. Clarke und R. Engelbach.<sup>1252</sup> Sie stellte einzelne Arbeitsschritte anhand der Fertigungsstadien im Grab des Perneb zusammen und belegte deren Identifikation, durch weitere Beispiele aus den Gräbern des Alten Reiches in Giza und Saqqara.<sup>1253</sup> Für die damalige Zeit war dies eine außergewöhnliche Leistung, die schon W.-St. Smith würdigte, der ihre Ergebnisse zusammenfasste und mit weiteren Beispielen bereicherte.<sup>1254</sup> W.-St. Smith stellte auf ihrer Grundlagenarbeit sieben Arbeitsschritte zur Fertigung eines Reliefs fest:

1. Glättung der Wandfläche
2. Vorzeichnung in schwarzer oder roter Farbe
3. Ausheben der Figuren, Entfernen des Hintergrundes
4. Modellierung und Ausarbeitung der Details
5. Farbige Gestaltung der Bildflächen
6. Farbige Hervorhebung der Details

<sup>1246</sup> Shedid, Grabmalerei, 101, „Die Regeln selbst sind nicht das Problem, denn jeder Stil, jeder Maler arbeitet nach übernommenen oder selbst erarbeiteten Regeln, nur ist für uns mit den Erfahrungen der schon im 19. Jhr. und dann im 20. Jhr. auftretenden Stilvielfalt nicht mehr nachvollziehbar, welchen Stellenwert die Abweichungen und die Überschreitungen der Regeln im Bewußtsein der Ägypter hatte.“ Ähnlich äußert sich Davis, Canonical Tradition, 221; Davis, GM 47 (1981), 50.

<sup>1247</sup> Davis, GM 47 (1981), 45; Balcz, MDAIK 1 (1930), 152; Shedid, Grabmalerei, 38; Meyer, SAK 3 (1975), 200.

<sup>1248</sup> Balcz, MDAIK 1 (1930), 146-147. K.-H. Meyer verweist in seinem Artikel auf zahllose Beispiele von Abweichungen und individuellen Freiheiten, die sich in fast allen bekannten Reliefs finden lassen. Meyer, SAK 3 (1975), 187-200.

<sup>1249</sup> So stellte auch M. Müller in bei ihrer Untersuchung verschiedener Königsgräber fest, dass ein Vorzeichner sich genau an das Quadratnetz hielt, während ein anderer sich mehr frei auf sein Augenmaß verließ. Müller, SAK 13 (1986), 150.

<sup>1250</sup> Shedid, Grabmalerei, 38. So auch D. Franke für die Stelenproduktion. Franke, Hequab, 109, „Individuelle Gestaltungsmöglichkeiten sind trotz einer Reihe konservativer Darstellungskonventionen durchaus gegeben, das zeigt schon die ungeheure Vielfalt in Technik, Design und Layout allein bei den Stelen aus Abydos. Sie ermöglichen es uns, bestimmte Werkstätten und Werkkreise, manchmal sogar bestimmte „Hände“ von Künstlern auszumachen. Diese sollten sich durch spezifische stilistische Eigenheiten auszeichnen, die sie von anderen Produkten und Werkkreisen trennen.“

<sup>1251</sup> Shedid, Grabmalerei, 89; Smith, HSPOK, 244.

<sup>1252</sup> Clarke, Sommers u. Engelbach, Reginald: Ancient Egyptian Masonry. The Building Craft, Oxford & London 1930.

<sup>1253</sup> Die sie durch mehrere Aufenthalte vor Ort selbst untersucht hatte.

<sup>1254</sup> Smith, HSPOK, 244-246.

J. Baines erweiterte den Fertigungsablauf auf neun Fertigungsschritte, indem er die „Initiierung des Designs“ auf einer Vorlage und die Anlage eines Quadratnetzes als eigene Schritte in den Fertigungsablauf integrierte.<sup>1255</sup>

C. Ransom-Williams versuchte die zahllosen abgebrochenen Arbeitsschritte, die in einem Wandabschnitt zu finden waren, durch sich überschneidende Arbeitsabläufe, Ausweichmanöver und Spezialisierungen zu erklären.<sup>1256</sup> Darauf basierend stellte sie fest, dass im Grab zwei Teams beschäftigt waren, die sich, von der Mitteltür ausgehend, nach beiden Seiten voran gearbeitet hatten.<sup>1257</sup> Diese Verfahrensweise sollte zum Standard und im Verlauf immer mehr verfeinert werden.<sup>1258</sup>

Das Bildmaterial publizierter Gräber dient als weiteres Vergleichsmaterial für die Untersuchung unterschiedlicher Ausführungsvarianten und Fertigungsstadien. Für das Mittlere Reich findet sich allerdings wenig verwertbares Material, so dass auch auf das Alte und Neue Reich zurückgegriffen werden muss. Sehr hilfreich waren hierfür die Arbeiten von F. Teichmann<sup>1259</sup> und K.P. Kuhlmann,<sup>1260</sup> die einen Teil ihrer Arbeit dem Werkverfahren widmeten und mit guten Fotos belegten. Die verwendbarsten Vergleichsmöglichkeiten bieten die Reliefs des Alten Reichs. Zum einen liegt dies an der zeitlichen und stilistischen Nähe zu den Objekten aus der Zeit Sesostri I., zum anderen in der Präferenz des erhabenen Reliefs, das sich in vielen Privatgräbern des Alten Reiches wie auch an den Wänden des Lischer Tempels findet.<sup>1261</sup> Zieht man die umfangreiche Fotodokumentation aus dem Grab des Ti<sup>1262</sup> zum Vergleich heran, so zeigen sich auch dort unterschiedlichste Fertigungsstadien in der Ausführung der Reliefs. An der Ostwand mit den unzähligen Opferträgern wird deutlich, dass es einerseits einen technisch bedingten Arbeitsablauf gab, andererseits im Bereich der Feinarbeit einzelne Schritte variabel innerhalb eines Arbeitsprozesses durchgeführt werden konnten. Hier wird der flexible Einsatz von Arbeitskräften und Spezialisten sichtbar. So konnte an einer Figur schon die Ausführung der Details, wie der Haarlocken, fertiggestellt und mit der Körperplastizität noch nicht begonnen worden sein.<sup>1263</sup> Vergleicht man die Gestaltungen der Beinmuskulatur, so zeigen sich hier, wie an den Lischer Reliefs, verschiedene individuelle Ausprägungen.<sup>1264</sup>

<sup>1255</sup> Baines, JEA 75 (1989), 13, 15-26.

<sup>1256</sup> Ransom Williams, Per-neb, 19, "Perhaps the explanation is to be sought in a division of labor, one man doing only one kind of work, and as many as the chamber would accommodate being employed together. A, who was making the first cutting about the lines of the sketch, as shown in plate IV, may have stopped abruptly in order to give B, who was to lower the background, a chance to set to work. A transferred his activity elsewhere, C and D were able to model and finish the part done by B, but work on the tomb ceased before A had a chance to return to this wall. Otherwise we must suppose A, or the foreman who controlled him, to have been very capricious, or very much pressed elsewhere, to break off the first process of the carving in so erratic a manner. If each sculptor was qualified to execute all the processes, the unfinished work of plate IV becomes even less explicable.

<sup>1257</sup> Ihre arbeitsorganisatorischen Ergebnisse wurden von M. Müller zusammengefasst, Müller, SAK 13 (1986), 153.

<sup>1258</sup> Sehr anschaulich hat M. Müller die Organisation der einzelnen Schreiberhände an den Grabwänden Amenophis II. und Ramses IV. vorgeführt. Müller, SAK 13 (1986), 149-164. A.G. Shedid bestimmte die Arbeitsplätze der einzelnen Maler in drei Gräbern der Zeit Amenophis II. Shedid, Grabmalerei, 88-93.

<sup>1259</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 32-37.

<sup>1260</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 16-21.

<sup>1261</sup> Dies formulierte schon Smith, Art, 100.

<sup>1262</sup> Steindorff, Georg, Das Grab des Ti, Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Ägypten 2, Leipzig 1913.

<sup>1263</sup> Steindorff, Ti, Tf. 37, 39, 43; Weitere Beispiele führte W.-St. Smith an. Smith, HSPOK, 249.

<sup>1264</sup> Diese werden ausführlich in Kapitel 4.3.6 *Die Modellierung* in Teil III. *Analytik* vorgestellt.

Vermutlich kann auch die Arbeitsorganisation, die bei der Herstellung der Grabwände nachgewiesen wurde, auf die Herstellung der Reliefs an den Lischer Statuen übertragen werden, denn mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die Reliefs am Aufstellungsort zusammen mit dem Relief der Tempelwände, im Rahmen eines übergreifenden Dekorationsprogramms, ausgeführt. Wie die anschließende Detailanalyse zeigen soll, unterscheidet sich allerdings der Ablauf der einzelnen Arbeitsschritte und die, mit ihnen verbundenen Arbeitsteilungen beim „Arbeiten an der Wand“ deutlich vom „Arbeiten am Objekt“. Während am Objekt eine umfangreiche Arbeitsteilung und Spezialisierung stattfinden konnte, wurden an den Wänden so viele Arbeitsschritte wie möglich von einer Hand ausgeführt.<sup>1265</sup> Dies lag vor allem in der Technik begründet. Da für die Bearbeitung der Wände ein Gerüst aufgestellt werden musste, vermied man sowohl einen aufwendigen Werkzeugwechsel als auch komplizierte Arbeitsteilungen.<sup>1266</sup> M. Müller stellte bei ihrer Untersuchung der Königsgräber fest, dass stets nur überschaubare Abschnitte, in Form von Rechtecken an der Wand gestaltet wurden, die jeweils eine eigenständige Szene enthielten.<sup>1267</sup> Auch die Reliefs an den Sitzblöcken sind nichts anderes als eigenständige Szenen in einem quadratischen Abschnitt. Es konnte also die gleiche Arbeitsorganisation eines arbeitsteiligen Vorgehens in zugewiesenen Abschnitten an den Wänden oder an den Sitzblöcken angewandt werden.

---

<sup>1265</sup> Boschung/Pfanner, *Münchner Jahrb. 3. Fig.*, Bd. 39 (1988), 19, „Die Steinmetzen passen also ihr technisches Vorgehen ganz der Situation am Bau an. Stark differenzierte Arbeitstrennungen wie in der Werkstatt sind hier geradezu hinderlich. Es gibt höchstens 2 Arbeitsgruppen, nämlich >Zahneisen-Hilfskräfte< für den Hintergrund und >Flacheisen-Meister< für die Figuren. Wenn überhaupt, dann schaffen die Trupps gleichberechtigt nebeneinander in verschiedenen Arbeitsabschnitten. Das ist typisch für die Situation am Bau und steht im deutlichen Gegensatz zum Werkstattbetrieb, wo verschiedene Arbeitsabläufe ein- und demselben Stück gelten.“

<sup>1266</sup> Teichmann, in: Hornung, *Haremhab*, 35, „Es ist möglich, daß der Korrektor, also derjenige Arbeiter der bei Figuren wie bei Hieroglyphen die endgültige, schwarze Vorzeichnung herstellte, derselbe Mann ist, der die rote Vorzeichnung aufzeichnete. Dafür gibt es mehrere Hinweise: Die Arbeiter müssen von schmalen Gerüsten aus gearbeitet haben, die ihnen gestattet haben, jeweils ein Register fertig vorzuzeichnen; eine sofortige Reinzeichnung empfiehlt sich daher. Sonst wäre es nötig geworden, jeweils ein neues Gerüst aufzustellen.“

<sup>1267</sup> Müller, *SAK 13* (1986), 150, 153.



## 4.2 Syntaktische Analyse der Komposition<sup>1268</sup>

Die Gestaltung der Reliefs an den Throneiten der Lischter Statuen wurde von K.P. Kuhlmann als „seltene Variante 1 des Blockthrons Typ II“ bezeichnet, „die ein über die ganze Seitenfläche sich erstreckendes Vereinigungssymbol zeigt, oder diesem als Erweiterung rechts und links zwei Götter hinzufügt, die die beiden Wapppflanzen an den Schaft der √-Hieroglyphe binden.“<sup>1269</sup>

Die Maße der Bildfläche schwanken an den Lischter Statuen in der Breite zwischen 59 cm und 60,5 cm und in der Höhe zwischen 60,5 und 61,5 cm. Das obere Drittel der Bildfläche wird von den Hieroglyphen und der Kartusche, die auf dem Schaft der Sema-Röhre sitzt, eingenommen. Die Figuren sind antithetisch<sup>1270</sup> vor der Sema-Röhre angeordnet<sup>1271</sup> und enden in einer Höhe mit dem Schaft. Ausnahmen bilden die rechte Throneite von CG 419<sup>1272</sup> und beide Seiten von CG 418. (Tf. 109c, 113a) Hier nehmen die Figuren mehr Raum ein, so dass der Fuß der Kartusche etwa in Augenhöhe der Figuren liegt und deren Köpfe daher in den Textbereich hineinragen. Das √-Zeichen übernimmt die verbindende Funktion zwischen dem Bereich der Hieroglyphen und dem der Figuren. Erreicht wird dies durch die auf der Spitze befindlichen Kartusche, die einerseits noch Dekorationselement der figürlichen Komposition ist, andererseits aber auch ihre informative Funktion im Hieroglyphenteil übernimmt.

### 4.2.1 Varianten in der Komposition der figürlichen Darstellung

Die Komposition der Figuren auf der Bildfläche liegt im Lischter Komplex in zwei Varianten vor. Die Varianten werden durch das Motiv<sup>1273</sup> beeinflusst, dass wiederum vor allem durch die Haltung der Akteure bestimmt ist. Die erste Variante (*Motiv 1*) ist singulär und findet sich nur an den Reliefseiten von CG 415. Die restlichen Reliefs weisen in ihrem Kompositionsaufbau die zweite Variante (*Motiv 2*) auf, die mit unterschiedlichen Akteuren (*Motiv 2a und Motiv 2b*) belegt sein kann.

<sup>1268</sup> Die stilistische und entwicklungsgeschichtliche Einbettung der Reliefs wurde im Kapitel 3.3.1 *Komposition* in Teil II. *Gegenstandssicherung* vorgenommen.

<sup>1269</sup> Kuhlmann, Thron, 52.

<sup>1270</sup> Über die Spiegelsymmetrie: Davis, GM 56 (1982), 11; Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham, 73. H. Balcz überhöht gar die Symmetrie zur künstlerischen Form, Balcz, MDAIK 1 (1930), 150-151.

<sup>1271</sup> Balcz, MDAIK 1 (1930), 140, „Die Mittelsenkrechte geht entlang zweier Figuren oder durch einen Gegenstand oder ohne zeichnerische Andeutung.“

<sup>1272</sup> Ohne Bild.

<sup>1273</sup> Motiv 1 (Blütenköpfe aufeinanderdrückend), Motiv 2 (Blütenstängel festzurrend), Siehe Kapitel 3.3.2 *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

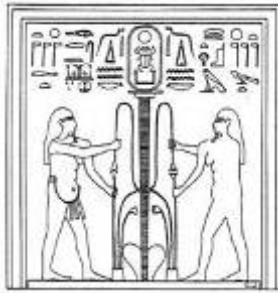


Abb. 73: CG 415  
(Motiv 1)<sup>1274</sup>



Abb. 74: CG 41  
(Motiv 2a)<sup>1275</sup>



Abb. 75: CG 412  
(Motiv 2b)<sup>1276</sup>

Die Bildfläche wird im Figurenteil in der Vertikalen vom  $\Downarrow$ -Zeichen halbiert, an dem die Figuren spiegelverkehrt angeordnet sind. An CG 415 (Motiv 1) erfährt die jeweils rechte Figur durch die spiegelverkehrte Aufstellung Veränderungen in der Körpergestalt, indem die Schulter durch das Übergreifen der Hände, seltsam nach vorne umgeklappt wird.<sup>1277</sup> Neben diesen körperlichen Besonderheiten sind an CG 415 alle Kompositionselemente der bildlichen Darstellung additiv nebeneinander platziert, während die restlichen Reliefs eine aufwendige Figurenkomposition aufweisen, die durch zahlreiche Verbindungen und Überschneidungen einzelner Kompositionselemente erzeugt wird.

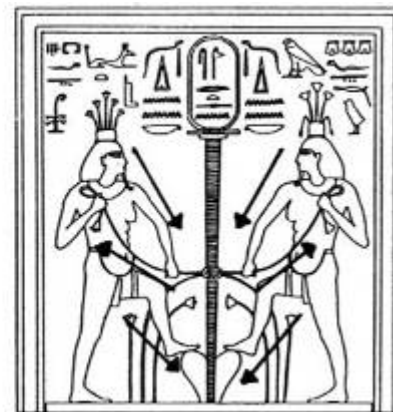
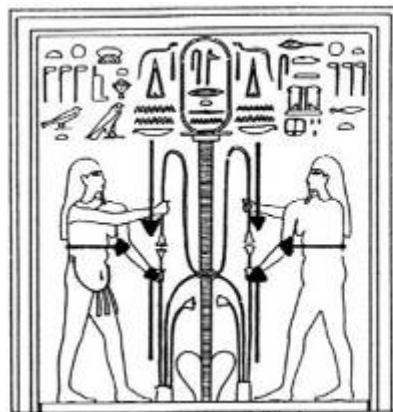


Abb. 76: Richtungsbezüge im Kompositionsaufbau von CG 415 und CG 411

Einige Figuren werden durch ikonographische Details hervorgehoben. So weisen die Hapi-Figuren an CG 411 (Tf. 123c-d) und 418 (Tf. 127) einen Kopfschmuck in Form der Wappenpflanzen von Ober- und Unterägypten auf und Horus (Tf. 120b) und Seth (Tf. 121d) an den Reliefseiten von CG 417 wurden mit der Krone des vereinigten Reiches ausgestattet.<sup>1278</sup> Diese Details fügen sich nicht nur optisch in den Textbereich ein, sondern können auch als Hieroglyphen gelesen werden.<sup>1279</sup>

<sup>1274</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

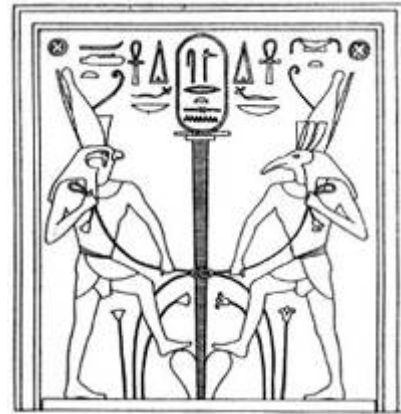
<sup>1275</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>1276</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.

<sup>1277</sup> Weitere Beispiele: Balcz, MDAIK 1 (1930), 144.

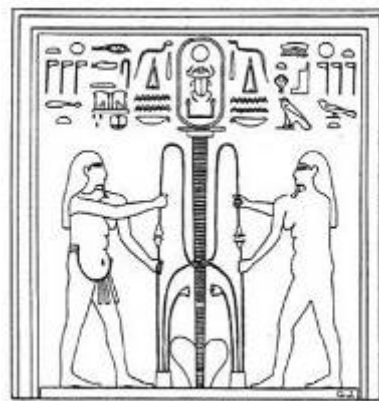
<sup>1278</sup> Evers, Staat II, 58 §406.

<sup>1279</sup> So auch R. Freed mit weiteren Beispielen: Freed, Middle Kingdom Relief, 190, Anm. 684, 688.

Abb. 77: CG 411<sup>1280</sup>Abb. 78: CG 417<sup>1281</sup>

Da die Varianten der figürlichen Darstellung durch das Motiv bestimmt und mit diesem identisch sind,<sup>1282</sup> werde ich die Begriffe *Motiv 1* und *Motiv 2* für beide kompositorischen Varianten benutzen.

### Komposition von Motiv 1

Abb. 79: CG 415<sup>1283</sup>

*Motiv 1* findet sich nur an CG 415 (Tf. 107, 108). Die Hapi-Figuren und die Sema-Röhre nehmen in etwa die gleiche Höhe ein. Sowohl den Figuren als auch dem  $\nabla$ -Zeichen werden jeweils ein Drittel der Bildfläche zugesprochen. Die Wappenpflanzen stehen als starres dekoratives Element zwischen den Figuren. Durch parallel verlaufende, senkrechte Linien, die sich von der Hand zum Fuß und entlang des Rückens zum Fuß ziehen, sind die Figuren in vertikale Grenzen gesetzt. Nur durch das Festhalten der Pflanzenstängel verknüpfen sich Dekor- und Figurenelemente miteinander. Die Hapi-Figuren halten die Pflanzenstängel fest und drücken die Blütenköpfe aufeinander. Die jeweils innere Hand greift zum unteren und die äußere Hand zum oberen Pflanzenstängel. Durch diese Armhaltung, die die Falten der Bauch- und Brustpartie nicht verdeckt, sondern umrahmt, wird der massige Eindruck des Körpers

<sup>1280</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>1281</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 33.

<sup>1282</sup> Siehe Kapitel 3.3.3 *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>1283</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

betont. Die überkreuzten Arme sind das einzige Element, dass die Komposition komplexer gestaltet.<sup>1284</sup>

### Komposition von Motiv 2



Abb. 80: CG 411<sup>1285</sup>



Abb. 81: CG 412<sup>1286</sup>

Die Komposition der übrigen Reliefs wurde deutlich komplexer gestaltet. Die Figuren gehen, durch den auf das  $\nabla$ -Zeichen gesetzten Fuß, eine Verbindung mit diesem Kompositionselement ein. Der vertikale Rahmen, der an *Motiv 1* noch zu beobachten ist, ist an *Motiv 2* aufgehoben, da der Fuß über die, den Stängel haltende Hand hinausweist. Der mittlere Pflanzenstängel, der an der Sema-Röhre verknötet ist, wird durch den angezogenen Arm über die Brust- und Bauchpartie der Figuren geführt, während die restlichen Pflanzenstängel der Wapppflanzen sich hinter dem angewinkelten Bein zur Sema-Röhre hinwenden. Durch das Vor- und Hintereinander der einzelnen Glieder wird der Körper in Bewegung versetzt und ein Agieren im Raum suggeriert.<sup>1287</sup> Mit dem Festzurren der Pflanzenstängel lehnen sich die Figuren leicht zurück und krümmen die Rückenlinie wie einen Bogen. Diese Bewegung wird durch den angewinkelten Arm gestoppt und durch dessen Überschneidung mit der Brust, auf den Körper zurückgelenkt. Die zweite Bewegung geht von dem sich abstoßenden Fuß aus, über die bewegte Körperlinie hinauf zu dem weit ausgreifenden Arm, der wiederum in seiner Bewegung den Pflanzenstängel zum Körper zieht.

#### 4.2.2 Varianten in der Platzierung und Zuordnung von Bild und Text

Die Platzierung der Hieroglyphen wird durch den Umfang des Textes, der Dominanz von vertikalen oder horizontalen Zeichen und letztlich durch die unveränderbare Gestalt der Figuren

<sup>1284</sup> Bei vergleichbaren Haltungen aus dem Alten Reich, zum Beispiel Sahure, (Borchardt, Sahure I, Bl. 24) kommen beide Arme aus der Schulter und zeigen daher kaum Überschneidungen. Am Sitzblock Amenemhet I (JE 37470) nehmen die Arme ihren Beginn in separaten Schultern, überkreuzen sich jedoch nicht. Evers, Staat I, Tf. 16.

<sup>1285</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>1286</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.

<sup>1287</sup> So auch Hanke, Komposition, 49. Ähnliche Beispiele, Klebs, ZÄS 52 (1914), 30, Abb. 10.

beeinflusst.<sup>1288</sup> Wenn möglich, wurde der Text im oberen Bereich der Bildfläche untergebracht und somit Text und Bild deutlich voneinander getrennt. Allerdings reichen an manchen Reliefs Komponenten der Figurendarstellung, z.B. die Ohren der Sethfiguren,<sup>1289</sup> der Kopfschmuck der Hapi<sup>1290</sup> oder die Kronen von Horus und Seth<sup>1291</sup>, in den Textbereich hinein. Dieses Ineinandergreifen von Bild und Text wird an den einzelnen Reliefs unterschiedlich gelöst, wodurch unter Berücksichtigung von Platzierung, Größe und Form der Hieroglyphen, Kriterien für individuelle Handschriften erstellt werden können.

Die Hieroglyphen sind ohne sichtbare Kolummentrennung angeordnet. Es ist aber wohl davon auszugehen, dass diese in der Vorzeichnung noch angegeben war.<sup>1292</sup> An den Denkmälern Sesostri I. gibt es Texte mit und ohne Kolummentrennung.<sup>1293</sup> Zum einen sind an der Chapelle Blanche<sup>1294</sup> und den Osirispfeiler aus Karnak<sup>1295</sup> die Trennlinien der Kolumnen noch plastisch herausmodelliert, zum anderen fehlen sie an den Karnak-Pfeilern<sup>1296</sup> vollständig, was dem Erscheinungsbild an den Lischer Reliefs sehr nahe kommt. Auch die aus dem Lischer Tempelbezirk erhaltenen Reliefs weisen keine plastische Trennung der Kolumnen auf.<sup>1297</sup>

### Variante 1: Text und Bild sind voneinander getrennt

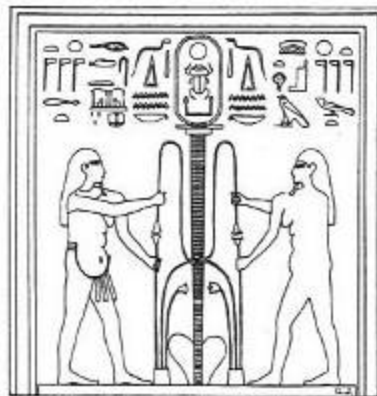



Abb. 82: CG 415<sup>1298</sup>

Ein Beispiel für die strikte Trennung von Figuren- und Hieroglyphenbereich findet sich an CG 415 (Tf. 107a-b). Das -Zeichen wird mit den Pluralstrichen | | | zusammengedrängt, um die

<sup>1288</sup> Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form, 27, „Nicht das Zusammenspiel ikonischer Elemente wie Aktion und Szenerie, Figur und Umfeld macht das Bild aus, sondern vielmehr das Zusammenspiel von Figur und Grund, Bild und anikonischer Trägermaterie, vor allem aber Bild und Schrift. Die für die ägyptischen Zwecke entscheidende Eigenschaft des seiner räumlichen Assoziationen entkleideten neutralen Grundes ist seine vollkommen unproblematische, uneingeschränkte Beschriftbarkeit. Das die ägyptische Kunst kennzeichnende harmonische Ineinander von Bild und Schrift beruht auf der enträumlichten Neutralität des beiden gemeinsamen Grundes als seiner entscheidenden Voraussetzung.“

<sup>1289</sup> CG 412, 414, 416, 420.

<sup>1290</sup> CG 411, 418.

<sup>1291</sup> CG 417.

<sup>1292</sup> So verfahren an den Reliefs im Grab des Haremhab. Hornung, Haremhab, Tf. 34, 57, 58a.

<sup>1293</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 202-203.

<sup>1294</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

<sup>1295</sup> Vandersleyen, Propyläen, Abb. 153.

<sup>1296</sup> Shaleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 86.

<sup>1297</sup> Hayes, Scepter I, fig. 114; Arnold, Pyramid, pl. 49.

<sup>1298</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

imaginäre Grenze, die durch den Fuß der Kartusche führt, nicht zu durchbrechen. Dieser Eindruck wird durch den auffälligen Größenunterschied, im Vergleich zu den überdimensional wirkenden  $\neg$ -Zeichen, noch betont. Auf der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 107a**) war versehentlich der Henkel an der linken  $\neg$ -Hieroglyphe außen und nicht wie in der Mehrzahl der  $\neg$ -Hieroglyphen – so auch am Korb an der rechten Seite (**Tf. 107b**) – innen angebracht worden.

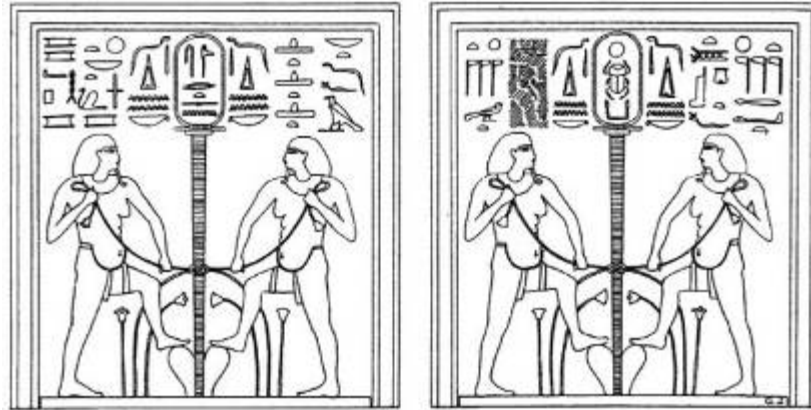


Abb. 83: CG 413 rechte und linke Thronseite<sup>1299</sup>

Der gleiche Befund zeigt sich an CG 413 (**Tf. 109b**). Allerdings konnten die Hieroglyphen hier in harmonischer Anordnung innerhalb des Textbereiches platziert werden. Die unteren Hieroglyphen liegen auf beiden Seiten auf einer Linie in Höhe des Kartuschenfußes. Auch an diesen Reliefs zeigt sich ein deutlicher Größenunterschied zwischen den vertikalen und horizontalen Zeichen.

An den Sitzblöcken von CG 415 und 413 sind die Zeichen innerhalb imaginärer vertikaler Kolumnen angeordnet, wobei die vertikalen Zeichen häufig überdimensioniert werden, damit die unteren Zeichen eine Linie und somit eine Grenze zur Figurendarstellung bilden.

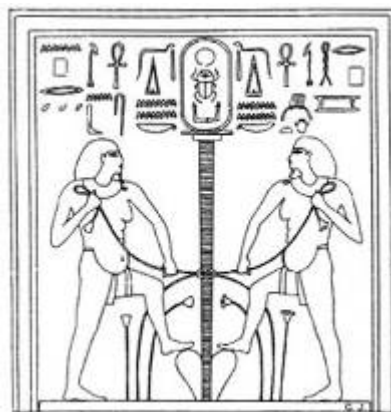


Abb. 84: CG 419 linke Thronseite<sup>1300</sup>

In ähnlicher Weise wurde die linke Seite von CG 419 (**Tf. 113b**) gestaltet. Figurenbereich und Textbereich sind klar voneinander getrennt und die Hieroglyphen sind in drei vertikalen

<sup>1299</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 30.

<sup>1300</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 31.

Kolumnen angeordnet. Da die dritten Kolumnen mit vertikalen Zeichen enden, liegen sie nicht in einer Linie mit den Zeichen der ersten und zweiten Kolumne.<sup>1301</sup>

### Variante 2: Bestandteile der figürlichen Darstellung ragen in den Textbereich

Es gibt verschiedene Lösungen eindringende Figurenkompartimente in den Textbereich zu integrieren.

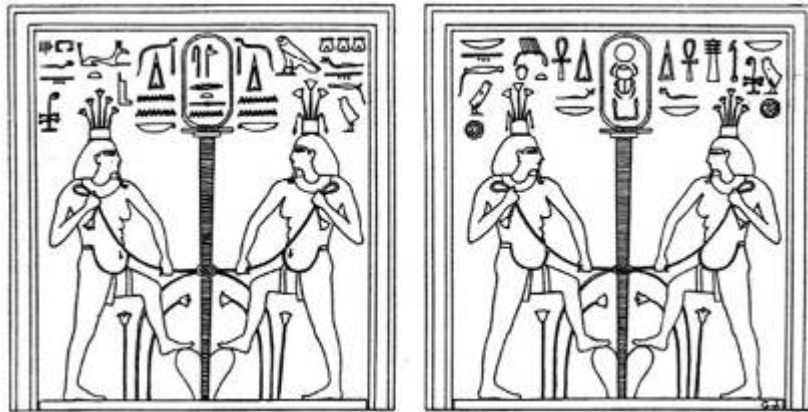











Abb. 85: CG 411 rechte und linke Thronseite<sup>1302</sup>

An CG 411 (**Tf. 109a**) ragen die Wappenaufsätze der Hapi-Figuren in den Bereich der Hieroglyphen hinein. Dabei verläuft die Schnittstelle von Text- und Figurenbereich zwischen Kopf und Wappenaufsatz, wodurch die Wappenpflanzen zu Hieroglyphen und zum lesbaren Teil des Textes werden.<sup>1303</sup> An der linken Thronseite von CG 411 wurde aufgrund des voluminösen Kopfschmucks der Raum im Textbereich zu knapp. Eine Hieroglyphe wurde daher einfach in die Bildfläche zu den Figuren gesetzt. Dabei entsteht ein merkwürdiges Ungleichgewicht zwischen der großen -Hieroglyphe auf der linken und der kleinen -Hieroglyphe auf der rechten Seite des linken Thronreliefs. Es ist wohl verständlich, dass man die Schriftzeichen von *šmw* nicht trennen wollte und daher das Stadt-Determinativ unter den Vogel setzte. Auf der linken Seite hätte man jedoch die -Hieroglyphe und das Stadtzeichen etwas kleiner gestalten können, so dass sie hintereinander neben dem Wappenzeichen Platz gefunden hätten. Statt dessen vergrößerte man die -Hieroglyphe, damit sie in einer Linie mit der -Hieroglyphe stand und setzte das Stadtzeichen neben den Kopf des Hapi in den Figurenbereich. Daneben versuchte man die Gesamterscheinung des Hieroglyphenbereiches zu harmonisieren. Die Hieroglyphen wurden in einer Kombination aus vertikalen und horizontalen Kolumnen angeordnet. Auf der linken Thronseite wurden die -Hieroglyphe und die -Hieroglyphe besonders voluminös gestaltet, um den dort vorhandenen Platz auszufüllen. Auf der rechten Thronseite (**Tf. 123c**) wurde das -Zeichen vergrößert und heruntergezogen. Die restlichen Hieroglyphen wurden um die Wappenaufsätze konzentriert. Eine ähnliche Lösung

<sup>1301</sup> Die ursprüngliche Vorzeichnung sah vermutlich wie im Grab des Haremhab aus (Hornung, Haremhab, Tf. 55). Der Figurenbereich ist dort durch eine gezeichnete horizontale Linie vom Textbereich getrennt, aber die untersten Hieroglyphen liegen nicht genau auf dieser Trennlinie. Durch das Herausarbeiten des Reliefs wurden dann die gemalten Hilfslinien entfernt und durch die unterschiedliche Lage der untersten Hieroglyphen ein optisch unruhiger Trennungsrand zum Figurenbereich erzeugt (Hornung, Haremhab, Tf. 35).

<sup>1302</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33 fig. 28.

<sup>1303</sup> So vertreten von R. Freed, Middle Kingdom Relief, Anm. 190, 684, 688 und in die Übersetzung integriert von K.P. Kuhlmann, Thron, 53-54.

findet sich an der Chapelle Blanche, an der die Krone des falkenköpfigen Gottes in die Kolumne hineinragt, weshalb die -Hieroglyphen nach links verschoben werden mussten und dadurch in die daneben liegende Kolumne gedrängt wurden. Damit diese Lösung durchgeführt werden konnte, wurde die Trennlinie der Kolumne weggelassen (**Tf. 157b**).

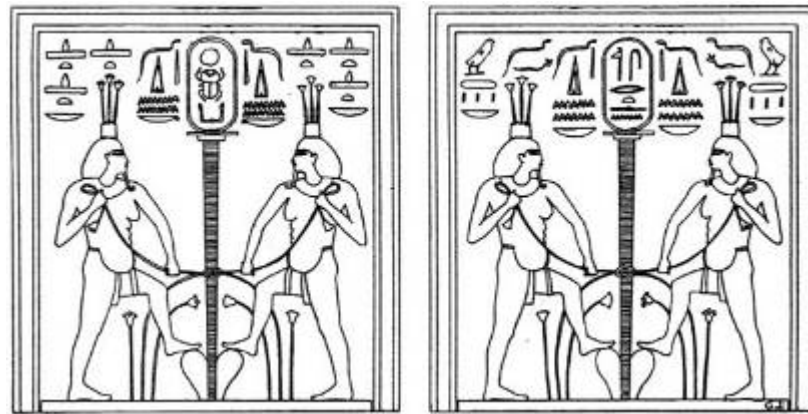















Abb. 86: CG 418 rechte und linke<sup>1304</sup> Thronseite<sup>1305</sup>

An CG 418 (**Tf. 109c**) fand man eine andere Lösung. Hier reichen nicht nur die Wapppflanzen, sondern auch ein Teil des Hapi-Kopfes, in den Hieroglyphenkomplex hinein, da sich der Fuß der Kartusche in Augenhöhe der Hapi befindet. Die mittlere Kolumne ist durch Kopf und Wappenaufsatz fast vollkommen ausgefüllt. Daher fanden in dieser auf der linken Thronseite (**Tf. 127c**) nur  und auf der rechten Thronseite (**Tf. 127a**) nur  Platz. Im Gegensatz zu CG 411 wo Kopfschmuck und Hieroglyphen in einer harmonischen Anordnung im Textbereich integriert wurden, bedrängt der Kopfschmuck an CG 418 die Hieroglyphen der 3. Kolumne. Zwischen der 1. Kolumne und dem Kopfschmuck wurde hingegen ein auffälliger Freiraum gelassen (**Tf. 127**). Hier wurde, im Gegensatz zu CG 411 (**Tf. 109a, 123c-d**), nicht versucht den Raum durch ein Vergrößern der Hieroglyphen aufzufüllen. An CG 418 wird die vertikale Aufteilung der Hieroglyphen beibehalten und die Maße der Zeichen zueinander nicht unnötig verändert. Dadurch werden aber die Pflanzenaufsätze nicht als lesbare Hieroglyphen in den Textbereich integriert, sondern wirken wie eindringende Dekorelemente. In der Verteilung der Hieroglyphen unterscheiden sich die Thronseiten von CG 418 stark voneinander. Auf der linken Thronseite (**Tf. 148b, 127c-d**) wurden die  von  auseinander gezogen, wobei die -Hieroglyphe in einer Linie mit dem Fuß der Kartusche gebracht wurde. Die Hieroglyphen der 3. Kolumne sind gestaucht und liegen nicht in einer Linie mit der -Hieroglyphe. Irrtümlicherweise sind auf der linken Thronseite die Korbhenkel außen und nicht wie auf den restlichen Thronseiten sowie auf der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 148a**) innen, zur -Hieroglyphe orientiert, angebracht worden. Der Kopf der Hapi liegt mitten im Textbereich und beide Komponenten scheinen sich gegenseitig zu behindern. Auf der rechten Thronseite wurden hingegen die -Hieroglyphen und -Hieroglyphe eng zusammengeschoben, um sie auf eine Linie mit dem Kopfschmuck zu bringen. Es wurde versucht den Textbereich vom Bildbereich optisch zu trennen. Seltsam ungenau wirken allerdings die unterschiedlichen Platzierungen der -Hieroglyphen zu ihren -Zeichen (**Tf. 148d**).

<sup>1304</sup> G. Jequier hat hier irrtümlicherweise die Henkel der -Hieroglyphen vergessen, so dass sie wie -Hieroglyphen erscheinen.

<sup>1305</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 29.



Bei den Horus- und Sethdarstellungen ragen die langen Ohren der Seth-Figuren in den Textbereich hinein. An CG 417 (**Tf. 118c, 120b, 121d**) wird der Bereich der Hieroglyphen im großen Umfang von den Vereinigungskronen der Akteure beansprucht.

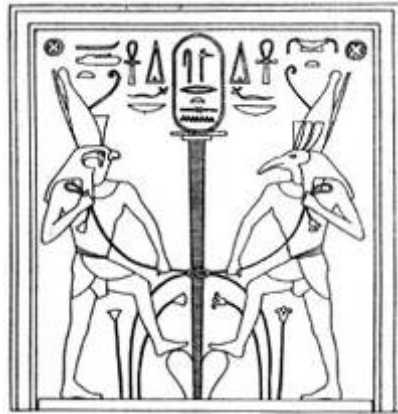


Abb. 87: CG 417<sup>1306</sup>

Die Kronen bedecken den unteren Bereich der zweiten und dritten Kolumne und nehmen einen derart großen Raum im Textbereich ein, so dass die Trennung zwischen Text und Bildbereich hier aufgehoben wirkt. Die gesamte Relieffläche wird als Bildfläche wahrgenommen, in der die Hieroglyphen um die Figuren herum drapiert wurden. Die Texte der beiden Reliefsseiten sind sehr kurz und finden daher, trotz voluminösem Kronenschmuck, noch im oberen Reliefbereich Platz.

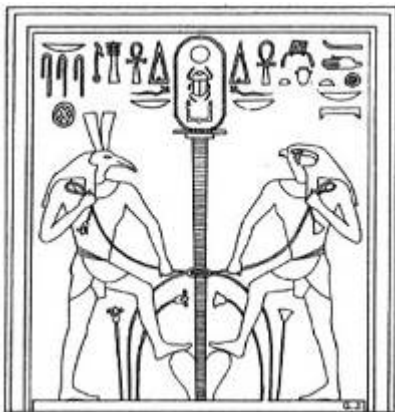


Abb. 88: CG 414 linke Thronseite<sup>1307</sup>



Abb. 89: CG 420 linke Thronseite<sup>1308</sup>

An der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 117b, 119d**) und 420 (**Tf. 115b**) endet der Textbereich weit oberhalb des Kartuschenfußes. Im Textbereich weisen beide Reliefs große Freiräume auf und sind in ihrer Wirkung der Hieroglyphenanordnung von CG 418 (**Tf. 109c**) sehr ähnlich.

<sup>1306</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 33.

<sup>1307</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>1308</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 35.



Abb. 90: 414 rechte Thronseite<sup>1309</sup>



Abb. 91: 420 rechte Thronseite<sup>1310</sup>

Auf der rechten Thronseite von CG 414 (Tf. 115c) und 420 (Tf. 115a) wurde, im Gegensatz zur linken Thronseite (Tf. 115b), die  $\smile$ -Hieroglyphe bis zum Kartuschenfuß nach unten versetzt, so dass der Kartuschenfuß als optische Trennlinie erscheint. An CG 414 wurde auf der rechten Hälfte der rechten Thronseite durch die Anzahl an voluminösen vertikalen Zeichen die  $\text{𓄿}$ -Hieroglyphe in den Bereich der Figuren hineingerückt. Auf der linken Seite hat man die Hieroglyphen  $\text{𓄿}$   $\text{𓄿}$  besonders groß gestaltet, um den Hieroglyphenteil optisch wieder in ein Gleichgewicht zu bringen. In der Verteilung der Hieroglyphen gleicht dieses Relief der linken Thronseite von CG 411 (Tf. 109a), an der, wie hier durch die Verbreiterung der  $\smile$ -Hieroglyphe und der  $\text{𓄿}$ -Hieroglyphe ebenfalls eine optische Harmonisierung angestrebt wurde.



Abb. 92: CG 412 linke Thronseite<sup>1311</sup>

An der linken Thronseite von CG 412 (Tf. 120d, 121a) machen die Hieroglyphen einen äußerst zusammengedrängten Eindruck. Die Hieroglyphen sind oberhalb der Ohren des Seth platziert und bleiben im oberen Textbereich.

Die Thronseiten von CG 416 und die rechte Thronseite von CG 412 vermitteln, durch die enge Platzierung der Figuren und der Hieroglyphen, den Eindruck, als seien der Bild- und Textteil ohne Trennung miteinander verschmolzen.



<sup>1309</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>1310</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 35.

<sup>1311</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.



Abb. 93: CG 412 rechte Thronseite<sup>1312</sup>

An der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 118a**) verläuft die Trennungslinie zwischen Text und Bild durch den Fuß der Kartusche. Da die Köpfe der Figuren direkt an dieser Linie enden und die Ohren der Seth-Figur weit in den Text hineinragen, wird diese optische Trennungslinie nahezu aufgehoben. Auf dieser Thronseite überwiegen die vertikalen Zeichen, die mehr Raum im Textbereich benötigten. Daher wurden die Zeichen  und  auf der Trennlinie zwischen Bild und Text platziert. Sie scheinen geradezu an den Köpfen der Figuren zu kleben, wodurch eine optische Verschmelzung zwischen Text und Bild erzeugt wird (**Tf. 120, 121b**).

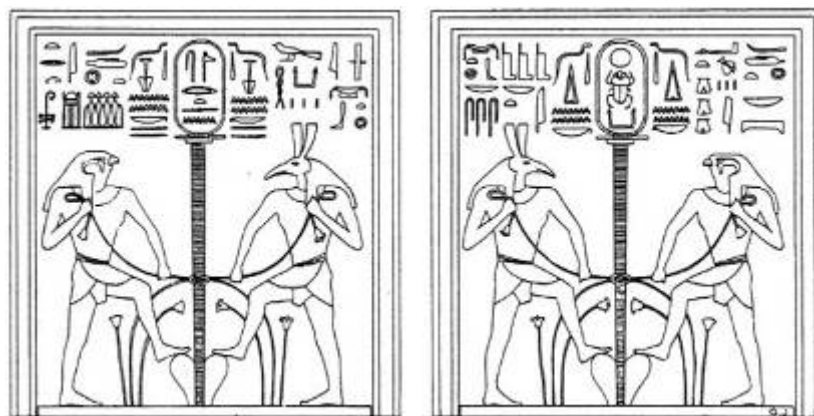






Abb. 94: CG 416 rechte und linke Thronseite<sup>1313</sup>

Ähnlich sind die Thronseiten von CG 416 (**Tf. 115d, 118b, 153**) aufgebaut, da auch hier die Figuren die Trennlinie von Bild und Text, die durch den Kartuschenfuß geführt wird, mit ihren Köpfen berühren. An der linken Thronseite von CG 416 (**Tf. 115d**) versuchte man mit verschiedenen Vorgehensweisen den umfangreichen Text in den Textteil aufzunehmen und soweit als möglich als geschlossenen Block optisch vom Bildteil zu trennen. Allerdings geriet man auf der rechten Bildhälfte (**Tf. 153a**) in deutliche Bedrängnis, da neben den - und -Hieroglyphen, die stark zusammengeschoben wurden, noch  untergebracht werden musste.<sup>1314</sup> Damit diese Hieroglyphe noch Platz fand wurde sie auf einer Linie mit der Abschlussplatte der Sema-Röhre gebracht. An diesem Relief überlappen sich Bild- und

<sup>1312</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.

<sup>1313</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 34.

<sup>1314</sup> Diese Hieroglyphe wurde von G. Jequier nicht in seine Umzeichnung aufgenommen.

Textbereich geradezu (**Tf. 115d**), da die Hieroglyphen und die Figurenköpfe zwei unterschiedliche Trennlinien suggerieren. Die eine verläuft durch den Kartuschenfuß über den Köpfen der Figuren und die andere liegt unterhalb der Sema-Abschlussplatte und der -Hieroglyphe. Somit ragt diese Hieroglyphe eigentlich in den Bildbereich hinein, wird aber noch so orientiert, dass sie optisch mit dem Textbereich eine Einheit einget."/>

### Variante 3: Teile des Textes werden in den Figurenbereich gesetzt

An der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 114d, 136a-b**) scheint die Rennung von Text und Bild aufgehoben zu sein. Zum einen ragen die Figuren in den Textbereich hinein und befinden sich mit ihren Augen in der Höhe des Kartuschenfußes, zum anderen weist dieses Relief sehr viel Text auf, der durch diese Behinderung in die Bildfläche ausweichen musste.

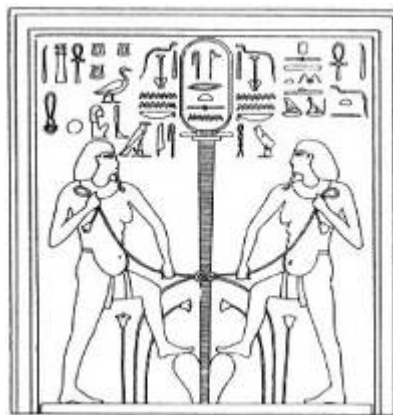








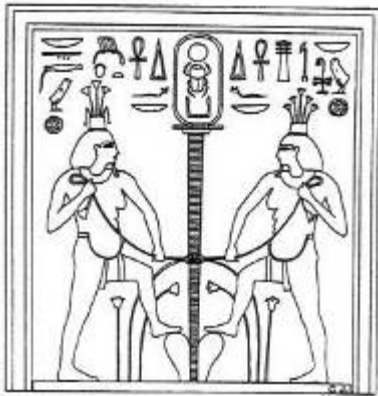


Abb. 95: CG 419 rechte Thronseite<sup>1315</sup>

So mussten, aufgrund des umfangreichen Textmaterials, die Hieroglyphen  und  unterhalb der Kartusche platziert werden. Der  scheint regelrecht auf der Schulter des Hapi zu sitzen (**Tf. 136a**). Dennoch wurde versucht, die Hieroglyphen soweit als möglich in den Textbereich zu integrieren, was zu einem auffallend, gedrängten Eindruck führte. Besonders auf der rechten Hälfte fielen die Zeichen  auffallend klein aus (**Tf. 150a-b**). Durch das Zusammenschieben der - und -Hieroglyphen versuchte man die obere Hälfte von  und  noch in den Bereich der Hieroglyphen einzubinden.

<sup>1315</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 31.

Abb. 96: CG 411 linke Thronseite<sup>1316</sup>Abb. 97: 414 rechte Thronseite<sup>1317</sup>

Auch auf der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 109a**) und der rechten Thronseite CG 414 (**Tf. 115c**) mussten einzelne Hieroglyphen aus Platzmangel in den Bildbereich verlagert werden. Auf der linken Bildhälfte der linken Thronseite von CG 411 musste das Stadt-Determinativ aufgrund des voluminösen Kopfschmucks, der in den Textbereich hineinragt, in die Bildfläche der Figuren platziert werden. Auf der rechten Thronseite von CG 414 verlagerte man die -Hieroglyphe über der Schulter des Seth.

#### 4.2.3 Gestaltung der Hieroglyphen

Die Größe und Verteilung der Hieroglyphen an CG 412 (**Tf. 149**), CG 414 (**Tf. 115c**) und CG 417 (**Tf. 118c, 120b, 121d**) sind denen an CG 411 (**Tf. 109a**) und CG 420 (**Tf. 115a-b**) sehr ähnlich. In der Betonung der vertikalen Zeichen und der Proportionierung der Hieroglyphen erinnern besonders die Reliefs von CG 411 und CG 420 an die Karnak-Pfeiler.<sup>1318</sup>

Die Anordnung der Hieroglyphen, nämlich die Zusammenstellung von großen vertikalen Zeichen mit schmalen horizontalen Zeichen, zeigt sich an den Reliefs von CG 413 (**Tf. 109b**) und CG 415 (**Tf. 107a-b**). Die gleichen Größenunterschiede zwischen vertikalen und horizontalen Zeichen finden sich ebenfalls an CG 416 (**Tf. 115d**), CG 418 (**Tf. 113a**) und CG 419 (**Tf. 113b, 150**). Daher können diese Reliefs zu einer Gruppe zusammengefasst werden. Wie an CG 413 und 415 zeigen sich auch an CG 418 und der linken Seite von CG 419 die stark zusammengeschobenen Zacken der -Hieroglyphen. Die Höhe der einzelnen Zacken ist jedoch noch stärker verkürzt worden, wodurch die Hieroglyphe optisch fast zu einer unruhigen Linie wird. Dieses Erscheinungsbild zeigt sich besonders deutlich an und der linken Seite von CG 419 (**Tf. 113b, 150c**). Ähnliche Ausführungen weisen der Karnak-Pfeiler in Kairo (**Tf. 156c-d**) und einem Bruchstück aus Elephantine auf.<sup>1319</sup> Weitere Beispiele finden sich aus der Zeit Mentuhotep II.,<sup>1320</sup> aber auch schon auf einem Reliefbruchstück von Cheops, das von Amenemhet I. in Lischt verbaut wurde.<sup>1321</sup>

<sup>1316</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.






<sup>1317</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>1318</sup> Shaleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 86.

<sup>1319</sup> Lüddeckens, MDAIK 27 (1971), Tf. LI.


<sup>1320</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 110, Abb. 10.

<sup>1321</sup> Smith, HSPOK, pl. 39.

Zwei verschiedene Erscheinungsbilder der -Hieroglyphe finden sich erstaunlicherweise an der linken Thronseite von CG 416 (**Tf. 115d, 153b**). So weist die linke Hälfte neben den langgezogenen vertikalen Zeichen, auch die gestauchten -Hieroglyphen auf, die an der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 113b, 150c**) vorliegen. Das Erscheinungsbild ähnelt sehr einem Reliefbruchstück aus dem Tempel Sesostri I. in Lischt.<sup>1322</sup> Auf der rechten Bildhälfte der linken Thronseite von CG 416 zeigt sich ein ausgewogeneres Maßverhältnis zwischen vertikalen und horizontalen Zeichen, das sich auch in der harmonischen Gestaltung der Zacken der -Hieroglyphen zeigt. Dieselbe Gestaltung weist die rechte Thronseite von CG 419 (**Tf. 114d**) auf. Ob diesen Varianten nun allerdings eine derart starke Bedeutung zugemessen werden kann, um hier nun zwei Handschriften annehmen zu dürfen, ist zweifelhaft.<sup>1323</sup> Auch an der Chapelle Blanche finden sich diese unterschiedlichen -Gestaltungen innerhalb einer Szene, bei dem Hieroglyphenblock  sogar direkt übereinandergesetzt.<sup>1324</sup>



### Hieroglyphen:

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	Große, vertikale Zeichen; schmale horizontale Zeichen; vertikale Kolumnenordnung	413, 415, 416, 418, 419
Typ II	Große Hieroglyphen; ausgewogene Verteilung einzelner Zeichen; Kolumnenordnung aufgelöst	411, 412, 414, 417, 420


An einigen Thronreliefs können Hieroglyphen mit, neben Hieroglyphen ohne Binnenzeichnung angetroffen werden. Ob hier von verschiedenen Fertigungsstadien ausgegangen werden kann, ist äußerst fragwürdig, da im Vergleich mit stilistisch nahestehenden Denkmälern überall diese fast willkürlich erscheinende Verteilung von Verzierung an Hieroglyphen zu beobachten sind. Auch die Relief Amenemhet I.<sup>1325</sup> und die der Chapelle Blanche weisen -Zeichen mit und ohne Binnenstruktur auf (**Tf. 157a-b**).

Der größte Teil der Hieroglyphen an den Lischter Reliefs ist ohne Binnenstruktur geblieben, die vermutlich aufgemalt werden sollte. Ein derartiges Verfahren zeigt sich am Karnak-Pfeiler, an dem die Querbalken am Rumpf des Djedpfeilers zu einem plastisch modelliert (**Tf. 156a**) zum anderen nur aufgemalt wurden (**Tf. 156c-d**). Einige Hieroglyphen weisen jedoch interessante Verzierungen auf, die der Vollständigkeit halber hier wiedergegeben werden.

### -Hieroglyphe:

Die -Hieroglyphe kann unterschiedlich gegliedert sein. An einigen Hieroglyphen wurden die Kreuzarme der -Hieroglyphe am Ende durch eine Inskription zweigeteilt.<sup>1326</sup> Dieser Befund ist






<sup>1322</sup> Arnold, Pyramid, pl. 49.



<sup>1323</sup> Wie dies z.B. von B. Fay für die Hieroglyphen an der Statuen Amenemhets V. erstellt wurde. Fay, MDAIK 44 (1988), 74. So gibt auch N. Strudwick zu bedenken, dass Varianten bei einem Produzenten auftreten können, wenn dieser von einer links zu einer rechts gerichteten Figur wechselt Strudwick, JARCE 27 (1990), 94. So könnten die wechselnden Arbeitsrichtungen sich vielleicht auch auf das Erscheinungsbild der -Hieroglyphen ausgewirkt haben.

<sup>1324</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60. Eine ähnliche Hieroglyphengestaltung weisen auch einige Stelen (CG 2047, CG 20315) auf, die von Frau R. Freed zum Stilvergleich zu Lischt herangezogen wurden. Freed, Middle Kingdom Relief, 208-210.






<sup>1325</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 111, Abb. 11. Bekannt ist diese Gestaltung schon aus der Zeit des Sahure. Smith, HSPOK, pl. 53a.

<sup>1326</sup> Siehe auch Arnold, Pyramid, pl. 33b.



an den linken Thronseiten von CG 420 (**Tf. 151a**) und CG 411 (**Tf. 109a**) und der rechten Thronhälfte von CG 414 (**Tf. 115c**), in der rechten Bildhälfte der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 121d**) und CG 420 (**Tf. 151b**) ausgeführt. Dazu zeigen die jeweils linken -Hieroglyphen der rechten und der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 149**) und die rechten -Hieroglyphen der linken Thronseiten von CG 419 (**Tf. 150c**) und CG 414 (**Tf. 152a**) die gleiche Gestaltung. Diese Gliederung findet sich schon auf einem Relief des Sahure<sup>1327</sup> wie auch auf einem Türsturz Sesostri I. aus Lischt.<sup>1328</sup> Das letztendliche Erscheinungsbild weist eine aufwendige Binnenstruktur, mit einer Schnürung an den Kreuzarmen und einer vertikale Zweiteilung des Anchfußes, auf.<sup>1329</sup> Diesen Typus findet man an der linken -Hieroglyphe der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 117b**)<sup>1330</sup>, an der linken -Hieroglyphe der rechten Thronseite von CG 420 (**Tf. 151b-c**) und an der rechten -Hieroglyphe der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 149b**). Beide Ausführungen finden sich am Relief Amenemhet I. aus Lischt<sup>1331</sup> wie auch an der Chapelle Blanche.<sup>1332</sup>

Die restlichen -Hieroglyphen sind ohne Binnenzeichnung verblieben. Zumeist zeigt sich aber, wie an der rechten -Hieroglyphe der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 149d**), ein plastischer Grat, der Anchfuß und -schlaufe in zwei Teile teilt und sich auf den Armen zu den Enden hin aufgabelt.<sup>1333</sup> Vielleicht wurde diese Gestaltung durch einen farbigen Auftrag hervorgehoben.

#### -Hieroglyphe:

Nur an den Reliefsseiten von CG 420 (**Tf. 151**) haben die -Hieroglyphen eine Binnenzeichnung erhalten. So wurde die linke -Hieroglyphe auf der rechten Thronseite an seiner schmalsten Stelle durch drei parallele Inskriptionen mit einer Schnürung versehen.<sup>1334</sup> Die rechte -Hieroglyphe hingegen und die -Hieroglyphen der linken Thronseite weisen daneben noch weitere waagrechte Unterteilungen auf dem Fuß auf (**Tf. 115a-b, 151b**). Beide Ausführungen sind an der Chapelle Blanche nachzuweisen.<sup>1335</sup> Die -Hieroglyphen an CG 411 (**Tf. 109a**), 412 (**Tf. 149a-b**), 414 (**Tf. 115c**) und 419<sup>1336</sup> sind ohne Binnenzeichnung geblieben.


#### -Hieroglyphe:

Auch die -Hieroglyphen weisen unterschiedliche Binnenzeichnungen auf. So sind an den -Hieroglyphen der linken Thronseiten von CG 414 (**Tf. 152a**), 419 (**Tf. 119b, 150c**) und 420 (**Tf. 151a**) und der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113a**) einzelne Körperglieder wie Kopf, Flügel und Beine durch feine Ritzlinien und plastische Modellierungen aufwendig gestaltet

<sup>1327</sup> Smith, HSPOK, pl. 53 a.

<sup>1328</sup> Eaton-Krauss, MDOG 112 (1980), 42, Abb. 1.

<sup>1329</sup> Siehe auch Arnold, Pyramid, pl. 33a.

<sup>1330</sup> Auf diesem Foto ist nur der gegliederte Fuß der -Hieroglyphe sichtbar.

<sup>1331</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 111, Abb. 11.


<sup>1332</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

<sup>1333</sup> Dieser Gestaltung kommt dem Abbild bei Fischer, MMJ 5 (1972), 40 fig. 18 nahe. Allerdings ist dort auch noch die Schnürung angegeben.


<sup>1334</sup> So auch bei Sahure (Smith, HSPOK, pl. 53 a) und der Chapelle Blanche (Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60).

<sup>1335</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.


<sup>1336</sup> Ohne Bild.

worden.<sup>1337</sup> Die Kartuschen, in denen sich die -Hieroglyphen befinden, weisen dazu an CG 414, CG 419 und CG 420 eine fein, geritzte Schnürung am Fuß auf. An den linken Thronseiten von CG 411 (**Tf. 109a**), CG 412 (**Tf. 149a**),<sup>1338</sup> CG 413,<sup>1339</sup> CG 415 (**Tf. 152b**), CG 416 (**Tf. 115d, 153b**) und CG 417<sup>1340</sup> wurden die einzelnen Körperkompartimente des Käfers nur durch einfache Inskription voneinander geschieden. Die einfache Binnenstruktur zeigt sich ebenso am Karnak-Pfeiler (**Tf. 156a**), an der Chapelle Blanche (**Tf. 157b**) und einem Bruchstück aus Lischt,<sup>1341</sup> während die aufwendige Gestaltung sowohl von der Chapelle Blanche (**Tf. 157a**) als auch aus dem Lischer Tempel<sup>1342</sup> bekannt sind.



#### -Hieroglyphe:

An der rechten Thronseiten von CG 416 (**Tf. 153a**) und CG 420 (**Tf. 151b**) wurden die Ohren des Schakals der -Hieroglyphe neben einer feinen Modellierung mit einzelnen Haaren verziert. Die linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 148c**) zeigt die gleiche Qualität in der facettenreichen Modellierung dieses Ohres ohne die Angabe einzelner Haare. An den rechten Seiten von CG 412 (**Tf. 149d**), CG 413 (**Tf. 109b**), CG 414 (**Tf. 115c**), CG 415 (**Tf. 152c**) und CG 416 (**Tf. 153a**) wurde nur die Schnauze durch zwei parallele Inskriptionen weiter differenziert.





#### -Hieroglyphe:

Die Binnenzeichnung der -Hieroglyphe ist an CG 415 unterschiedlich gestaltet. Auf der rechten Thronseite (**Tf. 107a, 122a**) sind der Körper und die daran ansetzenden Schwanzfedern durch eine Inskription deutlich voneinander geschieden. Diese Gestaltung findet sich auch an der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 123d**). Sie ebenfalls in Darstellungen an den Tempelwänden in Lischt belegt.<sup>1343</sup> Auf der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 107b, 122d**) sind die Schwanzfedern länger, weshalb der Ansatz der Schwanzfedern fast unter den Flügel verschwindet. Auch diese Gestaltung ist aus Lischt bekannt.<sup>1344</sup>

#### -Hieroglyphe und -Hieroglyphe:

Der Hals der -Hieroglyphe ist nur an der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 148b-c**) mit einem Zick-Zack-Muster versehen worden. Über der rechten Hapi-Figur der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 123d**) wurde der Hals der -Hieroglyphe durch parallele Ritzlinien verziert. Ein ähnliches Bild zeigt sich auf dem Reliefbruchstück von Cheops, das in Lischt verbaut wurde.<sup>1345</sup>

#### -Hieroglyphe:

Auf einigen Reliefs wird die -Hieroglyphe am Henkel mit einem Rechteck verziert. Diese Untergliederung weisen die -Hieroglyphen an beiden Thronseiten von CG 416 (**Tf. 153**), der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 148**), der rechten -Hieroglyphe der rechten Seite von CG 415 (**Tf. 152c**) und CG 419 (**Tf. 150a**), der linken -Hieroglyphe der rechten Seite von

<sup>1337</sup> Eine ähnliche Gestaltung findet sich an Lischer Reliefs (Arnold, Pyramid, pl. 33 c+d) und an der Chapelle Blanche (Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60).

<sup>1338</sup> Das Foto zeigt nur einen Teil des Käfers.

<sup>1339</sup> Ohne Bild.

<sup>1340</sup> Ohne Bild.

<sup>1341</sup> Eaton-Krauss, MDOG 112 (1980), 44, Abb. 2.

<sup>1342</sup> Arnold Complex I, pl. 30 c+d.

<sup>1343</sup> Arnold, Pyramid, pl. 33 a.

<sup>1344</sup> Arnold, Pyramid, pl. 34 f.

<sup>1345</sup> Smith, HSPOK, pl. 39.



CG 411 (**Tf. 110c**) und der linken  $\curvearrowright$ -Hieroglyphe der linken Seite von CG 419 (**Tf. 150c**) auf. Von der Chapelle Blanche sind nur Beispiele bekannt, auf der die gesamte  $\curvearrowright$ -Hieroglyphe durch Quadrate gegliedert ist (**Tf. 157a, c-d**).

#### $\downarrow$ -Hieroglyphe:

Die  $\downarrow$ -Hieroglyphe hat auf der linken Thronseite von CG 416 (**Tf. 119b, 153b**) einen plastisch abgesetzten Stängel erhalten. Auf der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 153d**) wurde die Binsenform durch waagerechte Ritzungen weiter gegliedert. Diese Ausführung ist ebenfalls durch die Reliefs der Chapelle Blanche bekannt.<sup>1346</sup>

Ob die Binnenzeichnung der Hieroglyphen schon in der Vorzeichnung angelegt war, kann nicht mehr mit Sicherheit geklärt werden. Die unsystematische Verteilung der Binnenzeichnung an den einzelnen Reliefs spricht eher gegen eine Vorzeichnung und vielmehr für den individuellen Freiraum, den die Produzenten in diesem Bereich hatten. Allerdings finden sich an den Grabwänden zahlreiche Vorzeichnungen von Hieroglyphen mit Binnenzeichnung,<sup>1347</sup> so dass diese auch an allen Reliefs vorgegeben sein konnte und dann mit unterschiedlicher Sorgfalt von den Steinmetzen umgesetzt wurde.

#### 4.2.4 Zusammenfassung der Kompositionsmöglichkeiten

Die Relieffläche ist an allen zehn Thronsockeln in etwa gleich groß. Die Mittelsenkrechte verläuft durch das  $\downarrow$ -Zeichen und die darauf ruhende Kartusche. Eine horizontale, imaginäre Linie verläuft durch den Fuß der Kartusche und trennt die Relieffläche zu zwei Dritteln in einen Bildbereich und einem Drittel in einen Textbereich. Der Bildbereich wird in drei Teile aufgeteilt, die je von einer Figur und dem  $\downarrow$ -Zeichen eingenommen werden. Diese Bestandteile werden in Motiv 1 additiv nebeneinander gesetzt und in Motiv 2 durch die Aktionen der Figuren vielfältig miteinander verbunden.

Die Figuren nehmen an den einzelnen Reliefs unterschiedlich viel Raum ein. Zumeist besteht ein Abstand zwischen der Trennlinie zum Textbereich und dem Kopf der Figuren (**Tf. 107a-b, 115a-b**). An CG 416 (**Tf. 115d**) und der rechten Thronseite von CG 412<sup>1348</sup> berühren die Köpfe die Trennlinie. An CG 418 (**Tf. 113a, 118d**) und der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 114d, 150a-b**) ragen die Figuren sogar mit einem Teil ihres Kopfes in den Textbereich hinein, wodurch ihre Augen in Höhe des Kartuschenfußes geraten. Kompositorisch sind hier Text- und Bildbereich miteinander verbunden. Im allgemeinen wird versucht, Text- und Bildbereich voneinander zu trennen. Besonders deutlich wird dies an der linken Thronseite von CG 416 (**Tf. 115d**), dessen Figuren mit ihren Köpfen direkt an der Trennlinie platziert wurden und man daher die Hieroglyphen in den oberen Textbereich konzentrierte, um zumindest eine optische Trennung zwischen beiden Bereichen zu erzeugen. Dennoch mussten bei umfangreichen Texten oder durch die Notwendigkeit der Gruppenschreibung und der Harmonisierung von vertikalen und horizontalen Zeichen auch Teile des Textes in den Bildbereich gerückt werden. So

<sup>1346</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

<sup>1347</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 37.

<sup>1348</sup> Ohne Bild.

geschehen an den linken Thronseiten von CG 411 (**Tf. 109a**) und CG 416 (**Tf. 115d**) und an den rechten Thronseiten von CG 412 (**Tf. 118a, 120c**) und CG 414 (**Tf. 115c**).

An CG 413 (**Tf. 109b**), CG 415 (**Tf. 107a-b**), CG 416 (**Tf. 115d**), CG 418 (**Tf. 113a**) und CG 419 (**Tf. 113b**) wurden die Hieroglyphen in drei vertikalen Kolonnen angeordnet. Diese Ordnung ist auch dann beibehalten worden, wenn der Kopfschmuck der Hapi, wie an CG 418, die Kolonnenordnung störte und dadurch Freiräume im Textbereich hervorgerufen wurden. An CG 411 (**Tf. 109a**), CG 412 (**Tf. 149**), CG 414 (**Tf. 115c**), CG 417<sup>1349</sup> und CG 420 (**Tf. 115a-b**) hingegen gab man die Kolonnenordnung zur Harmonisierung von Hieroglyphen und Bildelementen innerhalb des Textblockes, auf.<sup>1350</sup> So wurde z.B. an CG 411 (**Tf. 109a**) ebenfalls ein Teil der zweiten und dritten Kolonne vom Kopfschmuck der Hapi ausgefüllt, allerdings wurden hier, um Freiräumen zu vermeiden, einzelne Hieroglyphen vergrößert und somit ein geschlossener Eindruck des Textblockes mit einer harmonischen Verteilung von Zeichen erzeugt.

Bei den unterschiedlichen Kompositionsvarianten scheint es sich eher um überlegte Entscheidungen und somit um individuelle Kriterien, als um ungewollte Abweichungen zu handeln.<sup>1351</sup> Obwohl eine Unterteilung in einen Bild- und Textteil vorgegeben war, gab es für die Größe und Platzierung der Hieroglyphen und der Figuren individuelle Entscheidungsfreiräume. Untersuchungen haben gezeigt, dass trotz Vorlage eines Quadratnetzes oder waagerechter und senkrechter Hilfslinien, Varianten in gleichartigen Darstellungen eher die Regel als die Ausnahme bilden.<sup>1352</sup> Außerdem zeigen sich auch bei ein und dem selben Steinmetz große Varianten bei der Ausführung identischer Motive.<sup>1353</sup> Die Verwendung eines einfachen Achsenkreuzes legt nur die Höhe der Personen und ihrer Abstände zueinander fest<sup>1354</sup> und selbst bei einer Anlage von vier waagerechten und drei senkrechten Hilfslinien lassen sich durch die Freihandzeichnung noch eine Reihe von Varianten feststellen.<sup>1355</sup> So scheint an den Lischer Thronreliefs nur eine grobe Aufteilung von Bild- und Textbereich und die Art des Motivs mit unterschiedlichen Akteuren vorgegeben worden zu sein. Die Verteilung des Textes und die genau Größe der Figuren wurden nach dem Augenmaß einzelner Individuen angelegt und konnten innerhalb des vorgegebenen Bildbereiches geringfügig schwanken.<sup>1356</sup>

<sup>1349</sup> Ohne Bild.

<sup>1350</sup> Die Vorzeichnung von Hieroglyphen ohne Kolonnenordnung findet sich auch im Grab des Haremhab. Hornung, Haremhab, Tf. 43.

<sup>1351</sup> Auch M. Müller konnte in ihrer Untersuchung an der Ausführung der Hieroglyphen unterschiedliche Schreiber feststellen. Müller, SAK 13 (1986), 153.

<sup>1352</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 34; Davis, Canonical Tradition, 21; Shedid, Grabmalerei, 38.

<sup>1353</sup> Davis, Canonical Tradition, 49.

<sup>1354</sup> Shedid, Grabmalerei, 27; Davis, Canonical Tradition, 21.

<sup>1355</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35; Davis, Canonical Tradition, 49.

<sup>1356</sup> Shedid, Grabmalerei, 38, „Die Umrechnungsversuche lassen den Faktor des Augenmaßes, die Erfahrung eines Künstlers außer Betracht, der von einem im Prinzip als richtig anerkannten Kanon abweicht, wo es ihm, aus welchen Gründen auch immer, geboten erscheint. Das Augenmerk sollte stärker auf die Funktion des Quadratnetzes in der allgemeinen Komposition des Bildganzen gelenkt werden. Es erleichtert die Herstellung harmonischer Abmessungen und Abstände nicht nur beim menschlichen Körper, sondern auch bei seinen Bewegungsmotiven, in der Darstellung aller übrigen Bildgegenstände, in ganzen Bildformaten. Harmonie braucht keine meßbare Richtigkeit, eine optische Stimmigkeit genügt.“

**Komposition:**

CG	414		412		417		420		411		413		415		416		419		418		
	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	
Vertikale Kolumnenordnung																					
Kolumnenordnung aufgelöst																					
Figur unter der Trennlinie																					
Kartuschenfuß in Augenhöhe																					
Bild und Text getrennt																					
Figur im Textbereich																					
Figurenteile im Textbereich																					
Hieroglyphen im Bildteil																					

li= linke Throneite	re = rechte Throneite
---------------------	-----------------------

### 4.3 Typologische und stilistische Analyse

Zur Identifikation individueller Handschriften kann die Differenzierung verschiedener Typen sehr hilfreich sein.<sup>1357</sup> Die Stil- und Formanalyse liefert die Grundlagen zur Typenbildung. Das auffallendste, formale Merkmal an den Hapi ist die unterschiedliche Gestaltung des Bauchvolumens. An den Horus- und Seth-Darstellungen zeigen sich besonders in der Gestaltung der Köpfe Differenzen, die als typenbestimmende Faktoren gedeutet werden können.

Zur Bestimmung verschiedener Vorzeichner wäre das Wissen um das zugrunde liegende Hilfslinien- oder Proportionssystem von großer Bedeutung, denn typbildende Merkmale, wie unterschiedliche Bauchvolumen, würden eine andere Wertung erhalten, wenn sie in ein engmaschiges Quadratnetz eingebunden waren oder in einem Hilfsliniensystem nahezu *frei Hand* gezogen wurden.<sup>1358</sup> So würde ein *frei Hand angeschriebenes* Motiv beim mehrmaligen Wiederholen natürlich auch Abweichungen bei ein und demselben Vorzeichner aufweisen. Um die Entscheidung zu Gunsten eines Quadratnetz<sup>1359</sup> fällen zu können, müsste man die verschiedenen Körperkompartimente vermessen.<sup>1360</sup> Aufgrund der unzugänglichen Aufstellung der Statuen konnte dies nur rudimentär vorgenommen werden. Allerdings würden auch mit der Annahme eines Quadratnetzes Varianten möglich sein, da das zugrundeliegende Quadratnetz nur als grobes Grundschema fungierte<sup>1361</sup> und individuelle Lösungen die Normalität darstellen.<sup>1362</sup> Ich werde mich daher nicht mit der Frage beschäftigen, welches Hilfsliniensystem den Reliefs zugrunde lag, sondern mich der Erstellung von Typen, der Klärung stilistischer Abweichungen/Übereinstimmungen und der Identifikation von Händen widmen.

Es konnten verschiedene Personen innerhalb der Arbeitsabläufe typbildend einwirken. Da in den meisten Vorzeichnungen seit dem Alten Reich Details (z.B. Schurz, Ohren und Haar)<sup>1363</sup> bei größeren Figuren auch an den Augen und am Schmuck<sup>1364</sup> angelegt sind,<sup>1365</sup> scheint die Typbildung zunächst durch den Vorzeichner bestimmt gewesen zu sein.<sup>1366</sup> Es zeigt sich jedoch, dass durch die Steinmetzen

<sup>1357</sup> Diese können einerseits durch verschiedene Modi, andererseits durch stilistische Tendenzen, sei es Zeit-, Lokal-, oder Individualstil beeinflusst sein. Williams, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 95, 107.

<sup>1358</sup> Smith, HSPOK, 247.

<sup>1359</sup> H.W. Müller ging davon aus, dass seit dem Beginn des Mittleren Reiches das Quadratnetz eingesetzt wurde, Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 14. K.-H., Meyer hingegen belegte in seiner Untersuchung, dass schon die Darstellungen auf der Narmer-Palette in einem Quadratnetzsystem angelegt wurden, Meyer, SAK 3 (1975), 187-200.

<sup>1360</sup> Vorbildlich siehe, Shedid, Grabmalerei, 24-34.

<sup>1361</sup> Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 123, „Man darf einen Künstler mit langer Erfahrung ruhig zutrauen, daß er die wenigen Fixpunkte, zum Beispiel Grundtypus (wesentlich ist hier vor allem der Bezugspunkt der Arme, alle anderen Abmessungen bleiben unverändert) kennt und er imstande ist, sie ohne Vorlage an die Wand zu bringen.“ Robins, Proportion, 73, „A close examination of any sample figures still on their original grids shows that artists did not have to conform exactly to the system.“

<sup>1362</sup> Davis, Canonical Tradition, 24; Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 131-135, „Die Benutzung des Systems auch für kleinere Details führt nicht nur zu einer >richtigen< Proportionierung, sondern zu einer allgemein ausgewogenen Gesamtkomposition, da dadurch rhythmische Abstände entstehen und eine allgemeine Durchrhythmisierung der gesamten Gruppe erfolgt.“

<sup>1363</sup> Ransom Williams, Per-neb, pl. VI.

<sup>1364</sup> Ransom Williams, Per-neb, pl. V.

<sup>1365</sup> Auf die Bedeutung der Kontur hat vor allem W. Davis hingewiesen. Davis, Canonical Tradition, 15 + Bibl. in Anm. 4; Davis, GM 75 (1984), 43, „As many observers had noted, in general the contour of the body and the contours of its chief components (head, upper torso, arms, middle torso or abdomen, waist/thigh area or skirt, legs, feet) are significantly more important than any detailing, modelling, or internal relief. In a sense, the history of Egyptian art is a history of the contour line.“

<sup>1366</sup> Shedid, Grabmalerei, 21, 88.

und ihre Gehilfen das vom Vorzeichner gegebene Bild verändert wurde. So beeinflusste der Gehilfe oft die Breite kleinerer Kompartimente (z.B. Bart, Wappenpflanzen), indem er beim Entfernen des Hintergrundes in die gemalten Umriss eindrang oder großzügig Material um sie herum stehen ließ. Der Steinmetz wiederum hielt sich ebenfalls nicht „sklavisch“ an die angegebene Kontur und veränderte beim *Nachziehen* auch die Gestalt der Binnenzeichnung. Letztendlich wurde durch eine ausgeprägte oder verhaltene Plastizität das Erscheinungsbild einer Figur derart stark verändert, das die Varianten in der Typenbestimmung nicht immer mit aller Deutlichkeit einer oder mehreren Personen zugewiesen werden können.

### 4.3.1 Hapi-Typen

An den Reliefs mit den Hapi-Darstellungen zeigen sich nicht nur Unterschiede durch das Auftreten von *Motiv 1*<sup>1367</sup> und *Motiv 2*,<sup>1368</sup> sondern auch durch Differenzen in der Gestaltung der Hapi-Figuren. Diese Abweichungen betreffen neben den Details der Binnenzeichnung auch den Verlauf des Umrisses. Die Summe dieser Merkmale führt zur Bildung verschiedener Hapi-Typen. Zur Bestimmung der einzelnen Typen wird die Konturlinie – nicht nur die Umrisslinie – der Hapi herangezogen, wozu auch die Lage der die Kontur bestimmenden Details gezählt werden.<sup>1369</sup> Zu diesen gehören Lage und Form von Glutäus und Brust, die Breite des Bauches, Lage und Länge der Gürtelenden unter dem Oberschenkel und Größe und Form der Wappenpflanzen. Da Umriss und Binnenzeichnung schon in der Vorzeichnung angelegt wurden,<sup>1370</sup> können die verschiedenen Hapi-Typen Hinweise auf die Anzahl der Vorzeichner liefern.<sup>1371</sup>

Die einzelnen Körperkompartimente können erhebliche Schwankungen in ihren Maßen aufweisen. Allein der Abstand zwischen der Standlinie und dem Schritt kann zwischen 157 und 176 mm betragen. Diese Unterschiede können sogar an einem einzelnen Sitzblock nachgewiesen werden. An CG 418 weisen die Figuren der linken Thronseite eine Beinlänge von 176 mm die der rechten Thronseite nur 165 mm auf. Ein ähnlicher Befund zeigt sich an CG 413, an dem der Abstand zwischen Boden und Schritt an der linken Thronseite 172 mm beträgt, rechts jedoch nur 165 mm vorweist. Aber auch innerhalb eines Reliefs ist der Unterschied doch erheblich, wenn auf der linken Thronseite von CG 415 der Abstand zwischen Schritt und Boden bei der linken Figur 157 mm, bei der rechten Figur jedoch nur 145 mm beträgt. So wird schon bei diesem einfachen Beispiel deutlich, dass trotz Hilfslinien Abweichungen möglich waren.<sup>1372</sup> Daher kann nur unter Zuhilfenahme der stilistischen Merkmale geklärt werden, ob diese Varianten natürliche Freiheiten einer individuellen Handschrift

---

<sup>1367</sup> CG 415

<sup>1368</sup> CG 411, CG 413, CG 418, CG 419

<sup>1369</sup> Ausführlich zum Unterschied zwischen *contour* und *outline*, Davis, GM 75 (1984), 47-50.

<sup>1370</sup> Davis, GM 75 (1984), 41; Ransom Williams, *Per-neb*, pl. V, VI; Hornung, *Haremhab*, Tf. 28, 35, 55, 58.

<sup>1371</sup> Shedid, *Grabmalerei*, 21, „Bei Gebrauch und Ausführung der Vorzeichnung ergeben sich bei den beiden Gräbern und sogar innerhalb eines Grabes Unterschiede, die darauf hinweisen, daß hier verschiedene Maler mit ganz unterschiedlichen Temperamenten am Werk waren.“

<sup>1372</sup> Robins, GM 65, (1983), 91-92, 95, fig. 1. Über die Bedeutung von Varianten innerhalb eines Proportionssystems, Davis, GM 47 (1981), 50.

darstellen oder prägnante Hinweise auf verschiedene Handschriften liefern.<sup>1373</sup>

CG	418				419				415				413				411			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Boden-Schritt	170	165	170	176	165	170	166	165	163	163	157	145	165	167	172	170	164	167	166	165
Bauch-Schritt	25	25	10	08	23	15	23	24	37	32	34	32	0	01	01	01	0	0	0	02
Bauchbreite	42	39	47	50	39	48	42	42	50	52	50	54	62	60	50	60	59	59	58	60
Bauch- Glutäus	69	67	69	73	62	85	67	69	80	82	77	72	73	71	72	74	74	74	72	73
Ohr-Hand	58	57	59	59	54	57	55	54	–	–	–	–	52	52	51	51	57	55	55	54

Angaben in mm

ll = linke Figur auf der linken Throneite	rr = rechte Figur auf der rechten Throneite
lr = rechte Figur auf der linken Throneite	rl = linke Figur auf der rechten Throneite

Wie aber kommt es zu den unterschiedlichen Ausprägungen im Bauchvolumen? Handelt es sich hierbei um stilistische Merkmale individueller Vorlieben oder sind diese unterschiedlichen Ausprägungen Erscheinungsbilder eines Nebeneinanders von alten und neuen Stilen. Der schwere Bauch mit den drei Gürtelenden (CG 415 (**Tf. 107a-b**)) ist aus dem Alten Reich bekannt.<sup>1374</sup> Im Verlauf des Mittleren Reiches wurde das Volumen des Bauches immer mehr zurückgenommen.<sup>1375</sup> An der Throneite einer Statue Sesostris I. im Garten des Kairener Museums<sup>1376</sup> findet sich der Hapi-Typ mit dem schweren, den Schritt überlappenden Bauch. Aber schon auf einer anderen Sitzstatue, die dem gleichen Statuenkonvolut zu zuweisen ist, sind die Hapi mit deutlich verringerten Bauchvolumen versehen.<sup>1377</sup> So finden sich auch an den Hartgesteinstatuen Sesostris' I., wie auch am Lischer Statuenkomplex, verschiedene Hapi-Typen innerhalb eines Dekorationsprogramms. Die unterschiedlichen Bauchgestaltungen scheinen somit zunächst ein individuell-stilistisches Kriterium zu sein, die dann erst in der weiteren Entwicklungsgeschichte mehr oder weniger präferiert werden. Stilveränderungen sind zunächst an Individuen gebunden und entstehen, z.B. wenn ein König seinen stilgebenden Meisterbildhauer überlebt und junge Handwerker Neuerungen einbringen können oder aber wenn der König eine Stiländerung für ein neues Repräsentationsbild oder einen bestimmten Zweck, z.B. zu seiner Krönung oder seinem Sedfest, anordnet.<sup>1378</sup>

<sup>1373</sup> A.G. Shedid stellt verschiedene Varianten in der Körpergestaltung innerhalb eines Liniengerüsts fest (Shedid, Grabmalerei, 84) und nahm Veränderungen in den Gesichts- und Körperproportionen bei ein und dem selben Maler auf (Shedid, Grabmalerei, 97).

<sup>1374</sup> Borchardt, Sahure II, Tf. 24; Jequier, Pepi II, pl. 66.

<sup>1375</sup> Baines, Fecundity Figures, 98, 101. J. Baines geht davon aus, dass die Fettleibigkeit das Harmonieempfinden des Ägypters störte und daher die Figuren im Verlauf des Mittleren Reiches dünner wurden. R. Freed verweist auf Beispiele, die belegen, dass die schmale Bauchgestaltung schon in der 11. Dynastie favorisiert wurden, Freed, Middle Kingdom Relief, 212.

<sup>1376</sup> Evers Staat I, Tf. 40 (Ohne Nummer). Der gleiche Hapityp findet sich am Sitzblock der Statue Sesostris I.' in Berlin. Evers, Staat I, Tf. 41.

<sup>1377</sup> Evers, Staat I, Tf. 37 (JE 37470).

<sup>1378</sup> Aldred, MMJ 3 (1970), 13.

Bei den Hapireliefs an CG 415 (**Tf. 107-108**) wird die Typenbildung durch das von den restlichen Hapireliefs abweichende Motiv erschwert, da es in einer andersartigen Körperhaltung deutlich wird und Veränderungen in dem besonders typbildenden Merkmal des Bauchvolumens hervorruft. CG 415 wird daher zunächst als Typ I vorgestellt und in der Zusammenfassung aller analytischen Ergebnisse daraufhin geprüft, ob dieser mit Merkmalen an anderen Reliefs in Verbindung gebracht werden kann.

### Typ I:

Typ I steht in Schrittstellung<sup>1379</sup> vor dem Sema-Zeichen und presst mit seinen Händen je einen Blütenkopf der Wapppflanzen aufeinander. Dabei weist die jeweils rechte Figur eine *synthetische Brustform*<sup>1380</sup> auf. Die Haare liegen auf dem Rücken und der Bart ist, außer an der linken Figur der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 108**), mit einem Flechtmuster verziert. Die Brustpartien liegen, sich zuspitzend auf dem obersten Bauchwulst auf und ragen nicht aus dem Körperumriss heraus. Der Gürtel kommt mit 3 Enden unter dem Bauch zum Vorschein.<sup>1381</sup> Dieser Typus (betonte Korpulenz, *synthetische Brustform*, dreiteilige Gürtelenden) ist schon aus dem Alten Reich bekannt.<sup>1382</sup> Auch an der inneren Umfassungsmauer des Totentempels Sesostris I. ist dieser Typus belegt. Dort wurden auf circa 100 Paneelen Hapi als Opferträger dargestellt,<sup>1383</sup> die in der Schreithaltung,<sup>1384</sup> der Anlage des Bauches, den drei Gürtelenden und der synthetischen Brustform mit Typ I übereinstimmen. Durch die Kontur der Bäuche bilden sich an CG 415 zwei Varianten aus.

### Typ Ia:

Typ Ia zeigt sich an der rechten Thronseite und der linken Figur auf der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 107a-c**). Diese wirken nicht so gedrungen, wie die rechte Figur der linken Thronseite (**Tf. 107d**), denn der Bauch wurde weniger voluminös gestaltet. Durch die Länge der Beine erscheint dieser Typus weniger kompakt. Der Abstand zwischen Boden und Schritt beträgt an der rechten Thronseite 163 mm und an der linken Figur der linken Thronseite nur noch 157 mm. An der linken Figur der rechten Thronseite beginnt die Kontur des Bauches am Gürtel, während die Kontur des Bauches an der rechten Figur über den Gürtel hinausgeführt wurde (**Tf. 108a-b**). Deshalb wirkt der Bauch dieser Figur etwas voluminöser, als der des linken Hapi. In ihren Umrissen sind beide jedoch identisch.

### Typ Ib:

Typ Ib wird durch die rechte Hapi-Figur auf der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 107d**) verkörpert. Dort quillt der Bauch betont schwer und voluminös hervor. Der Bauch der linken Figur hängt ebenfalls über dem Gürtel, hat allerdings kein so auffälliges Volumen (**Tf. 107c**). Da an beiden Statuen der Abstand zwischen Bauch und Schritt gleich blieb, wirkte sich die Gestaltung des Bauches

<sup>1379</sup> Gegen den eine „virtuelle Bewegung suggerierenden Begriff „*Stand-Schreitfigur*“ siehe, Eaton-Krauss, in: Seipel, Gott, 58.

<sup>1380</sup> Hanke, Komposition, 52. H.W. Müller machte für die umgeklappten Schultern fehlende Hilfslinien verantwortlich, Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie, 13.

<sup>1381</sup> Interpretation zur bildlichen Umsetzung der drei Bänder. Baines, Fecundity Figures, 97-98.

<sup>1382</sup> Jequier, Pepi II, Bd. 2, pl. 61, 66; Borchardt, Sahure II, Tf. 24; Smith, HSPOK, pl. 53a.

<sup>1383</sup> Arnold, Pyramid, 58-61, pl. 30.

<sup>1384</sup> Dieser Hapi-Typus ist aber nicht an die Schreithaltung gebunden, denn im Garten des Kairener Museums gibt es ein Relief auf einen Sitzblock Sesostris' I. (ohne Nummer) auf dem dieser Typus mit aufgestützten Fuß die Blütenstängel verbindet, also in Motiv 2 erscheint.

der rechten Figur auf die Länge ihrer Beine aus.<sup>1385</sup> So beträgt der Abstand zwischen Boden und Schritt am rechten Hapi nur 145 mm, wohingegen er am linken Hapi 157 mm aufweist. Die rechte Figur wirkt dadurch gedrungener und kompakter mit einer auffallenden Betonung der Bauchpartie.

Für die Variante Ib konnten verschiedene Personen verantwortlich sein. Das unterschiedliche Bauchvolumen konnte durch die Unachtsamkeit des Gehilfen, der den Hintergrund entfernte, verursacht worden sein. Wenn dieser den Schritt an der rechten Hapifigur zu tief angesetzt hatte, musste der Steinmetz, der die Binnenzeichnung modellierte, den auffallenden Abstand zwischen dem Schritt und der ersten Bauchfalten entschärfen, indem er das Bauchvolumen vergrößerte und den Abstand zwischen Schritt und der Bauchkontur der beiden Hapi-Figuren aneinander anglich. Dieser Abstand beträgt an beiden Figuren 32 mm. Gegen die Typenbildung durch eine Unachtsamkeit spricht aber, dass auch die Gürtelenden, die von der Lage der Bauchkontur abhängig sind und sich ebenfalls im Umriss bemerkbar machen, an der rechten Hapi-Figur tiefer liegen als an der linken Hapi-Figur (**Tf. 107c-d**). Zieht man horizontale Hilfslinie durch die Hapi-Figuren der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 107a-b**), so liegen hier Knie, Glutäus und Tailleneinzug in einer Höhe.<sup>1386</sup> Allein der Oberkörper der rechten Figur erhält durch den voluminösen Bauch eine auffallende Betonung. Diese deutlichen körperlichen Veränderungen können als Kennzeichen individueller Handschriften verstanden werden, weshalb hier von zwei Vorzeichnern an einer Relieffläche ausgegangen werden kann.<sup>1387</sup> So unwahrscheinlich dies erscheint, erhält diese Konjektur eine Bestätigung durch die Hapi-Figuren der Paneelen an der inneren Umfassungsmauer, denn auch dort hat sich sowohl Typ Ia<sup>1388</sup> mit dem etwas kleinvolumigen Bauch, als auch Typ Ib<sup>1389</sup> mit dem großen voluminösen Bauch, erhalten. Es handelt sich somit um eigenständige Typen und nicht um Varianten einer Handschrift.

Des Weiteren lässt sich durch die zwei Typen darlegen, dass der Steinmetz, der mit den unterschiedlichen Typen auf der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c-d**) konfrontiert wurde, die auffallenden Merkmale der einzelnen Körperkompartimente auf die Hapi-Figuren der rechten Seite übertrug. Die Hapi auf der rechten Seite von CG 415 (**Tf. 108a-b**) sind in ihren Maßen identisch und somit von einem Vorzeichner. Der Steinmetz übernahm dann die Maße des voluminösen Bauches von Typ Ib (**Tf. 108d**) und übertrug diese auf den rechten Hapi der rechten Seite (**Tf. 108b**). Daher musste er die Kontur des Bauches, die ansonsten am Gürtel endet, über diesen hinausführen. In ähnlicher Weise übertrug er den Verlauf der Kragenkontur der Hapi-Figuren an der linken Thronseite (**Tf. 108a-b**). Am linken Hapi der linken Thronseite liegt der Arm höher im Schulterbereich als beim Hapi der

<sup>1385</sup> Die unterschiedliche Länge der Beine innerhalb einer Szene erklärte G. Robins durch die 6 Hilfslinien. Robins, GM 65 (1983), 91-92, 95, fig. 1. A.G. Shedid wies auf Veränderungen in den Gesichts- und Körperproportionen durch ein und den selben Maler hin (Shedid, Grabmalerei, 97), verwendete sie aber hauptsächlich als Merkmal zur Bestimmung einzelner Produzenten (Shedid, Grabmalerei, 31-33 + Tabellen). Diese Abweichungen zeigen sich innerhalb eines Liniengerüsts (Shedid, Grabmalerei, 84).

<sup>1386</sup> Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 134, „[...] daß zumindest diese Quadratnetze nur zum Festlegen von 5-6 wichtigen Fixpunkten benutzt wurden, so zum Beispiel die M-Linie und horizontale Begrenzungen in den Längenabmessungen, Hals- und Haaransatz, Knie, Gesäßeinzug. Auch von diesen für die Proportionierung wichtigen Punkten wird bei der Einzeichnung der gesamten Umrißlinie und Binnenzeichnung der Figur um Bruchteile der Grundeinheit abgewichen. Man kann also davon sprechen, daß der Künstler hier sich streng an ein Proportionschema gehalten habe, oder aber ein eigenes Schema insbesondere für die Details entwickelt habe.“

<sup>1387</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 186.

<sup>1388</sup> Arnold, Pyramid, pl. 30a (JE 60260). Dieser Hapi hat die größte Ähnlichkeit mit dem linken Hapi der linken Seite von CG 415.

<sup>1389</sup> Arnold, Pyramid, pl. 30b (hawk panel S 4). Dieser Hapi stimmt weitestgehend mit dem rechten Hapi der linken Seite von CG 415 überein.



rechten Seite und verdeckt somit den größten Teil des Kragens. Die Linie des Kragens wurde hier fast gerade gezogen. Diese gerade Linie übernahm der Steinmetz auch für die rechte Figur der rechten Throneite. Allerdings kommt hier der Kragen über den tieferliegenden Arm zum Vorschein und der restliche Verlauf des Kragens musste neu bestimmt werden. So orientierte sich die Anlage der Binnenzeichnung der rechten Throneite an der Struktur der linken Throneite von CG 415, wofür es nur zwei Erklärungen gibt. Entweder versuchte ein Steinmetz die Seiten einander anzugleichen oder die linke Seite diente als Messvorlage für einen weiteren Steinmetz, der die Maße der Binnenzeichnung in die vorgegebenen Umriss der Hapi der rechten Throneite einfügte. Ob es sich hierbei um ein oder zwei Steinmetzen handelt, kann erst durch die Analyse der Details geklärt werden. Sicher ist, dass es sich bei Typ Ia und Ib um eigenständige Typen handelt, die durch zwei verschiedene Vorzeichner gestaltet wurden.

### **Typ II:**

Dieser Typus findet sich an den Reliefs von CG 411 (**Tf. 109a**) und 413 (**Tf. 109b**), die in Stil und Maßen nahezu identisch sind. Dieser Typus zeichnet sich, wie Typ Ib, durch einen außerordentlich voluminösen Bauch aus, unter dem zwei gerade Gürtelenden herabhängen. Der Abstand zwischen Basis und Schritt schwankt zwischen 164 und 167 mm. An der rechten Throneite von CG 413 liegt der Schritt allerdings mit 170 und 172 cm etwas höher. Auch Typ II unterteilt sich durch den Verlauf der Bauchkontur in zwei Varianten.

### **Typ IIa:**

Diese Typenvariante zeigt sich an beiden Throneiten von CG 411 (**Tf. 109a, 110**), an der rechten Throneite von 413 (**Tf. 109b, 111a-b**) und der rechten Figur der linken Throneite von CG 413 (**Tf. 111d**). Wie die Hapi-Figuren an CG 415 (**Tf. 108**) haben diese Hapi ausladend schwere Bäuche, die so tief hängen, dass sie den Schritt überlappen. Der Gürtel, der sich um den Bauch legt, kommt als dreieckige Form am angewinkelten Oberschenkel zum Vorschein und liegt fast auf diesem auf.<sup>1390</sup> Im Gegensatz zu CG 415 finden sich hier, wie an allen anderen Statuen, nur noch zwei Gürtelenden und diese werden nun eng aneinander gerückt und hängen am tiefsten Punkt des Bauches gerade herab. Unterschiede gibt es bei der Gestaltung der Gürtelenden. Diese sind an CG 413 und auf der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 110c-d**) in der Horizontalen gerade abgeschnitten. Auf der linken Throneite von CG 411 (**Tf. 110a-b**) ist die Kontur der Gürtelenden, besonders an der rechten Figur, angeschrägt. Dadurch sind die Gürtelenden gleich lang. An den Hapi von CG 413 und der rechten Throneite von CG 411 liegen die Gürtel in einer imaginären Linie, wodurch das innere Gürtelende etwas vorgestellt wird und daher länger als das äußere ist.

Der Bauch dieses Typus ist derart voluminös, dass er mit seiner Kontur sehr nahe an den Glutäus heranrückt und somit den Schwerpunkt der gesamten Körperdarstellung erhält. Damit kommt dieser Typus in der Körperauffassung dem Typ Ib (**Tf. 108d**) sehr nahe. Auf der rechten Seite von CG 413 (**Tf. 111a-b**) sowie der linken Hapi-Figur der linken Seite von CG 411 (**Tf. 110a**) und der rechten Hapi-Figur der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 110d**) verjüngt sich die Kontur des Bauches vom Gürtel

---

<sup>1390</sup> Baines, *Fecundity Figures*, 98, „The new form shows the tab of the knot that ties the belt on the further side of the stomach spill (the detail was not identified by Evers, 1929.2. 60 §417, and has not been commented on elsewhere). This is the most that is ever shown of the knot, and its meaning is later forgotten. It demonstrates that the belt was made of at least two strips of cloth.“

am Glutäus ausgehend, zum Schwerpunkt des Bauches am aufgestellten Bein. An den jeweils rechten Hapi der linken Throneiten von CG 411 (**Tf. 110b**) und CG 413 (**Tf. 111d**) hingegen weist der Bauch eine fast kreisrunde Kontur auf. An der linken Figur der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 110c**) verläuft die Kontur des Bauches am Glutäus zunächst gerade nach unten, bricht dann in einem Bogen in Richtung Bauch-Schwerpunkt am aufgestellten Bein ab, um auch hier einen fast geraden Verlauf einzunehmen. Weshalb die Konturlinie hier so verändert wurde, kann außer durch eine Verzeichnung nicht erklärt werden.

Die Wappenaufsätze der Hapi stimmen auf beiden Throneiten von CG 411 in Form, Größe und Lage miteinander überein (**Tf. 109a-b, 123c-d**).

### **Typ IIb:**

Eine Art Übergangsform bildet die linke Hapi-Figur der linken Throneite von CG 413 (**Tf. 111c**). Zwar liegt auch hier der Gürtel fast auf dem Oberschenkel auf und endet unter dem Bauch in zwei gerade hängenden Enden, aber der Bauch wurde im Volumen schon etwas reduziert. Daher ist sowohl der Abstand zwischen der Bauchkontur und dem Glutäus größer als auch ein geringer Teil des Schrittes unter dem Bauch zum Vorschein gekommen. Während die Hapi des Typs IIa eine Bauchbreite zwischen 58 und 62 mm aufweisen, beträgt die Bauchbreite hier nur noch 50 mm.

Diese Variante kann nicht durch einen zweiten Vorzeichner erklärt werden, da sowohl die Umrise von Brust und Bauch als auch die Lage der Gürtelenden, die unter dem Bauch ganz nahe beieinander liegen, an allen Hapi der Reliefs von CG 411 und 413 übereinstimmen. Die Kontur des Bauches muss daher vom Steinmetz, abweichend von der Vorzeichnung, abgewandelt worden sein. In ihrem Verlauf ähnelt sie sehr der unter Typ III (**Tf. 112a-b,d**) beschriebenen Bauchkontur und kann mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Einfluss dieses Steinmetzen zurückgeführt werden. Die Unterschiede, die sich in der Gestaltung der Gürtelenden zeigen, sind nur durch den Gehilfen zu erklären, der den Hintergrund entlang der Vorzeichnung entfernte. Sie stellen kein Typencharakteristikum dar, das eine weitere Variante kennzeichnet und weist im besten Fall auf zwei Gehilfen oder nicht erklärbare Abweichungen einer Hand hin. Die Vorzeichnungen der Hapi an CG 411 und 413 stimmen weitgehend überein und stammen aus einer Hand. Der linke Hapi der linken Seite von CG 413 wurde von einem anderen Steinmetz übernommen und in seiner Binnenkontur verändert.

### **Typ III:**

Dieser Typus zeigt sich auf der linken Throneite von CG 418 (**Tf. 112a-b**) und an der rechten Hapi-Figur der rechten Throneite von CG 419 (**Tf. 112d**). Das Volumen des Bauches wurde deutlich verringert und liegt zwischen 47 mm und 50 mm. Der Gürtelknoten liegt nicht mehr auf dem Oberschenkel des angewinkelten Beines auf, sondern ist etwas höher in den Bereich des Bauches verschoben worden. Da auch der Bauch in den Oberkörper verlagert wurde, verlängerten sich die Gürtelenden, die unter dem Bauch hervorkommen. Das äußere Gürtelende wurde in die Mitte vor den Schambereich platziert, während das innere Gürtelende am Bauch etwas hochgewandert ist. Die Gürtelenden hängen, wie an Typ II (**Tf. 109a-b**), noch gerade herunter. In der Vorstellung des Körpers kommt dieser Typus der Auffassung von Typ Ia (**Tf. 107**) sehr nahe.

**Typ IV:**

An der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113a, c-d**) und an der linken Thronseite und der linken Hapifigur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf.**) befindet sich Typ IV. Dieser diente G. Jequier als Vorlage zu seinen Umzeichnungen im Grabungsbericht. Im Vergleich zu Typ III (**Tf. 112a-b**) hat sich das Volumen des Bauches weiter verringert und schwankt zwischen 39 und 42 mm im Durchmesser. Der Gürtelknoten liegt nicht mehr auf dem Oberschenkel auf, wie er dies noch am Typ II und annähernd an Typ III getan hat, sondern rutschte in den Bereich der Taille. Mit dem Gürtel wird auch der Bauch nach oben verschoben. Durch den sehr hoch liegenden Bauch, der am rechten Hapi der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113d**) und am linken Hapi der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 114c**) auf einen Durchmesser von 39 mm verringert wurde, werden die Gürtelenden sehr lang. Der äußere legt sich, wie beim Typ III, über dem Schambereich, während der innere über dem Oberschenkel des angewinkelten Beines gelegt wird und daher einen schwungvollen Bogen erfährt.

CG 418 und 419 müssen bezüglich der Anzahl an Vorzeichner und Steinmetzen gemeinsam betrachtet werden. Obwohl am rechten Hapi der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 114d**) Typ III festgestellt wurde, weist er einen identischen Umriss mit dem ihm gegenüberliegenden Hapi (Typ IV) auf (**Tf. 114c**). An beiden ist das über dem Schambereich liegende Gürtelende deutlich länger, als das vor dem Oberschenkel befindliche. Auch der Abstand zwischen beiden Gürtelenden ist sehr auffällig. Der gleiche Umriss zeigt sich an den Hapi-Figuren der rechten Seite von CG 418 (**Tf. 113a**) und der linken Seite von CG 419 (**Tf. 113b**). So wurden beide Seiten von CG 419 und die rechte Seite von CG 418 von einem Vorzeichner angelegt. Der rechte Hapi der rechten Seite von CG 419 wurde dann vom Steinmetz ausgeführt, der die linke Seite von CG 418 herstellte. Er begründete das über den Oberschenkel in einem Bogen liegende Gürtelende und vergrößerte das Bauchvolumen wie er es auch an den beiden Hapi-Figuren von CG 418 vorgefunden hatte.

Ein weiterer Hinweis auf zwei Vorzeichner für die beiden Thronseiten von CG 418 ist im Wappenschmuck zu finden, den die Hapi auf dem Kopf tragen. Bei CG 411 (Typ II) ist dieser auf beiden Seiten identisch (**Tf. 109a-b, 123c-d**). An CG 418 (**Tf. 127**) weist allerdings der Lotosaufsatz am Hapi der linken Thronseite nur drei Blüten auf, während an der rechten Seite fünf Lotosblüten am Wappenschmuck angebracht wurden. Diese Veränderung kann nicht durch den Steinmetz, sondern höchstens vom Gehilfen, der den Hintergrund *wegbeizte*, verursacht worden sein. Allerdings kann eine solch auffällige Modifikation kaum mit einem irrtümlichen Entfernen von zwei Blütenstängeln erklärt werden, so dass es sich hier nur um ein stilistisches Kriterium einer individuellen Handschrift eines Vorzeichners handeln kann.

Welchem Vorzeichner die linke Seite von CG 418 (**Tf. 112a-b**) zu zuordnen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Ganz bestimmt nicht dem Vorzeichner von CG 411 und 413 (**Tf. 109a-b**), da dieser die beiden Gürtelenden ganz nahe nebeneinander gesetzt hatte, so dass diese beinahe von einem gemeinsamen Knotenpunkt „auseinander flattern“. In der Art, wie die Gürtelenden ohne Bewegung, starr entlang des Bauches platziert wurden, könnte der Vorzeichner der rechten Seite von CG 415 (**Tf. 108a-b**) für die Hapi-Typen an der linken Seite von CG 418 verantwortlich sein. Diese Annahme erfährt eine Bestätigung durch die Gestaltung der Brüste, die vor allem am rechten Hapi der rechten Seite von CG 415 und dem linken Hapi der linken Seite von CG 418 „schlapp“ und sehr spitz zulaufend herabhängen.

Der Steinmetz, der die linke Seite von CG 418 ausführte und die rechte Figur der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 112d**) übernahm, hat die Vorzeichnung im Sinne der linken Seite von CG 418 modifiziert und wirkte sich somit typbildend auf diese Hapi-Figur aus. Er hat vermutlich auch die dreieckige Form des Gürtels vor dem Bauch verkleinert und veränderte somit nicht nur die Binnenstruktur, sondern auch den Umriss dieser Figur.

Typ III und Typ IV wurden durch je einen Vorzeichner angelegt. Der rechte Hapi der rechten Seite von CG 419, der vom Vorzeichner zu Typ IV angelegt wurde, wurde vom Steinmetz durch die Veränderung des Gürtelverlaufes zu Typ III modifiziert.

### Hapi-Typen:

Typen	Beschreibung	CG
Typ Ia	gedrungener Körper; drei Gürtelenden	415 r; 415 ll
Typ Ib	vergrößertes Bauchvolumen; drei Gürtelenden	415 lr
Typ IIa	voluminöse Bäuche; kurze, gerade Gürtelenden, die sich unter dem Schritt miteinander verbinden	411; 413 r; 413 lr
Typ IIb	Bauchvolumen etwas geringer; kurze, gerade Gürtelenden	413 ll
Typ III	geringeres Bauchvolumen; Gürtelenden gerade, aber der Abstand zwischen beiden Gürtelenden vergrößert sich	418 l; 419 rr
Typ IV	geringes Bauchvolumen; lange Gürtelenden, wovon sich das Innere in einem Bogen über den Oberschenkel legt	418 r; 419 l; 419 rl

ll = linke Figur auf der linken Thronseite lr = rechte Figur auf der linken Thronseite	rr = rechte Figur auf der rechten Thronseite rl = linke Figur auf der rechten Thronseite
---	---

## 4.3.2 Stilistische Unterschiede in der Ausführung der Details

Da auch die Binnenzeichnung durch den Vorzeichner angelegt war und durch den Steinmetz verändert werden konnte, sollen diese Detailuntersuchungen zum einen dazu dienen, weitere Kriterien zur Unterscheidung von Vorzeichner und Steinmetz zu bekommen, zum anderen die Grundlage schaffen, weitere Merkmale zur Charakterisierung individueller Handschriften zu erhalten.

### 4.3.2.1 Oberkörpergestaltung

Der Rumpf der Hapi-Figuren wird vor allem durch den unterschiedlichen Aufbau der Bauchfalten gegliedert. Diese strukturieren den Oberkörper an den Sitzblöcken von CG 415, 418 und 419 nicht nur durch ihren fast horizontalen Verlauf, sondern gabeln sich dazu in zwei Enden auf. Dabei können diese Gabeln ganz fein und kaum bemerkbar ausfallen wie an der rechten Figur der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 112b**), der jeweils linken Figur der rechten und linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 114a-c**). Etwas deutlicher tritt das gegabelte Ende an der linken Hapi-Figur der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c**) hervor und sehr auffällig und fast ornamental an den restlichen Hapi von CG 415 (**Tf. 108a-b,d**).

Eine andere Gestaltung weisen die Bauchfalten der linken Hapi-Figur der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 112a**) und der jeweils rechten Hapi-Figur der beiden Seiten von CG 419 auf (**Tf. 114b,d**). Hier wurde die Linien, die die einzelnen Bauchwülste voneinander trennen, in zwei Ansätzen gezogen. Zuerst in einer geraden Linie schräg nach oben und dann in einem zweiten Ansatz schräg nach unten. Das Absetzen des Werkzeuges ist an der rechten Figur der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 114d**) besonders greifbar. Durch diese Vorgehensweise knickt der Verlauf der Inskription nach unten ab und hinterlässt den Eindruck, als wäre eine Gabelung der Bauchfalte am Ende nicht ausgeführt worden.

Die Hapi der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113c-d**) haben nur eine kurze Linie als Faltenangabe.<sup>1391</sup> An CG 411 und CG 413 (**Tf. 110, 111**) werden die Bauchwülste durch feine langgezogene Inskription voneinander getrennt.

#### 4.3.2.2 Bartgestaltung

An den Bärten können ebenfalls unterschiedliche Ausführungen und zwei prägnante Formen festgestellt werden. Die eine Bartform weist ein kugelförmiges Bartende auf und ist an CG 411 (**Tf. 110**), 413 (**Tf. 111**), 415 (**Tf. 108**), der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 112a-b**) und an der rechten Figur der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 114d**) zu sehen. In der Verzierung kann dieses Bartende spiralförmig aufgedreht sein, wie dies an der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c-d**), der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 110c-d**) und der rechten Figur der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 112b**) realisiert wurde. An den Hapi der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108b-d**) und dem rechten Hapi der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 108a-b**) wurde dieser Bart zusätzlich mit einem Flechtmuster versehen.

Die zweite Bartform zeigt ein schmaleres Bartende, das wie ausgehangen wirkt. Diese Form weisen die Hapi-Figuren an der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113c-d**), der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 114a-b**) und die linke Figur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 114c**) auf. Diese Bartform hat keine weitere Detaillierung erhalten. Da diese Form nur an Hapi-Typ IV vorkommt, kann er als stilistisches Kennzeichen dieses Hapi-Typus gewertet werden.

#### 4.3.2.3 Ohrgestaltung

Die Ohren der Hapi-Figuren befinden sich in unterschiedlichen Fertigungsstadien. Sehr naturalistisch ausgearbeitete Ohren finden sich an den Hapi von CG 415 (**Tf. 108, 122a-b,d**), den jeweils linken Thronseiten von CG 413 (**Tf. 111c-d**), 418 (**Tf. 127c-d**) und 419 (**Tf. 123a-b**), der rechten Figur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136b**) und den jeweils rechten Figuren der linken und rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 110c-d**). Die Ohren sind detailreich ausgearbeitet mit der differenzierten Angabe von Ohrläppchen, den Einzelheiten der Ohrmuschel und dem Ohrrand. In der Ohrmuschel ist zum Helix der Anthelix plastisch gestaltet worden.<sup>1392</sup> Die Fossa triangularis (dreieckige Grube) ist als

<sup>1391</sup> Siehe auch Uchhotep. Blackman, Meir II, pl. XXII.

<sup>1392</sup> Gleicher Ohrtypus. Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Tf. 153c.

dreieckige Form herausgearbeitet.<sup>1393</sup> An der rechten Figur der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113d, 127b**) und der linken Figur der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 110a**) ist die plastische Modellierung im Gegensatz dazu sehr verhalten.

An der rechten Thronseite von CG 413 (**Tf. 111a-b**) und den jeweils linken Figuren der rechten Thronseiten von CG 411 (**Tf. 110c**), 418 (**Tf. 113c, 127d**) und 419 (**Tf. 136a**) ist mit der Gestaltung des Innenohrbereiches noch nicht begonnen worden, sondern wurde durch einige zackige Linien erst angelegt.<sup>1394</sup>

CG	418				419				415				413				411			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Bauchfalten gabeln sich																				
Falten eckig																				
Falten kurze Inskription																				
Falten lange Inskription																				
Schmales Bartende																				
Kugelförmiges Bartende																				
Bartspirale																				
Flechtmuster																				
Innenohr detailreich																				
Innenohr zackige Linie																				

ll = linke Figur auf der linken Thronseite  
lr = rechte Figur auf der linken Thronseite

rr = rechte Figur auf der rechten Thronseite  
rl = linke Figur auf der rechten Thronseite

#### 4.3.2.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen

Hapi-Typen scheinen im allgemeinen vom Vorzeichner festgelegt worden zu sein. Durch die Merkmale der Hapi-Figuren können drei Vorzeichner charakterisiert werden. Die Vorzeichnungen an den Thronseiten von CG 419 und die rechte Thronseite von CG 418 sind aus einer Hand (Vorzeichner A<sub>1</sub>). Ebenso ist die rechte Thronseite von CG 415 und die linke Figur der linken Thronseite von CG 415 von einem Vorzeichner angelegt worden (Vorzeichner B<sub>1</sub>). Sicherlich wurde die rechte Figur auf der linken Thronseite von CG 415 von einem anderen Vorzeichner erstellt. Aufgrund des auffallenden Bauchvolumens könnte es der gleiche Vorzeichner sein, der Typ II an CG 411 und 413 entwarf (Vorzeichner C<sub>1</sub>). CG 411 und 413 sind so homogen in ihren Konturen, dass sie ebenfalls aus einer Hand stammen. Die linke Thronseite von CG 418 unterscheidet sich erheblich von der rechten

<sup>1393</sup> Zu den Fachbegriffen siehe Kapitel 2.1.5 *Ohrgestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1394</sup> Siehe auch Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Tf. 153b. Diese Ohrgestaltung findet sich auch an Chapelle Blanche. Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

Thronseite und wurde mit Sicherheit nicht vom selben Vorzeichner ausgeführt. Durch Lage und Verlauf der Bauchkontur, wie auch der Lage der Gürtelenden, könnte für diese Vorzeichnung der selbe Vorzeichner verantwortlich sein, der auch die rechte Seite von CG 415 entworfen hat (Vorzeichner B<sub>1</sub>).

Sub-Typen und Varianten wurden durch das Einwirken der Steinmetzen erzeugt. Bei den Steinmetzen zeigen sich Überschneidungen, die von einer Arbeitsverbindung zeugen, wie an den Reliefs von CG 418 und 419 an der zwei Steinmetzen zusammenarbeiteten (Steinmetz A<sub>1</sub>+B<sub>1</sub>). Der modifizierungsfreudige Steinmetz (Steinmetz B<sub>1</sub>), der die rechte Hapifigur der rechten Thronseite von CG 419 in Typ III abwandelte, ist auch für die Modifizierung von Typ IIb an der linken Figur der linken Seite von CG 413 verantwortlich. An allen Figuren zeigt sich ein fast übereinstimmendes Volumen des Bauches, unter dem der Schritt und zwei starr vom Bauch abstehende Gürtelenden zum Vorschein kommen. Diese Merkmale sind mit denen der Hapi-Typen von CG 415 in Verbindung zu bringen, wodurch diese Figuren einem Steinmetz zugeordnet werden können (Steinmetz B<sub>1</sub>). Steinmetz C<sub>1</sub> war für die Ausführung der Hapi-Figuren an CG 411 und der rechten Thronseite von CG 413 verantwortlich. Die Anzahl der Steinmetzen kann somit auf drei Personen eingegrenzt werden.

### Reliefs der Hapi-Figuren:

CG	419				418				415				413				411			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Typen	IV	III	IV		III		I		II											
Varianten	IV	III	IV		III		Ia	Ib	IIa	IIb	IIa									
Vorzeichner	A <sub>1</sub>				B <sub>1</sub>				C <sub>1</sub>											
Steinmetz	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>				C <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>									

ll = linke Figur auf der linken Thronseite  
lr = rechte Figur auf der linken Thronseite

rr = rechte Figur auf der rechten Thronseite  
rl = linke Figur auf der rechten Thronseite

### 4.3.3 Horus- und Seth-Typen

Die Differenzierung einzelner Horus- und Seth-Typen fällt wesentlich schwerer als das Aufstellen von Merkmalslisten bei den Hapi-Figuren. Zum einen liegt dies an der geringeren Zahl der Figuren, wodurch auch eine geringere Anzahl prägnanter Kennzeichen zusammengestellt werden kann, zum anderen zeigen sich in der Gestaltung der Horus- und Seth-Figuren keine auffälligen Veränderungen in der Körpergestaltung, die die Konturlinie beeinträchtigen wie das bei den Bäuchen der Hapi-Figuren der Fall ist. Für die Horus- und Seth-Figuren lassen sich zur Typenbestimmung vor allem die Form und Binnenzeichnung der Köpfe heranziehen, die sowohl im Umriss als auch in der Binnenzeichnung eine Reihe von Differenzen aufweisen.<sup>1395</sup>

<sup>1395</sup> Vielleicht sind diese Varianten gerade im Kopfbereich möglich, da die Darstellung von Tieren nicht so deutlich reglementiert war, wie die der Menschen. Davis, Canonical Tradition, 39-40.

### 4.3.3.1 Seth-Typen

Da die Umrisslinie der Köpfe und der Verlauf der Perückenkontur in unterschiedlichsten Kombinationen vorliegen, werden diese beiden Konturkomponenten zunächst getrennt vorgestellt und dann das Entstehen der verschiedenen Varianten diskutiert. Die Umrisslinie der Sethköpfe liegt in zwei unterschiedlichen Verläufen vor.

#### Typ I:

Dieser Typus befindet sich an den Thronseiten von CG 414 (**Tf. 115c, 116a, 117b**), 420 (**Tf. 115a-b, 116b, 117a**) und der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c**). Typ I ist durch eine schmale Kopfform gekennzeichnet, die ohne große Einzüge in einer schmalen Schnauze endet. Die Schnauze wirkt besonders lang, da der Kopfbereich sehr schmal ist und die Umrisslinie zur Schnauze keinen Einzug erfährt. Die Stirn ist durch eine ganz leichte Bewegung in der Kontur definiert, beeinträchtigt aber die Wirkung der Schnauzenlänge nicht. Der Kiefer ist mit der Schnauze in einer gemeinsamen Konturlinie eingebunden.

#### Typ II:

Typ II befindet sich an den Thronseiten von CG 416 (**Tf. 117c, 118b**), CG 417 (**Tf. 117d, 118c**) und der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 118a**). Dieser Typus ist durch eine stark nach unten gebogene Schnauze gekennzeichnet, die sich deutlich vom Kopf als eigenständige Form absetzt. Dadurch erhält der Kopf eine besondere Betonung und wirkt voluminöser als Typ I. Dieser Eindruck wird durch die nach unten gebogene, sich deutlich verjüngende Schnauze betont. Die Schnauzen der Seth-Figuren an den Thronseiten von CG 417 und der rechten Thronseiten von CG 416 (**Tf. 118b**) und 412 wirken derart schmal, dass mehr der Eindruck eines Vogelschnabels als einer Carnidenschnauzen entsteht.

Die Seth-Figur an der linken Seite von CG 416 (**Tf. 117c**) hat eine auffallend eigenwillige Wirkung. Dieser Seth weist einen kürzeren und dafür breiteren Hals auf, der ohne Absatz in die Wangenpartie übergeht und mit einer starken Biegung in einer breiteren und kürzeren Schnauze endet. Die Trennung von Schnauze und Kopf erscheint etwas harmonischer in den Proportionen und die Schnauze scheint durch die Breite auch mehr in das Gesamtbild des Kopfes integriert zu sein. In der Kontur ähneln sich die linke und rechte Seite von CG 416, nur die Schnauze ist in ihrem Ansatz breiter.

#### Kontur-Typen (Seth):

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	lange, dünne Schnauze	414, 420, 412 l
Typ II	Schnauze verjüngt sich und wirkt wie Vogelschnabel	412 r, 416, 417

#### Perücken-Kontur:

Da sich die Ausarbeitung der Binnenzeichnung von der Umrisslinie unterscheidet, soll der Verlauf der Haarkontur als stilgebendes Kriterium in der Typenbildung miteinbezogen werden.

#### Perückentyp I:

Diesen Perückenverlauf weisen die rechten Thronseiten von CG 414 und 420 und die linke Seite von CG 412 (**Tf. 116**) auf. Die Kontur dieser Perückenform kommt hinter dem Ohr zum Vorschein und



legt sich mit einem Zacken vor das Ohr. Dann beschreibt die Perückenkontur einen ausgeprägten halbkreisförmigen Verlauf und knickt im rechten Winkel in Höhe des Unterkiefers zum Haarteil ab, das vor die Brust gelegt wurde.

### **Perückentyp II:**

Zu diesem Typus gehören die rechten Throneiten von CG 412 und 416 und die linke Throneite von CG 417 (**Tf. 118**). Bei Typ II beschreibt die Perückenkontur nur noch einen leichten Bogen zwischen Haarteil und Ohren und endet an den Ohren in einem kleinen eckigen Vorsprung.

### **Perückentyp III:**

Bei Typ III zeigt die Kontur der Perücke zum Ohr hin einen runden Verlauf. Diesen Perückenverlauf weisen die linken Throneiten von CG 414, CG 416 und CG 420 und die rechte Throneite von CG 417 (**Tf. 117**) auf. An CG 414 (**Tf. 117b**) ist allerdings ein deutlicher Zacken vor dem Ohr in seiner Kontur erhalten geblieben, so dass hieraus geschlossen werden kann, dass ursprünglich Perückentyp I angelegt war. Diese *vorgezogene* Konturlinie wurde nachträglich zur Perückentyp III abgeändert. Auch auf der linken Throneite von CG 420 (**Tf. 117a**) lag der Zacken zum Haarteil vor der Brust zunächst höher, womit die Kontur ursprünglich einen mehr halbkreisförmigen Verlauf aufwies. Vermutlich war auch hier der Zacken vor dem Ohr deutlicher ausgeprägt, ist aber in einem späteren Arbeitsschritt korrigiert worden. Somit wies auch die linke Throneite von CG 420 ursprünglich den Konturenverlauf von Perückentyp I auf.

Dieser Befund lässt die Annahme zu, dass es ursprünglich nur zwei Perückentypen (Typ I+II) gab und Perückentyp III erst durch eine Veränderung des Konturenverlaufs von Perückentyp I entstanden war. Perückentyp I+II wurden durch die Vorzeichner angelegt. Da sich Fragmente der Konturlinie von Perückentyp I an CG 414 erhalten haben, kann daraus geschlossen werden, dass die Vorzeichnung mit einem *Ritzer vorgezogen* wurde,<sup>1396</sup> die in ihrer ursprünglichen Form auf der linken Throneite von CG 414 und CG 420 (**Tf. 117a-b**) erhalten geblieben ist. Der Steinmetz, der an der rechten Throneite von CG 417 und den linken Throneiten von CG 414, CG 416 und CG 420 zum Einsatz kam, veränderte das durch die Vorzeichnung vorgegebene Erscheinungsbild. An CG 416 und 417 (**Tf. 117c-d**) ist diese Veränderung kaum bemerkbar, da der eckige Abschluss vor dem Ohr (Perückentyp II) nur gerundet werden musste. An CG 414 und CG 420 (**Tf. 117a-b**) allerdings musste der geritzte Verlauf des Zackens (Perückentyp I) überarbeitet werden. Daher kann das Merkmal des Zackens vor dem Ohr dem Vorzeichner zugeschrieben werden, denn es findet sich an allen Seth-Figuren des Perückentyps I. Der endgültige Verlauf der Perückenkontur ist den Steinmetzen zu zuordnen.

---

<sup>1396</sup> In einem Detail im Grab des Perneb findet sich neben den Resten der schwarzen Vorzeichnung auch eine vage geritzte Binnenzeichnung (Ransom Williams, *Per-neb*, pl. XIV). Auch an anderen Reliefs ist zu beobachten, dass an Figuren, Details wie der Verlauf der Haarkontur oder der Sitz der Schurzkante, in einer frühen Fertigungsstufe durch eine Ritzung festgelegt wurden. Smith, *HSPOK*, pl. 41a; Steindorff, *Ti*, Tf. 43, 44.

**Perückentypen:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	Kontur mit Zacken vor dem Ohr	412 l, 414 r, 420 r (414 l, 420 l)
Typ II	Kontur endet eckig hinter dem Ohr	412 r, 416 r, 417 l (416 l, 417 r)
Typ III	Kontur endet rund hinter dem Ohr	414 l, 416 l, 417 r, 420 l

**4.3.3.2 Horus-Figuren**

Für die Horus-Figuren lassen sich im Umriss keine typenbildenden Kriterien ausmachen. Differenzen zeigen sich in Details der Kopfkontur, die allerdings nicht mit Sicherheit auf individuelle Vorlieben zurückgeführt werden können. Es hat vielmehr den Anschein, dass es die eine „optimale“ Darstellung eines Horuskopfes gab und der Lischter Befund unterschiedliche Fertigungsstadien diese Darstellung wiedergibt. Diese unterschiedlichen Fertigungszustände zeigen sich auch an den erhaltenegebliebenen Horusfalken an den Paneelen der Inneren Umfassungsmauer. So gibt es Falkenköpfe ohne detaillierte Binnengliederung<sup>1397</sup> und mit sorgfältigst ausgeführter Gesichtzeichnung.<sup>1398</sup> Auch an den Paneelen wurden die unterschiedlichen Fertigungsgrade der einzelnen Reliefs mittels Bemalung komplettiert. Die Lischter Thronreliefs dokumentieren vier unterschiedliche Fertigungsstadien in der Binnengestaltung der Horusköpfe.

**1. Fertigungsstadium**

Das erste Fertigungsstadium ist im Horus der rechten Thronseite von CG 420 (**Tf. 119a**) erhalten geblieben. Über dem mit einem Augenlid versehenen Auge befindet sich ein wulstiges Höckerband. Außer einer fein geritzten Schnabelhaut und einem gebohrten Nasenloch weist dieser Kopf keine weitere Binnengliederung auf.

**2. Fertigungsstadium**

In diesem Stadium sind beide Thronseiten von CG 416 (**Tf. 119b**)<sup>1399</sup> verblieben. Das Auge ist umgeben von einem gratig abgesetzten Ober- und Unterlid und wird von einem breiten Brauenhöcker gerahmt, der in Richtung Schnabel immer breiter und plastischer wird und über dem Schnabel als gestauchter Wulst endet. Der Höcker ist zum Schnabel hin abgeflacht und nur durch eine Inschrift von diesem getrennt. Das Nasenloch wurde auf den abgeflachten Teil des Augenhöckers auf die Schnabelhaut gebohrt.

**3. Fertigungsstadium**

Das dritte Fertigungsstadium weisen die Horus-Figuren von CG 414 (**Tf. 119c-d**) und die Horus-Figur der linken Thronseite von CG 420 (**Tf. 120a**) auf. Hier wurde unter dem Brauenhöcker die

<sup>1397</sup> Arnold, Pyramid, pl. 34a.

<sup>1398</sup> Arnold, Pyramid, pl. 34e. Allerdings erklärt D. Arnold diesen Befund durch die Arbeit unterschiedlich qualifizierter Arbeiter und nicht als unterschiedliche Fertigungsstadien, Arnold, Pyramid, 60.

<sup>1399</sup> Horus der rechten Thronseite ohne Bild.

Schnabelhaut fein plastisch modelliert, unter der sich der hornige Teil des Schnabels hervorwölbt. Zwischen Schnabelhaut und Auge befindet sich eine fächerartige Form, die den Bereich der Augen weiter definiert und somit vom Wangenbereich trennt. Der Mundwinkel des Schnabels endet in einer tropfenartigen, plastisch gestalteten Form.

#### 4. Fertigungsstadium

Dieses Fertigungsstadium dokumentieren die Horus-Figuren von CG 412 (**Tf. 120c-d**) und die Horus-Figur der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 120b**). Neben der fächerförmigen Aufgliederung der Kopf und Schnabelpartie weist das Inkarnat eine plastisch bewegte Oberfläche und eine feine Gestaltung der Schnabelhaut auf.

Die linke Seite von CG 417 (**Tf. 147**) kann aufgrund umfangreicher Beschädigungen nicht mehr bestimmt werden.

Es ist davon auszugehen, dass die Horus-Figuren von den selben Vorzeichnern stammen wie die ihnen antithetisch gegenübergestellten Seth-Figuren. Auch die Steinmetzen, die zum Teil die Kontur der Seth-Figuren änderten, können mit großer Wahrscheinlichkeit für die Ausführung der Horus-Figuren verantwortlich gemacht werden. Einen Beleg für diese Annahme liefert die linke Thronseite von CG 414, denn dort wurde nicht nur an der Seth-Figur (**Tf. 117b**), sondern auch an der Horus-Figur (**Tf. 119d**) die ursprüngliche Perückenkontur vom Steinmetzen verändert.

#### Fertigungsstadien – Horus-Figuren:

Typen	Beschreibung	CG
1. Fertigungsstadium	Plastischer Brauenhöcker über dem Auge	420 r
2. Fertigungsstadium	weitere Untergliederung des Kopfbereiches durch eine langgezogene Furche am äußeren Augenlid	416
3. Fertigungsstadium	fächerförmige Detaillierung vor der Schnabelhaut	414, 420 l
4. Fertigungsstadium	plastisch bewegtes Inkarnat	412, 417 r
Nicht mehr bestimmbar	umfangreiche Beschädigungen	417 l


#### 4.3.3.3 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Horus-/Seth-Darstellungen


Neben den unterschiedlichen Perückenkonturen zeigen sich kaum wahrnehmbare Unterschiede im Verlauf der Gürtelkonturen. Diese weisen an CG 412 (**Tf. 141, 142**), CG 420 (**Tf. 130**) und am Horus der rechten Seite von CG 417 (**Tf. 134a**) einen leichten Bogen auf, während sich an den restlichen Figuren ein gerader Verlauf erkennen lässt.

CG	420				412				417				416				414			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Kontur-Typ I		■	■				■											■	■	
Kontur-Typ II						■				■	■			■	■					
Perücken-Typ I		■	■				■											■	■	
Perücken-Typ II						■				■	■			■	■					
Perücken-Typ III			■							■					■				■	
Gürtel gerade										■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Gürtel gebogen	■	■	■	■	■	■	■	■	■											

ll = linke Figur auf der linken Thronseite  
lr = rechte Figur auf der linken Thronseite

rr = rechte Figur auf der rechten Thronseite  
rl = linke Figur auf der rechten Thronseite

Ursprüngliche Vorzeichnung 

Endgültiges Erscheinungsbild 

So stammen CG 414, CG 420 und die linke Thronseite von CG 412 aus der Hand eines Vorzeichners ( $A_2$ ). Dieser bestimmte nicht nur den Umriss, sondern auch die Konturlinien der Figuren wie dies in der unterschiedlichen Linienführung des Gürtels deutlich wird. CG 417 und CG 416 und die rechte Thronseite von CG 412 weisen ebenfalls Merkmale auf, die auf einen gemeinsamen Vorzeichner ( $B_2$ ) hinweisen. Dies zeigt sich vor allem im gemeinsamen Konturen-Typ II. Die ursprüngliche Kontur der Perücke wurde dann an der rechten Thronseite von CG 417 und der linken Thronseite von CG 416 vom Steinmetz ( $C_2$ ) verändert. So können an den Horus und Sethreliefs zwei Vorzeichner identifiziert werden (Vorzeichner  $A_2 + B_2$ ). Der Befund der Steinmetzarbeiten weist eine Änderung in der Anzahl der Personen auf. Es scheint als würden drei Steinmetzen von einer Thronseite auf die nächste ausweichen. So wurden die rechte Thronseite von CG 420 und CG 414 und die linke Seite von CG 412 von dem Steinmetz ( $A_2$ ) ausgeführt, der sowohl den runden Verlauf des Gürtels als auch den Zacken vor dem Ohr von der Vorzeichnung (Vorzeichner  $A_2$ ) übernahm. An der rechten Thronseite von CG 412, 416 und der linken Seite von CG 417 endet die Konturlinie der Perücke mit einem eckigen Verlauf vor dem Ohr. Steinmetz  $B_2$  hat sich bei diesen Reliefs ebenfalls an die Vorzeichnung (Vorzeichner  $B_2$ ) gehalten und Kontur-Typ II übernommen. An der linken Thronseite von CG 420, 414 und CG 416 und der rechten Seite von CG 417 legt sich die Perückenkontur in einem Bogen ums Ohr. Dieses Erscheinungsbild lag in keiner Vorzeichnung vor, sondern wurde vom Steinmetz ( $C_2$ ), der den Verlauf der Perückenkontur nach seinen individuellen Vorstellungen veränderte, erzeugt. An den linken Thronseiten von CG 414 und CG 420 haben sich die ursprüngliche *angerissene* Vorzeichnung (Vorzeichner  $A_2$ ) noch fragmentarisch erhalten.

**Reliefs der Horus- und Seth-Figuren:**

CG	420				412				417				416				414			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Kontur-Typ	I				II				I				II				I			
Perückenvarianten	I		III(I)		II		I		III(II)		II		III(II)		I		III(I)			
Vorzeichner	A <sub>2</sub>				B <sub>2</sub>				A <sub>2</sub>				B <sub>2</sub>				A <sub>2</sub>			
Steinmetz	A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>		A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>			

ll = linke Figur auf der linken Thronseite lr = rechte Figur auf der linken Thronseite	rr = rechte Figur auf der rechten Thronseite rl = linke Figur auf der rechten Thronseite
---	---

Wie bei den Reliefs der Hapi-Darstellungen kann auch auf den Thronseiten der Horus/Seth-Darstellungen ein Steinmetz identifiziert werden, der – ohne Restriktionen befürchten zu müssen – die Vorzeichnung gemäß seiner individuellen Handschrift verändern konnte. Er setzte seine individuellen Kennzeichen selbst dann um, wenn die ursprüngliche Vorzeichnung schon mit dem Ritzer *vorgezogen* war und anschließend überarbeitet werden musste.

**4.3.4 Gemeinsame Merkmale von Horus/Seth- und Hapi-Darstellungen**

Durch die Analyse gemeinsamer Details und der Gestaltung der Körperplastizität werden die Typenkriterien nochmals überprüft und mit neuen Merkmalen bereichert. Des Weiteren werden Merkmale erarbeitet, die sowohl an den Horus/Seth-Reliefs als auch den Hapi-Reliefs anzutreffen sind und Hinweise auf gemeinsame Vorzeichner und Steinmetzen liefern. Durch die unterschiedlichen Ausführungen der Körperplastizität können ebenfalls Verbindungen zwischen den beiden Themenkomplexen hergestellt werden. Viele Details, wie die Binnenzeichnung der Wappenpflanzen, sind ebenfalls an beiden Reliefkomplexen aufzufinden und können Merkmale individueller Handschriften sein. Allerdings müssen bei den mehr oder weniger aufwändigen Ausführungen berücksichtigt werden, dass Details auch gemalt werden konnten und daher womöglich verloren gegangen sind.

**4.3.4.1 Kragengestaltung**

Die plastische Ausführung des Kragens soll an Hapi-Figuren erst seit dem Mittleren Reich gängig gewesen sein, denn aus dem Alten Reich gibt es nur einige Beispiele modellierter Kragen, die im allgemeinen wohl aufgemalt waren.<sup>1400</sup> An den Lischter Reliefs zeigen sich nun unterschiedlichste Konturverläufe an den Krägen, die an CG 417 exemplarisch vorgestellt werden können. So verläuft an der Seth-Figur der linken Thronseite (**Tf. 118c**) die Kragenkantur entlang der inneren

<sup>1400</sup> Baines, Fecundity Figures, 94-95.

Schlaufenkontur,<sup>1401</sup> wohingegen am Horus der rechten Thronseite (**Tf. 134a**) die Kontur des Kragen nur über der Schlaufe zum Vorschein kommt und am gegenüberliegenden Seth (**Tf. 134b**) die Kragenkontur nur bis zum Haarteil gezogen wurde.<sup>1402</sup> Vermutlich liegen hier verschiedene Fertigungszustände vor, die nicht weiter ins Gewicht fielen, da sie durch die Bemalung vervollständigt werden konnten.

Trotzdem möchte ich die unterschiedlichen Konturverläufe vorstellen, denn für deren Gestaltung können mehrere Personen verantwortlich sein. Die Kontur kann einerseits durch den Vorzeichner angelegt oder aber durch die Hand des Steinmetzen bestimmt sein. Vergleicht man die verschiedenen Vorzeichnungen im Grab des Haremhab, so finden sich in einer Reihung von Personen, Figuren mit vorgezeichneten Kragen neben Figuren an denen nur die Kontur um den Hals vom Vorzeichner bestimmt wurde.<sup>1403</sup>

Durch *Motiv 1* an CG 415, dass keine bewertbaren Vergleiche zu den restlichen Darstellungen mit *Motiv 2* zulässt, kann der Konturenverlauf der Krägen an diesen Reliefs nicht berücksichtigt werden. An den restlichen Lischer Sockelreliefs wurden drei unterschiedliche Konturverläufe deutlich.

### Typ I:

Typ I weist einen breiten Kragen auf, dessen äußere und innere Kontur die Schlaufe des Pflanzenstängels, die aus der Hand des angezogenen Armes heraushängt, rahmt. Dieser Befund zeigt sich an den Hapi-Figuren der linken Thronseite von CG 413 (**Tf. 140a**) und an den Seth-Figuren der rechten Thronseiten von CG 412 (**Tf. 142a**) und CG 414 (**Tf. 133b**), wobei die Kragenkontur an den jeweils gegenüberliegenden Horus-Figuren (CG 412 (**Tf. 146a**) und CG 414 (**Tf. 123c**)) nicht fertiggestellt wurde.

### Typ II:

Die Kragenbreite dieses Typus ist schmaler angelegt und erscheint daher mit seiner Kontur zwischen der Schlaufe des Blütenstängels.

### Typ IIa:

Die Kragenkontur kommt bei Typ IIa kaum wahrnehmbar in einer Ecke der Schlaufe zum Vorschein. Diese Ausführung zeigt sich an den linken Thronseiten von CG 411 (**Tf. 129a**) und der Seth-Figur der linken Thronseite von CG 417 (**Tf. 118c**). An der rechten Thronseiten von CG 411 (**Tf. 123c**) und der linken Horus-Figur der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 134a**) ist die Kragenkontur nur bis zur Perücke und vom Schlaufenende zur Schulter gezogen worden. Für dieses Erscheinungsbild kann angenommen werden, dass die Kontur ursprünglich, wie an den linken Thronseiten ausgeführt, innerhalb der Schlaufe gezogen werden sollte und aber vergessen wurde. Auch auf der linken Thronseite verschmilzt die Kragenkontur nahezu mit der Kontur der Schlaufe und geht optisch eigentlich verloren. Diesem Kragentypus können auch beide Thronseiten von CG 416 (**Tf. 134a**) zugewiesen werden, auf denen die Kragenkontur innerhalb der Schlaufe ebenfalls fehlt.

<sup>1401</sup> Die Horus-Figur der linken Thronseite kann aufgrund der umfangreichen Beschädigungen nicht mehr berücksichtigt werden.

<sup>1402</sup> Diese unterschiedlichen Kragenzustände zeigen sich auch an den Hapi-Darstellungen der Paneelen der inneren Umfassungsmauer. Arnold, *Pyramid*, pl. 30c.

<sup>1403</sup> Hornung, *Haremhab*, Tf. 35, 58a.

**Typ IIb:**

Zwischen der Schlaufe und der Kragenkontur kann allerdings auch ein auffälliger Raum entstehen wie dies an den Figuren von CG 418 (Tf. 137a-b, 144a-b), den linken Throneiten von CG 420 (Tf. 130a-b) und CG 419 (Tf. 145) und der rechten Figur der rechten Throneite von CG 419 (Tf. 133b) vorzufinden ist.



Es wird deutlich, dass die Konturlinie innerhalb der Schlaufe zum einen so nahe an deren Kontur gesetzt werden kann, dass man sie auch weggelassen kann. Dieses Erscheinungsbild weisen CG 411, CG 416 und CG 417 (Typ IIa) auf. Zum anderen wird Raum zwischen der Schlaufen- und der Kragenkontur zugelassen. Diese Variante zeigen CG 418, CG 419 und CG 420 (Typ IIb).

An den linken Throneiten von CG 412 (Tf. 141a-b) und CG 414 (Tf. 132a-b), den rechten Throneiten von CG 413 (Tf. 139a-b) und CG 420 (Tf. 130c-d), den linken Figuren der rechten Throneiten von CG 412 (Tf. 146a), CG 414 (Tf. 133c), CG 419 (Tf. 136a) und der rechten Figur der rechten Throneite von CG 417 (Tf. 134b) wurde die Kontur des Kragens nur bis zum Haarteil gezogen, das vor der Brust liegt. Ob es sich hierbei um ein Fertigungsstadium einer der oben genannten Typen handelt oder eine, für dieses Detail unwichtige Nachlässigkeit, kann nicht mehr geklärt werden. Eine vollständige Kragenkontur lässt sich weder durch den Arbeitsschritt der Körpermodellierung erklären noch durch den der Detaillierung. An der rechten Seite von CG 412 (Tf. 142a) zeigt sich gar, dass die Seth-Figur (Tf. 142a) mit der geringeren Körperplastizität einen vollständigen Kragen aufweist, während die außerordentlich plastisch modellierte Horus-Figur (Tf. 146a) nur eine Kontur bis zum Haarteil vorweist. Auf der rechten Throneite von CG 420 (Tf. 129c, 130c-d), an der die Wappenpflanzen sogar mit Binnenzeichnung versehen sind, ist der Kragen ebenfalls nur bis zur Schlaufe gezogen worden. So kann für die Fertigungszustände keine schlüssige Erklärung gefunden werden, vielleicht ist dies für ein solch kleinteiliges Detail auch überbewertet.<sup>1404</sup>

CG	415		413		412		414		418		419		420		411		416		417		
	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	
Typ I				■		■		■													
Typ IIa																■	■	■	■	■	■
Typ IIb									■	■	■	■	■	■							
Kontur bis Haarteil			■		■		■	■	■		■		■							■	

li = linke Throneite

re = rechte Throneite

Nicht vollständig ausgeführt Endgültiges Erscheinungsbild 

<sup>1404</sup> An vielen Reliefs, an denen sowohl die Körpermodellierung als auch Details sorgfältig ausgeführt sind, können die Krage eine nur grob geritzte Kontur aufweisen, zum Beispiel im Grab des Mer-ib. Smith, HSPOK, pl. 46.

#### 4.3.4.2 Nabelgestaltung

Für den Nabel gibt es zwei verschiedene Platzierungen am Körper. An den Hapi von CG 418 (**Tf. 112a-b, 113c-d**), CG 419 (**Tf. 114**) und der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 108a-b**) sitzt der Nabel im unteren Bereich des Bauches, nahe der Mitte der unteren Bauchkontur. Diese Platzierung ist zum ersten Mal an den Opferträgern im Totentempel Sahures und Pepis II. nachgewiesen.<sup>1405</sup> Aber erst ab der 6. Dynastie wird diese Platzierung in der Betonung des schweren, über den Gürtel hängenden Bauches üblich.<sup>1406</sup>

An der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c-d**) und den Hapi-Figuren an den Reliefs von CG 411 (**Tf. 110**) und CG 413 (**Tf. 111**) ist der Nabel höher in den Bauch, nahe der, dem Sema-Zeichen liegenden Bauchkontur gesetzt. Der Nabel ist dabei immer in Höhe der größten Ausdehnung des Bauches platziert und kann dabei fast an die Umrisslinie des Bauches rücken. Diese Platzierung weist die gleiche Positionierung auf wie sie an schlanken Figuren üblich ist und wurde im Alten Reich Standard.<sup>1407</sup> Daher findet sich diese Nabel-Platzierung auch an den Horus- und Seth-Figuren, an denen sich der Nabel immer im Bereich des Gürtels, nahe der Kontur des Bauches befindet (**Tf. 116c**).

Die unterschiedlichen Platzierungen der Nabel an den Hapi-Figuren kann daher als Typenmerkmal gewertet werden, denn der Nabelsitz in der Mitte des Bauches zeigt sich nur an CG 411 (**Tf. 110**) und 413 (**Tf. 111**) (Hapi-Typ II) und der rechten Figur der linken Thronseite von CG 415 (Tf. 108d) (Hapi-Typ Ib). Diese beiden Typen sind aus der Hand eines Vorzeichners (Vorzeichner C<sub>1</sub>).<sup>1408</sup> Das auch der linke Hapi der linken Seite von CG 415 (**Tf. 108c**) (Hapi-Typ Ia) seinen Nabel an dieser Stelle aufweist, ist auf eine Anpassung durch den Steinmetz zu erklären.

Obwohl es sich um ein äußerst kleinteiliges Körperkompartiment handelt, weist die Form der Nabel drei verschiedene Varianten auf. Zum einen können diese durch unterschiedliche Fertigungsstadien erklärt werden, zum anderen zeigen sich deutliche Typenkriterien, die zwei Nabeltypen erkennen lassen.

#### Typ I:

Typ I weist eine plastisch modellierte bogenförmige Nabelhaut auf, die nach oben im Inkarnat des Bauches eingebettet ist. Nach unten wurde die Nabelhaut mit einer Inskription versehen und entlang dieser zu einer dreieckigen Form *angestemmt*. Die beste Ausführung dieses Nabeltyps zeigt sich an CG 415 (**Tf. 108**). Als vereinfachte Formen dieses Typus können die Nabel an der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 110a-b, 128c-d**), der linken Figur der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 110c, 128a**) sowie der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 114a-b, 145b-c**) angesehen werden. Hier wurde unter der Nabelhaut nur ein Kreuz eingeritzt.

<sup>1405</sup> Jequier, Pepi II., fig. 1.

<sup>1406</sup> Baines, Fecundity Figures, 97.

<sup>1407</sup> Baines, Fecundity Figures, 97. Z.B. bei Niuserre (Borchardt, Ne-user-Re, pl. 16).

<sup>1408</sup> Die beiden Hapi-Typen ergeben sich nur aus den beiden unterschiedlichen Motiven, die sich auf die Körperhaltung auswirken.



**Typ II:**

Typ II ist durch ein kreisrundes oder ovales Loch gekennzeichnet, über das sich eine bogenförmige Nabelhaut legt. Diese wird zum Inkarnat des Bauches hin mit einer Furche *unterbeizt*. Dieser Nabeltypus findet sich an der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 114c-d**), der linken Figur der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 112a, 137a**) und der rechten Figur der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 110d, 128b**). An den Horus- und Seth-Figuren zeigt sich ebenfalls dieser Nabeltypus, wenn er hier auch in seinen Maßen etwas kleiner ausfällt. Dieser Nabel ist an beiden Thronseiten von CG 417 (**Tf. 118c, 137a-b**), CG 420 (**Tf. 130**), an der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 132**), am Horus der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 146a**) und am Seth der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 133a,d**) ausgeführt.

Nabeltyp I zeigt sich nur an den Hapi-Figuren und stellt somit ein Kennzeichen der Fettleibigkeit dar, während Nabeltyp II vorwiegend an den Horus- und Seth-Figuren zu finden ist und somit an schlanken Figuren präferiert wird. Dennoch kommt Nabeltyp II auch am fettleibigen Hapi vor, dort allerdings nur an Hapi-Typ III und IV, die ein wesentlich verhalteneres Bauchvolumen aufweisen. Auch die Sitzstatuen Sesostri I. sind durch eine schlanke Silhouette gekennzeichnet, auf die die Merkmale eines wohlgenährten Körpers nur aufgetragen erscheinen. Folglich weisen diese Statuen ebenfalls nur Nabeltyp II<sup>1409</sup> und nicht Nabeltyp I auf, der gleichwohl auch an Statuen, z.B. der lebensgroßen Kalksteinstatue des Hemiunu – wenn auch in einer weiteren Variante – zur Ausführung kam.<sup>1410</sup>

An den restlichen Figuren finden sich nur kleine geritzte Löcher, die sicherlich den nicht fertiggestellten Status der einzelnen Nabeltypen darstellen. Entweder wurden sie zur Orientierung für die spätere Nabelgestaltung angebracht oder sind Zeichen einer schnellen Fertigstellung.

CG	412		414		420		417		416		418		419		415		411		413		
	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	
Nabelsitz unten																					
Nabelsitz in der Mitte																					
Nabeltyp I																					
Nabeltyp II																					
Löcher																					

li = linke Thronseite

re = rechte Thronseite

<sup>1409</sup> Kapitel 2.2.3 *Nabelgestaltung* in Teil III. *Analytik*

<sup>1410</sup> Eggebrecht (Hg.), *Alte Reich*, AR 3.

#### 4.3.4.3 Augengestaltung

In der Gestaltung der Augen liegen sowohl unterschiedliche Fertigungsstadien als auch verschiedene stilistische und typologische Ausführungen vor.<sup>1411</sup>

##### Typ I:

Typ I weist eine nahezu „hieroglyphische“ Gestaltung der Augenform auf. Der breite Schminkestrich entsteht aus dem wulstig gestalteten Oberlid und Unterlid und endet in einem eckigen Abschluss. Die Augenbraue ist als breites Band angelegt, verläuft parallel zum Schminkestrich und endet in einer Linie zu diesem.<sup>1412</sup> Dieser Typus zeigt sich an den Seth-Figuren von CG 412 (**Tf. 121a-b**), an der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 121d**) und CG 420 (**Tf. 116b**) und der linken Thronseite von CG 416 (**Tf. 121d**). An den Seth-Figuren der linken Thronseiten von CG 412 (**Tf. 121a**) und CG 416 (**Tf. 121c**) wurde das *Karunkel* als kugelige Form im Augenwinkel modelliert und an CG 412 die Iris sowie an CG 416 zusätzlich auch die Pupille eingeritzt.

##### Typ II:

Typ II weist keinen dekorativen Schminkestrich auf, sondern das wulstige, spitz endende Oberlid wurde etwas verlängert und wird somit optisch als Schminkestrich wahrgenommen. Dem Verlauf des Oberlides folgt die Augenbraue und endet mit diesem in einer Linie.<sup>1413</sup> Diesen Typus weisen die Hapi-Figuren der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 123a-b**), der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 122a-b**), der rechte Hapi der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 122d**) und der linke Hapi der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 123c**) auf. Die vollständigste Ausführung dieses Typus findet sich an der rechten Thronseite von CG 415, da hier die Augen eine geritzte Iris erhalten haben.<sup>1414</sup> Auf der rechten Thronseite von CG 416 (**Tf. 122c**) erhielt die Seth-Figur ebenfalls den spitzen langgezogenen Schminkestrich; es fehlt aber die Ausführung der Augenbraue.

Die Augen, an denen die Augenbraue, das verlängertes Oberlid oder der Schminkestrich fehlen, sind nicht immer als frühere Fertigungsstadien einer der beiden Typen bestimmbar. So wurde an den Figuren der linken Thronseiten von CG 411 (**Tf. 110a-b**), CG 413 (**Tf. 111c-d**), CG 418 (**Tf. 127c-d**), dem linken Hapi der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c**), der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136a-b**) und dem Seth der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 117b**) das Ober- und Unterlid durch einen plastischen Wulst definiert, das Oberlid jedoch nicht zum Schminkestrich verlängert. Daneben wurde an den linken Thronseiten von CG 411 und CG 413 und der rechten Thronseite von CG 419 sowie dem rechten Hapi der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 127b**) das *Karunkel* als runde Form im Augenwinkel *eingeschrieben*. Pupille und Iris, ohne die Ausführung der Augenbrauen, finden sich an der linken Thronseite von CG 418 und dem rechten Hapi der rechten Thronseite von

<sup>1411</sup> Unterschiedliche Augengestaltungen – mit und ohne Schminkestrich – fanden sich auch auf den Tafeln, die in die Gründungsgrube gelegt wurden. Arnold, Pyramid, 91, fig. 37. Auch im Grab des Ibi konnten an den Augen unterschiedliche stilistische Ausführungen festgestellt werden. Allerdings ging K.P. Kuhlmann nur auf den Werkzeugeinsatz bei einigen Formen ein und nicht auf Stilistik und Arbeitsschritte. Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 20, Tf. 152-153.

<sup>1412</sup> Diese Augenform ist schon aus dem Alten Reich bekannt (Smith, HSPOK, pl. 46 (Merib)) findet sich aber auch häufig im Mittleren Reich (Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Tf. 152a).

<sup>1413</sup> Auch dieser Typus findet sich sowohl im Alten Reich (Smith, HSPOK, pl. 48e (Nofer)) als auch im Mittleren Reich (Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Tf. 152b-d, 153a-b, d).

<sup>1414</sup> Siehe auch Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Tf. 152c-d, 153a-b.

CG 419 (**Tf. 136b**). Da diese Hapi den Hapi-Typus III angehören, könnte die Kombination von Pupille und Iris Hinweis auf eine Handschrift sein. Da die Seth-Figur der rechten Seite von CG 416 (**Tf. 123c**) ebenfalls Iris und Pupille aufweist, könnte mit diesem Merkmal eine Verbindung zwischen den beiden Reliefkomplexen hergestellt werden.

An den restlichen Figuren ist wohl der erste Fertigungsschritt erhalten geblieben, da hier nur die Kontur des Auges herausgeschnitzt und der Augapfel gerundet wurde.<sup>1415</sup> In diesem Stadium sind die Hapi-Figuren der rechten Thronseite von CG 413 (**Tf. 111a-b**) und der linke Hapi der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 113c, 127a**) sowie der rechte Hapi der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 110d, 123d**) verblieben. An den Thronseiten mit den Horus- und Sethdarstellungen sind die Seth-Figuren der linken Thronseiten von CG 417 (**Tf. 118c**) und CG 420 (**Tf. 117a**) und der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 116a**) in diesem Fertigungsstadium verblieben. Am Seth der rechten Thronseite von CG 414 wurde nur die Iris eingeritzt, jedoch nicht das Ober- und Unterlid oder andere Augenkompartimente differenziert.

Die einzelnen Augentypen können der Handschrift des Vorzeichners zugeschrieben werden, denn auch im Grab des Haremhab findet sich Augentyp I<sup>1416</sup> als auch Augentyp II<sup>1417</sup> sowie die Augenform ohne Spezifizierung<sup>1418</sup> in den Vorzeichnungen wieder. Darüber hinaus kann aber auch der Steinmetz die Vorzeichnung verändern. Auch dieser Befund in im Grab des Haremhab belegt, wo sich in einer Figurenreihe in der Vorzeichnung Augentyp I zeigt, durch das Relieffieren jedoch nur eine unspezifische Augendetaillierung umgesetzt wurde.<sup>1419</sup>

Ob die Augentypen Merkmale für bestimmte Figuren darstellen, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Im Lischter Befund fällt auf, dass Augentyp I vorwiegend an den Horus- und Seth-Figuren anzutreffen ist, während Augentyp II mit Ausnahme der rechten Thronseite von CG 416 nur an den Hapi-Figuren zu finden ist. Eine ähnliche Differenzierung fand R. Freed an der Stele des Sa-Inheret,<sup>1420</sup> an der die Frauen-Figur Augentyp I und die Männer-Figur Augentyp II aufweist. Sie versuchte zwar, diese beiden Augentypen entwicklungsgeschichtlich zu erklären, in der Form, dass Augentyp I der ältere und Augentyp II der neuere unter Mentuhotep II. entwickelte sei,<sup>1421</sup> aber beide Augentypen finden sich schon im Alten Reich. Die unterschiedlichen Augentypen können daher keine Auskunft über Handwerker liefern, die mehr der alten Tradition verhaftet oder eher einen neuen Stil zugewandt sind.

<sup>1415</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, Taf. 153c.

<sup>1416</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 58a, 55. Hierbei finden sich Augentyp I und Augentyp II in einer Szene.

<sup>1417</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 33, 55.

<sup>1418</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 28.

<sup>1419</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 58a. Wobei hier angenommen werden kann, dass die fehlenden Augenkompartimente in Farbe ausgeführt wurden.

<sup>1420</sup> Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham, 70, fig. 2 (Boston MFA 25.659).

<sup>1421</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 63.

CG	420		412		417		416		419		415		411		418		414		413	
	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li
Typ I																				
Typ II																				
Lidrand modelliert																				
Augenbraue																				nb
Iris																				
Pupille																				

li = linke Thronseite	re = rechte Thronseite	nb = nicht bestimmbar
-----------------------	------------------------	-----------------------

#### 4.3.4.4 Wappenpflanzen

In Größe und Platzierung der Wappenpflanzen werden zwei Typen deutlich.

##### Typ I:

Bei diesem Typus sind die Pflanzen sehr raumeinnehmend und weisen sowohl große Pflanzenbasen, als auch breite Pflanzenköpfe auf. Die inneren Pflanzenstängel beugen sich zur Sema-Röhre und scheinen geradezu ihre Köpfe dort anzulehnen. Dieser Typus ist sowohl an den Hapi- als auch an den Horus/Seth-Reliefs zu finden.

Bei den Hapi-Darstellungen zeigt sich dieser Typus am Sitzblock von CG 411 (Tf. 109a, 110, 124a, 128, 129a-b) und CG 413 (Tf. 109b, 111, 124b, 139, 140). Der äußere Pflanzenkopf ist zwischen den herabhängenden Gürtelenden und dem aufgestellten Bein platziert.

Bei den Horus- und Sethdarstellungen findet sich dieser Typus an beiden Thronseiten von CG 416 (Tf. 115d) und CG 417 (Tf. 124d, 134, 147) wie auch an der rechten Thronseite von CG 412 (Tf. 124c). Die Pflanzenköpfe berühren hierbei fast den herabhängenden Mittelteil des Schurzes.

An CG 417 (Tf. 117d, 118c, 120b), der rechten Thronseite von CG 416 (Tf. 118b, 138), der linken Thronseite von CG 411 (Tf. 110a-b, 128c-d) und der linken Figur der rechten Thronseite von CG 411 (Tf. 128a) hängen die Pflanzenköpfe an kurzen, geraden Stielen aus der Hand herab. An den Reliefs von CG 413 (Tf. 111), der linken Thronseite von CG 416 (Tf. 117c, 119b, 121c) und den rechten Thronseiten von CG 411 (Tf. 110c-d) und CG 412 (Tf. 118a, 120c, 121b) ist der Stiel deutlich nach außen gebogen. Die linke Thronseite von CG 416 (Tf. 115d, 143) stellt fast einen Sonderfall dar, denn hier sind die Pflanzen und im besonderen die Pflanzenstiele besonders breit ausgefallen.

An der rechten Seite von CG 416 (Tf. 125a) wurde die Papyrusdolde mit kleinen Blättern verziert. Die innere Lotosblüte, die sich an das Sema-Zeichen anlehnt, ist ebenfalls mit Blättern verziert und der Pflanzenstängel je eines Lotos- und Papyruskopfes neben der Sema-Röhre wurde am Blütenansatz durch eine Reihe parallel gesetzter Inskriptionen wie mit einer Schnürung differenziert.

**Typ II:**

Dieser Typus weist schmale langen Stängeln mit kleine Blüten auf. Die inneren Pflanzenköpfe halten etwas mehr Abstand zur Sema-Röhre. Die äußeren Pflanzenköpfe sind bei den Hapi meist unter dem inneren, kürzeren Gürtelende platziert und bei den Horus-/Seth-Figuren unter dem Oberschenkel zwischen Unterschenkel und Schurzmittelteil gesetzt.

Bei den Hapireliefs findet sich dieser Typus an beiden Thronseiten von CG 415 (**Tf. 107a-b, 125d, 126a, 131**), CG 418 (**Tf. 109c, 137, 144**) und CG 419 (**Tf. 112c-d, 126b-c, 136**). An den jeweils rechten Thronseiten berühren sie beinahe den Gürtel, während auf den jeweils linken Thronseiten etwas mehr Raum zwischen Pflanzenkopf und Gürtelende gelassen wurde (**Tf. 113a-b**). Bei den Horus/Sethdarstellungen zeigt sich dieser Typus an den Thronseiten von CG 414 (**Tf. 115c, 125c, 132**) und CG 420 (**Tf. 115a-b, 125b, 129c-d, 130**) sowie der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c, 141-142, 146**). Der Pflanzenkopf, der aus der Hand hängt, besitzt bei diesem Typus einen langen, schmalen und leicht gebogenen Stiel, der an der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 116a, 119c, 133c-d**) und der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c**) besonders ausgeprägt ist.

Die Papyrusdolden des mittleren Pflanzenstängels, den der linke Hapi der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 114a**) und der linke Hapi der rechte Thronseite von CG 415 (**Tf. 125d**) sowie der Horus der rechten Thronseite von CG 420 (**Tf. 119a**) mit dem angezogenen Arm halten, erhielt am Ansatz der Dolde geritzte Blätter. Ebenso wurde mit der Lotusblüte des Seths der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c**) verfahren. Auch der Wappenaufsatz, den die Hapi-Figuren von CG 418 (**Tf. 127a-d**) tragen, weist verzierte Lotusblüten aus.

Der Unterschied zwischen den beiden Wappenpflanzen-Typen wird im Vergleich der linken und rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 120c-d**) sowie der rechten Thronseite von CG 418 mit der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 109**) besonders deutlich.

**4.3.4.5 Sema-Zeichen**

Das Sema-Zeichen, um das die Wappenpflanzen verschnürt werden, weist in seiner „Lunge“ verschiedene Formen der Detaillierung auf. Diese „Lunge“, die durch die Röhre zweigeteilt wird, ist an den meisten Reliefs undekoriert. An den rechten Thronseiten von CG 411 (**Tf. 124a**), CG 412 (**Tf. 124c**) und CG 413 (**Tf. 124b**) und der linken Thronseite von CG 420 (**Tf. 125b**) wurden die „Lungenflügel“ durch eine einfache bogenförmige Inskription unterteilt worden. An der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 109a**) wurde am linken „Lungenflügel“ mit dieser Unterteilung begonnen, die Ritzung jedoch nicht zu Ende geführt. An der rechten Thronseite von CG 416 (**Tf. 125a**) wurde der obere Teil der „Lungenflügel“ sogar im versenkten Relief ausgearbeitet und somit eine deutliche optische Trennung der beiden Hälften erzeugt.

Der Knoten, mit dem die Wappenpflanzen an der Sema-Röhre verbunden sind, zeigen unterschiedliche Darstellungsformen. Bei einem Teil der Reliefs kommen die Pflanzenstängel auf der rechten Seite über der Schlaufe zum Vorschein. Diese Ausführung findet sich an beiden Thronseiten von CG 413 (**Tf. 109b, 124b**) CG 416 (**Tf. 115d, 125a**) und CG 417 (**Tf. 124d**) sowie der rechten

Thronseite von CG 411 (Tf. 124a), der linken Thronseite von CG 412 (Tf. 141e) und CG 415 (Tf. 107b, 126d).

An der linken Thronseite von CG 411 (Tf. 109a), der rechten Thronseite von CG 412 (Tf. 124c) und CG 414 (Tf. 115c) sowie auf beiden Thronseiten von CG 418 (Tf. 109c, 113d), CG 419 (Tf. 113b) und CG 420 (Tf. 115a-b, 125b) kommen die Stängel an der linken Seite über der Schlaufe zum Vorschein.

Bei diesem Knoten handelt es sich um den aus der Seefahrt bekannten Kreuzknoten, dessen Knüpfweise und Funktion noch heute bekannt ist.



Abb. 98: Kreuzknoten<sup>1422</sup>

Nur an der rechten Thronseite von CG 419 (Tf. 126b-c) ist dieser Knoten *funktionsfähig* wiedergegeben. Die Schlaufe des von rechts kommenden Pflanzenstängels liegt vor dem Sema-Schaft und die Schlaufe des von links kommenden Pflanzenstängels befindet sich hinter dem Sema-Schaft und kommt durch die vor dem Schaft liegenden Schlaufe zum Vorschein. An den restlichen Reliefseiten liegt der Knoten *funktionslos* vor dem Schaft. So scheint das Aussehen eines solchen Knotens bekannt, die Darstellung der *Funktion* aber für die *Funktionsfähigkeit* nicht von Bedeutung gewesen zu sein.

An der linken Thronseite von CG 414 (Tf. 125c) und der rechten Thronseite von CG 415 (Tf. 107a, 125d) ist sogar die Form des *funktionsfähigen* Knotens abhanden gekommen. An CG 415 liegen die aneinandergelegten Schlaufen ohne Verbindung zu den Pflanzenstängeln auf dem Sema-Schaft. An CG 414 hingegen ist die von links kommende Schlaufe durch die von rechts kommende Schlaufe geführt, liegt aber dann vor den Stängeln und würde beim Zusammenziehen aus der Schlaufe gezogen werden.

Bei der Mehrzahl der Reliefs, die breite Pflanzen aufweisen, kommen die Pflanzenstängel rechts über dem Knoten zum Vorschein, während an den Reliefs mit den schmalen Pflanzen die Stängel mehrheitlich links über dem Knoten erscheinen.

<sup>1422</sup> Informationskarte 8 der Norddeutschen Versicherungsgesellschaft Hamburg.

CG	411		413		417		416		412		420		419		418		414		415	
	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li
breite Pflanzen																				
kurzer gerader Stiel																				
kurzer gebogener Stiel																				
schmale Pflanzen																				
Stängel rechts über Knoten																				
Stängel links über Knoten																				
Knoten funktionslos																				
Knoten funktionsfähig																				
Wappenflechte verziert																				
Lunge zweigeteilt																				
Lunge plastisch modelliert																				

li = linke Throneite	re = rechte Throneite
----------------------	-----------------------

#### 4.3.5 Einzelne Attribute

##### Vereinigungskrone

An den Throneiten von CG 417 (**Tf. 118c, 120b, 121d**) tragen Horus und Seth die Vereinigungskronen auf dem Kopf, die in einer stark schematisierten Form dargestellt sind. Es wurde im eigentlichen Sinne eine Weiße Krone mit den Merkmalen der Roten Krone ergänzt. Von der Roten Krone wurde das lange Brett an der Rückseite und der gebogene Draht übernommen. Vom Korpus der roten Krone hat sich nur eine eckig abstehende Form erhalten, die an der Stirnseite der Weißen Krone zum Vorschein kommt und auch leicht mit einem Uräus verwechselt werden kann. Diese Kronengestaltung findet sich an der Chapelle Blanche wieder.<sup>1423</sup>

##### Wappenaufsätze

Die Hapi-Figuren an den Throneiten von CG 411 und CG 418 tragen einen Kopfschmuck, der aus den Wappenflechten von Unter- und Oberägypten gebildet wird. Durch die unterschiedliche Gestaltung können zwei Typen bestimmt werden.

##### Typ I:

Der erste Typus zeigt sich an beiden Throneiten von CG 411 (**Tf. 109a, 123c-d**). Der Kopfschmuck ist sehr ausladend und weist kräftige Stängel mit breiten Blüten und Pflanzendolden auf. Jeder Aufsatz

<sup>1423</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

ist mit fünf Pflanzenstängeln versehen, wobei am Papyrusaufsatz die äußeren Dolden noch geschlossen und nach außen umgeknickt sind.<sup>1424</sup>

### Typ II:

Die Pflanzenköpfe an Typ II sind kleinformatiger als bei Typ I, weshalb die Pflanzenstängel etwas länger wirken. Die Lotospflanzen sind am Blütenansatz mit kleinen Blättern verziert.

### Typ IIa:

Typ IIa weist die rechte Thronseite von CG 418 (**Tf. 109c, 127a-b**) auf. Hier sind auf dem Lotosaufsatz, wie an CG 411, noch fünf Blüten dargestellt, bei dem Papyrusaufsatz jedoch die äußeren zwei Stängel weggelassen worden.

### Typ IIb:

Typ IIb zeigt sich auf der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 127c-d**). Hier wurde auch der Lotosaufsatz auf drei Blüten reduziert, so dass beide Schmuckaufsätze nur drei Pflanzenstängel aufweisen.

### Armbänder

Als einzige Figuren weisen die Horus- und Seth-Figuren auf der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 133c-d**) jeweils ein Armband auf. Horus trägt das Armband, das hier nur ungenau geritzt ist, am angewinkelten Arm. Seth hat ein sorgfältig *gezogenes* und zur Kontur hin *unterbeiztes* Armband am ausgestreckten Arm.<sup>1425</sup>

## 4.3.6 Die Modellierung

Die plastische Modellierung der Schulter- und Armpartie, vor allem aber der Beine,<sup>1426</sup> weist an den einzelnen Thronen erhebliche stilistische und qualitative Unterschiede auf. Es gibt verschiedene Auffassungen der Körpergestaltung als auch Prioritäten in der Betonung einzelner Körperpartien.<sup>1427</sup> Bei einigen Ausführungen kann sogar beobachtet werden, dass man die Veränderungen, denen anatomische Details in der Bewegung ausgesetzt waren – so bei einem aufgestellten und einem angespannten Bein – bemüht war wiederzugeben.<sup>1428</sup> Hierbei können unterschiedliche individuelle Oberflächengestaltungen für eine bestimmte Muskelpartie festgestellt werden. Dabei zeigt sich – wie

<sup>1424</sup> Eine ähnliche Gestaltung zeigt sich an der Statue Sesostris' I. in Kairo (JE 37470). Evers, Staat I, Tf. 37.

<sup>1425</sup> Die Hapi an den Thronreliefs der Granitstatue Sesostris' I. aus Tanis (Kairo JE 37470) sind ebenfalls mit Armbändern ausgestattet.

<sup>1426</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 80, "In this chapter, we shall deal with the representation of the human leg. We have chosen to start here because, of all body parts, this was the one to which the artist seems to have devoted much of his labor, the one perhaps showing more experimentation with technique than any other body part."

<sup>1427</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 49, "Does this imply that some artists were producing images according to rigorous pre-planning specifications of relationship and others were simply striving for a more generalizing optical perfection? Perhaps some artists were better technicians, performing their work more exactly according to a precise system."

<sup>1428</sup> Weeks, *Anatomical Knowledge*, 80, "He constantly experimented with new ways to make the human figure, for example, more 'real', more anatomically accurate. Within the outline of the figure he was carving in relief, he sought new techniques to show the surface detail of that figure, to show detail in the rendering of musculature and bone which we might consider unnecessary but which, to Egyptian, was a basic part of the anatomical idealism he sought to achieve."



bei der Detailanalyse an den Skulpturen<sup>1429</sup> – dass eine verhaltene Körpermodellierung nicht ohne Schwierigkeiten als ein Fertigungsstadium oder individuell-stilistisches Kriterium zu bewerten ist. Zieht man die Reliefs im Grab des Ti zum Vergleich heran, so finden sich dort Figuren, deren Beinmodellierung noch nicht fertiggestellt, deren Gesichtsmodellierung und Detaillierung, z.B. der Löckchenperücke, jedoch schon abgeschlossen waren.<sup>1430</sup> Daneben zeigen andere Figuren eine ausgeprägte Beinmuskulatur, jedoch keine Detaillierung in den Perücken.<sup>1431</sup> Beide Befunde erscheinen dazu oft an einer Wand, häufig sogar innerhalb eines Abschnittes.<sup>1432</sup> Auch an den Lischter Reliefs wird deutlich, dass die Präferenz einer außergewöhnlichen Plastizität oder eine stärkere Ausführung von Details nicht unbedingt durch methodische Arbeitsabläufe zu erklären sind. So verhilft auch hier nur die stilistische Analyse zu einem Katalog von Merkmalen, die Indizien für eine individuelle Handschrift liefern können.

Durch die stilistische Analyse ließen sich in der Ausführung der Körpermodellierung fünf Plastizitätstypen herausarbeiten.

### Plastizitätstypen

#### Typ I:

Dieser Typ befindet sich an CG 411, CG 420 und der linken Thronseite von CG 415. Am ausgeprägtesten ist dieser Typ auf der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128a-b, 129b**). Über dem Knie des Standbeines sind zwei schräg verlaufende Linien plastisch herausgearbeitet, die als Teil der Oberschenkelmuskulatur oder als über dem Knie aufgeworfenes Fettgewebe interpretiert werden können.<sup>1433</sup> Dieses Detail findet sich immer nur an einer der beiden Figuren einer Reliefseite und ist an CG 420 (**Tf. 129c-d, 130**) und der linken Seite von CG 415 (**Tf. 131**) wesentlich verhaltener zur Ausführung gekommen. Die Form des Knies ist im Inkarnat eingebettet und durch zwei waagrechte Furchen in drei Teile geteilt.<sup>1434</sup> Auf der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128a-b**) wird das Oberschenkelgewebe des aufgestellten Beines vor dem Knie plastisch aufgeworfen und das Knie durch tiefe, eckig zulaufende Vertiefungen in seiner Form definiert. Bei den Hapi-Figuren der linken Seite von CG 411 (**Tf. 128c-d**) ist die Differenzierung zwischen Ober-, Unterschenkel und Knie durch kaum wahrnehmbare Bewegungen im Inkarnat ausgeführt. Der Unterschenkel wird in der Senkrechten durch zwei tiefe Furchen in *Schienbein*, *Schienbeinmuskel* und *Wadenbeinmuskel* unterteilt, wobei an der rechten Figur der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128b**) noch eine plastische Erhebung den *Zwillingswadenmuskel* vom *Wadenbeinmuskel* trennt.<sup>1435</sup> Der breite Steg des *Schienbeinmuskels* wird zur Form des Fußknöchels verbreitert. An den jeweils linken Figuren der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128a**) und CG 420 (**Tf. 129c**) und der rechten Figur der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 131a,d**) verläuft der *Schienbeinmuskel* als plastischer Wulst zum Knie, biegt unter diesem ab und verbindet sich mit dem *Zweiköpfigen Schenkelstrecker*. An der linken Thronseite von CG 420 (**Tf. 125b, 129d**) ist diese Lösung noch in Ansätzen zu erkennen. Durch eine schräge Furche setzt sich die

<sup>1429</sup> Kapitel 2. *Detailanalyse von Fertigungsstadien, typologischen und stilistischen Varianten an einzelnen Statuenkompartimenten* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1430</sup> Steindorff, Ti, Tf. 39, 43.

<sup>1431</sup> Steindorff, Ti, Tf. 39, 43, 44.

<sup>1432</sup> Das Arbeiten in Abschnitten geschieht in der Regel bei der Reliefierung der Wände, da auf Gerüsten gearbeitet und von da aus erreichbare Wandteile fertiggestellt wurde. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35.

<sup>1433</sup> Die gleiche Gestaltung der zwei Falten findet sich im Grab des Ptahhotep. Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 90, Abb. 87.

<sup>1434</sup> Siehe auch Uch-hotep. Blackman, Meir II, pl. XXIII.

<sup>1435</sup> Diese Gestaltung ist seit dem Alten Reich sehr verbreitet. Schäfer, Kunst, 301.

Ferse, plastisch leicht erhaben, vom Rest des Fußes ab. Der Ballen wird durch eine waagrechte Furche vom Fuß differenziert.<sup>1436</sup> Der große Zeh und die Finger sind mit Nagel und Nagelhaut versehen und an der rechten Seite von CG 411 (**Tf. 129b**) und CG 420 (**Tf. 129c**) und der linken Seite von CG 415 (**Tf. 131**) durch mehrere Inskriptionen weiter differenziert. An der linken Seite von CG 411 (**Tf. 128c-d**) ist der große Zeh plastisch modelliert.

An den rechten Hapi der linken Thronseiten von CG 411 (**Tf. 128d**) und CG 415 (**Tf. 131c**) und der linken Hapi-Figur der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128a**) weisen die Oberschenkel eine etwas verhaltenere Oberflächenmodellierung auf. Vielleicht steht dahinter ein ökonomischer Grund, denn es sind immer nur die Figuren, die der Vorderseite am nächsten stehen, in auffallend plastischen Qualität gestaltet worden.<sup>1437</sup> Bei der Aufstellung in einer Reihe oder gar in Nischen würde die Oberflächenqualität der hinteren Hapi-Figuren, da diese im Schatten liegen würden, nicht bemerkt werden.

Die Gestaltung der Muskulatur wurde vor allem im Schulterbereich und dort besonders an der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 128b**) ausgeprägt gestaltet. Der gespannte Brustmuskel zieht sich bogenförmig in den *Deltamuskel* und wird plastisch ins Inkarnat des Oberarms geführt, an dem wiederum durch eine bogenförmige Furche der *Bizeps* vom *Trizeps* getrennt wird. Durch eine weitere Furche wird die Elle am gestreckten Arm der rechten Hapi-Figur vom restlichen Inkarnat des Unterarms getrennt. Auf der linken Seite von CG 411 (**Tf. 128d**) und CG 415 (**Tf. 131b-c**) hingegen ist an den Figuren nur noch die, durch die Streckung des Armes hervorgerufene Zweiteilung des Deltamuskels durch eine kleine Kerbe angegeben; die restliche Oberfläche der Arme und Schultern ist kaum strukturiert.

An den Gesichtern der rechten Thronseite von CG 411 (**Tf. 110c-d**) und dem rechten Hapi der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 110b**) ist der Mund im Inkarnat eingebettet, während an der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c-d**) und der linken Figur der rechten Thronseite von CG 415 (**Tf. 108a**) der Mund mit einem gratig abgesetzten und als Wulst gebildeten Lippenrand versehen wurde. Diese Hapi weisen Augenbraue und Lidstrich auf, die an den restlichen Figuren fehlen. Daneben ist an CG 415 das Nasenloch gebohrt und unterhöhlt worden. Die Wangenpartie wölbt sich gegen den Hals etwas auf und ist daher von diesem optisch getrennt.

Die Körpermodellierung dieses Typus zeichnet sich vor allem in den Extremitäten durch eine feine Bewegung im Inkarnat aus, die erst im Streiflicht ihren außergewöhnlichen Facettenreichtum zeigt. Am deutlichsten wird diese Differenzierung an den rechten Thronseiten von CG 411 (**Tf. 128a-b**) und CG 420 (**Tf. 129c**).

## Typ II:

Dieser Typus zeigt sich an CG 414 (**Tf. 132, 133**) und der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 134**). Die ausgeprägteste Plastizität ist an der Horus-Figur der linken Seite von CG 414 (**Tf. 132b,d, 133a**)

<sup>1436</sup> Schäfer, Kunst, Tf. 43.

<sup>1437</sup> K.P. Kuhlmann schilderte einen ähnlichen Befund. Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 25, "Im Regelfall sind auch hier diejenigen Reliefpartien, die sich im unmittelbaren Blickfeld des vor der Wand stehenden Betrachters befinden, am sorgfältigsten gearbeitet, während weiter entfernte, zum Beispiel höher unter der Decke liegende Bildteile oder auch die Türflügel verdeckte, bzw. vom Betrachter abgewandte Darstellungen oft nur flüchtig ausgearbeitet werden."

festzustellen. Dort zeichnen sich die einzelnen Muskeln der Arme, wie an Typ I, durch eine feine Oberflächengestaltung und ein bewegtes Inkarnat aus. Der *Bizeps* ist am gespannten Arm als eine sich herauswölbende Form dargestellt, die sich gegen die Unterarmmuskulatur stemmt, die dadurch leicht aufgeworfen wird. Die den *Brustmuskel* und den *Deltamuskel* verbindende Sehne wird am Seth der linken Seite von CG 414 (**Tf. 132a**) gratig abgesetzt. Von dem als knochige Form herausmodellierten Ellenbogenknochen erheben sich zwei Muskelstränge am gestreckten Unterarm und verbinden sich mit dem Handwurzelknochen.

Der Bauch wird als gewölbte Form gegen das Inkarnat des Oberkörpers gesetzt und mit einer Furche zum Nabel versehen (**Tf. 132a-b, 133b**). Am Horus der rechten Seite von CG 414 (**Tf. 133c**) ist diese Furche nicht ausgeführt worden und der Nabel im Stadium eines geritzten Punktes verblieben. Vielleicht war hier der Steinmetz noch an der Arbeit, als er den Platz räumen mußte, denn auch das Armband weist bei dieser Figur noch ein Ritzstadium auf.

Die Gestaltung der Beinmuskulatur zeichnet sich ebenfalls an der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 132c-d, 133a**) durch eine bewegte feine Oberfläche aus. Sowohl die Oberschenkelmuskulatur des Standbeins als auch des aufgesetzten Beines, tritt als wohl definierte Form unter dem Inkarnat hervor. Dabei lässt sich zwischen dem *Zweiköpfigen Schenkelmuskel*, der sich um die Kniescheibe legt und dem daneben hervortretenden *Äußeren Oberschenkelmuskel* unterscheiden. Das Knie wird durch umgebende Muskeln und Furchen zu einer getrennten Form definiert. Auffällig ist bei diesem Typus die starke Hervorhebung der Oberschenkelmuskulatur und des *Wandenmuskels* am aufgesetzten Bein, die am Seth der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 133d**) und besonders am Horus der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 132d**) deutlich hervortreten. Der Unterschenkel ist durch zwei breite Furchen in seiner Muskulatur bestimmt und der Knöchel am Fuß als freistehende, knochige Form herausmodelliert. An den linken Figuren der rechten Thronseiten von CG 417 (**Tf. 134c**) und CG 414 (**Tf. 133c**) ist der Ballen vom Fuß durch eine horizontale Furche getrennt und die Zehen durch eine bogenförmige Inskription vom Fuß abgesetzt. An der rechten Thronseite von CG 417 (**Tf. 134**) und der linken Thronseite von CG 411 (**Tf. 132**) ist die Nagelhaut an Fingern und Zehen angegeben.

### Typ III:

Typ III kann an den rechten Thronseiten von CG 415 (**Tf. 135**), CG 416 (**Tf. 138**), CG 419 (**Tf. 136**) und der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 137**) nachgewiesen werden.

Hier erscheint das Knie in seiner Form isoliert und durch tiefe Furchen in eine Dreiecksform gegliedert, die in ihrer Mitte durch eine weitere Furche optisch in zwei Teile getrennt wird. Deutlich tritt dies an den rechten Figuren von CG 415 (**Tf. 135d**), CG 418 (**Tf. 137c**), CG 419 (**Tf. 136d**) und der linken Figur von CG 416 (**Tf. 138c**) in Erscheinung. Das Knie der antithetischen Figuren ist wenig modelliert und nur durch vier flache Furchen als Form differenziert. Wenn überhaupt eine Differenzierung des Oberschenkels stattfindet, dann in Form von zwei breiten Furchen über dem Knie. Besonders prägnant ist dies an der rechten Hapi-Figur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136d**). Auch hier tritt der *Oberschenkelmuskel* über dem Knie des aufgestellten Beines unter dem Inkarnat hervor und die *Wadenmuskulatur* wird als eigenständige Form fassbar. Die Zehen sind durch zwei Inskriptionen mit einer Nagelhaut versehen und an den rechten Hapi-Figuren von CG 419 (**Tf. 136d**) und CG 415 (**Tf. 135d**) wurden die großen Zehen durch einen Kerbe vom Rest des Fußes optisch differenziert.

Die Gestaltung des Oberkörpers zeigt sich besonders deutlich an den Hapi-Figuren der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136a-b**). Die einzelnen Muskelpartien sind durch tiefe Furchen voneinander getrennt, so auch die Schulterkugel, die durch zwei schräge Furchen definiert wird.<sup>1438</sup> Der *Brustmuskel* wird in den *Deltamuskel* geführt und ins Inkarnat des Oberarms integriert, bei dem wiederum durch eine bogenförmige Furche der *Bizeps* von *Trizeps* getrennt ist. Durch eine weitere Furche wird die Elle am gestreckten Arm des rechten Hapi (**Tf. 136d**) vom restlichen Inkarnat des Unterarms unterschieden.

Die Bäuche der Horus- und Seth-Figuren von CG 416 (**Tf. 138a-b,d**) sind kaum modelliert. Die Furche zum Nabel ist fast zu einer Inskription reduziert und der Nabel nur durch ein gebohrtes Loch angegeben worden.

Die einzelnen Kompartimente wirken bei Typ III wie isolierte Formen und werden nicht so sehr vom darüber liegenden Inkarnat verbunden wie dies an Typ I und Typ II der Fall war.<sup>1439</sup>

Die Merkmale des Typus III finden sich auch an den Reliefs der Chapelle Blanche (**Tf. 157a**). An den Figuren der Chapelle Blanche zeigt sich die identische dreieckige Form des Knies, die sowohl durch Furchen differenziert sein kann (wie an der linken Figur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136c**)) als auch ohne diese Differenzierung dargestellt wird (wie am Standbein der rechten Figur der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136d**)). Die Oberschenkelmuskulatur wölbt sich über dem Knie auf, ein Merkmal das am aufgestellten Bein des rechten Hapi von CG 419 besonders deutlich auftritt. An der Chapelle Blanche und dem Karnakpfeiler sind alle Figuren, wie Typ III in Lischt,<sup>1440</sup> ohne Lidstrich und Augenbrauen dargestellt, die dort in Farbe ausgeführt wurden. Entweder wurde nur die Form der Augen plastisch hervorgehoben oder zumindest noch der Lidrand als Wulst geformt. An den Karnakpfeilern findet man, wie an den Hapi der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 136b**) und der linken Seite von CG 418 (**Tf. 137a-b**), Iris und Pupille in die Form des Augapfels geritzt. Der linke Hapi der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 136a**) weist nur eine geritzte Iris auf. Auch das Gesicht ist in einer bewegten Oberfläche gestaltet. Die Lippen sind zum Inkarnat durch einen gratigen Lippenrand abgesetzt, der an der linken Figur der linken Thronseite von CG 418 (**Tf. 137c**) und der linken Thronseite von CG 415 (**Tf. 108c-d**) sowie am Karnakpfeiler (**Tf. 156b**) und der Chapelle Blanche (**Tf. 157**), als ein plastischer Wulst gestaltet wurde.<sup>1441</sup> Um den gebohrten Mundwinkel staucht sich das Gewebe etwas auf und auf dem Inkarnat zeichnet sich die *Nasolabialfalte* leicht ab. Die Wangenpartie erhebt sich leicht unter dem Inkarnat und der Hals wird durch eine vertikale Furche weiter unterteilt, die an CG 415 (**Tf. 108**) und der rechten Thronseite von CG 419 (**Tf. 136a-b**) besonders deutlich hervortritt.<sup>1442</sup> Dieses Detail findet sich nur am Karnakpfeiler (**Tf. 156b**).

<sup>1438</sup> Schäfer, Kunst, 304, Tf. 12,2; Blackman, Meir II, pl. XXII.

<sup>1439</sup> Diese Vereinfachung und Zusammenfassung der Formen zu dreieckigen Strukturen bei der Darstellung der Muskulatur wird von K. Weeks als eine neue Darstellungstechnik des Mittleren Reiches betrachtet. Weeks, Anatomical Knowledge, 92-93.

<sup>1440</sup> Ausnahmen stellen die Hapi der rechten Thronseite von CG 415, die nur deshalb mit Lidstrich und Augenbraue versehen wurden, da diese vom Vorzeichner, der auch die linke Thronseite gestaltet hatte, angelegt worden waren.

<sup>1441</sup> Smith, HSPOK, pl. 46c (Mer-ib), 48e (Nefertiti), 54b (Unas).

<sup>1442</sup> Schäfer, Kunst, Tf. 42.

**Typ IV:**

Dieser Typus ist an CG 413 (**Tf. 139, 140**), der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 141**) und dem Seth der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 142**) festzustellen. Die Körpermodellierung ist weitgehend zurückgenommen worden und die Schulterpartie durch zwei flache Muldungen im Inkarnat differenziert. Der Oberarm zeigt nur am Seth der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 141a,c**) ein wenig Bewegung im Inkarnat. Die Unterarme sind durch zwei flache Furchen in ihren Kompartimenten definiert. Der Bauch ist an CG 412 (**Tf. 141c-d**) kaum in seiner Form hervorgehoben und die Furche zum Nabel stark reduziert. Am Seth der rechten Seite von CG 412 (**Tf. 142a-b**) fehlt sie nahezu vollständig und der Nabel ist im Ritzstadium verblieben.

Das Knie wird nicht, wie bei den anderen Typen, als Form vereinzelt, sondern ist im festen Verband mit dem Inkarnat, unter dem nur die knöchigen Elemente der Kniescheibe als Höcker zum Vorschein kommen (**Tf. 139c-d, 141c-d, 142b**). Die Unterschenkelmuskulatur ist durch zwei tiefe Furchen differenziert und endet in der runden Form des Knöchels. Der Fuß ist durch eine waagrechte Furche vom Ballen getrennt. Der große Zeh ist plastisch gegen den Ballen hervorgehoben. Der aufgesetzte Fuß erhält im Unterschenkelbereich durch eine schräge Muldung eine zusätzliche Trennung des *Zwillingswadenmuskels* (**Tf. 141c-d**). Die Zehen und Finger an der rechten Thronseite von CG 413 (**Tf. 139**) und an der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 141**) sind mit Nagelhaut versehen.

Die rechte Thronseite von CG 413 (**Tf. 139a-b**) weist wie CG 415 (**Tf. 108**) unterarbeitete Nasenlöcher auf. Das Inkarnat der Wangenpartie hebt sich in seiner Form kaum von Hals ab. Auf der linken Thronseite von CG 413 (**Tf. 140a-b**) ist die Fertigung aufgrund der Beschädigungen nicht mehr zu rekonstruieren. Die gleiche verhaltene Körpergestaltung mit gratigem Lippenrand, ohne Augenbrauen und unterarbeiteten Nasenlöchern zeigt sich an der Chapelle Blanche (**Tf. 157**).<sup>1443</sup>

**Typ V:**

An Typ V zeigt sich die verhaltenste Körpermodellierung, die sich auf den linken Thronseiten von CG 416 (**Tf. 143**) und CG 419 (**Tf. 145**) sowie der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 144**) finden lässt. Bei diesem Erscheinungsbild drängt sich zunächst die Frage auf, ob es sich hierbei um ein Fertigungsstadium handeln könnte. Da sich aber diese stark verhaltene Körperdifferenzierung nur an den Reliefs zeigt, auf denen *Hapi-Typ IV* dargestellt ist, ist die Annahme zulässig, dass es sich hierbei eher um ein stilistisches Kriterium handelt.

Die einzelnen Körperkompartimente sind nicht mehr in ihren Formen aufgeteilt, sondern erhalten durch kaum wahrnehmbare Furchen einige Akzentuierungen. Das Knie kommt unter dem Inkarnat kaum zum Vorschein und erhält nur an den rechten Figuren eine leichte Oberflächenbewegung (**Tf. 143d, 144d, 145d**). Der Oberschenkel ist ohne Differenzierung geblieben und der Unterschenkel durch zwei vertikale Furchen unterteilt. Am linken Hapi der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 145b**) ist die Wade als Form zu erahnen. Der Fußknöchel hebt sich mit einer knöchigen Struktur etwas vom Inkarnat ab.

<sup>1443</sup> R. Freed hatte die gebohrten und unterarbeiteten Nasenlöcher zu einem lokal-stilistischen Kennzeichen für den Karnak-Stil gemacht, durch diese Analyse zeigt sich, dass es sich doch wohl nur um ein Kriterium für eine individuelle Handschrift handeln kann, die sowohl in Karnak, als auch in Lischt zum Einsatz kam. Eine derart verhaltene Körpermodellierung zeigt sich auch am Karnakpfeiler. Michalowski, Ägypten, Nr. 304.

Die Armpartie weist bis auf zwei zarte Furchen an der Schulterkugel keine weiteren Differenzierungen auf (**Tf. 143a,c, 144a-b, 145b-c**). Die Bäuche der Horus- und Seth-Figuren sind wenig modelliert und die Furche zum Nabel kaum wahrnehmbar (**Tf. 143**). Das gleiche Erscheinungsbild zeigt sich an den Hapi-Figuren der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 144**), deren Nabel nur geritzt sind.

Die Lippe setzt sich am linken Hapi der rechten Thronseite von CG 418 (**Tf. 144a**) gratig zum Inkarnat ab. An den restlichen Lippen kann aufgrund der Beschädigungen der ursprüngliche Zustand nicht mehr rekonstruiert werden.

Typ V der stark verhaltenen Körpermodellierung findet sich sehr häufig an der Chapelle Blanche.<sup>1444</sup> Da die meisten Reliefs durch Farbe vervollständigt wurden, war eine ausgeprägte Modellierung wie auch die Gestaltung von Details nicht notwendig. Die verhaltene Körpermodellierung, der einfach geritzten Nabel und dem gegenüber die auffällig gestalteten Gesichtsdetails wie der gratig abgesetzte Lippenrand sowie die detaillierte Modellierung der Attribute und Gewänder der Figuren an der Chapelle Blanche,<sup>1445</sup> scheinen Kriterien einer individuellen Handschrift zu sein.

#### Variante:

Ein Sonderfall in der Beingestaltung zeigt sich am Horus der rechten Thronseite von CG 412 (**Tf. 146**). Das Knie ist wie am Seth in das Inkarnat integriert, zeichnet sich aber schon etwas mehr als knochige eigenständige Form ab. Die Oberschenkelmuskulatur ist über dem Knie durch zwei waagrechte Erhebungen als gespannt definiert, was zu einer Stauchung des Inkarnats über dem, in seiner Form dreigeteilten Knie führt. Diese Gestaltung des Inkarnats über dem Knie, die durch drei bogenförmige Furchen eine Differenzierung erhält, ist einzigartig an den Lischter Reliefs. Im Alten Reich ist diese Beingestaltung geläufig und in vielen Beispielen belegt.<sup>1446</sup> Durch die Betonung in der Oberschenkelmuskulatur und dem Herausarbeiten einzelner Formen, wie Wade und Fußknöchel, die an CG 412 erst im Ansatz freigelegt sind, kommt diese Beingestaltung dem Plastizitätstyp II sehr nahe. Vor allem das aufgesetzte Bein des Horus an der rechten Seite von CG 417 (**Tf. 134a-b, 146a**) zeigt ein leicht aufgeworfenes Inkarnat über dem Knie und einen stark herausgearbeiteten Fußknöchel. Auch die Differenzierung des Oberkörpers, vor allem der Schulterkugel durch zwei Furchen und dem bewegten Inkarnat der Arme bestätigt diesen Eindruck. Sehr detailliert ist hier die Zweiteilung des *Deltamuskels* auf der Schulter herausgearbeitet und der Übergang des *Brustmuskels* in der Achselgegend plastisch erhöht. *Trizeps* und *Bizeps* erhalten eine differenzierte Trennung durch eine langgezogene Muldung, die an der plastischen Ausarbeitung des Ellenbogens endet, der in einem erhabenen Steg zur Unterarmmuskulatur wird. Der ganze Arm erscheint dadurch, bis in den Brustbereich wirkend, in aktiver Spannung. In gleicher Weise wird mit dem rechten Arm verfahren, nur das der *Bizeps* durch die angewinkelte Haltung als plastisch geformte Kugel hervortritt. Der Bauch ist außergewöhnlich hervorgehoben und selbst die Brust ist plastisch zum Rest des Bauches abgesetzt. Im Grab des Ti zeigt sich, dass an Figuren, an denen die bogenförmige Differenzierung des Oberschenkels noch nicht vorgenommen wurde,<sup>1447</sup> die Gestaltung der Beine sehr dem rechten Hapi

<sup>1444</sup> Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60

<sup>1445</sup> Ein ähnlicher Befund zeigt sich im Grab Sethos I., an dem das Gesicht des Königs modelliert ist, während sein Körper als unmodellerte Fläche erscheint. Schäfer, Kunst, 297.

<sup>1446</sup> Steindorff, Ti, Tf. 37, 43, 44; Smith, HSPOK, pl. 53a (Sahure), 54c (Pepi II.); Hassan, Ny-anekh-Pepy II, pl. XLIII; Schäfer, Kunst, Tf. 44.

<sup>1447</sup> Steindorff, Ti, Tf. 36; Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 382-383, Abb. 91, 93.

der linken Seite von CG 415 (Plastizitätstyp I (**Tf. 131c**)) gleicht. Dort verläuft der *Schienbeinmuskel* als plastischer Wulst zum Knie, biegt unter diesem ab und verbindet sich mit dem *Zweiköpfigen Schenkelstrecker*. Hinzu kommen die beiden schrägen Falten, die sich an jeweils einer Figur der Reliefs befinden und mit der bogenförmigen Differenzierung an CG 412 (**Tf. 146b**) in Verbindung gebracht werden können. So würde an diesen Figuren die aufgestauchte Haut über dem Knie in zwei verschiedenen Arten von Falten dargestellt sein. Einen ähnlichen, wenn auch stark verhaltenen Verlauf, findet man sowohl bei Plastizitätstyp II, als auch am Horus der rechten Seite von CG 412. Eine Zuweisung als Variante wäre sowohl an Plastizitätstyp I, als auch an Plastizitätstyp II möglich.<sup>1448</sup>

Die linke Seite von CG 417 (**Tf. 147**) ist so stark beschädigt, dass hier keine Einordnung der plastischen Qualität mehr erfolgen kann.

Zwischen den Lischer Reliefs und den Reliefs in Karnak lassen sich keine Lokalstile unterscheiden. Vielmehr sind alle prägnanten Merkmale sowohl an den Lischer Thronblöcken als auch an den Pfeilern in Karnak und an der Chapelle Blanche zu finden.<sup>1449</sup> Die Schlussfolgerung dieses Befundes führt daher zur Annahme eines großen Einsatzgebietes der königlichen Handwerker und somit einer außergewöhnlichen Mobilität.<sup>1450</sup> Ein umfangreicher Vergleich der Chapelle Blanche und der Karnakpfeiler würde sicher ergeben, dass die in Lisch identifizierten Handschriften auch dort im einzelnen nachgewiesen werden können.

---

<sup>1448</sup> Auch in den Privatgräbern in Meir finden sich alle Beinmodellierungen, die an den Lischer Reliefs festgestellt wurden. Blackman, Meir II, pl. XXVI,2; XXIX.

<sup>1449</sup> Auch R. Freed stellte fest, dass diese aus der gleichen Werkstatt sein müssen. Freed, Middle Kingdom Relief, 202.

<sup>1450</sup> R. Freed verwies auf die Biographie des Shen-Setj, der vom König von Lisch nach Abydos gesandt wurde, um dort am Tempel mitzuarbeiten. Freed, Middle Kingdom Relief, 13. So auch Franke, Hequaib, 106-107 mit weiteren Beispielen in Anm. 305.

**Tabelle der Plastizitätstypen:**

Typen	Beschreibung	CG
Typ I	Feine Modellierung des Inkarnats, Knie im Inkarnat eingebettet, knochige Elemente hervorgehoben, mit Falte über dem Knie (Beleg: Chapelle Blanche)	411, 420, 415 l, 412 rl (?)
Typ II	Feine Modellierung des Inkarnats, ausgeprägte Oberschenkelmuskulatur, Wade und Fußknöchel sind eigenständige Formen	414, 417 r, 412 rl (?)
Typ III	Knie und Waden sind eigenständige Formen, einzelne Muskeln stehen als isolierte Formen, stellenweise dekorativer Eindruck (Beleg: Karnakpfeiler)	415 r, 416 r, 418 l, 419 r
Typ IV	Feine, aber verhaltene Modellierung des Inkarnats, Wade und Knöchel als separate Formen angedeutet (Beleg: Chapelle Blanche)	413, 412 l, 412 rr
Typ V	Verhaltene Körpermodellierung, nur zwei Furchen am Unterschenkel (Beleg: Chapelle Blanche)	416 l, 418 r, 419 l
Nicht bestimmbar	Beschädigungen	417 l
l = linke Thronseite ll = linke Figur auf der linken Seite lr = rechte Figur auf der linken Seite		r = rechte Thronseite rr = rechte Figur auf der rechten Seite rl = linke Figur auf der rechten Seite

Die entscheidenden Ergebnisse der Relief-Analyse sind die Plastizitätstypen der Körpermodellierung, die sowohl an den Hapi- als auch den Horus-/Sethreliefs vorkommen und die beiden Reliefkomplexe somit in einem Herstellungsprozess gemeinsam verbinden. Diese Verbindung konnte für die Herstellungsprozesse der Vorzeichnung und Binnenstruktur bisher noch nicht erstellt werden. Unbeeinflusst vom Körpervolumen und ikonographischen Details werden in beiden Reliefkomplexen stilistische Ausprägungen in der Gestaltung des Inkarnats an Armen und Beinen deutlich. Da die Körpermodellierung im Gegensatz zur Binnenstruktur und den Details nicht von einer Vorzeichnung abhängig ist, ist sie ein eindeutiges Stilmittel zur Bestimmung individueller Handschriften. Denn weder der Verlauf der Beinmuskulatur, noch die Gestaltung des Inkarnats an Armen und Gesicht werden durch eine Vorzeichnung festgelegt. Hier werden das Können und die Vorlieben eines Individuums sichtbar.

Innerhalb einer stilistischen Gruppierung gibt es unterschiedlich starke Ausprägungen der Körpermodellierung. Dies könnte ein Hinweis auf verschiedenen Fertigungsstadien sein, da besonders bei aufwändig gestalteten Nabelformen deutlich wird, dass diese vor allem an ausmodellierten Figuren zu finden sind, während verhaltenen modellierte Figuren nur einen leicht angeritzten Nabel aufweisen.<sup>1451</sup>

<sup>1451</sup> Besonders die verschiedenen Fertigungsstufen des Nabels werden durch den Arbeitsprozess der Modellierung geklärt. Der Sitz des Nabels wird durch den Vorzeichner festgelegt. So sitzt der Nabel an CG 418, 419 und der rechten Thronseite von CG 415 an der unteren Bauchkontur, während er an CG 411, 413 und der linken Thronseite von CG 415 weiter oben im Bauch platziert wurde. Der Produzent, der die Binnenstruktur anlegte, bestimmte den endgültigen Nabelsitz durch ein gebohrtes Loch und erst durch die Körpermodellierung wurde das letztendliche Aussehen des Nabels erstellt.



**Verhaltene und ausgeprägte Körperplastizität:**

CG	412		413		414		417		416		418		419		415		420		411		
	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	
Plastizitätstypen							?														
ausgeprägte Plastizität																					
verhaltene Plastizität																					
Nabel im Ritzstadium																					

li = linke Throneite

re = rechte Throneite

Keine Figur an den Lischter Reliefs ist ohne Oberflächengestaltung geblieben (1. Fertigungsstufe). Es finden sich jedoch mehrere Figuren innerhalb einer stilistischen Gruppe, die eine verhaltene Modellierung aufweisen (2. Fertigungsstufe) und ein- oder mehrere Figuren mit einer ausgeprägten Plastizität (3. Fertigungsstufe). Da nicht davon auszugehen ist, dass eine Person zunächst eine verhaltene Modellierung anlegte um dann in einem 2. Arbeitsgang die Endfertigung auszuführen,<sup>1452</sup> ist ein solcher Befund nur durch eine Zusammenarbeit von mindestens zwei Personen zu erklären. Hierdurch scheint ein deutlicher Hinweis auf die Arbeitsverbindung eines dauerhaft zusammenarbeitenden Teams vorzuliegen. Der Gehilfe bereitete auf der Oberfläche den Verlauf der Muskulatur im Stil des Meisters vor, denn schon in den verhaltenen Ausführungen lassen sich bestimmte stilistische Merkmale nachweisen. Da der Meister diese Merkmale nicht durch Vorzeichnungen anlegte, musste ihm hierbei ein Gehilfe zur Seite stehen, den er angelernt hatte und der somit seine Art der Gestaltung kannte.<sup>1453</sup> Die Endausführung blieb dann dem Meister vorbehalten. Eine derartige Zusammenarbeit von Gehilfe und Meister zeigte sich schon bei den Werkprozessen der Statuenherstellung.<sup>1454</sup>

Durch die Ergebnisse der Modellierung konnte nicht nur festgestellt werden, welche Arbeitsgruppen an welchen Reliefs gearbeitet haben, sondern die Reliefs konnten auch zueinander in Beziehung gebracht werden.

Durch die Herstellungsprozesse der Vorzeichnung und Binnenstruktur wurden die Hapi- wie auch die Horus-/Sethreliefs bereits in Gruppen zusammengeführt. Schon bei der Statuenherstellung zeigte sich, dass nach Fertigstellung eines Arbeitsprozesses sich der nächstliegenden Statue zu gewandt wurde, um

<sup>1452</sup> Vor allem, da die Aufteilung des Werkvorgangs in zwei Arbeitsschritten nicht durch einen komplizierten Werkzeugwechsel zu erklären ist. Dazu würde sich hier eine wenig ökonomische Arbeitsweise zeigen, die in den restlichen Herstellungsprozessen nicht zu erkennen ist.

<sup>1453</sup> R. Freed wies die qualitativen Unterschiede eines solchen stilistischen Befundes einem Meister und Arbeiter zu oder aber einem Meister und dessen Schüler. Freed, Middle Kingdom Relief, 133-134. An anderer Stelle erklärte sie einen solchen Befund mit einem Werkstattstil. Freed, Middle Kingdom Relief, 197. D. Franke bezeichnete einen solchen Befund als "relative Idiosynkrasien" (gemeinsame stilistische Tradition und Merkmale, aber verschiedene Hände). Franke Hequaib, 109.

<sup>1454</sup> Kapitel 3.2.8 Zusammenfassung der verschiedenen Herstellungsprozesse und 3.3 Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl in Teil III. Analytik.

dort mit der Arbeit fortzufahren.<sup>1455</sup> Dies dokumentierte eine äußerst effiziente und ökonomische Vorgehensweise. Bei Annahme einer solchen Vorgehensweise für die Reliefherstellung könnte eine Aufstellung der Hapi- und der Horus-/Sethrelief erfolgen, indem die Reliefs einer stilistischen Gruppe in nächster Nähe platziert werden.

Zunächst werden die Hapi- sowie die Horus- und Sethkomplexe getrennt voneinander in ihren durch die Vor- und Binnenzeichnung gegebenen Ordnung besprochen. Danach werden die beiden Komplexe gegenüber gestellt und die, durch die Modellierung bedingten Gruppen in dieser Aufstellung geprüft.

Verbindet man nun die Ergebnisse der Plastizitätsanalyse mit denen der Vorzeichnung und Binnenstruktur, so wird deutlich, dass für den Herstellungsprozess der Modellierung die Verteilung der Personen an den Reliefs deutlich von denen der Vorzeichnung abweichen und daher unterschiedliche Arbeitsgruppen angenommen werden können.

### Die Reliefs der Hapi-Figuren:

CG	419				418				415				413				411			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Typen	IV	III	IV		III		I		II											
Varianten	III	IV	IV		III		Ia	Ib	IIa	IIb	IIa									
Vorzeichner	A <sub>1</sub>				B <sub>1</sub>				C <sub>1</sub>											
Steinmetz	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>		C <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>									
Plastizität	[diagonal lines]		[grid]		[diagonal lines]		[diagonal lines]		[diagonal lines]		[vertical lines]		[vertical lines]		[vertical lines]		[horizontal lines]			

l = linke Thronseite

ll = linke Figur auf der linken Seite

lr = rechte Figur auf der linken Seite

r = rechte Thronseite

rr = rechte Figur auf der rechten Seite

rl = linke Figur auf der rechten Seite

Durch die Hapi-Typen können CG 418 und CG 419 sowie CG 411 und CG 413 in zwei Gruppen zusammengefasst werden. Da die stilistischen Merkmale von Hapi-Typ II auch am rechten Hapi der linken Thronseite von CG 415 zu finden sind, liegt ein Anschluss von CG 411 und CG 413 an der linken Thronseite von CG 415 nahe. Auch CG 419 und die rechte Thronseite von CG 418 sind in der Vorzeichnung homogen gestaltet. An der linken Seite von CG 418 finden sich Merkmale, die mit der rechten Seite von CG 415 in Einklang zu bringen sind, so dass eine Platzierung von CG 418 und CG 419 an der rechten Thronseite von CG 415 anzunehmen ist. Durch diese Aufstellung wird CG 415 zum zentralen Motiv in der Mitte der Reihe. Eine weitere Unterstützung erhält diese Aufstellung durch die Lage der Nabel, die an CG 418, CG 419 und der rechten Thronseite von CG 415 an der unteren Bauchkontur angebracht wurden, während sie an CG 411, CG 413 und der linken Thronseite von CG 415 höher in der Mitte des Bauches platziert sind.

<sup>1455</sup> Kapitel 3.2.8 Zusammenfassung der verschiedenen Herstellungsprozesse in Teil III. Analytik.

**Die Reliefs der Horus- und Seth-Figuren:**

CG	420				412				417				416				414			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Typen	I				II				I				II				I			
Kontur-Typ	I				II				I				II				I			
Perückenvarianten	I		III(I)		II		I		III(II)		II		III(II)		I		III(I)			
Vorzeichner	A <sub>2</sub>				B <sub>2</sub>				A <sub>2</sub>				B <sub>2</sub>				A <sub>2</sub>			
Steinmetz	A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>		A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		B <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>		A <sub>2</sub>		C <sub>2</sub>			
Plastizität	[horizontal lines]				[vertical lines]				[checkered]				[vertical lines]				[checkered]			

l= linke Thronseite  
 ll = linke Figur auf der linken Seite  
 lr = rechte Figur auf der linken Seite

r = rechte Thronseite  
 rr = rechte Figur auf der rechten Seite  
 rl = linke Figur auf der rechten Seite

Auch bei den Horus- und Sethreliefs befindet sich CG 417 (Motiv 2b mit den Vereinigungskronen) in der Mitte der Reihe und stimmt in vielen Merkmalen mit CG 416 überein. CG 416 könnte sowohl an die linke als auch an die rechte Thronseite von CG 417 angeschlossen werden. Da aber am Horus der rechten Thronseite von CG 417 durch den um den Bauch in einem Bogen gelegten Gürteln ein Typenmerkmal auftaucht, das mit der Vorzeichnung der linken Thronseite von CG 412 in Verbindung zu bringen ist, möchte ich CG 416 an die linke Thronseite und CG 412 an die rechte Thronseite von CG 417 platzieren. Beachtet man die Gruppen der Vorzeichnung, so sollte sich CG 412 an der linken Thronseite von CG 416 anschließen. Berücksichtigt man aber die Gruppen der Plastizität, so stimmen CG 420 und die rechte Thronseite von CG 412 überein, so dass nun doch eine Platzierung von CG 420 und 412 an der rechten Thronseite von CG 417 am naheliegendsten erscheint. Somit kann sich CG 414 nur an der linken Thronseite von CG 416 anschließen.

Stellt man den Hapikomplex und den Horus-/Sethkomplex in ihrer derzeit rekonstruierten Aufstellung einander gegenüber, so stehen sich die Gruppen der verschiedenen Plastizitätstypen gegenüber, nebeneinander oder in unmittelbarer Nähe.

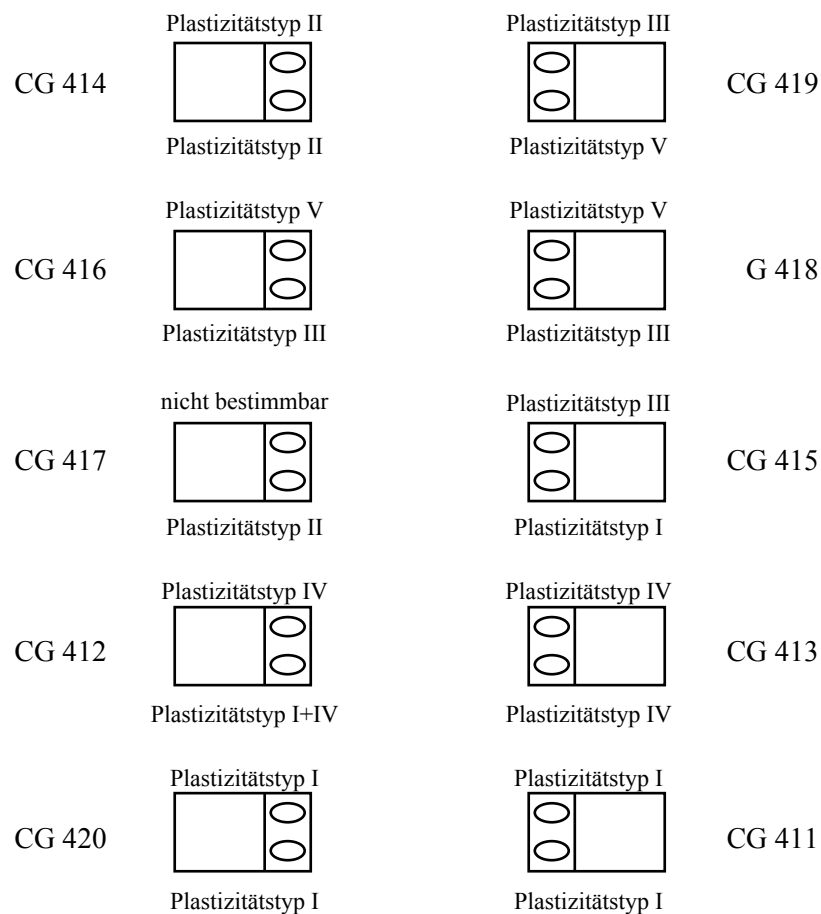


Abb. 99: Aufstellung der Statuen und Verteilung der Plastizitätstypen

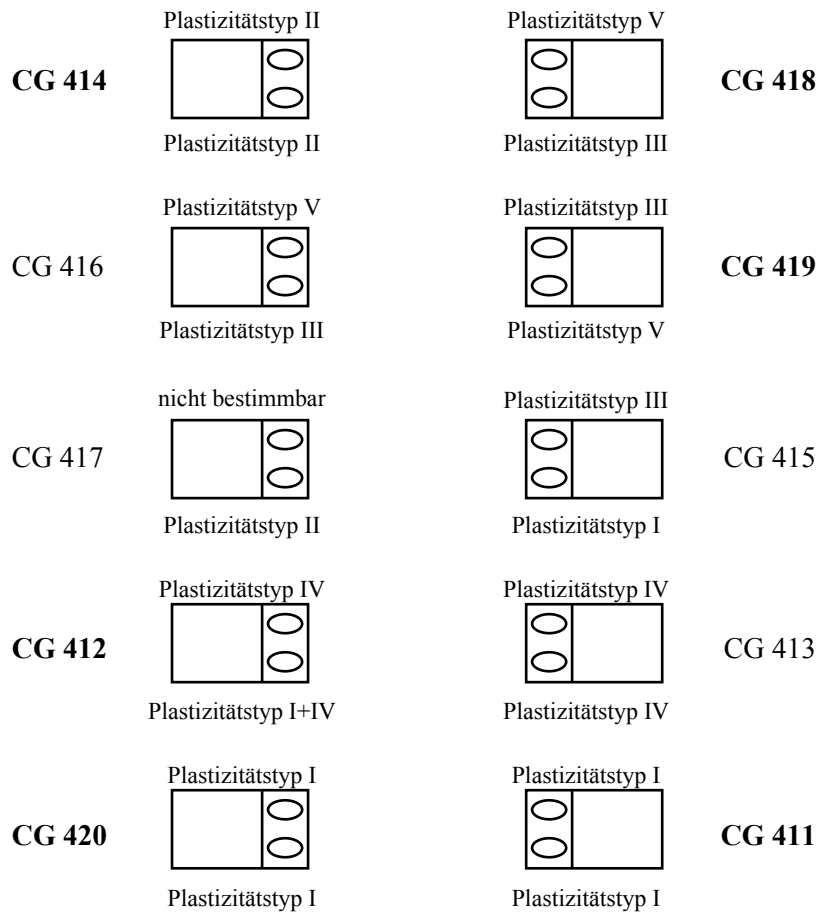
Um eine weitere Bestätigung für diese Aufstellung zu erhalten, kann nun die Platzierung der Statuen in der Cachette in Lischit zum Vergleich herangezogen werden, die zum Teil schon identifiziert werden konnten.<sup>1456</sup>

Auf dem Grabungsfoto<sup>1457</sup> lässt sich die erste Statue der linken Reihe durch den Namen *Sesostris* in der Kartusche als CG 418 identifizieren, denn dies ist die einzige Statue, auf deren linker Seite *Sesostris* steht; an allen anderen Statuen ist dort der Name *Cheperkare* vermerkt. Die zweite Statue der linken Reihe ist durch die abgeschnittene Basis als CG 419 zu bestimmen. Somit muss in der werktechnisch erstellten Aufstellung die Platzierung von CG 418 und CG 419 vertauscht werden. Die letzte Statue der linken Reihe, die vom Grabungsteam auf den Rücken gelegt wurde, lässt sich nicht mehr identifizieren, da keine Hieroglyphe zu erkennen ist. Aber man kann in Resten Motiv 2a wahrnehmen, womit die Rekonstruktion der Hapi-Reihe mit CG 415 (Motiv 1) als zentralem Motiv die wahrscheinlichste ist. CG 411 konnte anhand der umfangreichen Beschädigungen als fünfte Statue der Reihe ermittelt werden.

<sup>1456</sup> Kapitel 4.1 Erhaltungszustand der Lischter Statuen in Teil II. Gegenstandssicherung.

<sup>1457</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX, unten.

In der rechten Reihe konnte die erste Statue mittels lesbarer Hieroglyphen als CG 414 und aufgrund der charakteristischen Beschädigungen CG 412 als vierte und CG 420 als fünfte Statuen identifiziert werden. CG 414 befindet sich gegenüber CG 418 und CG 420 gegenüber von CG 411.



*Abb. 100: Auf den Grundlagen der werktechnischen Analyse und den Ergebnissen der Cachettierung rekonstruierte Aufstellung der Statuen*

Dieser Befund macht deutlich, dass die Statuen nicht nur in einer auffälligen Systematik in der Cachette deponiert wurden, sondern dass diese Systematik auch die ursprüngliche Aufstellungsordnung wiedergibt. Da die Wandreliefs und die Reliefs der Sitzblöcke individual-stilistische Übereinstimmungen aufweisen, ist davon auszugehen, dass die Thronreliefs am Aufstellungsort ausgeführt wurden. Daher stehen Arbeitsteilung, Arbeitsökonomie und die Platzierung der Statuen in engen Zusammenhang.<sup>1458</sup>

<sup>1458</sup> Kapitel 2. Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm in Teil IV. Validierung.

## **5. Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischer Sitzblöcken**

Die Ergebnisse, die durch die Analyse einzelner Reliefkompartimente erarbeitet werden konnten, werden in diesem Kapitel verschiedenen Arbeitsschritten zugeordnet. Dabei werden die durch einzelne Werkspuren ersichtlichen Arbeitsschritte vorgestellt und die Reliefgruppierungen bestimmten Arbeitsteams zugewiesen. Zum einen wird durch dieses Vorgehen die Zahl der Arbeiter wie auch deren Arbeitsgeschwindigkeit ersichtlich.<sup>1459</sup> Zum anderen wird die durch die Analyse der Plastizität erstellte Platzierung der Statuen zueinander geprüft. Da diese auf der Annahme einer ökonomischen Arbeitsmethodik beruht, müssen sich die in den Herstellungsprozessen der Vorzeichnung und Binnenstruktur analysierten Gruppierungen ebenfalls in benachbarten Reliefs zeigen.

In den letzten Herstellungsprozessen der Körpermodellierung und Detaillierung werden verschiedene Fertigungsstadien deutlich, die unter Berücksichtigung des Stils und der Arbeitsorganisation daraufhin untersucht werden,<sup>1460</sup> ob es sich hierbei um wirkliche Arbeitsabbrüche oder nur um zu vernachlässigende Versäumnisse handelt.

---

<sup>1459</sup> Verschiedene Arbeitsgeschwindigkeiten sowie das Arbeiten in Abschnitten zeigte sich auch im Grab des Haremhab. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35. G.E. Kadish verwies auf ein Textbeispiel, worin der Handwerker seine Arbeitsgeschwindigkeit hervorhebt. Kadish, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 447.

<sup>1460</sup> Siehe auch Smith, HSPOK, 249. Hierdurch kann wiederum auf die Zahl der Personen geschlossen werden. Smith, HSPOK, 244; Shedid, Grabmalerei, 89.

## 5.1 Herstellungsprozesse und Produzentenzahl

Wie bei der Statuenherstellung zeigen sich auch bei der Relieffertigung Herstellungsprozesse, die gebunden an die technische Ausführung so unspezifisch sind, dass keinerlei individuelle Merkmale und daher auch keine genaue Personenzahl ermittelt werden kann. Dazu gehören Arbeiten wie das Entfernen des Hintergrundes, die mit Sicherheit von Gehilfen ausgeführt wurden. Die Zahl der Gehilfen ist grundsätzlich nicht zu eruieren, da sie sich an die Vorlagen und Hilfslinien der Meister hielten und deswegen keine individuellen Kennzeichen hinterlassen haben.<sup>1461</sup> Daneben zeigen sich in bestimmten Herstellungsprozessen – zum Beispiel der Modellierung – neben den deutlich stilistischen Merkmalen eines Meisters dieselben Kennzeichen in einer verhalteneren Ausführung. Da dieser Befund neben den fertiggestellten Reliefs häufig mehrfach vorliegt, können die verhaltenen Ausführungen nicht durch die Arbeitsmethodik einer einzelnen Person erklärt werden, die ein Relief beendet hatte und sich an einem weiteren noch im Arbeitsprozess befand. Vielmehr muss es sich um die Arbeiten von Gehilfen handeln, die nach Anweisung des Meisters – also in dessen Stil – die Reliefs vorbereitet hatten. Zumindest für den Herstellungsprozess der Modellierung kann eine enge Arbeitsverbindung zwischen Steinmetz (Meister) und Gehilfen nachgewiesen werden.<sup>1462</sup>

Durch die Detailanalyse konnten an den Lischer Thronreliefs sieben Herstellungsprozesse differenziert werden. Daneben wurden zwei verschiedene Relieff Techniken deutlich.<sup>1463</sup> Zumeist zeigt sich an den Reliefs das „einschichtig gehobene“ Flachrelief.<sup>1464</sup> Hierfür wurde zunächst die Umrisslinie *eingebeizt* und in einem zweiten Schritt der Hintergrund entfernt. Die Kanten, die im 90°-Winkel vom Hintergrund abstanden,<sup>1465</sup> wurden in einem weiteren Arbeitsschritt abgerundet. Anschließend musste man die Binnenzeichnung durch Kerben in die ebene Oberfläche *einschreiben*. Diese Technik zeigt sich besonders deutlich an der linken Seite von CG 419 (**Tf. 114a-b**), da die Oberfläche dort kaum modelliert ist.

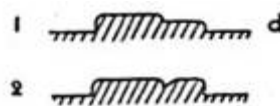


Abb. 101: Zweischichtig (1) und einschichtig (2) gehobenes Flachrelief<sup>1466</sup>

Eine andere Vorgehensweise zeigt sich am Sethkopf der linken Thronseite von CG 420 (**Tf. 117a**),<sup>1467</sup> bei dem eine Technik zum Einsatz kam, die aus der Statuenherstellung bekannt ist.<sup>1468</sup>

<sup>1461</sup> Reisner, Mycerinus, 115; Anthes, MDAIK 10 (1941), 85, Anm. 2.

<sup>1462</sup> Strudwick, JARCE 27 (1990), 94. Siehe auch Kapitel 4.3.6 *Die Modellierung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1463</sup> Einen ähnlichen Befund stellte auch D. Franke innerhalb eines Werkkreises fest. Franke, Heqaib, 115, „Im Umkreis dieser beiden Handwerker ist also zur gleichen Zeit und wahrscheinlich in derselben Werkstatt in verschiedenen Stilen gearbeitet worden, die sich in unterschiedlichem Layout und unterschiedlicher Relieff Technik ausdrückt.“

<sup>1464</sup> Schäfer, Kunst, 83, Abb. 31.

<sup>1465</sup> Beispiele eines solchen Fertigungsstadiums finden sich bei Smith, HSPOK, pl. 58b, 59b, und einer begonnenen Rundung der Fasenkanten auf pl. 41a.

<sup>1466</sup> Schäfer, Kunst, 83, Abb. 31.

<sup>1467</sup> Hier sind die Teilflächen allerdings zum Teil schon angearbeitet. Deutlich wird diese Technik im Model (CG 33403) bei C.C. Edgar, *Sculptors' Studies*, pl. XXII.

<sup>1468</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 17, „Egypt's freestanding sculptural work can therefore be seen as a unique synthesis of drawing on a flat and downcutting, relief working, and modelling what is essentially always a planar section contour of a form.“ + Bibliographie über Bildhauertechniken in Anm. 6.

Die Rundungen des Körpers wurden hier *in Fase-gestellt*,<sup>1469</sup> dessen Teilflächen sich besonders am Kopf erhalten haben. In einem zweiten Arbeitsschritt wurden die Teilflächen mit dem Flacheisen oder Polierstein gerundet und die Oberfläche modelliert.

Im folgenden werden alle Herstellungsprozesse vorgestellt, die Spuren einzelner Arbeitsschritte – soweit vorhanden – dokumentiert und die Arbeitsgruppen in der Zahl ihrer Personen – soweit als möglich – den einzelnen Reliefs zugeordnet. Dies geschieht für diesen Herstellungskomplex nicht mehr – wie bei der Statuenfertigung – in unterschiedlichen Schraffuren, sondern in der durch die *Plastizitätstypen* rekonstruierten Aufstellung.

### 5.1.1 Erster Herstellungsprozess: Anlage der Komposition und Anordnung der Hieroglyphen – die Vorzeichnung

Der erste Arbeitsschritt wurde vom Umrisszeichner (*sš-qd.w*) durchgeführt, der die Komposition und die Hieroglyphen auf die polierten Thronseiten *anschrrieb*. Dabei konnte eine Person das Grundkonzept auftragen<sup>1470</sup> oder aber mehrere Personen nach Vorlagen arbeiten. Da Text und Szene innerhalb einer Komposition aufeinander abgestimmt werden müssen, scheint es plausibel, dass die Gesamtkomposition einer Reliefseite, die Lage und Größe der Hieroglyphen als auch die Größe und Umrisslinie der Figuren in einer Hand lagen.<sup>1471</sup> Einige Details an den Lischer Reliefs geben jedoch Hinweise auf wesentlich komplexerer Arbeitsverbindungen.

Dies zeigt sich zum einen im kompositionellen Aufbau, der an CG 418 und der rechten Thronseite von CG 419 eine verzahnte Komposition von Text und Bild aufzeigt,<sup>1472</sup> während an den restlichen Reliefs Text und Bild, bis auf wenige hereinragende Attribute, durch eine imaginäre Linie voneinander getrennt sind.<sup>1473</sup> Zum anderen wird der Reliefkomplex durch die Anlage der Hieroglyphen in zwei Gruppen geteilt, wobei die eine eine senkrechte Kolumnenordnung, die andere hingegen keine Kolumnenordnung aufweist.<sup>1474</sup>

<sup>1469</sup> E/Stein 2, 30.

<sup>1470</sup> Shedid, Grabmalerei, 88, 140.

<sup>1471</sup> W. Davis wies auf die wichtige und ergänzende Rolle des Textes für die Komposition hin. Davis, *Canonical Tradition*, 132. R. Freed ist der Annahme, dass ein *gnwtj* oft auch in der Position eines *sš* sein konnte und daher sowohl für die Gestaltung der Komposition als auch für die Hieroglyphen zuständig war. Freed, *Middle Kingdom Relief*, 11.

<sup>1472</sup> Kapitel 4.2.1 *Varianten in der Komposition der figürlichen Darstellung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1473</sup> Auch im Grab des Haremhab wurden Text- und Bildbereich durch eine gemalte Linie voneinander getrennt, die durch die Relieferung dann aber verloren ging. Hornung, *Haremhab*, Tf. 28, 35, 55, 58a.

<sup>1474</sup> Kapitel 4.2.2 *Varianten in der Platzierung und Zuordnung von Bild und Text* und 4.2.3 *Gestaltung der Hieroglyphen* in Teil III. *Analytik*.



**Komposition:**

CG	414		412		417		420		411		413		415		416		419		418	
	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re	li	re
vertikale Kolumnenordnung																				
ohne Kolumnenordnung																				
Figur unter der Trennlinie																				
Kartuschenfuß in Augenhöhe																				
breite Pflanzen																				
schmale Pflanzen																				
Stängel rechts über Knoten																				
Stängel links über Knoten																				
Knoten falsch																				
Knoten funktionsfähig																				

li= linke Thronseite

re = rechte Thronseite

Die Gruppen, die sich durch Platzierung und Größe der Hieroglyphen ergeben, stimmen nicht mit den Gruppen überein, die durch die Größe der Figuren oder gar durch die Kontur der Wappenzpflanzen gebildet werden. Daher kann von der Hypothese ausgegangen werden, dass Text und Bild durch verschiedene Hände angelegt worden sind. Auch F. Teichmann stellte im Grab des Haremhab fest: „Nachdem die Figuren vollständig auf die Wand übertragen worden waren, wurden die Hieroglyphen eingesetzt; [...] Die Trennung der Vorzeichnung von Figur und Hieroglyphen (auch beim Relieffieren) beruht wohl darauf, daß man sich leichter mit den Hieroglyphen nach den Figuren, als umgekehrt richten konnte. Das zeigen die vielen Beispiele, wo Hieroglyphen zusammengedrängt wurden.“<sup>1475</sup> Nach diesem von F. Teichmann geschildertem Vorgehen müssten die Figuren an CG 418 und der rechten Thronseite von CG 419 zuerst von einem Vorzeichner angelegt und dann die Hieroglyphen um die Figuren herumgruppiert worden sein. Allerdings zeigen sich im Erscheinungsbild der Figuren derart auffällige Unterschiede in den Details – die schon durch die Vorzeichnung bedingt sein müssen – dass die Figuren von CG 418 und der rechten Thronseite von CG 419 nicht aus einer Hand stammen können.<sup>1476</sup>

Dieser Befund kann daher nur durch zwei Arbeitsteams und Arbeitsschritte erklärt werden. Zunächst wurde eine grobe Vorzeichnung der Figurenkomposition und der Hieroglyphen

<sup>1475</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35.

<sup>1476</sup> Siehe dazu Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik*.

angelegt.<sup>1477</sup> Durch die Form und Platzierung der Hieroglyphen bilden sich zwei stilistische Gruppierungen. CG 413, 415, 416, 418 und 419 bilden eine Gruppe, während die zweite Gruppe sich aus CG 411, 412, 414, 417 und 420 zusammensetzt.<sup>1478</sup>

In einem zweiten Arbeitsschritt wurde dann die Vorzeichnung in eine Art *Reinschrift*<sup>1479</sup> gebracht, wobei die Konturlinien der Figuren<sup>1480</sup> die stilistischen Besonderheiten der ausführenden Individuen erhielten. Die Platzierung der Hieroglyphen war von der groben Vorzeichnung übernommen worden, aber Veränderungen in der Form und Gestaltung der Hieroglyphen wären bei diesem Vorgehen sehr wahrscheinlich.<sup>1481</sup>

Eine andere Erklärungsmöglichkeit für diesen Befund wäre, dass es sich bei der Überschneidung von Figuren und Text an CG 418 und der rechten Thronseite von CG 419 um eine Zufälligkeit handelt,<sup>1482</sup> die in der Arbeitsweise eher die Norm als die Ausnahme bildete.<sup>1483</sup> Für die deutlich sichtbaren stilistischen Eigenheiten einzelner Binnendetails kann diese Annahme jedoch ausgeschlossen werden. Selbst feine Details wie Schurz, Gürtel und Verlauf der Perücken und Augenform wurden durch die Vorzeichnung festgelegt. Ebenso wurden Volumen und Platzierung der Wapppflanzen durch die Vorzeichnung beeinflusst.

<sup>1477</sup> Spuren dieser ersten Grobzeichnung, bei der die Hieroglyphen sogar zu Kursivhieroglyphen verkürzt werden konnten, finden sich im Grab des Haremhab, (Hornung, Haremhab, Tf. 37) sogar mit deutlichen Veränderungen in Platzierung und Ausrichtung (Hornung, Haremhab, Tf. 58 b). Aber auch die Figuren erhalten in der Reinzeichnung deutliche Größen- und Platzierungsveränderungen, gegenüber der ersten Grobzeichnung. (Hornung, Haremhab, Tf. 31, 43). So erklärte F. Teichmann den Befund folgendermaßen: "Sobald die roten Vorzeichnungen fertig waren, wurden die Figuren in schwarzer Farbe in den endgültigen Umrißlinien aufgezeichnet. Die Meisterschaft, mit der bei dieser Korrektur die Figuren durch die endgültigen Umrißlinien festgelegt worden sind, ist höchster Bewunderung würdig." Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35.

<sup>1478</sup> Siehe dazu ausführlich Kapitel 4.2.3 *Gestaltung der Hieroglyphen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1479</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35, "Es sieht eher so aus, daß die rote Vorzeichnung nur eine Hilfe für den Maler sein sollte, um Proportionen und die Größenverhältnisse kurz auszuprobieren. Es deuten daraufhin: die äußerst häufigen Änderungen bei der Reinzeichnung, die abgekürzte Vorzeichnung der Hieroglyphen, die oft nur Kursivhieroglyphen sind, und die Tatsache, daß man keineswegs eine zusammenhängende Szene erst vollständig in Rot vorzeichnete. Trotz der sehr verantwortungsvollen Aufgabe des «Korrektors»(er hatte die Vorzeichnung nochmals mit der Vorlage zu vergleichen und vergessene oder flüchtig vorgezeichnete Zeichen zu verbessern) gibt es verschiedene Stellen, wo selbst die Reinzeichnung wieder korrigiert worden ist."

<sup>1480</sup> Konturlinie im Sinne von W. Davis, *Canonical Tradition*, 45-50.

<sup>1481</sup> Siehe auch Hornung, Haremhab, Tf. 37, 58b, 59.

<sup>1482</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 57.

<sup>1483</sup> W. Davis wies auf eine Reihe von Toleranzen innerhalb eines Liniensystems hin (Davis, *Canonical Tradition*, 49). F. Teichmann nahm ebenfalls deutliche Maßunterschiede, trotz Hilfslinien im Grab des Haremhab auf (Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 34). Andere wiederum stellten verschiedene Vorgehensweisen in der Anbringung der Vorzeichnung fest (Shedid, *Grabmalerei*, 21), die zum Teil neben dem Netzraster, auf nur wenige Hilfslinien zurückgreifen (Kuhlmann/Schenkel, *Ibi*, 19; Ransom Williams, *Per-neb*, 11) oder zum Teil sogar frei Hand zeichnen (Ransom Williams, *Per-neb*, 14, pl. III). Dazu können erhebliche Varianten durch das Arbeiten von links nach rechts und andersherum entstehen (Strudwick, *JARCE* 27 (1990), 94).

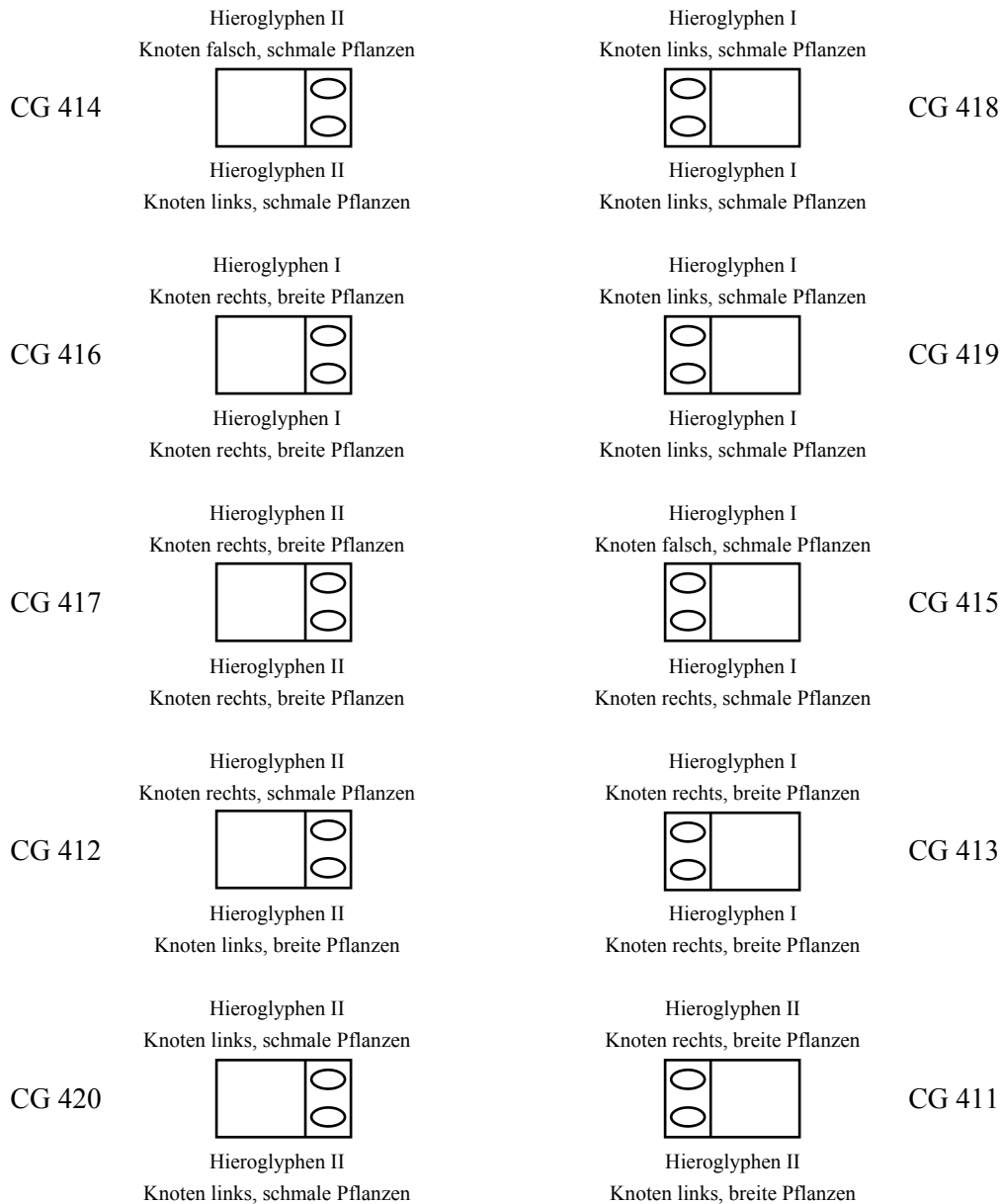


Abb. 102: Verteilung der verschiedenen Hieroglyphentypen in der rekonstruierten Aufstellung

An den Reliefs von CG 411, CG 413, CG 416 und CG 417 und der rechten Seite von CG 412 sind die Wapppflanzen sehr voluminös gestaltet. An diesen Reliefs erscheinen die Enden des Knotens über der Sema-Röhre meist auf der linken Seite. An den restlichen Reliefs<sup>1484</sup> weisen die Pflanzen eher eine schmale Gestaltung auf. Hier kommen die Pflanzenstängel in der Regel rechts über dem Knoten zum Vorschein. Da dieser Befund nicht mit den Gruppierungen der Hieroglyphen und der Figurenkontur in Verbindung gebracht werden kann, muss für den Herstellungsprozess der Vorzeichnung von drei Arbeitsschritten ausgegangen werden:

<sup>1484</sup> CG 414, CG 415, CG 418, CG 419.

**1. Arbeitsschritt:**

Zwei Personen legen die grobe Vorzeichnung von Bild und Text an.

**2. Arbeitsschritt:**

Fünf Personen bringen den Bildteil in eine Reinzeichnung.

**3. Arbeitsschritt:**

Zwei Personen bringen den Textteil in Reinzeichnung.

Ob es sich bei den für die Textreinzeichnung verantwortlichen Personen um die gleichen Personen wie bei der groben Vorzeichnung handelt, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. In Anbetracht der Stellung der *sš-qd.w* innerhalb der Arbeitshierarchie und ihrem speziellen Arbeitsbereich, nämlich die Umsetzung der Texte, die einen Umgang mit Motiven voraussetzt, liegt es nahe, für die Arbeitsschritte der groben Vorzeichnung der Gesamtkomposition (Verantwortung für das Dekorationsprogramm) und der Reinzeichnung der Hieroglyphen (Verantwortung für das Funktionieren der Liturgie) ein identisches Arbeitsteam anzunehmen,<sup>1485</sup> das aus zwei Personen bestand. Diese Aufteilung weist auf spezialisierte Arbeitsteams hin.<sup>1486</sup>

Gesamtkonzept	Kennzeichen	CG
Bildkomposition I	voluminöse Wappenpflanzen; Pflanzenstängel kommen hauptsächlich rechts über dem Knoten zum Vorschein; Hapi-Figuren weisen Nabel in der Mitte des Bauches auf	411, 412, 413, 416, 417
Bildkomposition II	schmale Wappenpflanzen; Pflanzenstängel kommen hauptsächlich links über dem Knoten zum Vorschein; Hapi-Figuren weisen Nabel an der unteren Bauchkontur auf	414, 415, 418, 419, 420
Hieroglyphen I	vertikale Kolumnenordnung; große vertikale, schmale horizontale Zeichen	413, 415, 416, 418, 419
Hieroglyphen II	ohne Kolumnenordnung; große Hieroglyphen (in Platzierung und Form ähnlich den Karnakpfeilern)	411, 412, 414, 417, 420

Durch die Reinzeichnung der Figuren wurden deren wichtigste Kompartimente, der Verlauf der Perücke, Sitz und Form der Augen, der Ohren und des Bartes, die Kontur des Bauches, des Gürtels, des Kragens und der Verlauf des Pflanzenstängels in der Hand des angezogenen Armes festgelegt.<sup>1487</sup>

<sup>1485</sup> Franke, Heqaib, 105, „Der „Schreiber-Maler“ war oft auch verantwortlich für die Abfassung der Inschriften auf Reliefs, Statuen und Stelen – falls dazu nicht besonders religiöse Spezialisten hinzu gezogen wurden. Deshalb muß zu seiner Ausbildung die Kenntnis religiöser und ritueller Texte gehört haben und häufig tragen die *sh qdwt* zusätzlich den Titel eines Vorlesepriesters (*hrj-hšb.t*)“.

<sup>1486</sup> Hier wird der Unterschied zwischen dem Arbeiten an der Wand und dem an Objekten deutlich. F. Teichmann nahm an, dass die Personen, die die schwarze Korrekturzeichnung angelegt hatten, auch die Reinzeichnung übernahmen, da beim Arbeiten an den Gerüsten abschnittsweise vorgegangen werden musste und ein dauernder Wechsel von Arbeitskräften äußerst unökonomisch gewesen wäre (Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35). An den Reliefs der Sitzblöcke ist ein solcher Wechsel von Spezialisten durchführbar und daher eine schnelle und ökonomische Arbeitsweise, in der die wichtigsten Arbeitskräfte durch Helfer entlastet werden, möglich. Dies wirkt sich natürlich auf die Qualität der Reliefs aus, die durch den Einsatz derart spezialisierter Teams eine sehr viel homogenere Qualität aufweisen. An den Reliefwänden eines Grabes ist ein solcher Spezialisteneinsatz kaum möglich, da hier eine Person einen Wandabschnitt in all seinen Arbeitsschritten unter Vermeidung häufiger Werkzeugwechsel herstellte, und daher deutlicher qualitative Unterschiede in den Gräbern sichtbar werden.

<sup>1487</sup> Zumeist werden so viele Kompartimente wie möglich vorgezeichnet. Davis, Canonical Tradition, 41. Im Grab des Haremhab sind in der Vorzeichnung schon verschiedene Augenformen und sogar gemalte Schurzfalteln erhalten geblieben. Hornung, Haremhab, Tf. 31.

Die Vorzeichner der Hapi- wie auch der Horus- und Sethreliefs sind bereits in den einzelnen Kapiteln analysiert worden.<sup>1488</sup> Hier sollen nun in der rekonstruierten Aufstellung die Gruppierung der Vorzeichner nochmals geprüft und, wenn möglich, die Ergebnisse der beiden Reliefkomplexe für diesen Herstellungsprozess miteinander in Zusammenhang gebracht werden.

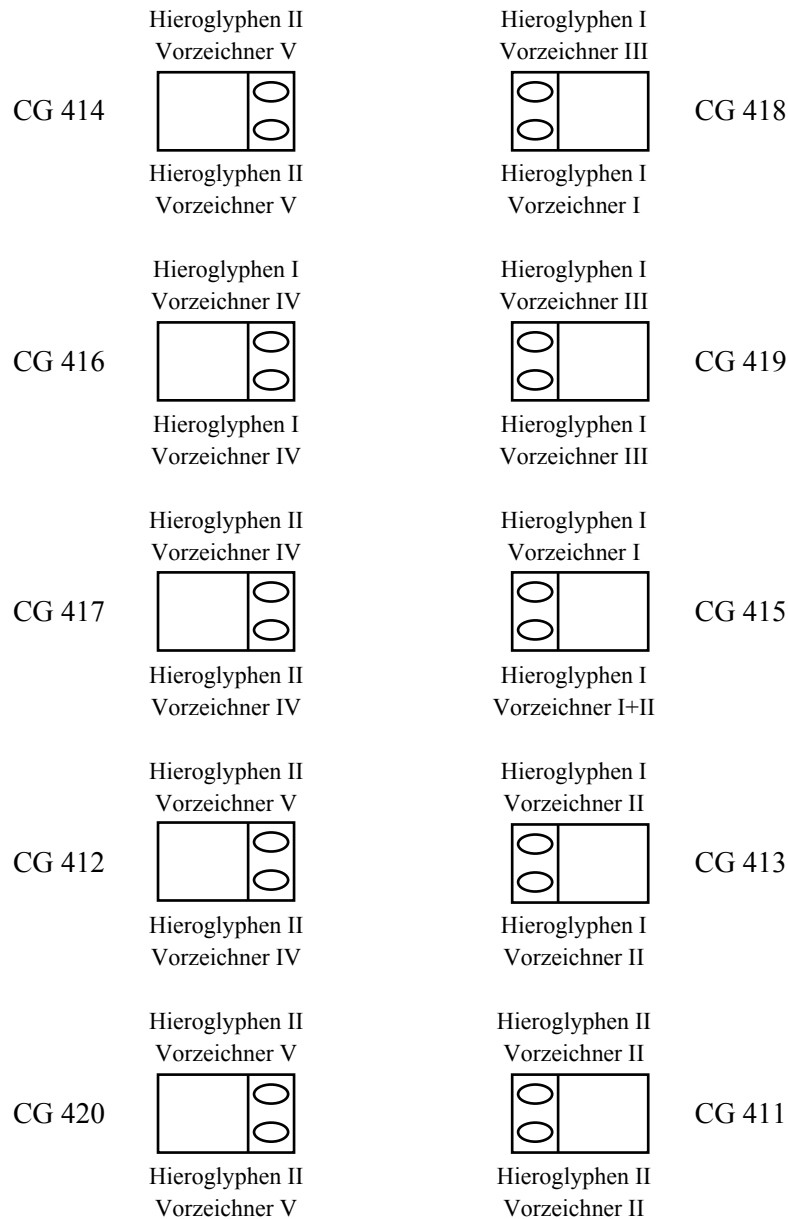


Abb. 103: Verteilung der ermittelten Vorzeichner von Text und Bild in der rekonstruierten Aufstellung

Die Hapieliefs sind aufgrund der prägnanten Kennzeichen der Hapi-Typen mit ziemlicher Sicherheit individuellen Vorzeichnern zuzuordnen. Die Merkmale von *Vorzeichner II*, die schweren voluminösen Bäuche, zeigen sich an den Reliefs von CG 411 und CG 413. Dieser

<sup>1488</sup> Kapitel 4.3.2.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen und 4.3.3.3 Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Horus-/Seth-Darstellungen in Teil III. Analytik.

Vorzeichner kommt auch noch am rechten Hapi der linken Thronseite von CG 415 zum Einsatz.

Die linke Hapi-Figur der linken Thronseite von CG 415 wurde von *Vorzeichner I* übernommen, dessen Kennzeichen ein deutlich gemäßigteres Bauchvolumen ist. Somit muss hier angenommen werden, dass zwei Vorzeichner an einer Reliefseite arbeiteten. Da die Kennzeichen von *Hapi-Typ Ia* und *Hapi-Typ Ib* auch auf den Reliefs aus dem Totentempel zu identifizieren sind,<sup>1489</sup> können diese als Belege individueller Handschriften interpretiert werden. Die rechte Thronseite von CG 415 und die linke Thronseite von CG 418 wurden ebenfalls von *Vorzeichner I* gestaltet.<sup>1490</sup>

*Vorzeichner III* war für CG 419 und die rechte Thronseite von CG 418 zuständig. Sein deutlichstes Merkmal ist der schmale hochsitzende Bauch mit dem langen bewegten Gürtelenden.

Leider zeigen sich neben den Wappenpflanzen und dem Knoten an der Sema-Röhre, die vermutlich durch die grobe Vorzeichnung bestimmt und von den Vorzeichnern des Figurenteils zum größten Teil übernommen wurden, keine weiteren Merkmale, die die Hapireliefs mit den Horus- und Sethreliefs in der Vorzeichnung verbinden. Die Vorzeichner sind an den Horus- und Sethreliefs nicht so eindeutig zu bestimmen, da bei den stilbildenden Merkmalen der Sethfiguren – wie dem Verlauf der Perückenkontur – die Steinmetzen stark verändernd eingriffen.

*Vorzeichner IV* ließ an CG 416, CG 417 und der rechten Seite von CG 412 die Kontur der Perücke eckig hinter dem Ohr enden und führte den Gürtel in einem geraden Verlauf am Bauch entlang.

Die Reliefs von CG 414, CG 420 und der linken Thronseite von CG 412 wurden von *Vorzeichner V* gestaltet. Dieser ließ die Kontur der Perücke mit einem deutlichen Zacken vor dem Ohr enden. An der linken Seite von CG 414, die einen durch den Steinmetz veränderten Perückenverlauf aufweist, ist der ursprüngliche Verlauf mit dem Zacken noch in einer Ritzkontur erhalten geblieben. Daneben legte er den Gürtel in einem auffälligen Bogen um den Bauch.<sup>1491</sup>

Für diesen Herstellungsprozess finden sich zu wenig Kriterien, um eine Verbindung zwischen den Reliefkomplexen von Horus und Seth sowie den Hapi herzustellen. Somit muss zunächst von fünf Vorzeichnern für die Gestaltung des Bildteils ausgegangen werden.

<sup>1489</sup> Arnold, Pyramid, pl. 30a, 30b.

<sup>1490</sup> Auch F. Teichmann beschreibt das Zusammentreffen zweier Vorzeichner, die von zwei Seiten aufeinander zuarbeiten. Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35, Abb. 15.

<sup>1491</sup> In der Vorzeichnung werden so viele Details wie möglich angegeben. So finden sich bei Haremhab sogar die Falten des Schurzes in der Vorzeichnung wieder. Hornung, Haremhab, Tf. 55.

Vorzeichnung	Kennzeichen	CG
Vorzeichner I	große, hoch am Körper sitzende Bäuche; gerade vom Körper abstehende Gürtelenden; Lotosaufsatz (CG 418 l) mit drei Blüten; spitze Hapibrüste; kugeliges Bartende	415 r, 415 ll, 418 l
Vorzeichner II	voluminöse, tief über dem Schritt hängende Bäuche; kurze, gerade Gürtelenden; kugeliges Bartende	411, 413, 415 lr
Vorzeichner III	kleine hochsitzende Bäuche; langes Gürtelende, über dem Oberschenkel liegend; Lotosaufsatz (CG 418 r) mit fünf Blüten; ausgehangenes Bartende	419, 418 r
Vorzeichner IV	vogelschnabelartige Schnauze (mit Ausnahme von CG 416, wurde vom Gehilfen modifiziert); Perücke schließt am Ohr eckig ab; Gürtel zeigt geraden Verlauf	416, 417, 412 r
Vorzeichner V	schmale Schnauze; Gürtel legt sich bogenförmig um den Bauch; Zacken am Ohr	412 l, 414, 420, (417 rl)
l= linke Thronseite ll = linke Figur auf der linken Seite lr = rechte Figur auf der linken Seite		r = rechte Thronseite rr = rechte Figur auf der rechten Seite rl = linke Figur auf der rechten Seite

Im Herstellungsprozess der Vorzeichnung waren mindestens sieben, höchstens aber neun Personen beteiligt.<sup>1492</sup> Zunächst wurde von zwei Personen eine grobe Vorzeichnung der Gesamtkomposition erstellt.<sup>1493</sup> Danach übernahmen fünf Personen die Reinzeichnung des Bildteils.<sup>1494</sup> Zuletzt kamen wiederum zwei Personen, vermutlich dieselben, die die Gesamtkomposition erstellten,<sup>1495</sup> zum Einsatz und führten die Reinzeichnung der Hieroglyphen in Rücksicht auf die fertiggestellte Figurenkomposition aus.<sup>1496</sup>

### 5.1.2 Zweiter Herstellungsprozess: Das Freilegen der Figuren und Hieroglyphen – das Entfernen des Hintergrundes

Im zweiten Herstellungsprozess wurde, da es sich um ein erhabenes Relief handelt, der Hintergrund entfernt und der Umriss der Figuren herausgearbeitet.

Dieser Herstellungsprozess umfasst drei Arbeitsschritte:

<sup>1492</sup> Ein ähnliches Rekonstruktionsverfahren wandte M. Müller im Grab des Haremhab an. Sie stellte fest, dass an 7 Stellen mit der Vorzeichnung begonnen wurde. An zwei Stellen konnte sie annehmen, dass dies gleichzeitig geschah, so dass sie mit Sicherheit zwei Vorzeichner, höchstens aber 7 Vorzeichner rekonstruieren konnte. Müller, SAK 13 (1986), 151.

<sup>1493</sup> Über die Gleichwertigkeit von Bild- und Textkomposition. Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 66-67, Anm. 26; Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form, 40-41.

<sup>1494</sup> Peck, Ägyptische Zeichnungen, 35, „Zeichner konnten oft nicht selbst lesen und dies führte dazu, dass man mit quadratisch unterteilten Vorlagen einzelnen Zeichen oder Zeichengruppen arbeitete. [...] Oft stammt der erste – in Rot ausgeführte – Entwurf einer Inschrift von jemandem, der offensichtlich lesen und schreiben konnte. Auch die korrigierte Version in Schwarz, die die Schriftzeichen besser in die Gesamtkomposition der Wanddarstellung einbezog, dürften meist gleichfalls von einem Schriftkundigen stammen. Die endgültige Ausführung indessen überließ man Handwerkern, von denen nicht unbedingt verlangt wurde, dass sie begriffen, was sie meißelten oder malten.“

<sup>1495</sup> Robins, Proportion, 26, „[...] the teams were overseen by a master draftsman who was probably responsible for the actual composition of the scenes. He would make corrections to his subordinates' work in black and approve the final version.“

<sup>1496</sup> Dabei können Hieroglyphen entgegen der Grobzeichnung verschoben oder besonders zusammengedrängt werden. Hornung, Haremhab, Tf. 28, 37, 55; Auch für Amenophis II. stellte M. Müller fest, dass zuerst die Figuren und dann der Text angelegt wurden. Müller, SAK 13 (1986), 155.

**1. Arbeitsschritt:**

Die Umrisslinien der Figuren und Hieroglyphen werden mit einem spitzen Gegenstand *angeschrieben*.<sup>1497</sup>


**2. Arbeitsschritt:**

Zur Umrisslinie hin werden die Hieroglyphen und Figuren mit dem Flacheisen zunächst in einem Streifen *unterstemmt* und *gegebeizt*.<sup>1498</sup> Spuren dieses Werkzeugeinsatzes sind am Bein des Horus der linken Seite von CG 412 (**Tf. 141d**) und dem rechten Hapi der rechten Seite von CG 419 (**Tf. 136d**) in einem Streifen erhalten geblieben.

**3. Arbeitsschritt:**

Durch den letzten Arbeitsschritt wurde der Hintergrund entfernt; vielleicht kam hierfür ein breites *Flacheisen* (*Scharriereisen*) zum Einsatz.<sup>1499</sup>

Durch diesen Herstellungsprozess konnte der Umriss der Figuren entgegen der Vorzeichnung verändert werden. Allerdings nicht in einer korrigierenden, also bewussten Weise, sondern vielmehr durch kleine, häufig nicht zu erklärende Nachlässigkeiten. Es ist daher anzunehmen, dass dieser Herstellungsprozess nicht von Steinmetzen, sondern von Gehilfen ausgeführt wurde.<sup>1500</sup>


Spuren dieser Gehilfen finden sich z.B. an der linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 116c**) und CG 417 (**Tf. 118c**), da die Umrisslinie der Schnauzen hier etwas zu eckig geraten waren. Die linke Thronseite von CG 416 (**Tf. 117c**) macht gar den Eindruck, als hätte der Gehilfe zu wenig Material zwischen Schnauze und Schulter entfernt, wodurch die Schnauze des Seth eine ungewöhnliche Breite aufweist. Ebenso kann die Umrisslinie der Gürtelenden an CG 411 (**Tf. 110**) und CG 413 (**Tf. 111**) durch die Gehilfen beeinflusst sein, die diese entweder in einem gemeinsamen Niveau oder in einander schräg zulaufenden Linien anlegten. Auch die Hieroglyphen konnten durch diesen Herstellungsprozess verändert werden. So zeigen sich an CG 416 (**Tf. 115d**) zwei unterschiedliche Gestaltungen der -Zeichen, die in einem Fall in ihren Zacken derart verkürzt wurden, dass der Eindruck einer „nervösen“ Linie entsteht. Diese unterschiedlichen Erscheinungsbilder wurden mit ziemlicher Sicherheit durch die Arbeit der Gehilfen verursacht.<sup>1501</sup> Zur leichteren Orientierung der Hieroglyphen waren sicher Hilfslinien in einer Kolumnenordnung angelegt worden, die ebenfalls durch diesen Herstellungsprozess entfernt wurden.<sup>1502</sup>

<sup>1497</sup> Spuren dieser Ritzung, die tiefer in das Gestein eingedrungen sind als die Oberfläche des Hintergrundes, finden sich im Grab des Ti. Steindorff, Ti, Tf. 32, 43.

<sup>1498</sup> Beispiele dieses Fertigungsstadiums, Smith, HSPOK, 247, pl. 58c; Schäfer, Kunst, Tf. 44,3; Ransom Williams, Per-neb, pl. IV; Steindorff, Ti, Tf. 102.

<sup>1499</sup> Siehe dazu Smith, HSPOK, pl. 58b.

<sup>1500</sup> So auch, Duell, Mereruka I, 14, der ebenfalls annahm, dass der Gehilfe den Hintergrund entfernte und der Meister die Modellierung und die Details übernahm. Peck, Ägyptische Zeichnungen, 40, „Beim erhabenen Relief trägt ein weniger geschulter Steinmetz den Hintergrund ab.“

<sup>1501</sup> Beide Formen der -Zeichen finden sich innerhalb einer Reliefszene, sowohl an der linken Thronseite von CG 416, als auch in einer Szene an der Chapelle Blanche. Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 136, Abb. 60.

<sup>1502</sup> So auch im Grab des Haremhab. Hornung, Haremhab, Tf. 34, 58, 59. An der Chapelle Blanche und den Osirispeilern in Karnak wurden die Trennlinien zwischen den einzelnen Kolumnen plastisch umgesetzt, während sie an den Karnakpeilern ebenfalls entfernt wurden.



Im Grab des Haremhab wird deutlich, dass auch in diesem Herstellungsprozess Vorlieben und Arbeitsteilungen vorkamen. Zum einen gibt es Wände, an denen der Bildteil schon reliefiert ist, während der Hieroglyphenteil noch in der Vorzeichnung verblieben ist,<sup>1503</sup> zum anderen liegen Befunde vor, in denen Figuren- und Bildteil in einem Arbeitsgang freigelegt wurden.<sup>1504</sup> Dies kann vielleicht mit dem unterschiedlichen Ausbildungsgrad der Gehilfen zusammenhängen, so dass für die kleinteiligen Hieroglyphen nur die besser ausgebildeten Kräfte zum Einsatz kamen.

Ob das Helfenteam in einem weiteren Arbeitsschritt auch die Kontur der einzelnen Kompartimente *vorzog*<sup>1505</sup> oder dies einer anderen Arbeitsgruppe oblag, ist nicht mehr zu klären. Da sie den Umriss der Figuren vor dem Entfernen des Hintergrundes auch mit dem *Ritzer anschrieben*, wäre es ein ökonomisches Vorgehen, Kontur und Binnenzeichnung in einem Arbeitsschritt anzulegen.<sup>1506</sup> Befunde aus dem Alten Reich legen eine solche Vorgehensweise nahe. Dort zeigen sich in einem Abschnitt fertige Figuren neben Figuren, deren Hintergrund gerade entfernt wurde und die ohne Rundung ihrer Umrisse schon eine geritzte Perücken- und Schurzkontur aufweisen.<sup>1507</sup> Diese geritzten Figuren würden die selben stilistischen Kennzeichen aufweisen, die sie durch die gemalte Vorzeichnung erhalten hatten, denn es ist kaum denkbar, dass der Gehilfe signifikante Veränderungen vornehmen durfte.

Der Zustand, der sich nach Beendigung dieses Herstellungsprozesses zeigte, war eine klar umrissene Figur mit einer ebenen Oberfläche, auf der die Binnenzeichnung in der Vorzeichnung<sup>1508</sup> oder schon in *angerissener* Form wiedergegeben war. Ähnlich zeigte sich das Erscheinungsbild der Hieroglyphen,<sup>1509</sup> deren Umrisskanten noch nicht gerundet waren.<sup>1510</sup>

### 5.1.3 Dritter Herstellungsprozess: Das Polieren des Hintergrundes und Runden der Kanten des erhabenen Reliefs

Dieser Herstellungsprozess wurde sicherlich von der selben Helfengruppe erstellt, die den Hintergrund entfernte. Es wurden zwei Arbeitsschritte durchgeführt:

#### 1. Arbeitsschritt:

Die Spuren des Flacheisens,<sup>1511</sup> die sich auf der Oberfläche des *Grubengrundes* befanden, wurden mit dem Polierstein geglättet. Das Erscheinungsbild dieses Arbeitsschrittes weist langgezogene Kratzer auf der Oberfläche aus.<sup>1512</sup> Durch das Glätten mit dem Polierstein konnten auch die Kanten der Figuren und Hieroglyphen zum Hintergrund gerundet werden.

<sup>1503</sup> Hornung Haremhab, Tf. 34, 35, 56, 57.

<sup>1504</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 58a.

<sup>1505</sup> Siehe auch die ursprüngliche Ritzkontur an den Perücken der linken Seiten von CG 414 und CG 420. Kapitel 4.3.3.1 *Seth-Typen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1506</sup> Dieser Befund zeigt sich im Grab des Haremhab. Hornung, Haremhab, Tf. 35.

<sup>1507</sup> Steindorff, Ti, Tf. 43, 44; Smith, HSPOK, pl. 59; Hornung, Haremhab, Tf. 35, 56.

<sup>1508</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 59; Ransom Williams, Per-neb, pl. V.

<sup>1509</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 34, 59b.

<sup>1510</sup> Ransom Williams, Per-neb, pl. V; Smith, HSPOK, pl. 58b.

<sup>1511</sup> Hornung, Haremhab, Tf. 58a, 59b.

<sup>1512</sup> Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35-36, Abb. 16.

## 2. Arbeitsschritt:

Die Oberflächen des Hintergrundes wie auch der Figuren und Hieroglyphen wurden durch das Polieren mit Quarzsand von den Kratzern des Poliersteins befreit und für die weiteren Arbeiten der Steinmetzen vorbereitet.

Da durch das Polieren mit dem Quarzsand die gemalte Binnenzeichnung verloren geht, bietet sich eine Ritzzeichnung an, die der Politur mehr Widerstand leistet und zumindest in Spuren erhalten bleibt. Wurde die Vorzeichnung aber auf einer polierten Fläche aufgetragen, so musste nur der Hintergrund mit Quarzsand poliert werden.

### 5.1.4 Vierter Herstellungsprozess: Die Binnenstruktur

In diesem Herstellungsprozess wurde die Kontur des Figurenrepertoires im Bildteil konkretisiert. Hierbei kam es, in einigen Bereichen, zu auffallenden Veränderungen in der Vorzeichnung, wodurch individuelle Kennzeichen einzelner Produzenten sichtbar wurden.<sup>1513</sup>

#### 1. Arbeitsschritt:

Zuerst wurde die gemalte Binnenzeichnung mit einem spitzen Gegenstand nachgezogen.

Diese Arbeit konnte von der Gehilfengruppe durchgeführt werden, die schon mit dem Entfernen und Polieren des Hintergrundes beschäftigt war. Das Erscheinungsbild an den linken Thronseiten von CG 414 (Tf. 117b) und CG 420 (Tf. 117a) legt eine solche Vorgehensweise nahe, da der ursprüngliche Verlauf der Perücke noch in einer Ritzlinie erhalten ist, während die letztendliche Perückenform einen anderen Konturverlauf erhalten hat. So hatte hier der Gehilfe die Binnenzeichnung im Sinne des Vorzeichners *nachgezogen* und der Steinmetz die Binnenzeichnung bewusst verändert.

Eine andere Vorgehensweise ist am rechten Hapi der rechten Thronseite von CG 419 (Tf. 114d) anzunehmen. In der Vorzeichnung wies diese Figur *Hapi-Typ IV* auf. Dieser ist durch einen schmalen, hochliegenden Bauch und ein sich über den Oberschenkel legendes Gürtelband gekennzeichnet. Von diesem Erscheinungsbild ist nur noch das kurze Gürtelende unter dem aufgestellten Bein übriggeblieben, das durch den Gehilfen vom Hintergrund *herausgestemmt* worden war. Der Steinmetz, der diese Figur ausführte, veränderte das Bauchvolumen, legte den Bauch tiefer am Körper an und begradigte den Verlauf des Gürtelendes am Oberschenkel. Somit erhielt die Figur durch den Steinmetz die Merkmale von *Hapi-Typ III*. Wäre die Vorzeichnung von *Hapi-Typ IV* in ihrer Binnenzeichnung schon vorgeritzt gewesen, so hätte der Steinmetz eine Reihe von Abarbeitungen vornehmen müssen, um die Ritzung zu entfernen.<sup>1514</sup> Davon sind an dieser Figur jedoch keinerlei Spuren auszumachen, so dass hier nur eine gemalte Binnenstruktur angenommen werden kann.

<sup>1513</sup> Shedid, Grabmalerei, 98.

<sup>1514</sup> Zur Analyse der Kennzeichen von *Hapi-Typ III* und *IV* siehe Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik*.

Die Steinmetzgruppe, die zur Gestaltung der Binnenstruktur eingesetzt wurde, fand also die Vorzeichnung in gemalter und in geritzter Form vor.<sup>1515</sup> Somit konnte der erste Arbeitsschritt vom Gehilfenteam oder aber auch vom Steinmetzteam ausgeführt werden.

## 2. Arbeitsschritt:

In diesem Arbeitsschritt wurden die geritzten Linien mit dem Flacheisen *ingebeizt*, das Bild konkretisiert und somit sein letztendliches Aussehen bestimmt.

Die Ausführung der Binnenstruktur war,<sup>1516</sup> da durch die Unterarbeitung der Ritzlinie die Figur zugleich eine bewegte Oberfläche und eine Form von Plastizität erhält, der wichtigste Herstellungsprozess der Relieferung. Die Kontur diente zur Belebung der Figur<sup>1517</sup> und somit des Bildgeschehens und war damit wichtiger als die Ausführung der Körpermodellierung und der Details.<sup>1518</sup>

Da durch das *Unterbeizen* der Kontur schon eine gewisse Oberflächenbewegung einsetzte, liegt die Vermutung nahe, dass auch die Körpermodellierung von diesem Arbeitsteam ausgeführt wurde. So würden die Binnenstruktur und die Körpermodellierung zwei Arbeitsschritte eines Herstellungsprozesses darstellen.<sup>1519</sup>

Die rechte Throneite von CG 414 (Tf. 133c-d) könnte Hinweise auf eine solche Vorgehensweise liefern, denn die Horus- und Sethfiguren haben jeweils ein Armband, das am plastisch modellierten Seth *unterbeizt* ist, während es am Horus, der einen kaum modellierten Oberkörper aufweist, nur geritzt ist.

Betrachtet man die Gruppierungen, die durch die Merkmale der Binnenstruktur und der Plastizität an den Reliefs zustande kommen, so wird deutlich, dass diese beide Herstellungsprozesse kaum übereinstimmende Gruppierungen aufweisen. Daraus ergibt sich, dass für die Binnenstruktur ein eigenes Team zur Verfügung stand. Dieses hatte eine hohe, hierarchische Position inne, so dass es ohne Restriktionen befürchten zu müssen, die gemalte oder geritzte Vorzeichnung verändern konnte.<sup>1520</sup>

<sup>1515</sup> Ein derartiger Befund zeigt sich auch im Grab des Perneb. Ransom Williams, Per-neb, pl. XIV.

<sup>1516</sup> Dieses Fertigungsstadium wird bei Haremhab besonders deutlich. Hornung, Haremhab, Tf. 58a.

<sup>1517</sup> Davis, GM 75 (1984), 48.

<sup>1518</sup> Davis, Canonical Tradition, 15, "As many observers had noted, in general the contour of the body and the contour of the chief components are significantly more important than the detailing, modelling of internal relief. In a sense the history of Egyptian art is a history of the contour line."

<sup>1519</sup> Eine solche Annahme lässt sich zum Beispiel für die Wandreliefs im Grab des Ti erheben, denn während die eine Figur eine vom Hintergrund gelöste Umrisslinie aufweist, sind an der nächsten schon das Gesicht und die Beine modelliert. Siehe auch W.-St. Smith, HSPOK, pl. 41a, an der die Fußbänder und Beine schon plastisch gestaltet wurden, während Kopf und Körper noch vollständig unausgearbeitet sind.

<sup>1520</sup> Deutliche Veränderungen der Vorzeichnung zeigen sich auch im Grab des Haremhab, indem die vorgemalten Schminkstriche wie auch Armbänder und Kragenkonturen, nicht ausgeführt wurden. Hornung, Haremhab, Tf. 58a. Ebenso weicht im Grab des Perneb der Maler, der die letztendliche Fassung der Wand erstellte, von der geritzten Binnenstruktur ab. Ransom Williams, Per-neb, pl. XV; Auch dies ist ein Hinweis darauf, dass die geritzte Kontur zum großen Teil von Gehilfen ausgeführt wurde, deren Arbeit durch eine Person höheren Ranges jederzeit verändert werden konnte.

### Die Reliefs der Horus- und Seth-Figuren:

CG	420				412				417				416				414			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Typen	I				II				I				II				I			
Kontur-Typ	I				II				I				II				I			
Perückenvarianten	I		III (I)		II		I		III (II)		II		III (II)		I		III (I)			
Vorzeichnung	V				IV				V				IV				V			
Binnenstruktur	V		VI		IV		V		VI		IV		VI		V		VI			
Plastizitätstypen	I				IV				nicht bestimmbar				II				V			

l = linke Thronseite ll = linke Figur auf der linken Seite lr = rechte Figur auf der linken Seite	r = rechte Thronseite rr = rechte Figur auf der rechten Seite rl = linke Figur auf der rechten Seite
---	--

Neben dem Verlauf der Perückenkontur, die durch die Vorzeichnung nur zwei Formen aufweist, nämlich einen Zacken vor dem Ohr (CG 414, CG 420, CG 412 l) oder einen eckigen Abschluss (CG 416, CG 417, CG 412 r), wurde die Binnenstruktur um ein weiteres Erscheinungsbild, das als individuelles Kriterium bewertet werden muss, bereichert.<sup>1521</sup> An den linken Thronseiten von CG 414, CG 416, CG 420 und der rechten Thronseite von CG 417 wurde der ursprüngliche Verlauf der Perücke gerundet (*Binnenstruktur IV*). Es scheinen an den Horus-/Sethreliefs drei Produzenten zum Einsatz gekommen zu sein, wobei ein Produzent (*Binnenstruktur IV*) eine Stellung inne hatte, die es ihm ermöglichte, seine individuelle Handschrift über die Vorzeichnung hinaus durchzusetzen. Die beiden anderen Produzenten (*Binnenzeichnung V+VI*) hielten sich hingegen an die Vorgaben der Vorzeichnung.

Bei den Reliefs der Hapi-Darstellungen stimmen die Gruppen der Vorzeichnung überwiegend mit den Gruppen der Binnenstruktur überein. Aber auch hier wird ein Produzent erkennbar, der die Vorzeichnung nach seinen Vorstellungen modifizierte.

<sup>1521</sup> Ähnliche Befunde verzeichnete A.G. Shedid, Grabmalerei, 38, "Das Überlieferte und Bewährte wird zwar beibehalten, durch leichte Abwandlungen, durch das Hinzufügen oder Weglassen kleiner Details jedoch den eigenen Absichten angepaßt."

**Die Reliefs der Hapi-Figuren:**

CG	418				419				415				413				411			
	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr	rl	rr	ll	lr
Typen	IV		III		I V	II I	IV		I				II							
Varianten	IV		III		I V	II I	IV		Ia		Ib	IIa		IIb	IIa					
Vorzeichnung	III		I		III				I		II									
Binnenstruktur	III		I		II I	I	III		I		II		I	II						
Plastizitätstypen	IV		III		IV		III		I		II		IV		II					

l = linke Thronseite	r = rechte Thronseite
ll = linke Figur auf der linken Seite	rr = rechte Figur auf der rechten Seite
lr = rechte Figur auf der linken Seite	rl = linke Figur auf der rechten Seite

Der Produzent der *Binnenstruktur I* wandelte mehrere Vorzeichnungen in seinem Sinne ab. Der schwere, aber nicht so tief hängende Bauch und die gerade vom Bauch abstehenden Gürtelenden scheinen seine individuellen Kennzeichen zu sein, die er auf die rechten Hapi der linken Thronseite von CG 415 und der rechten Thronseite von CG 419 sowie den linken Hapi der linken Thronseite von CG 413 übertrug. Es handelte sich dabei wahrscheinlich um einen Steinmetz hohen Ranges, der weniger als "Korrektor" die Konturen veränderte, als ihnen vielmehr seinen eigenen Stempel aufdrückte.

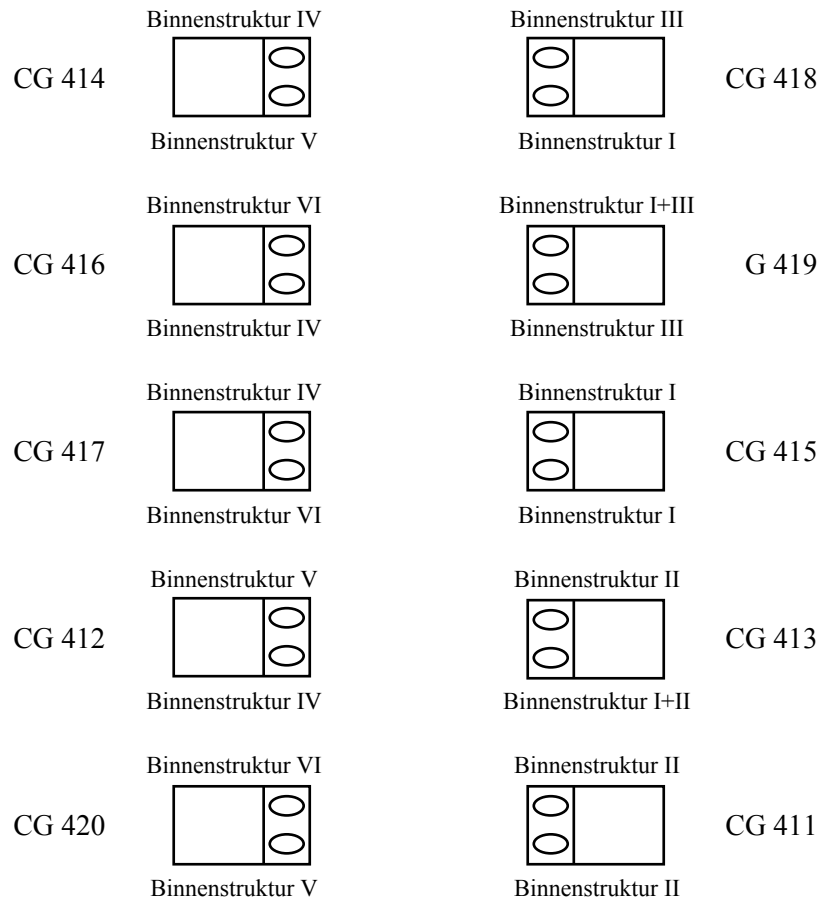


Abb .104: Verteilung der Binnenstrukturen in der rekonstruierten Aufstellung

Insgesamt lassen sich für die Binnenstruktur sechs Produzenten identifizieren, wovon zwei Personen mit den Kennzeichen ihrer individuellen Handschriften herausragen und vermutlich in ihrer Position mit heutigen Meistern gleichzusetzen sind. Die anderen vier Produzenten hielten sich an die Vorgaben der Vorzeichnung. Da die stilistischen Merkmale ausschließlich in den Akteuren (Hapi + Horus/Seth) greifbar werden, lassen sich zwischen den beiden Handschriften der Meister keine Verbindungen herstellen, die es erlauben würden, diese zu einer Handschrift zu verdichten. Allerdings ist dieses Verhalten so einmalig und zeigt sich an den gegenüberliegenden Komplexen immer an den nächstliegenden Reliefs, so dass diese Merkmale (Binnenstruktur I+VI) als Kennzeichen eines Steinmetzen, vielleicht den Leiter der Gruppe, aufgefasst werden können, der die Qualität seiner Handschrift an möglichst vielen Reliefs wirken lässt. Dabei liegt das zentrale Relief CG 415 vollständig in seiner Verantwortung und an den restlichen Reliefs versucht er, wenn möglich, wenigstens bei einer Figur zum Einsatz zu kommen. Es ist jedoch genauso gut möglich, dass die Hapi- und Horus-/Sethreliefs als in sich geschlossene Komplexe von eigenen Teams gestaltet wurden.<sup>1522</sup>

<sup>1522</sup> Ähnlich dem getrennten Arbeiten zweier Teams an der rechten und linken Wand eines Königsgrabes. Černý, Workmen, 106. Einen ähnlichen Befund dokumentierte A.G. Shedid, Grabmalerei, 88.

Binnenstruktur	Kennzeichen	CG
Produzent I	große, hoch am Körper sitzende Bäuche; gerade vom Körper abstehende Gürtelenden	415, 418 l, 419 rr, 413 ll
Produzent II	wie Vorzeichner II	411, 413, 415
Produzent III	wie Vorzeichner III	419 l, 419 rl, 418 r
Produzent IV	wie Vorzeichnung IV	412 r, 416 r, 417 l
Produzent V	wie Vorzeichnung V	412 l, 414 r, 420 r
Produzent VI	Perückenkontur wird in einem runden Verlauf verändert	414 l, 416 l, 417 r, 420 l
l = linke Thronseite ll = linke Figur auf der linken Seite lr = rechte Figur auf der linken Seite		r = rechte Thronseite rr = rechte Figur auf der rechten Seite rl = linke Figur auf der rechten Seite

### 5.1.5 Fünfter Herstellungsprozess: Die Oberflächenmodellierung

Für die Oberflächenmodellierung wurden an den Thronreliefs der Lischer Sitzstatuen zwei Techniken eingesetzt, das *einschichtig gehobene Flachrelief* und eine skulpturale, rundbildliche Gestaltung, die schon bei der Fertigung der Statuen benutzt wurde.

Die Technik des *einschichtig gehobenen Flachreliefs*<sup>1523</sup> ist besonders an den linken Thronseite von CG 412 (**Tf. 141**) und CG 419 (**Tf. 114a-c**) erkennbar, da hier die Konturlinien der Figuren *ingebeizt*, die Lage der Körperkompartimente und der Verlauf der Muskulatur jedoch gerade einmal durch leichte Muldungen und flache Vertiefungen in der Oberfläche angelegt wurden. Diese Muldungen wurden im weiteren Verlauf der plastischen Gestaltung nur noch weiter in die Tiefe modelliert.

An der linken Thronseite von CG 420 (**Tf. 117a**) zeigt sich eine andere Technik, die an die Modellierung einer Skulptur erinnert. Der Kopf des Seth befindet sich noch in einem *in Fase-gestellten* Zustand, der leicht *angearbeitet* wurde. Diese Vorgehensweise wird in ihren Arbeitsschritten in den Bildhauermodellen CG 33403 und CG 33402 A deutlich.<sup>1524</sup> CG 33403 stellt in den Arbeitsabläufen eine Vorgängerstufe zu CG 420 dar und zeigt den Aufbau der Rundung von Armen und Kopf durch das Anlegen von Teilflächen. Am Seth der linken Seite von CG 420 sind diese Teilflächen schon *angearbeitet* und somit mehr in die letztendliche Oberfläche integriert. Diese Vorgehensweise ist auch für die plastische Gestaltung der Sethköpfe der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 117b**) und CG 416 (**Tf. 117c**) sowie für die rechten Thronseiten von CG 412 (**Tf. 118a**) und CG 414 (**Tf. 116a**) anzunehmen.

Die Oberflächenmodellierung eignet sich bestens zur Erschließung individueller Handschriften, denn sie ist von keiner Vorzeichnung abhängig und daher in ihrer Gestaltung originär aus einer individuellen Vorstellung heraus umgesetzt worden. Daneben können durch dieses Kriterium die Reliefs der Hapi-Darstellungen mit den Reliefs der Horus- und Seth-Darstellungen verbunden werden, da die Modellierung der Beinmuskulatur keinen figurespezifischen Merkmalen unterliegt. Es können fünf Plastizitätstypen unterschieden werden, deren Verteilung

<sup>1523</sup> Schäfer, Kunst, 82.

<sup>1524</sup> Edgar, Sculptors' Studies, pl. XXII.

in der rekonstruierten Aufstellung eine äußerst ökonomische Arbeitsorganisation wiedergibt, bei der die einzelnen Produzenten zumeist an das nächst- oder gegenüberliegende Relief wechselten.

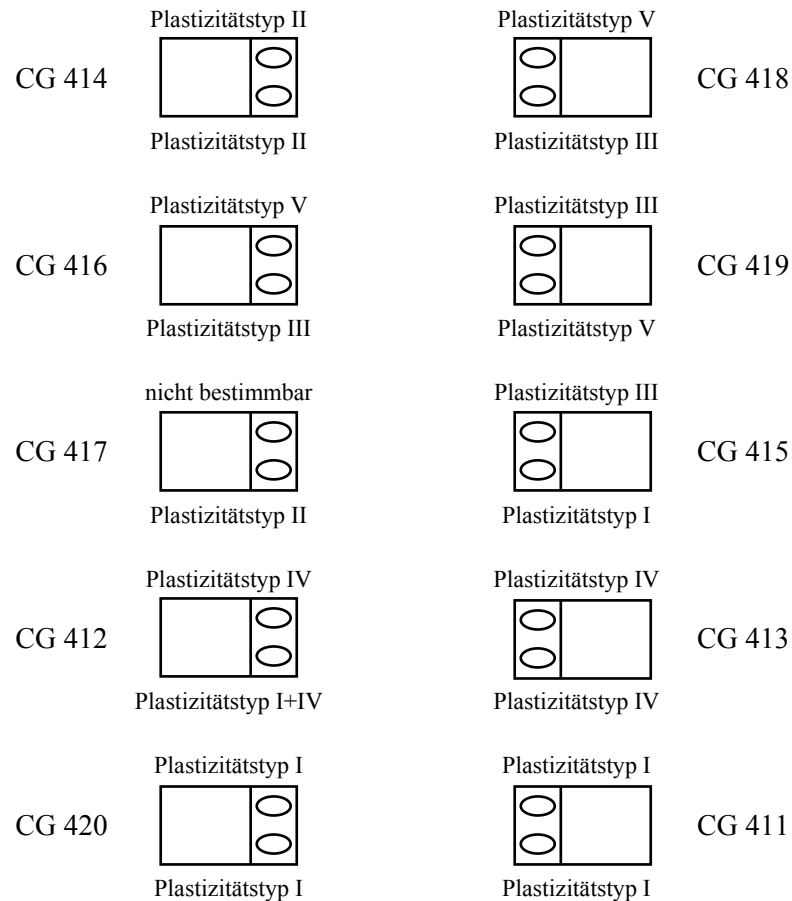


Abb 105: Verteilung der Plastizitätstypen in der rekonstruierten Aufstellung

Da die Figuren eines Plastizitätstypus sowohl verhaltene als auch ausgeprägte Modellierungen aufweisen, jedoch nie eine Figur ohne Modellierung geblieben ist, muss für den Herstellungsprozess der Oberflächenmodellierung von zwei Arbeitsschritten ausgegangen werden.

### 1. Arbeitsschritt:

Dieser wurde vom *Gehilfen* übernommen, der die Oberfläche der Figuren in verhaltener Form im Sinne des Meisters anlegte.<sup>1525</sup>

### 2. Arbeitsschritt:

Den nächsten Arbeitsschritt übernahm der *Meister*, der den letzten „Feinschliff“ der Oberflächenmodellierung übernahm und diese zu einer außergewöhnlichen Plastizität führte.

Nicht zu klären ist hierbei, wer von beiden für die Endausführung von Details wie zum Beispiel dem Nabel zuständig war. Beim *Plastizitätstyp I* scheint dies schon der *Gehilfe* ausgeführt zu

<sup>1525</sup> Im Sinne D. Frankes eine *relative Idiosynkrasie* (gemeinsame stilistische Tradition und Merkmale, aber verschiedene Hände), Franke Heqaib, 109.



haben, denn der Nabel ist an allen Figuren modelliert. Beim *Plastizitätstyp II* scheint dieses Detail erst durch die Hand des *Meister* vollendet zu werden, denn an der linken Figur der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 133c**), an der die Modellierung noch nicht abgeschlossen ist, ist der Nabel noch im Ritzstadium verblieben.

Der zentrale Sitzblock CG 415 ist – wie in der Vorzeichnung – von zwei Produzententeams bearbeitet worden. Das eine arbeitete von der linken Thronseite ausgehend an CG 420 und anschließend CG 411 (*Plastizitätstyp I*) weiter. Vermutlich sollte die linke Thronseite von CG 411 noch bearbeitet werden, die in ihrer Ausführung noch etwas verhalten ist, während der Gehilfe an der linken Thronseite von CG 420 die *in Fase-gestellte* Figur rundete. Das zweite Produzententeam bearbeitete die rechten Thronseiten von CG 415, CG 416 und CG 419 sowie die linke Thronseite von CG 418, die die verhaltenste Ausführung zeigt (*Plastizitätstyp III*). Hier ist auch der Nabel der rechten Figur im Ritzstadium verblieben.

Bei *Plastizitätstyp IV* (CG 413, die linke Thronseite von CG 412 und die rechte Figur der rechten Thronseite von CG 412) wurden die Nabel alle im Ritzstadium gelassen und sollten vermutlich durch den Herstellungsprozess der Detaillierung fertiggestellt werden.

Die Kennzeichen von *Plastizitätstyp III*, die geritzte Iris und Pupille,<sup>1526</sup> finden sich auch am Karnakpfeiler, wohingegen die Merkmale von *Plastizitätstyp I*, die stark modellierten Beine und gebohrten Nasenlöcher, ebenso wie die Merkmale der verhaltenen Körpermodellierung von *Plastizitätstyp IV* vor allem an der Chapelle Blanche belegt sind.<sup>1527</sup>

*Plastizitätstyp II* zeigt sich an den Reliefs von CG 414 und der rechten Thronseite von CG 417. Der *Meister* scheint an der linken Thronseite von CG 414 (**Tf. 132**) noch tätig gewesen zu sein, da die rechte Figur gegenüber der linken Figur deutlich plastischer ist. Der *Gehilfe* hatte mit großer Wahrscheinlichkeit an der rechten Thronseite von CG 414 (**Tf. 133c**) an der Horusfigur, die kaum eine Modellierung aufweist, gearbeitet.

An der linken Thronseite von CG 416 und CG 419 sowie der rechten Thronseite von CG 418 ist die Körpermodellierung weitgehend zurückgenommen. Dieses Erscheinungsbild findet sich sehr häufig an der Chapelle Blanche und ist daher ein stilistisches Kriterium von *Plastizitätstyp V* und kein Fertigungsstadium. Diese Konjektur erhält eine Bestätigung durch die Nabelmodellierung, die an der linken Thronseite von CG 419 (**Tf. 114a-b**) fertiggestellt ist (*Meister*), während die restlichen Figuren nur eine Ritzung erhielten (*Gehilfe*). Die verhaltenste Ausführung zeigt die rechte Seite von CG 418 (**Tf. 113c-d**), die fast nur geglättete, in den Kanten gerundete Figuren aufweist und daher großteils noch den 4. Herstellungsprozess wiedergibt.

Die linke Thronseite von CG 417 (**Tf. 147**) kann aufgrund der umfangreichen Beschädigungen keinem *Plastizitätstyp* zugeordnet werden.

So kommen in diesem Herstellungsprozess – wie in der Vorzeichnung – fünf Produzenten zum Einsatz, die durch deutliche Handschriften gekennzeichnet sind. Die im Stil des *Meisters*

<sup>1526</sup> Dafür aber keine Augenbrauen und Lidstriche.

<sup>1527</sup> Kapitel 4.3.6 Die Modellierung in Teil III. Analytik.

arbeitenden *Gehilfen*<sup>1528</sup> werden nur durch eine verhaltene Ausführung, also einem Fertigungsstadium, deutlich. Da nahezu für jeden Plastizitätstypus ein verhaltener und ein ausmodellierter Befund festgestellt werden konnte, kann angenommen werden, dass jedem *Meister* ein *Gehilfe* zur Seite stand, den er in seinem Stil ausgebildet hatte und der mit ihm in einer eingespielten Arbeitsverbindung stand. Vielleicht muss hier vielmehr von einem *Schüler*, als von einem *Gehilfen* gesprochen werden, denn diese kamen weniger für Hilfsarbeiten zum Einsatz, sondern bereiteten – wie in den Werkstätten des Barock – die Werkstücke des *Meisters* vor,<sup>1529</sup> der durch den „letzten Schliff“ das Bild zu einem echten „Rembrandt“ machte.<sup>1530</sup>

Plastizität	Kennzeichen	CG
Produzenten-Team I	zwei schräge Falten über dem Knie; Knie im Inkarnat eingebettet, dreigeteilt; feine Modellierung; Nasenlöcher gebohrt	411, 420, 415 l, 412 rl
Produzenten-Team II	ausgeprägte Oberschenkelmuskulatur; Wade und Fußknöchel sind eigene Formen	414, 417 r
Produzenten-Team III	Knie, Waden und einzelne Muskeln stehen isoliert als Einzelformen; dekorativer Eindruck; Lippen gratig mit plastischem Wulst	415 r, 416 r, 418 l, 419 r
Produzenten-Team IV	feine, verhaltene Modellierung des Inkarnats; Wade und Knöchel erscheinen als isolierte Formen	413, 412 l, 412 rr
Produzenten-Team V	kaum Körpermodellierung nur zwei Furchen am Unterschenkel	416 l, 418 r, 419 l
nicht bestimmbar	Beschädigungen	417 l
l = linke Thronseite ll = linke Figur auf der linken Seite lr = rechte Figur auf der linken Seite		r = rechte Thronseite rr = rechte Figur auf der rechten Seite rl = linke Figur auf der rechten Seite

### 5.1.6 Sechster Herstellungsprozess: Ausführung der feinen Details

Zum Herstellungsprozess der Detaillierung gehören zum einen die Endfertigung der Körperdetails wie Finger-, Zehennägel und Augen, zum anderen die Verzierung der Wapppflanzen und Hieroglyphen mit einer feinen Binnenzeichnung. Diesem Herstellungsprozess sind keine besonderen Arbeitsschritte zuzuordnen. Die Ausführung von Details ist allerdings von bestimmten Arbeitsschritten abhängig und ihr Aussehen zum Teil durch die Vorzeichnung bestimmt.<sup>1531</sup> Die Gestaltung der Körperkompartimente (z.B. Nabel) hing eng mit der plastischen Gestaltung der Körperoberfläche zusammen. Andere Details (z.B.

<sup>1528</sup> Smith, HSPOK, 359-360.

<sup>1529</sup> Shedid, Grabmalerei, 97-98. Auch G.A. Reisner nahm den Einsatz des Meisters nur in entscheidenden Arbeitsschritten an. Reisner, Mycerinus, 115. N. Strudwick hingegen mutmaßte, dass der Meister im Grab die Hauptfiguren und den Text herausmeißelte, während dem Gehilfen die Randfiguren und -szenen überlassen wurden. Er konnte sich jedoch auch vorstellen, dass der Gehilfe mit dem Relief begann und der Meister es zu Ende führte, Strudwick, JARCE 27 (1990), 95-96. Zum Ausbildungswesens, siehe Kapitel 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1530</sup> Alpers, Rembrandt, 179, „Zwar trifft es zu, daß seine Schüler und Gehilfen in erstaunlichem Umfange kopierten, aber das betraf nur Werke – zumeist Zeichnung – von seiner Hand bzw. Arbeiten, die von ihm selbst oder jemandem anderem im Atelier in seinem Sinne angefertigt oder korrigiert worden waren.“ P.P. Rubens hatte diese Arbeitsteilungen zwischen Meister, Schüler und Gehilfen perfektioniert. Alpers, Rembrandt, 243-245.

<sup>1531</sup> Es kommt eher vor, dass Details, die in der Vorzeichnung festgelegt waren, in der Binnenstruktur vergessen, als das durch die Steinmetzen Details hinzugefügt wurden. In den Vorzeichnungen wurden so viele Details wie möglich niedergelegt. Bei Haremhab sind verschiedene Augenformen, Schurz falten, Armreifen, Kragen, Bartband, Knoten, Breite des Gürtels, der Sitz des Bauchnabels, Verzierungen der Hieroglyphen und anatomische Details von Tieren in der Vorzeichnung wiedergegeben. Hornung, Haremhab, Tf. 28, 31, 35, 43, 55, 58a.

Verzierung von Pflanzen und Hieroglyphen) konnten vor oder nach der Körpermodellierung ausgeführt werden.

Exemplarisch soll das Problem der Bewertung und Einordnung der Details anhand der Bartzeichnung der Hapi-Figuren dargestellt werden. Die Form der Bärte wurde durch die Vorzeichner angelegt und vom Arbeitsteam der Binnenstruktur ausgeführt. An der linken Throneite von CG 415, der rechten Throneite von CG 411 und der rechten Figur der linken Throneite von CG 418 ist das Bartende zu einer Spirale aufgerollt worden. Nur an der linken Throneite CG 415 und der rechten Figur der rechten Throneite von CG 415 versah man den Bart mit einem Flechtmuster.<sup>1532</sup> Ob diese Details vor oder nach der Körpermodellierung gefertigt wurden, ist nicht mehr zu klären. Ebenso konnten sie schon durch das Team der Binnenstruktur gestaltet worden sein. Da sie nie an allen Figuren einer Gruppierung der Binnenstruktur oder Oberflächenmodellierung vorkommen, wirken sie wie zufällig gesetzt. Deshalb kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob die Ausführung der Details nur als ein Arbeitsschritt innerhalb eines bestimmten Herstellungsprozesses oder als ein eigener Herstellungsprozess anzusehen ist. Da einige Details sowohl durch das Team der Binnenstruktur als auch der Oberflächenmodellierung gefertigt werden konnten, liegt es nahe, die Detaillierung nur als einen Arbeitsschritt einer dieser Herstellungsprozesse zu betrachten. Es gibt jedoch Befunde, wie die Detaillierung der Hieroglyphen, die nahezu unabhängig vom dritten bis zum siebten Herstellungsprozess gestaltet werden konnten. Daher habe ich mich entschieden, die Ausführung der Details als eigenständigen Herstellungsprozess zu bezeichnen, auch wenn er in dem einen oder anderen Herstellungsprozess eingebettet gewesen sein kann.<sup>1533</sup> Da einige Detaillierungen nur bei bestimmten Plastizitätstypen vorkommen, werden sie in Zusammenhang mit diesen vorgestellt.

Die meisten Körperdetails wurden an den Figuren des *Plastizitätstyp I* ausgeführt (**Tf. 128-131**). So sind an allen Figuren die Nagelhaut von Zehen und Fingern angegeben. Darüber hinaus wurden an den Figuren von CG 420 (**Tf. 130**), der linken Figur der rechten Throneite von CG 412 (**Tf. 146**) und der linken Throneite von CG 415 (**Tf. 131**) Rillen zur weiteren Differenzierung der Fingerglieder *angeschrieben*. Da die linke Throneite von CG 420 (**Tf. 130a**) Stellen *angearbeiteter Fasen* aufweist, also in der Körpermodellierung noch nicht fertiggestellt war, scheinen diese Details nicht durch das Team der Oberflächenmodellierung gestaltet worden zu sein.





Die Wapppflanzen sind nur zum Teil verziert, wobei auch hier eine Häufung an CG 420 festzustellen ist.<sup>1534</sup> An der linken Throneite von CG 420 sowie der rechten Throneite von CG 411 und CG 413 wurde die Sema-Lunge durch halbkreisförmige Ritzungen in zwei Hälften geteilt und diese Kontur zur unteren Hälfte hin *unterbeizt*.<sup>1535</sup> Die Binnenzeichnung wurde an den Wapppflanzen der rechten Throneite von CG 415 und CG 420 und der linken Throneite von CG 412 nur in feinen Inskriptionen *angeschrieben*. An der rechten Seite von CG 420 sind nur die Dolden, die aus der Hand des angezogenen Armes herunterbaumeln, verziert worden.

<sup>1532</sup> Kapitel 4.3.2.2 *Bartgestaltung* in Teil III. *Analytik*.



<sup>1533</sup> Ähnliche Probleme bereitet der Arbeitsschritt der Konturenrundung, der durch die Gehilfen, die Steinmetzen der Binnenstruktur oder der Oberflächenmodellierung ausgeführt werden konnte.

<sup>1534</sup> Kapitel 4.3.4.4 *Wapppflanzen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1535</sup> Kapitel 4.3.4.5 *Sema-Zeichen* in Teil III. *Analytik*.

Auch die Hieroglyphen erhielten eine Binnenzeichnung.<sup>1536</sup> Das -Zeichen weist an CG 415 und der rechten Thronseite von CG 411 eine rechteckige Strukturierung auf. Die -Zeichen zeigen an CG 420, der linken Thronseite von CG 411 und der rechten Thronseite von CG 412 unterschiedlichste Binnengliederungen. Das -ZDiShDn erhielt wiederum am CG 420 die detaillierteste Binnenzeichnung, während nur das -Zeichen an der rechten Thronseite von CG 411 eine Verzierung am Hals aufweist. Somit finden sich an *Plastizitätstyp I* nicht nur die feinste Oberflächengestaltung, sondern auch die umfangreichsten Detaillierungen.

An den Reliefs des *Plastizitätstyps II* zeigen sich die meisten Pflanzendetails, besonders gehäuft an der rechten Thronseite von CG 416.<sup>1537</sup> Nur an diesem Relief sind die Blätter am Blütenansatz entlang ihrer Kontur *unterbeizt* und setzten sich daher plastisch von der Pflanze ab. Einzigartig wurden sowohl die Blüten des Lotos als auch die Dolden des Papyrus weiter differenziert, während an den anderen Thronseiten nur eine der beiden Pflanzenarten verziert ist. Die Papyrusdolden unter dem aufgesetzten Bein sind an allen drei Stängeln gestaltet, während bei den Lotosblüten nur die dem Sema-Zeichen zugewandten Blüten differenziert sind. Der Stängel am Pflanzenkopfansatz wurde durch parallel hintereinander gesetzte Inskriptionen verziert. Auch dieses Detail bietet kein anderes Relief. Vielleicht wurde die plastische Ausarbeitung der Pflanzenblätter zusammen mit der Gestaltung der Sema-Lunge ausgeführt, denn deren obere Hälfte ist wiederum einzigartig im versenkten Relief gestaltet. Somit zeichnet sich dieses Relief durch eine akribische Detailfreude bei der Gestaltung der Pflanzen aus.

Im Bereich der Hieroglyphen sind die -Zeichen an CG 416 mit einem Rechteck versehen und an CG 414 und CG 417 haben die -Zeichen eine Gliederung erfahren. Dagegen sind an der rechten Thronseite von CG 414 Finger und Zehen ohne Angabe des Nagels geblieben. Die Modellierung des Horus ist hier noch nicht fertiggestellt. Dafür ist, wie an der rechten Thronseite von CG 416, eine kreisrunde Iris in die Form der Augen geritzt worden. Nur an der linken Figur der rechten Thronseite von CG 416 wurden die Fingerglieder durch parallele Rillen angegeben. Nicht aber an den Figuren mit ausgeprägter Plastizität aus dieser Gruppe, so dass die Ausführung der Detaillierung unabhängig vom Fertigungsgrad der Oberflächengestaltung zu einem späteren Zeitpunkt vollzogen worden sein muss.



An den Reliefs des *Plastizitätstyps III* wurde die Binnenzeichnung der Wappenpflanzen an der linken Thronseite von CG 418 und an der rechten Thronseite von CG 415 mit feinen Ritzlinien versehen. Auf der rechten Thronseite von CG 415 sind dazu die Dolden des Papyrus mit Ritzungen verziert worden. Die Blätter sind, wie an der linken Thronseite von CG 419 (*Plastizitätstyp V*), am Doldenansatz durch dreieckige Inskriptionen weiter ausgestaltet worden. In der gleichen Art wurden die Lotosblüten der Wappenaufsätze an CG 418 verziert, während die restlichen Blüten ohne Binnenzeichnung geblieben sind. Vielleicht stehen auch die gegabelten Bauchfalten von CG 415, CG 418 und CG 419 mit diesem Herstellungsprozess in Verbindung, da sich die Gabelung der Bauchfalten nur an den Thronseiten mit Verzierungen finden.<sup>1538</sup> An allen Figuren wurde die Iris in das Auge geritzt und an der linken Thronseite von CG 418 und der rechten Figur von CG 419 sogar die Pupille angegeben.<sup>1539</sup>



<sup>1536</sup> Kapitel 4.2.3 *Gestaltung der Hieroglyphen* in Teil III. *Analytik*.



<sup>1537</sup> Kapitel 4.3.4.4 *Wappenpflanzen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1538</sup> Kapitel 4.3.2.1 *Oberkörpergestaltung* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1539</sup> Kapitel 4.3.4.3 *Augengestaltung* in Teil III. *Analytik*.

An den Hieroglyphen lassen sich nur wenige Binnenstrukturen erkennen. Das -Zeichen ist an CG 415, CG 418 und der rechten Thronseite von CG 419 mit einem Rechteck versehen und das -Zeichen an der linken Thronseite von CG 418 am Hals mit einem Zick-Zack-Muster verziert.<sup>1540</sup>

*Plastizitätstyp IV* zeichnet sich durch eine weitere Rücknahme der Details aus. Allein an den rechten Thronseiten von CG 412 und CG 413 wurde das Sema-Zeichen durch halbkreisförmige Inskriptionen in zwei Hälften geteilt und diese Kontur zur unteren Hälfte hin *unterbeizt*.<sup>1541</sup> An der linken Thronseite von CG 413 und am Seth der linken Thronseite von CG 412 wurden nur die Dolden, die aus der Hand des angezogenen Armes herabhängen, verziert. Dort ist auch das -Zeichen mit einem Rechteck versehen. An der rechten Thronseite von CG 412 ist der Kreuzarm des -Zeichens mit einer Schnürung dekoriert und an der linken Thronseite ist sogar der Fuß durch eine Ritzlinie zweigeteilt. An der linken Thronseite von CG 412 sind die Augen mit einer Iris versehen und an der linken Figur der rechten Thronseite die Fingerglieder durch Rillen angegeben.

An den Reliefs des *Plastizitätstyps V* finden sich nur wenige Details. Am rechten -Zeichen der linken Thronseite von CG 419 wurden die Kreuzarme mit einer Schnürung verziert und an den linken Thronseiten von CG 416 und CG 419 und der rechten Thronseite von CG 418 wurde das -Zeichen mit einer Strukturierung versehen. An der linken Thronseite von CG 416 und der rechten Thronseite von CG 418 wurde neben der Iris die Pupille *ingeschrieben*.

Der Herstellungsprozess der Detaillierung scheint mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Arbeitsteam ausgeführt worden zu sein, das in enger Zusammenarbeit mit dem Team der Oberflächenmodellierung stand. Vielleicht handelte es sich neben dem *Schüler*, der dem *Meister* bei der Modellierung half, um einen weiteren Mitarbeiter dieses Teams, der selbständig an freigewordenen Plätzen die Details ausführte. Die Gruppe, die sich durch eine besonders feine Oberflächenmodellierung auszeichnet, weist auch eine große Zahl von Details auf (*Plastizitätstyp I*). Bei *Plastizitätstyp II* zeigt sich eine besondere Vorliebe für die Gestaltung von Pflanzendetails. Trotz verhaltensteter Modellierung werden an *Plastizitätstyp V* Iris und Pupille in das Auge geritzt, was an den Augen der anderen Ausführungen kaum zu finden ist.

Die Produzenten der Detaillierung scheinen nur in einer losen Arbeitsverbindung mit dem Teams der Oberflächenmodellierung gestanden zu haben. Denn es wurden Details an Figuren angebracht, die von einem eindeutigen Arbeitsabbruch des *Schülers* zeugen.<sup>1542</sup> Somit muss für die Detaillierung von einem eigenen Herstellungsprozess ausgegangen werden.<sup>1543</sup> Für diesen Herstellungsprozess können keine Fertigungsstadien erstellt werden, da gerade Details in den untersten Prioritäten liegen und deren Fehlen die Vollständigkeit einer Szene nicht

<sup>1540</sup> Kapitel 4.2.3 *Gestaltung der Hieroglyphen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1541</sup> Kapitel 4.3.4.5 *Sema-Zeichen* in Teil III. *Analytik*

<sup>1542</sup> Diese Befunde zeigen sich an *Plastizitätstyp I* und *II*, besonders an den Thronseiten von CG 420, die sich zum Teil in einem *angearbeiteten Fasenzustand* befinden.

<sup>1543</sup> So auch Boschung/Pfanner, *Münchner Jahrb.* 3. Folge, Bd. 39 (1988), 13.

beeinträchtigt.<sup>1544</sup> Diese Wertung wird durch die Platzierung der Details bestätigt, die nicht unbedingt an der Schaufront liegen, sondern häufig an den Figuren, die durch ihre Platzierung in den Hintergrund geraten. Es ist davon auszugehen, dass fehlende Details dann in Farbe ausgeführt wurden.<sup>1545</sup>

### 5.1.7 Siebter Herstellungsprozess: Die Bemalung der Reliefs

Von diesem Herstellungsprozess sind an den Reliefs keine Spuren erhalten geblieben. Da die Ausgräber J.E. Gautier und G. Jequier und der erste Bearbeiter L. Borchardt nur ungenaue Hinweise über Farbspuren an den Statuen und keine Informationen über Farbspuren an den Thronreliefs gaben, kann auf eine fehlende oder zum damaligen Zeitpunkt kaum noch vorhandene Bemalung nicht unbedingt geschlossen werden.<sup>1546</sup> Mit Sicherheit war aber eine Bemalung der Reliefs geplant wie sie sich zum Teil am Pfeiler aus Karnak (**Tf. 157c-d**) noch erhalten hat. Dort zeigt die Perücke des Horus noch ein bandartiges Strähnenmuster und der Kragen ist in einzelne farbige Bänder untergliedert. Es ist zu vermuten, dass für diesen Herstellungsprozess die gleiche Arbeitsgruppe zum Einsatz kam, die auch die Wände des Tempels bemalte.<sup>1547</sup>

<sup>1544</sup> Kuhlmann/Schenkel, Ibi, 25-26, "Auslassungen von Details sind dabei häufiger zu beobachten und könnten wohl vergessen worden sein, doch ist in vielen Fällen nicht auszuschließen, daß sie nur beim Relieffieren übersehen und bei der Bemalung nachgetragen wurden, so daß ihr Fehlen eine Folge des Farbverlustes ist. Die Anlegung der Vorzeichnung für die Dekoration der ersten drei Räume ist also offensichtlich noch nicht, wie dann bereits die Relieffierung und Modellierung unter verstärkten Druck erfolgt, der zur Nichtfertigstellung von Dekorationen bzw. gehäuft auftretenden Flüchtigkeitsmerkmalen geführt hätten. [...] Da keine Untersuchung darüber vorliegen, inwieweit verbindliche Normen für das Verhältnis zwischen Figurengröße und Relieftiefe/-höhe oder den Umfang der Modellierung existieren, ist eine absolute Aussage über den im Vergleich zu einem eventuellen Paradigma erreichten Fertigungsgrad nicht möglich. Feststellbar ist, daß die meisten Figuren im Vergleich zu einigen wenigen Reliefs, denen man für einen bestimmten Typus ob ihrer Reliefstärke sowie sehr detailreichen und intensiven Bearbeitung Modellcharakter zusprechen möchte, sehr viel einfacher ausgeführt wurden. Aufgrund der Tatsache, daß aber auch diese Figuren, soweit sich dies vom Erhaltungszustand her beurteilen läßt, die abschließende Bemalung erhalten haben, muß gefolgert werden, das sie in den Augen der ausführenden Handwerkerschaft sowie des Auftraggebers ebenfalls als »fertig« galten." So auch Anthes, MDAIK 10 (1941), 84. Schon in den Vorzeichnungen zeigte sich, dass die Ausführung der Details keine besondere Wichtigkeit hatten. So finden sich im Grab des Haremhab innerhalb eines Abschnittes Figuren mit und ohne Kragen (Hornung, Haremhab, Tf. 35, 58), wie auch mit und ohne Schurz falten (Tf. 31, 35, 55)

<sup>1545</sup> Auch R. Freed stellte die Häufigkeit gemalter neben geritzten Details an Stelen fest. Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham, 75, Anm. 55.

<sup>1546</sup> Über die zu rekonstruierenden Farben an den Statuen siehe Kapitel 4.2 *Farbige Fassung* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>1547</sup> Franke, Heqaib, 106, "Die Zeichner waren wahrscheinlich auch für die Bemalung zuständig (die zur Tätigkeit des "Schreibens" gehörte), wenn diese Aufgabe nicht Gehilfen übernahmen."

## 5.2. Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl

Die Reliefs der Thronblöcke wirken fertiggestellt und zeigen – anders als die Statuen – keine auffallenden Abbrüche in den Herstellungsprozessen. Nur im Herstellungsprozess der Oberflächenmodellierung können einige unfertige Stellen ausgemacht werden.<sup>1548</sup> Da auch Figuren mit unausgearbeiteten Partien mit Details versehen wurden, erinnert zumindest dieser Befund an die Arbeitsmethodik, die an den Statuen festzustellen war. Es zeigt sich hier wie dort der Einsatz von Arbeitsgruppen, die aus einem *Meister* und mehreren *Schülern* und *Gehilfen* bestanden. Sie führten in den einzelnen Herstellungsprozessen<sup>1549</sup> ihre Arbeiten aus, egal welchen Fertigungszustand die vorhergehende Arbeitsgruppe ihnen hinterließ. An den Lischter Thronreliefs ist kein abschnittsweises oder in diesem Fall flächenweises Arbeiten festzustellen wie dies für die Herstellung der Wandreliefs zu beobachten ist.<sup>1550</sup> Dort wurde an einem Wandabschnitt nahezu jeder Herstellungsprozess von einer Person übernommen.<sup>1551</sup> Würde an den Lischter Thronreliefs eine Arbeitsorganisation wie am Bau vorliegen, so müssten an einem Relief Binnenstruktur, Oberflächenmodellierung und Detaillierung weitestgehend die stilistischen Kennzeichen eines Produzenten aufweisen. Ein solcher Befund zeigt sich an den Reliefs der Sitzblöcke jedoch nicht. Dort ist eine deutliche Arbeitsaufteilung zwischen *Meister* und *Schüler*<sup>1552</sup> wie auch ein mobiler Arbeitsplatzwechsel in den unterschiedlichen Herstellungsprozessen festzustellen. Hinzu kommt ein äußerst ökonomischer Einsatz der Arbeitskräfte, die sich zumeist dem nächstliegenden Relief zuwenden, jedoch auch äußerst flexibel ausweichen und somit Unterbrechungen im Arbeitsfluss unterbinden.<sup>1553</sup>

<sup>1548</sup> An den linken Thronseiten von CG 412 und CG 420 haben sich Reste des *in Fase gestellten* Zustandes erhalten.

<sup>1549</sup> So auch Seipel, Gott, 52, „All diese verschiedenen Arbeitsgänge machen ersichtlich, daß nicht eine einzige Person an einem Werkstück arbeitete, sondern einige Phasen auch von Hilfskräften bzw. Schülern der Werkstätten ausgeführt werden konnten, nur die exakte Vorzeichnung und die Endausführung mußten von einem Meister vorgenommen werden.“

<sup>1550</sup> Müller, SAK 13 (1986), 164; Teichmann, in: Hornung, Haremhab, 35; Ransom Williams, Per-neb, 18-19; Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Folge, Bd. 39 (1988), 19, „Die Steinmetzen passen also ihr technisches Vorgehen ganz der Situation am Bau an. Stark differenzierte Arbeitstrennungen wie in der Werkstatt sind hier geradezu hinderlich. Es gibt höchstens zwei Arbeitsgruppen nämlich ›Zahneisen-Hilfskräfte‹ für den Hintergrund und ›Flacheisen-Meister‹ für die Figuren. Wenn überhaupt, dann schaffen die Trupps gleichberechtigt nebeneinander in verschiedenen Arbeitsabschnitten. Das ist typisch für die Situation am Bau und steht im deutlichen Gegensatz zum Werkstattbetrieb, wo verschiedene Arbeitsabläufe ein- und dem selben Stück gelten.“

<sup>1551</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Folge, Bd. 39 (1988), 15, „Gefragt sind Vielseitigkeit, Flexibilität und schnelles Arbeiten. Aufwendige Kopiermethoden nach Modellen und differenzierte Arbeitsabläufe wie in der Werkstatt sind nicht durchführbar und unwirtschaftlich. Eine Vielzahl von Spezialisten würde sich gegenseitig behindern, oder es gäbe zu viel Leerlauf. Am Bau hat sich der Handwerker nach dem Objekt zu richten, während in der Werkstatt, die Produktionsabläufe möglichst maßgerecht auf den Mann zugeschnitten sind.“

<sup>1552</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Folge, Bd. 39 (1988), 10, „Der Herstellungsablauf wird systematisch in Einzelschritte aufgeteilt, die je nach Schwierigkeitsgrad Spezialisten oder Hilfskräften zugewiesen werden.“

<sup>1553</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb. 3. Folge, Bd. 39 (1988), 19, „Eine solche Arbeitsteilung ist natürlich nicht für ein Einzelstück gedacht, sondern bringt nur Vorteile, wenn die Gruppen abwechselnd und nebeneinander arbeiten können. [...] Das Besondere an der ausgeklügelten Organisation ist, daß den Spitzenkräften möglichst viel Arbeit abgenommen wird und alle zeitaufwendigen Arbeiten den Hilfskräften zufallen. In den entscheidenden Momenten kommt freilich nur der Könner zum Zug, so daß die Qualität der Bildhauerarbeit immer gewährleistet ist. [...] Der begabte, gut ausgebildete und teure Meister dagegen soll schnell an vielen Stellen arbeiten können.“

Die Rekonstruktion der Personenzahl ist für die Herstellungsschritte der Relieffertigung noch schwieriger zu erstellen als für die Statuenherstellung. Besonders die enge Zusammenarbeit von *Meistern*, *Schülern* und *Gehilfen* erschwert die Zuweisung einzelner Werkspuren.<sup>1554</sup> Die *Meister* sind durch ihre individuellen stilistischen Kriterien noch am leichtesten zu bestimmen. Allerdings arbeitet auch der *Schüler* in seinem Stil, weshalb die Grenze zwischen diesen beiden Produzenten zumeist nur durch die qualitative Bewertung des jeweiligen Erscheinungsbildes bei zwei stilistisch übereinstimmenden Befunden ermittelt werden kann. Wann aber gibt der *Schüler* die Arbeit an den *Meister* ab? Ist wirklich nur die Endfertigung eines Reliefs in seiner Verantwortung<sup>1555</sup> oder muss auch bei einer verhaltenen Modellierung davon ausgegangen werden, dass auch diese durch einen Arbeitsabbruch der *Meisterhand* hervorgerufen werden konnte? In ihrer Vollständigkeit lassen sich diese Fragen wohl nie mehr klären und daher können bei der Rekonstruktion der Produzentenzahl ausschließlich die *stilbildenden* Personen erfasst werden. Nur für den Herstellungsprozess der Körpermodellierung lässt sich durch den Befund einer verhaltenen und einer ausgeprägten Modellierung pro stilistischer Gruppierung ein *Schüler pro Meister* erschließen.

Herstellungsprozesse	Arbeitsschritte	Personenzahl
1. Herstellungsprozess: Bildkomposition	Anlegen einer groben Skizze der Szene und der Hieroglyphen. (Reste individueller Merkmale in den unterschiedlichen Volumen der Wappenpflanzen, der Lage der Pflanzenstängel vor dem Knoten und der Platzierung der Nabel).	2 Personen
1. Herstellungsprozess: Hieroglyphen	1. Grobe Skizze der Platzierung der Hieroglyphen. 2. Reinzeichnung der Hieroglyphen, Bestimmung der Form.	2 Personen
1. Herstellungsprozess: Vorzeichnung	Reinzeichnung der Bildkomposition. (z.T. Modifizierung der Konturen der einzelnen Körperkompartimente).	5 Personen
2. Herstellungsprozess: Herausbeizen der Figuren und Hieroglyphen	1. Ziehen der Umrisslinie mit einem <i>Ritzer</i> , eventuell auch der Konturlinien der Bildkompartimente. 2. Zur Umrisslinie wird mit dem Flacheisen ein Streifen unterbeizt. 3. Entfernen des Hintergrundes mit einem breiten Flacheisen.	nicht bestimmbar
3. Herstellungsprozess: Polieren des Hintergrundes	1. Hintergrund wird mit dem Polierstein geglättet. 2. Die Kanten des erhabenen Reliefs werden mit den Polierstein zum Hintergrund gerundet. 3. Hintergrund und Relief werden mit Quarzsand poliert.	nicht bestimmbar
4. Herstellungsprozess: Binnenstruktur	1. Die durch die Vorzeichnung vorgegebenen Konturen werden mit einem <i>Ritzer</i> nachgezogen (Modifizierungen des Konturenverlaufs). 2. Die geritzte Kontur wird unterbeizt.	6 Personen
5. Herstellungsprozess: Modellierung	1. Kanten der Figuren werden zum Hintergrund gerundet. 2. Verhaltene Modellierung durch den Schüler. 3. Endfertigung des Inkarnats, der Nabel und Augen durch den Meister.	10 Personen (5 Meister und je ein Schüler)
6. Herstellungsprozess: Details	Verzierung der Wappenpflanzen, Augendetails, Barthaare, Binnzeichnung der Hieroglyphen.	nicht bestimmbar
<b>Insgesamt</b>		<b>25 Personen</b>

<sup>1554</sup> So auch Franke, Heqaib, 113, „Stelen bestimmten Künstlern zuzuschreiben ist sehr schwierig. Zudem sind sie ja – wie oben angesprochen – meist in Teamarbeit entstanden. [...] Wir können hier also die Werke dreier „Hände“ (Handwerker, bzw. Handwerkerpaar) unterscheiden, die aber nach einem gemeinsamen Stilempfinden arbeiten. Das ist genau das, was man von einer Werkstatt oder einem Werkkreis erwarten wird, in dem mehrere Personen über einen längeren Zeitraum hinweg zusammenarbeiten.“

<sup>1555</sup> So die Annahme N. Strudwick, JARCE 27 (1990), 95.



Durch die werktechnische Analyse zeigte sich, dass zunächst die gesamte Bildkomposition zusammen mit den Hieroglyphen von zwei Vorzeichnern festgelegt wurde und anschließend eine Reinzeichnung der Bildkomposition durch fünf Vorzeichner erfolgte, deren Mitglieder – bis auf zwei Individuen – sich genau an die grobe Vorzeichnung hielten. Danach wurden die Hieroglyphen von zwei Vorzeichnern in Reinzeichnung gebracht. Da sowohl die gesamte Bildkomposition als auch die Reinzeichnung der Hieroglyphen, die Funktionalität und den Sinngehalt der Liturgie des Reliefkomplexes gewährleisten, kann davon ausgegangen werden, dass die zwei Vorzeichner der Bildkomposition und die zwei Reinzeichner der Hieroglyphen miteinander identifiziert werden können.<sup>1556</sup> Die Verschiebungen der individuellen Kennzeichen in den beiden Herstellungsprozessen wurde durch die dazwischengeschobene Reinzeichnung der Bildszene verursacht, die von einer Arbeitsgruppe bestehend aus fünf Vorzeichnern, durchgeführt wurde. Da auch in dieser Gruppe ein stilbildenden Meister deutlich wurde, der die grobe Vorzeichnung nach seinen Vorstellungen veränderte, kann möglicherweise die Annahme ausgesprochen werden, dass es sich hierbei um nur eine Arbeitsgruppe handelt, die aus zwei stilbildenden Produzenten und drei stilübernehmenden Produzenten bestand. Die stilbildenden Vorzeichner legten zuerst die grobe Bildkomposition an und führten dann die Reinzeichnung des Bildteils mit ihren drei Mitarbeitern aus. Gerat dabei einer der stilbildenden Vorzeichner auf die grobe Vorzeichnung seines Kollegen, so veränderte er diese in seinem Sinne. Die wichtigeren Hieroglyphen wurden jedoch wieder von ihnen selbst reingezeichnet.<sup>1557</sup> Das die Hieroglyphen von zwei Vorzeichner angelegt wurden, konnte durch die individuellen Vorlieben für aufgelöste und bestehende Kolumnenordnung belegt werden. Sie legten das Dekorationsprogramm der Sitzthronen in einer groben Vorzeichnung an und setzten nach der Konkretisierung des Bildes, die Reinzeichnung der Hieroglyphen und somit die korrekte Lesbarkeit um.

In den Gruppierungen der Binnenstruktur werden in den zwei Reliefreihen ebenfalls Produzenten deutlich, die die *reingezeichnete* Vorzeichnung zugunsten ihrer stilistischen Charakteristika abwandeln.<sup>1558</sup> Da sich diese Veränderungen in den jeweils nächstliegenden Reliefs der Statuenreihen befinden und mit der Handschrift am zentralen Sitzblock von CG 415 übereinstimmen, ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass es sich nur um einen Produzenten, den Meister der Steinmetzengruppe handelte, der versuchte, in nahezu allen Reliefs auf die Binnenzeichnung einzuwirken. Da deren korrekter Verlauf bildbestimmend und Grundlage für die weiteren Herstellungsprozesse der Oberflächenmodellierung und der Detaillierung ist, übernahm er somit die Aufgabe eine gleichbleibende Qualität im Reliefkomplex zu gewährleisten. Die Arbeitsgruppe der Binnenstruktur würde sich somit auf fünf Steinmetzen reduzieren lassen, wovon einer durch seine individuelle Handschrift als Leiter anzusprechen ist. Da im Herstellungsprozess der Oberflächenmodellierung ebenfalls fünf Produzenten festgestellt werden konnten und dieser ebenfalls von Steinmetzen ausgeführt wurde, ist es äußerst wahrscheinlich, dass diese Arbeitsgruppe in beiden Herstellungsprozessen zum Einsatz kam. Da die Oberflächenmodellierung durch keine Vorzeichnung reglementiert

---

<sup>1556</sup> Auch W.H. Peck verwies auf zwei Produzenten, die mit dem Übertragen des zeichnerischen Entwurfes auf die Wand beschäftigt waren. Peck, Ägyptische Zeichnungen, 40. In den Gräbern des Neuen Reiches wurden unterschiedliche Zahlen von Vorzeichner, je nach Größe des Projektes, identifiziert. Müller, SAK 13 (1986), 155-157; Černý, Workmen, 222-223.

<sup>1557</sup> Siehe dazu ausführlich, Robins, Proportion, 26; Bierbrier, Tombbuilders, 48.

<sup>1558</sup> Spiegel, MDAIK 9 (1940), 159, „Ob Vorzeichner – Bildhauer – Maler, jeder kann die vorliegende Arbeit nach seinen Typenvorstellungen korrigieren.“

war, konnten dort alle fünf Produzenten ihren individuellen Stil zur Entfaltung bringen. Dass die Gruppierungen der Binnenstruktur und der Oberflächenmodellierung nicht miteinander übereinstimmen, lag mit Sicherheit an der Gruppe der Schüler, die im Stil ihres Meisters die Oberflächenmodellierung vorbereiteten. Bei einer Annahme von nur einem Schüler pro Meister,<sup>1559</sup> muss bei unterschiedlichem Können und Arbeitsgeschwindigkeit immer wieder von Ausweichmanövern der zehn Produzenten an frei gewordene Arbeitsplätze ausgegangen werden. Durch die Zusammenfassung der Ergebnisse in den einzelnen Herstellungsprozessen und den jeweiligen Motivreihen konnte folgende Reduzierung der Personenzahl erfolgen:

Herstellungsprozess	Arbeitsschritte	Personenzahl
1. Herstellungsprozess: Vorzeichnung	Anlegen einer groben Skizze der Szene und der Hieroglyphen; Reinzeichnung der Bildkomposition; Reinzeichnung der Hieroglyphen	5 Personen
4. Herstellungsprozess: Binnenstruktur	Konturen werden nachgezogen; Konturen werden unterbeizt; Ränder der Figuren werden zum Hintergrund gerundet	5 Personen (nur stilbildenden Meister, da Gehilfen nicht für alle Herstellungsprozesse bestimmbar sind)
5. Herstellungsprozess: Modellierung	Verhaltene Modellierung durch den Schüler; Endfertigung des Inkarnats, der Nabel und Augen durch den Meister.	
<b>Insgesamt</b>		<b>10 Personen</b>

Die Zahl der stilbildenden Produzenten lässt sich somit auf zehn Personen reduzieren, die von einer unbestimmten Zahl von *Gehilfen* und *Schülern* begleitet wurden. Es zeigte sich an den Lischer Reliefs, ebenso wie an den Statuen, eine Arbeitsorganisation verschiedener Arbeitsverbindungen, die sich aus *Meistern*, *Schülern* und *Gehilfen* zusammensetzten und äußerst flexibel zum Einsatz kamen. Durch diese Arbeitsorganisation hatten die *Meister* die Möglichkeit an möglichst vielen Reliefs gestaltend eingreifen zu können und gewährleisteten somit eine gleichbleibend hohe Qualität.

<sup>1559</sup> Eine solche Arbeitsverbindung konnte auch aus einem Meister und mehreren Schülern und Gehilfen bestehen.

## 6. Zusammenfassung der Ergebnisse des Analytik-Teils

Durch die Detailanalyse einzelner Statuenkompartimente konnten das Werkverfahren, einzelne Arbeitsschritte und Herstellungsprozesse sowie eine bestimmbare Zahl von Produzenten für einzelne Produktionsverfahren ermittelt werden.

Die Analyse einzelner Werkspuren machte individuelle Werktechniken und Werkzeugvorlieben deutlich. Daneben konnte ein komplexes Kalksteingeschirr rekonstruiert werden, das sowohl Werkzeuge der Stein- als auch der Holzbearbeitung beinhaltete. Dass die Produzentenmannschaft sowohl in der Bearbeitung verschiedener Materialien wie auch in unterschiedlichen Werktechniken ausgebildet war, wurde durch die Ergebnisse der Relieffanalyse bestärkt. In dieser Gattung wurde sowohl die Technik des *einschichtig-gehobenen Relieffierens* auch die *Skulptiertechnik des in Fase-Stellens* deutlich. Ebenso konnte der technische Einsatz des *einschichtig-gehobenen Reliefs* auch in der Gestaltung einzelner Körperkompartimente nachgewiesen werden. Dies waren eindeutige Hinweise, dass im Produktionssystem des frühen Mittleren Reichs keine Spezialisierungen in Bildhauer- und Steinmetzenbereiche vorlagen, sondern die Ausbildung eine Schulung im Rund- und Flachbild sowie verschiedener Materialien vorsah.

Da durch die Untersuchung des Werkzeugeinsatzes, unter Berücksichtigung unterschiedlicher Fertigungsstadien, Schnittstellen einzelner Herstellungsprozesse und Spuren der Arbeitsorganisation deutlich wurden, konnte die Rekonstruktion des Arbeitsablaufes sowie der zugrundeliegenden Arbeitsorganisation zum Ziel der *Analytik* werden. Dazu wurden zunächst aus einer Zusammenschau von werktechnischen Befunden – vor allem die Konkretisierung einzelner Fertigungsstadien und die Bestimmung freistehender und überlagerter Werkspuren –, Werkmaterial und kunsttechnologischen Referenzen ein schematisierter Fertigungsablauf rekonstruiert, der als Rahmen für die Detailuntersuchung einzelner Statuen- und Relieffkompartimente diente. Die Arbeitsabbrüche in den einzelnen Herstellungsprozessen, unter Hinzunahme der dort angetroffenen Werkspuren, gaben Hinweise auf die Zahl der Personen, die in einem Herstellungsprozess im Einsatz waren.

Das Erstellen stilistischer Merkmalslisten führte zu Gruppierungen von Statuen für ganze Herstellungsprozesse aber auch einzelner Arbeitsschritte. Durch dieses Verfahren konnten mehrere Arbeitsschritte zu einem Herstellungsprozess zusammengeführt werden, aber auch die Grenzen der einzelnen Herstellungsprozesse im Herstellungsablauf konkretisiert werden, wenn sich wiederum für eine Anzahl von Arbeitsschritten andere Gruppierungen feststellen ließen. Interessanterweise konnte durch die Detailanalyse der schematisierte Fertigungsablauf durch einzelne Arbeitsschritte ergänzt, und in sich geschlossene Herstellungsprozesse eingegliedert werden. Es zeigte sich, dass bei der Statuenherstellung fünf stilbildende Produzenten (Meister) in den Gestalt- und Repräsentationssichernden Herstellungsprozessen des *in Fase-Stellens* und der Gesichtsmodellierung zum Einsatz kamen, wohingegen die restlichen Herstellungsprozesse von Arbeitsgruppen übernommen wurden, die nur aus vier stilbildenden Produzenten bestanden.

Innerhalb der Arbeitsgruppen konnten individuelle stilistische Merkmale festgestellt werden, die in verhaltener und ausgeprägter Form vorlagen. Unter Einbeziehung des Ablaufes einzelner Arbeitsschritte innerhalb eines Herstellungsprozesses und der Abwägung der Anzahl an Personen, die

gleichzeitig an einer Statue arbeiten können, konnten diese qualitativen Differenzen entweder als unterschiedliche Fertigungsstadien eines Individuums oder als Ausführung von Meister und Schüler konkretisiert werden. Dadurch konnte das kleinste Element der Arbeitsorganisation, die Arbeitsverbindung von einem Meister und seinem Schüler, definiert werden.

Der so analysierte Fertigungsablauf gab Hinweise auf eine Arbeitsorganisation, die für einzelne Arbeitsgruppen ein bestimmtes Zeitlimit ansetzte, in der sie ihre Arbeit zu erfüllen hatten, was zu abrupten Abbrüchen einzelner Arbeitsschritte führte. Diese wurden von der nachfolgenden Arbeitsgruppe weder vervollständigt noch verbessert, sondern man arrangierte sich mit dem vorliegenden Befund.

Die Arbeitsorganisation beim Reliefverfahren konnte noch deutlicher konkretisiert werden. Dies lag vor allem am abschnittswisen Arbeiten und der Anzahl von Arbeitsschritten, die von einem Produzenten übernommen wurden. Es zeigte sich, dass auffallend weniger Gruppierungswechsel zwischen den einzelnen Herstellungsprozessen festzustellen waren und individuelle Handschriften, vor allem in den Konturen und der plastischen Gestaltung einzelner Figuren, erarbeitet werden konnten. Die Gesamtkomposition aus Hieroglyphen und Figuren wurde von zwei Produzenten angelegt. In der Relieftechnik wurden drei Produzenten auffällig, die die Vorzeichnung in ihrem Sinne veränderten und in der plastischen Gestaltung der Figurenkörper konnten fünf Handschriften analysiert werden. Damit konnte eine Arbeitsgruppe bestehend aus 10 stilbildenden Produzenten und einer nicht genau zu bestimmenden Zahl von Schüler rekonstruiert werden. Die Rekonstruktion dieser Arbeitsgruppe kann als gesichert angesehen werden, da unter Berücksichtigung ihrer Werktechnik und Arbeitsorganisation die Statuen in eine Platzierung zueinander gebracht werden konnten, die ihrer ursprünglichen Aufstellungskonstellation entspricht.

Die Rekonstruktion der ursprünglichen Statuenreihen konnte nur gelingen, da die Reliefgestaltung an den Sitzblöcken ein in sich geschlossenes Produktionsverfahren darstellt. Da der Kalkstein durch den Transport leicht beschädigt werden konnte, ist davon auszugehen, dass die Reliefs vor Ort ausgeführt wurden. Der Vergleich stilistischer Charakteristika, die an den Thronreliefs erarbeitet wurden, konnten an anderen Denkmälern der Zeit Sesostri I., aber auch an Wandreliefs aus dem Totentempel in Lischt identifiziert werden, so dass mit großer Wahrscheinlichkeit die gleiche Arbeitsgruppe mit den Wandreliefs und den Reliefs an den Sitzblöcken der Statuen beschäftigt war.

Innerhalb des Skulptierverfahrens setzen sich die Statuen deutlich häufiger und zu auffallend unterschiedlichen stilistischen Gruppierungen zusammen, so dass durch diese Analyse keine Platzierung der Statuen zueinander vorgenommen werden konnte. Dies liegt zum einen an den verschiedenen Produktionsorten – Steinbruch, Werkstatt und Aufstellungsort – an denen einzelne Herstellungsprozesse von wechselnden Arbeitsgruppen und vermutlich auch in wechselnden Platzierungen vollzogen wurden. Details wie *Neun Bogen* und *Kartuschen* wurden ebenfalls am Aufstellungsort angebracht, da sie nur an drei zueinander platzierten Statuen ausgeführt sind. Für die anderen Herstellungsprozesse lassen sich keine Aufstellungen zueinander konkretisieren. Da in der Werkstatt auf dem Tempelbezirk mit Sicherheit das gesamte Statuenprogramm des Tempels hergestellt wurde, müssten für die Rekonstruktion der gesamten Bildhauermannschaft auch die Osirisstatuen des Aufweges, die Statuen des Fünf-Nischen-Raumes und des Sanktuars, von denen sich

nur eine Statuenbasis erhalten hat, die Statuen des Taltempels und vermutlich auch die Statuen aus Granit, die in späteren Zeiten nach Tanis verschleppt wurden, berücksichtigt werden. Mit der Rekonstruktion der Produzenten für die Lischer Sitzstatuen ist damit nur ein Teil des gesamten Personenaufkommens für die Skulpturenproduktion beleuchtet worden.

#### IV. Validierung<sup>1560</sup>

Im Teil der *Validierung* werden die in der *Gegenstandsicherung* und *Analytik* erschlossenen Ergebnisse in Zusammenhang gebracht und so weit als möglich kontextualisiert.<sup>1561</sup> Hierbei wird zum einen versucht, die erschlossene Arbeitsorganisation mit literarischen Referenzen zu untermauern und der in der Werktechnik sichtbar gewordenen Arbeitshierarchie eine schriftlich überlieferte Struktur gegenüber zu stellen. Die rekonstruierten individuellen Handschriften und verschiedenen Arbeitsgruppen sollen – soweit möglich – in Zusammenhang mit königlichen Arbeitsgruppen und biographisch gesicherten Individuen gestellt werden. Hierbei sollen auch der Auftraggeber und einflussreiche Personen der Zeit bezüglich ihres Einflusses auf die Gestaltung des Dekorations- und Statuenprogramms untersucht werden. Diese Kontextstellung<sup>1562</sup> ermöglicht die Rekonstruktion der Funktion und im Vergleich mit anderen Monumenten<sup>1563</sup> auch die Konjektur der ursprünglichen Aufstellung.<sup>1564</sup> Die Pragmatik und Semantik der Lischer Sitzstatuen wird des Weiteren durch die Texte der Reliefseiten untermauert, die durch die Werktechnik, Arbeitsorganisation und Rekonstruktion des Cachette-Befundes in eine sinnvolle Abfolge gebracht werden konnten und dadurch das Textprogramm inhaltlich fassbar wurde. Diese Texte können wiederum in Bezug zu anderen schriftlichen Referenzen gebracht werden, die Hinweise auf den Einsatz und die Gründe für die Bestattung der Statuen liefern. Das Heranziehen schriftlicher Referenzen wird allerdings nur sehr

<sup>1560</sup> „Durch die Validierung, d.h. argumentative Sicherung der Bedeutung wurde die Interpretation vervollständigt, so daß sie als richtig betrachtet werden kann. Eine Interpretation ist vollständig und richtig, wenn sie methodisch korrekt erarbeitet und argumentativ gesichert ist. Es kann mehrere richtige Interpretationen eines Werkes geben, von denen keine die Widerlegung einer anderen ist. Unrichtigkeit einer Interpretation kann nur durch den Nachweis eines Fehlens der Methodik aufgezeigt werden. Wenn die argumentative Sicherung der Bedeutung fehlt, bleibt die Konjektur im Stadium einer Meinung.“ Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 216.

<sup>1561</sup> Belting, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 224, „Im folgenden ist von keiner Methode, sondern nur vom Spektrum der Möglichkeiten die Rede, die es erlauben, das Werk in dem Kontext zu sehen, in dem es entstand und für den es bestimmt war. Die Rekonstruktion der darin investierten Bedingungen und Aussagen erschließt vielleicht konkreter Eigenarten seiner Gestalt, auf die man früher wenig geachtet hat. Gattung, Medium und Technik kommen hier ins Spiel, auch der Ort der Aufstellung und historischen Erfahrung ebenso wie der Inhalt, insoweit er die Wahl der formalen Struktur gelenkt hat. Wer heute nur die Zeitlosigkeit der Kunst erfahren will, wird solche Faktoren bagatellisieren und historische Informationen bloß als Ergänzung und nicht als echte Deutungshilfe der Form werten. Er wird auch nicht einsehen wollen, dass manchmal der zeitlose Rang eines Werks vor dem Hintergrund seiner zeitgebundenen Züge deutlicher wird, als wenn man ihn nur behauptet. Endlich wird er erst recht protestieren, wenn im folgenden die Kunst nicht als eine universale Vorgabe, sondern als eine spezifische kulturelle Aufgabenstellung des Werks oder Bilds verstanden ist. Nicht alles, was wir heute als Kunst deuten, ist als Kunst oder mit dem Verständnis eines ästhetischen Charakters, als Beleg für Kunst entstanden. Wenn dies so ist, kann die Frage nach dem Kunstcharakter des Werks, den man früher einfach vorausgesetzt hat, überhaupt erst gestellt werden. Sie greift aber erst in der Zeit der Renaissance, in der das Sammlerbild entsteht, und der Künstler in das Recht eines Schöpfers des Werks gesetzt wird.“

<sup>1562</sup> Kemp, in: Belting, u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 246, „[...] Kunstgeschichte mögen ihm das Ambiente genommen, seine äußeren Präsentationsformen weggeschnitten und es überhaupt erst als Kunstobjekt präpariert haben, es wird in jedem Fall noch Reste von Kontextmarkierungen aufweisen, die es und den Betrachter erneut situieren!“

<sup>1563</sup> Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), *Gesichtspunkte*, 274, „Kontext im systemtheoretischen Sinn bedeutet den in der Kommunikation (Kunstwerk) aktualisierten Kontext und seine Gegenpositionen. Jedes Kunstwerk ist eine realisierte Kommunikation, die ihre Gegenpositionen (bestehend aus anderen Kunstwerken) zu einer bestimmten Zeit an bestimmter Stelle thematisiert. Ein Kunstwerk kann – als Gegenposition zu einem oder mehreren Kunstwerken – also auch Teil des Kontextes anderer Kunstwerke sein. Durch die einmalige Raum/Zeitgebundenheit entsteht so für kurze Zeit ein Netzwerk von Verbindungen zwischen Kunstwerken.“

<sup>1564</sup> Bättschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 217-218, „Die Funktion lässt sich ermitteln durch den Auftrag, den ersten Standort und den Gebrauch des Objekts. Die Beziehungen zwischen Form, Funktion und Inhalt lassen sich untersuchen. [...] In bezug auf die Funktion müssen wir fragen, ob wir Erklärung dafür beibringen können, dass der Maler die Funktion in dieser bestimmten Zeit genau mit diesen Bildern erreichen wollte oder die Auftraggeber gerade diese Bilder in Auftrag gaben. Eine historische Erklärung vornehmen heißt, einen Fall aus allgemeinen Regeln des Verhaltens und aus individuellen Motiven ableiten.“

ausgesucht, im Hinblick auf die Funktion von Statuen erfolgen. Denn wie aus der Übersetzung der Texte deutlich wird,<sup>1565</sup> stände der detaillierten Analyse und textkritischen Einbettung des Lischer Textprogramms eine eigene Bearbeitung zu. Dies würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen und bleibt anderen Bearbeitern überlassen.

Durch die Berücksichtigung all dieser Faktoren kann in fragmentarischer Form die Welt, in der die Lischer Statuen hergestellt wurden, rekonstruiert werden.<sup>1566</sup>

---

<sup>1565</sup> Kapitel 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1566</sup> Im Sinne einer „Kunstwelt“; Bevers, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), *Gesichtspunkte*, 202, „Becker untersucht darin die für die Entstehung, Verbreitung und Veränderung von Kunst bedeutsamen, sozialen Prozesse und Formen. Dabei spielen all diejenigen eine Rolle, deren Aktivitäten – von der Ausarbeitung einer Idee bis zu den Reaktionen des Publikums – nach einem bestimmten Muster von Regeln und Traditionen zur Produktion, Verteilung und Rezeption von Kunstwerken beitragen. Zur Kunstwelt gehören schaffende und reproduzierende Künstler, Angehörige kultureller Organisationen, Techniker, Vermittler, Kritiker, Publikum, Ausbildungs- und Weiterbildungsinstitutionen, private und öffentliche Geldgeber, staatliche und gesetzliche Regelungen, Konventionen und Traditionen usw. Die Analyse der Kunstwelt bedeutet das Aufspüren, Registrieren und Analysieren von Veränderungen der relevanten Strukturenmerkmale, Abhängigkeitsbeziehungen und Mentalitäten im sozialen Netzwerk konkreter Kunstformen.“

## 1. Organisationsstruktur und Personenidentifikation

Die werktechnischen und stilistischen Analysen ergaben die Grundlagen auf denen der Arbeitsbereich und die Anzahl der Personen ermittelt werden konnten, die in den einzelnen Herstellungsprozessen zum Einsatz kamen. Da es in Ägypten sowohl Arbeitstitel als auch Würdentitel gab, die häufig miteinander in Verbindung gebracht werden können, soll nun der Versuch unternommen werden, einigen dieser Personen einen Arbeitstitel zuzuweisen und – wenn möglich – mit namentlich bekannten Personen der Zeit in Verbindung zu bringen. Da die Statuen keine Künstlersignaturen aufweisen,<sup>1567</sup> müssen verschiedenste Dokumente und Denkmäler für diese Hypothese herangezogen werden.

Für die Arbeiten in Lisch kamen mit Sicherheit nur die besten Bildhauer und Steinmetzen zum Einsatz.<sup>1568</sup> Daher ist es durchaus möglich, dass die durch Biographien und Titeln dokumentierten Handwerker aus der Zeit Sesostri I. in den verschiedenen Herstellungsprozessen an den Lischter Statuen mitwirkten. Allerdings kann die Zuweisung einer werktechnisch und stilistisch erarbeiteten Handschrift zu einem Individuum nur durch die arbeitshierarchische Bewertung der mit ihnen in Verbindung stehenden Arbeitsschritte oder Herstellungsprozesse geschehen, die dann mit einem Arbeitstitel in Verbindung zu setzen sind.<sup>1569</sup> Natürlich fällt diese Hypothese leichter, wenn in der Biographie oder durch das Grab ein Bezug zu Lisch hergestellt werden kann.<sup>1570</sup> Durch die Familienbeziehungen zu den obersten Leitungsebenen, zum Beispiel zum königlichen Architekten, kann dann eine solche Hypothese zur Konjektur verdichtet werden.

Für die Organisation von Arbeit „lassen sich im wesentlichen unterhalb des gewissermaßen außer Konkurrenz stehenden Königs fünf Ebenen einer sozialen Schichtung erkennen:

1. die obere Leitungsebene (Wesire, Hohepriester, Generäle usw.)
2. die mittlere Leitungsebene (mittlere Beamte und Priester, Offiziere usw.)
3. die untere Leitungsebene (Meister, einfache Schreiber usw.)
4. die Facharbeiter (Handwerker) und
5. die ungelerten Land- und Transportarbeiter.“<sup>1571</sup>

Der Auftrag für ein königliches Bauvorhaben wurde vom König und in der Verwaltung durch die oberste Leitungsebene, z.B. durch den Wesir gestellt, aus dessen Büro die Organisation der

<sup>1567</sup> So auch J.A. Wilson für das Alte Reich, Wilson, JNES 6 (1947), 245, „In the strictest and narrowest sense, there are no „signatures“ of artists in the Old Kingdom. In a more generous sense there is a limited number of cases where the name of the artist accompanies a product, which is sometimes definitely his product and sometimes possibly his product.“ J. Ch. Eyre merkte an, dass es Hinweise über die Mitarbeit eines namentlich genannten Handwerkers nur aus Privatgräbern gibt und diese als „Signaturen“ aufgefasst werden können. Diese Personen stehen zumeist auf einer Stufe mit nahestehenden Bekannten des Grabherrn. Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 30.

<sup>1568</sup> Drenkhahn, Handwerker, 145; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 27.

<sup>1569</sup> In ähnlicher Weise hat dieses Vorgehen J. Ch. Eyre für die Arbeiter in Deir el-Medina vorgeschlagen. Er kannte die Namen der Arbeiter der linken und der rechten Seite und schlug vor, dass nun in den Gräbern eine stilistische Untersuchung ihrer Handschriften notwendig sei, um eine Bestätigung für die in ihren Arbeitstiteln angedeutete Arbeitsweise zu erhalten. Eyre, SAK 11 (1984), 207.

<sup>1570</sup> Oder durch Titel im Tempel. Leider ist von den Wandreliefs des Totentempels von Sesostri I. kaum etwas erhalten geblieben. So ist hier die Möglichkeit, Titel des Architekten und des Oberbildhauers im *pr-wr.w* nachzuweisen, nicht mehr gegeben, wie es M. Rochholz für verschiedene Tempel des Alten Reiches rekonstruieren konnte. Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 261. Auch in den Privatgräbern wurden die beteiligten Handwerker häufig im Begräbniszug dargestellt. Gardiner, JEA 41 (1955), 17.

<sup>1571</sup> Steinmann, ZAS 118 (1991), 150.



architektonischen und dekorativen Elemente eines Baus geleitet wurde. Der dafür zuständige Wesir kann durch die Datierung des Tempels ermittelt werden, denn deren Amtszeit ist mit einigen Ungenauigkeiten überliefert. Ebenso verhält es sich mit dem königlichen Architekten, der der selben Ebene angehörte und oft mit dem Wesir identisch war.<sup>1572</sup>

Schwieriger ist die Identifikation der mittleren Leitungsebene, also der Obersten Handwerksleiter und der Aufseher der Bildhauer und Steinmetzen. Zur Identifikation der Aufseher, Schreiber und Arbeitsgruppen helfen die *control notes*, die sich an einer Reihe von Architekturelementen des Lischer Tempelkomplexes erhalten haben. Auf ihnen sind leitende Personen eines Arbeitsteams und der die gelieferte Ware in Empfang nehmende Schreiber notiert. Von der Arbeitsgruppe ist nur der Name vermerkt worden, nicht aber deren Mitglieder, so dass die unterste Leitungsebene durch sie nicht erschlossen werden kann. Die in den *control notes* genannten Arbeitsgruppen können allerdings nur bedingt für den Bereich der Statuenherstellung herangezogen werden, da hierfür mit großer Wahrscheinlichkeit ein eigenes Team die Verantwortung hatte. Einzig für den Transport und die Steinbrucharbeiten, also für den Rohzustand der Statuen, waren vermutlich die Leiter vor Ort zuständig. Es ist allerdings bis heute nicht geklärt, ob für *das Gröbern* der Statuen und das Zurichten der Architekturteile die selben Arbeitsgruppen zum Einsatz kamen oder jeweils eine eigene Arbeitsorganisation vorlag.

Aus der unteren Leitungsebene sind die Meister durch ihre Handschrift erhalten geblieben. Diese stilistisch und werktechnisch erarbeiteten Kennzeichen wiesen allerdings Varianten auf, die nicht mit Sicherheit einer oder mehreren Personen zugeschrieben werden konnten.<sup>1573</sup>

Zur Personenidentifikation dienen vor allem die Inschriften in Gräbern und an anderen Denkmälern. Besonders die Untersuchung der umliegenden Gräber in Lisch, in denen nicht nur die höchsten Würdenträger,<sup>1574</sup> sondern häufig auch die verantwortlichen Handwerker der gehobenen Hierarchie bestattet wurden, hätten für diese Rekonstruktion eine gute Grundlage geboten.<sup>1575</sup> Leider sind die meisten Gräber in ausgeraubten Zustand ohne Hinweise über die Besitzer aufgefunden worden.<sup>1576</sup> Diejenigen Gräber, die Hinweise über den Besitzer enthielten wurden durch das Grabungsteam des Metropolitan Museums unter der Leitung von D. Arnold untersucht. Diese Ergebnisse sind bisher aber noch nicht veröffentlicht worden.<sup>1577</sup> Daher

<sup>1572</sup> Strudwick, Administration, 236-237, die meisten Wesire hatten den Titel des Aufsehers aller königlichen Arbeiten, diesen konnten sie allerdings schon für den Erhalt des Wesirates bekommen haben.

<sup>1573</sup> Da auch die Schüler im Stil des Meisters arbeiteten. Daher kann ein individueller Stil in mehreren qualitativen Ausprägungen vorliegen. Siehe dazu Kapitel 3.2.8 *Zusammenfassung der verschiedenen Herstellungsprozesse* in Teil III. *Analytik*. Dazu auch N. Strudwick (JARCE 27 (1990), 94), der darauf hinwies, dass schon bei einem Wechsel des Werkzeugeinsatzes von links nach rechts und andersherum Schwankungen im Stil einer Handschrift entstehen.

<sup>1574</sup> Die Pyramiden zwischen der inneren und äußeren Umfassungsmauer waren den Mitgliedern der königlichen Familie vorbehalten. Dennoch hat man von den Nebenpyramiden bisher nur zwei Besitzer ermitteln können. Arnold, Pyramid Complex, 19. Dazwischen befanden sich Gräber der Angehörigen des königlichen Haushalts. Weitere hundert Schächte wurden von D. Arnold ins späte Mittlere Reich datiert. Arnold, Pyramid Complex, 41.

<sup>1575</sup> Zu den bisher identifizierten Personen, Simpson, in: LÄ III (1980), 1058-1060.

<sup>1576</sup> Arnold, Pyramid Complex, 41. Dabei muss berücksichtigt werden, dass Mitglieder des königlichen Haushalts, die in der frühen Regierungszeit des Königs verstarben, in der Nähe des fertiggestellten Pyramidenkomplexes seines Vorgängers Amenemhet I. bestattet wurden, da der Pyramidenbezirk Sesostri I. noch eine Baustelle war. Dieser Bezirk ist aber bis heute kaum untersucht. Identifiziert sind dort in der Süd-West-Ecke die Mastaba des Wesir *Jntf-jqr*, des *pr wr Nht* und des Schatzmeisters *Rhw-r-dr-sn* und auf der Südseite die Mastaba des Schatzmeisters *Sn-mrj-ꜥnh*, Simpson, in: LÄ III (1980), 1058.

<sup>1577</sup> Auch die von F. Arnold angekündigte Veröffentlichung dieser Grabungen (Arnold, GM 122 (1991), 10, Anm. 20) wird vermutlich nach mündlicher Rücksprache mit Ch. Hölzl nicht mehr verwirklicht werden.

konnten nur die selten erhaltenen Biographien, Titel und Familienverbindungen dieser Zeit, die häufig kaum bearbeitet sind, im Einzelfall herangezogen werden. Allerdings ist die Bewertung dieser Belege, die aus der Tendenzdichtung<sup>1578</sup> oder aus Biographien<sup>1579</sup> stammen, wegen ihrer Formelhaftigkeit hinsichtlich ihres Realitätsgehaltes problematisch.<sup>1580</sup> Gerade in den Biographien handelt es sich um Darstellungen eines idealen Lebenslaufes, der – wenn möglich – mit Anforderungen und Wünschen des Königs in Bezug gesetzt wurde.<sup>1581</sup> Aber selbst wenn es sich dabei nur um Idealbiographien handelt, so kann davon ausgegangen werden, dass Äußerungen über eine positive Zusammenarbeit mit dem König<sup>1582</sup> von diesem autorisiert waren und daher im Leben des Königs auch real vorkamen.<sup>1583</sup>

Ein außergewöhnliches Dokument, das in die Zeit des Tempelbaus in Lisch datiert und daher zur Identifikation von Personen herangezogen werden kann, sind die Reisner Papyri, die in besonderer Weise ein umfangreiches Dokument der unteren Leitungsebene darstellen.<sup>1584</sup> Auch F. Arnold geht davon aus, dass die in den Reisner Papyri erwähnten Arbeiter dieselben sind, die durch Namen und Titel in den *control notes* belegt sind.<sup>1585</sup> Diese Annahme wird auch durch die in den Papyri erhaltenen Datierungen, die in die Bauzeit des Pyramidenkomplexes fallen, unterstützt.<sup>1586</sup> Die Listen in den Reisner Papyri enthalten Aufzählungen von Arbeiten an Tempeln, wie Pflanz-, Ziegel-, Tischlerarbeiten usw., die mit Datum und den benötigten *Manday* versehen sind.<sup>1587</sup>

<sup>1578</sup> So z.B. Sinuhe, der berichtet, dass ihm ein Grab neben der Pyramide im Auftrag des Königs gemacht wurde, Arnold, *Pyramid Complex*, 34, Anm. 50. Der Begriff Tendenzdichtung stammt von D. Franke in: Gundlach/Raedler (Hgg.), *Selbstverständnis*, 185, Anm. 35, der diesen Begriff dem Terminus „Propagandatexte“ vorzieht, der in der deutschsprachigen Ägyptologie historisch belastet ist.

<sup>1579</sup> Eine Sammlung von Biographien aus dem Mittleren Reich: Lichtheim, Miriam, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly from the Middle Kingdom. A Study and Anthology*, Orbis Biblicus et Orientalis 84, Freiburg & Göttingen 1988. Über die verschiedenen Interpretationen biographischer Texte, Kloth, SAK 25 (1998), 189-205

<sup>1580</sup> Als Beispiel dient der Satz „Der König machte es mit eigenen Händen“, wobei es sich um eine Konvention, also um das Vergeben eines Auftrages und nicht um ein wirkliches Agieren handelt. Wilson, *JNES* 6 (1947), 245, Anm. 67. Ebenso die Formel „Der König instruierte mich persönlich“, die häufig in Biographien bei Bildhauern und Architekten vorkommt, Baines, *Cambridge Arch. Journal* 4:1 (1994), 85. Über die Wertung der Königsbriefe, Eichler, SAK 18 (1991), 141-171.

<sup>1581</sup> So auch Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 172, 195. Beeindruckend hat J. Baines diese Art von Inschriften, die über Grabgaben durch den König berichten, mit den wirklich vorhandenen Grabgaben geprüft und somit eine andere Interpretation dieser Texte herausgearbeitet. Baines, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), *Selbstverständnis*, 125-126. Über die Bewertung von Biographien siehe A. Gnirs, in: Loprieno (Hg.), *History*, 191-241.

<sup>1582</sup> Barta, *Selbstzeugnis*, 50, „beteuert der Bildhauer, daß er die Arbeiten zur vollen Zufriedenheit seines Königs ausgeführt hat.“

<sup>1583</sup> Franke in: Gundlach/Raedler (Hgg.), *Selbstverständnis*, 180.

<sup>1584</sup> Es sind über 300 Arbeiter mit Namen aufgezählt, Simpson, *LÄ V* (1984), 728-729, Simpson, *Reisner II*, 40, „The accounts of Pap. Reisner I contained in large parts lists of laborers and their foremen. Very few from higher officials were mentioned and none who could be directly linked to stelae or other contemporary documents.“ Dieses Dokument ist für die Struktur und Zusammensetzung der Arbeiterschaft einzigartig, da zumeist nur die oberen Leitungsebenen überliefert sind. Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 12, 40.

<sup>1585</sup> Arnold, *Control Notes*, 22.

<sup>1586</sup> Simpson, in: *LÄ V* (1984), 728-730. Es sind in den Reisner Papyri die Regierungsjahre 7-8, 15-18 und 22-25 vermerkt. Simpson, *Reisner II*, 16; *Reisner III*, 31; *Reisner III*, 35.

<sup>1587</sup> Simpson, in: *LÄ V* (1984), 729, „The Pap. are an important source for the system of labor management and compensation. The number of men is frequently multiplied by the number of days worked to produce a figure for compensation-unit loaves. There are also rations between the cubic content and man-days. Records from these and other sources have been used in connection with the inscription of working parts sent to quarries to determine wage rates.“ Simpson, *Reisner I*, 56; Simpson, *Reisner III*, 31.

Obwohl über 300 Arbeiter mit Namen verzeichnet sind, konnte W.K. Simpson nur vier Personen mit anderen Urkunden in Verbindung bringen und somit ihre Identität bestimmen.<sup>1588</sup> Da es sich hierbei um Auflistungen von „Allerweltsnamen“ handelt, die keinerlei Verweise auf Familienverbindungen, Titel oder Ortsverbundenheiten aufweisen ist es nahezu unmöglich sie mit vorhandenen Biographien in Verbindung zu setzen. Dies zeigt sich deutlich am Beispiel des Namens *Nht*, der etwa 70 mal in den Papyri vertreten ist, jedoch nur einmal konkretisiert werden konnte.<sup>1589</sup>

Aber auch die oberste Leitungsebene ist in den Reisner Papyri vertreten, besonders in Papyrus Reisner II, in dem die Anweisungen des Wesirs *Antefoker* erhalten geblieben sind.<sup>1590</sup>

Die Ebene der Facharbeiter kann kaum mehr mit einer überlieferten Person in Verbindung gebracht werden, da diese, wie der Befund der Papyri Reisner deutlich macht, in einer großen Zahl vorhanden waren. Sie können durch die Ermittlung ihrer Handschriften nur noch in ihrer Anzahl für die Statuen- und Reliefproduktion rekonstruiert werden.

Für die letzte Ebene der Transportarbeiter ist es nur mehr möglich die erhaltene Zahl der Arbeitsgruppen, die durch die *control notes* bekannt sind, wiederzugegeben. Diese geben aber weder Auskunft über die Größe einer Arbeitsgruppe, noch kann in den seltensten Fällen festgestellt werden, ob sie für den Transport auf dem Steinbruchgelände oder auf dem Pyramidenkomplex zuständig waren.

---

<sup>1588</sup> Simpson, in: LÄ V (1984), 728, „overseer of the audience chamber Si-Sopdu (17. Jahr), Steward Inyotef’s Son Mentuwosret (17. Jahr) and the Stewards Dedu and Djebau (13. und 14. Jahr).“

<sup>1589</sup> Simpson, Reisner I, 89.

<sup>1590</sup> Simpson, Reisner II, 40, “With the workshop records of Pap. Reisner II. the situation is entirely changed. There are no lists of laborer, most of the personnel have titles, and the highest official of the pharaonic administration, the vizier figures prominently.” Die Arbeiter unterstanden einer königlichen Administration genannt “the Office of the Provider of People”, Arnold, Control Notes, 22.

## 1.1 Die Auftraggeber

Der König war der Auftraggeber aller großen Bau- und Statuenprojekte.<sup>1591</sup> Er saß an der Spitze des Staatssystems als „Konsument, Produzent und Distributor.“<sup>1592</sup> Der Auftrag zu einem königlichen Bau wie auch für die Herstellung von Königsstatuen wurde vom König über das Wesirat in Gang gesetzt,<sup>1593</sup> das für die Durchführung der Baukonzeption verantwortlich war. Die oberste Staatsverwaltung wie auch das Büro des Wesirs, das *h<sup>3</sup> n t<sup>3</sup>ty*<sup>1594</sup> war im Palast in unmittelbarer Nähe des Königs untergebracht,<sup>1595</sup> und der Wesir an der Spitze dieser Verwaltung war nur dem König unterstellt.<sup>1596</sup> Durch diese unmittelbare Nähe konnte der König immer in den Fortlauf der Arbeiten eingreifen.<sup>1597</sup> Nach der Auftragserteilung übernahm der Wesir selbst die Organisation oder setzte einen hohen Beamten ein,<sup>1598</sup> der als „Aufseher aller königlichen Arbeiten und Arbeitskräfte“<sup>1599</sup> *„jmj r<sup>3</sup> k<sup>3</sup>t nbt n nswt“*<sup>1600</sup> mit der Realisierung beauftragt wurde.

Wie in einem Verwaltungsbüro wurden im Wesirat die Pläne für den Tempel erstellt<sup>1601</sup> und das Dekorationsprogramm von Vorgängerbauten übernommen oder modifiziert.<sup>1602</sup> Es gibt wohl schriftliche Zeugnisse, woraus geschlossen werden könnte, dass der König den Ort des Tempels bestimmte<sup>1603</sup> und das Aussehen und Dekorationsprogramm zusammengestellt hatte,<sup>1604</sup> so dass

<sup>1591</sup> Belege für die Bauaufträge Amenemhet I., Brunner, Weisheiten, 175. Gundlach, in: Beinlich, u.a. (Hgg.), 5. Ägyptologische Tempeltagung, 100, „Errichtung und Betrieb von Tempeln ist Staatsaufgabe und wird nach königlicher Planung vorgenommen. Beides wird gesteuert vom jeweiligen „Regierungsprogramm“, das in der Titulatur des Königs im Grundsätzlichen greifbar ist.“

<sup>1592</sup> Eichler, Expeditionswesen, 321.

<sup>1593</sup> Es gab keine spezielle Verwaltung, die mit den Arbeiten an den Tempeln betraut war, sondern sie unterstand dem Wesirat. Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26, 190.

<sup>1594</sup> Nicht der Wesir als Person gab die Anweisungen, sondern das Büro des Wesirs. Simpson, Reisner II, 23, Boorn, Duties, 324.

<sup>1595</sup> Gutgesell, Arbeiter, 67-68; Gester mann, Kontinuität, 101; Kemp, in: Ucko, u.a. (Hgg.), Man, 659; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 70.

<sup>1596</sup> Gutgesell, Arbeiter, 67.

<sup>1597</sup> Boorn, Duties, 311, „Das *pr-nsw* wurde vom König persönlich regiert, das Management wurde an den Wesir delegiert und der Wesir arbeitete als Management-Direktor in Kooperation mit dem Schatzhausvorsteher als Kodirektor.“

<sup>1598</sup> Helck, Verwaltung, 44-45, „Leitung der Expedition und Bauarbeiten im Lande konnte im Mittleren Reich vom König jedem höheren Beamten angetragen werden, daher können auch Wesire oberste Leiter einer Unternehmung sein. Es muss aber nicht der Wesir sein, sondern es können auch höhere Beamten sein.“

<sup>1599</sup> Strudwick, Administration, 250.

<sup>1600</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 150, „Der Zusatz *n nsw* ist lediglich bei *mr.w k<sup>3</sup>t* und *mr.w hm.w.t nb.t* zu finden, also bei höchsten Staatsbeamten wie Wesiren usw., die im direkten Unterstellungsverhältnis zum König standen.“ W.-St. Smith und N. Strudwick nahmen allerdings an, dass für jedes große Bauprojekt ein eigener *jmj r<sup>3</sup> k<sup>3</sup>t nbt n nswt* bestimmt wurde. Smith, HSPOK, 357; Strudwick, Administration, 217-218.

<sup>1601</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 51; Hinkel, ZÄS 109 (1982), 27, „Generell kann festgestellt werden, daß im Altertum der Anteil der Planung an der Gesamtaufgabe – im Gegensatz zum modernen Bauwesen – nur einen äußerst geringen Arbeitsaufwand beanspruchte.“

<sup>1602</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 24; Bierbrier, Tombbuilders, 45; Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 50, „Sie wurden für jeden einzelnen Tempel neu zusammengestellt – wenn möglich, schöpfte man dabei aus bekannten Szenen, indem man diese auf die geänderten Bedürfnisse hin zuschnitt, oder aber man erfand Neues.“

<sup>1603</sup> Bis zur 5. Dynastie scheint dies ausschließlich der König, später meist der Wesir übernommen zu haben. Helck, Verwaltung, 47; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 79; Urk. I, 18-21 (Debehen-Inschrift).

<sup>1604</sup> Der Herrscher bestimmte den Standort des Grabes selbst wie auch die Ausmaße und die Anzahl der Arbeitskräfte (Debehen-Inschrift, Urk. I:18-21). Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 80, Anm. 49. So auch Ramses II., der Steinblock und Anzahl der Arbeiter für die Fertigung einer Königsstatue bestimmte, Eyre in: Powell (Hg.), Labor, 183. Ein weiteres Beispiel belegt die Fertigung einer Scheintür aus Tura in Anwesenheit des Königs, Eyre in: Powell (Hg.), Labor, 28, oder wie der König einen Text für ein Monument bestimmte, Wilson, JNES 6 (1947), 242; Urk. I, 38-39. Über den König als Auftraggeber und Verantwortlichen für einen neuen Stil und ein neues Design, Müller, in: Eaton-Krauss./Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 49; Gundlach, in: Beinlich, u.a. (Hgg.), 5. Ägyptologische Tempeltagung, 103.

von einer engen Zusammenarbeit zwischen König und den Verantwortlichen im Wesirat ausgegangen werden kann. Wenn nicht der König, dann suchte der Wesir den Bauplatz<sup>1605</sup> für den Tempel aus oder stand an der Spitze der dafür verantwortlichen königlichen Kommission.<sup>1606</sup> War die Planung abgeschlossen, wurden die Ergebnisse dem König vorgelegt,<sup>1607</sup> der dann die Umsetzung in Auftrag gab.<sup>1608</sup>

Der Pyramidenkomplex in Lischt wurde von Sesostri I. wahrscheinlich einige Monate nach dem Tod *Amenemhat I.* in Auftrag gegeben.<sup>1609</sup> Nach D. Arnolds Untersuchungen dauerte der Bau der Pyramide und des Tempels vom 6.-25. Amtsjahr *Sesostri I.*<sup>1610</sup> Die Steinbrucharbeiten und die Nivellierung des Geländes begann im Jahr 10,<sup>1611</sup> die ersten Blöcke kamen wohl erst im 13. oder 14. Jahr an ihren vorgesehenen Platz.<sup>1612</sup> Die Planung des architektonischen Komplexes und der Tempeldekoration wurde daher mit Sicherheit unter dem Wesirat *Antefokers* erstellt.<sup>1613</sup>

D. Arnold vermutete, dass der Tempel, etwas modifiziert, nach einen *masterplan* des Totentempels Teti II. angefertigt wurde. Der Totentempel Pepi II., der einen ähnlichen Grundriss aufweist, war zur Zeit Sesostri I. noch in Gebrauch, so dass sowohl die Funktion der Architektur als auch des Dekorationsprogramms vor Ort studiert werden konnte.<sup>1614</sup> Es ist somit davon auszugehen, dass *Antefoker* sowohl den Tempelkomplex von *Amenemhet I.* als auch den *Sesostri' I.* nach diesen bewährten Vorbildern in memphitischer Tradition konzipieren ließ.<sup>1615</sup>

<sup>1605</sup> Helck, Verwaltung, 47; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 79; Urk. I, 18-21 (Debehen-Inschrift). Wobei die rituelle Suche nach dem richtigen Platz für ein bedeutendes Bauwerk in den Händen der Hohepriester lag, Krejčí, *Ä&L* 10 (2002), 74.

<sup>1606</sup> Die im Idealfall aus König, Wesir, Aufseher der königlichen Arbeitern, und den heliopolitanischen und memphitischen Priester bestand, Arnold, in: *LÄ V* (1984), 1; Krejčí, *Ä&L* 10 (2002), 67; Bierbrier, *Tombbuilders*, 45. Dabei konnte der Hohepriester des Ptah oft der Designer der Arbeiten sein, Aldred, in: *LÄ I* (1975), 804. Diesen Priestertitel hatte ab dem späten MR der *wr hrp hmwt* inne, Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 26.

<sup>1607</sup> Der Vorsteher aller Arbeiten *Šndmib* hatte dem König die Grundrisse und Skizzen der geplanten Bauten eingesandt. Junker, Jrj, 61. Ein weiterer Beleg stammt aus dem Grab des Senedjem-jb-inti, aus dem hervorgeht, dass der König die Pläne für königliche Bauten persönlich mit ihm besprach, Junker, *Stellung*, 80 (Urk I, 59-60); Schlott, *Schreiber*, 165.

<sup>1608</sup> So berichtet der königliche Architekt *'intj* dieses Vorgehen in seiner Biographie, Helck, *Untersuchungen*, 136-137.

<sup>1609</sup> Die Residenzstadt *Jt-t'wy* wurde im 20. Jahr Amenemhets I. gegründet. Das entspräche dem 10. Jahr Sesostri' I. Arnold, *MMJ* 26 (1991), 16; Hayes, *Scepter I*, 182; Janssen-Winkel, *SAK* 24 (1997), 125-126.

<sup>1610</sup> Arnold, *Pyramid*, 17, Anm. 34; mit dem Verweis, dass an den Gebäuden rund um den Pyramidenkomplex sicher bis in die späten 20er gebaut wurde.

<sup>1611</sup> Was für K. Janssen-Winkel ein Beweis für eine 10jährige Koregenz ist, Janssen-Winkel, *SAK* 24 (1997), 125-126. D. Arnold stellte hingegen zur Diskussion, ob dieser späte Zeitpunkt durch die Fertigstellung des Pyramidenkomplexes von Amenemhet I. hervorgerufen wurde, Arnold, *Pyramid Complex*, 30. Er grenzte die Bauzeit auf das 10.-25. Jahr ein, Arnold, *Pyramid Complex*, 31.

<sup>1612</sup> Arnold, *Pyramid Complex*, 30.

<sup>1613</sup> Dass zwischen dem Baubeginn und der Planung des Dekorationsprogramms nur wenige Jahre lagen, zeigt die Rekonstruktion einer Planung unter dem *sš qdwt* Amenhotep (20. Dyn.), Bogoslovsky, *ZÄS* 107 (1980) 91, „1 - general dimensions of the tomb as a whole and the dimensions of its chambers and passages; 2 - the purpose of separate chambers and passages, their names and their corresponding shapes; 3 - the subjects of the pictures and their composition in general. The purely artistic decoration works were minutely planned after the main chambers were ready. Thus the construction of the tomb of Ramesses IV. was started in the year 2 of his reign, while the plan of decorations was discussed in the year 5.“

<sup>1614</sup> Arnold, *Pyramid*, 57.

<sup>1615</sup> Aus welchen Gründen diese Vorbilder aufgegriffen wurden, ob als Abkehr von der thebanischen Neuerung oder als ein Nachgeben gegenüber unterägyptischen priesterlichen Einflüssen, kann hier nicht weiter diskutiert werden. Anregungen für eine weitere Diskussion, siehe Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 3. R. Freed nahm für den Reliefsstil und Mentuhotep III. (Freed, *Middle Kingdom Relief*, 120) und D. Arnold (Arnold, *Pyramid Complex*, 19) für die Errichtung der Nebenpyramiden in Lischt ein Wiederaufgreifen der Alten Reichs Tradition an. Meine eigene Ansicht über eine kontinuierliche Entwicklung in Memphis habe ich ausführlich in Kapitel 3.4 *Zusammenfassung der syntaktischen Analyse* in Teil II. *Gegenstandssicherung* dargelegt.

Für das Fortsetzen der memphitischen Tradition war sicherlich nicht nur *Antefoker* zuständig, sondern im innovativen Einsatz der Texte aus dem Alten Reich vor allem der Hohepriester des Ptah *Sesostris-anch*,<sup>1616</sup> der nicht nur im seinem Grab die Pyramidentexte<sup>1617</sup> des Alten Reichs in einer neuen Form anbringen ließ, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit auch für die Texte im Pyramidentempel und auf den Lischter Thronseiten verantwortlich war.<sup>1618</sup>

Die Dauer der Amtszeit des *Antefokers* ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. D. Franke nahm das Ende des Wesirsamtes von *Antefoker* für das 20. oder das 38. Jahr Sesostris' I. an.<sup>1619</sup> C. Obsomer setzte das 24. oder 36. Jahr ein.

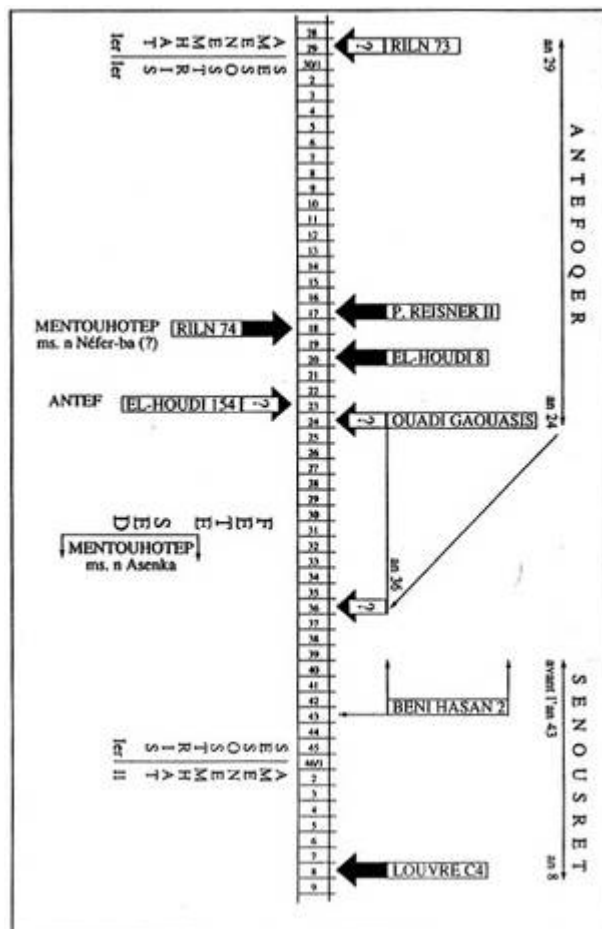


Abb. 106: Chronologie der Wesire Sesostris' I.<sup>1620</sup>

<sup>1616</sup> Was auch mit der kultischen Bedeutung des Gottes Ptah vereinbar wäre. Kaplony, *Asiatische Studien* 20 (1996), 121-122, „Wer ist nun der Auftraggeber? Nach der theologischen Lehre von Memphis ist es der Gott Ptah, der die Statuen der Götter erschafft und die Arbeiten seiner Handwerker in Ägypten lenkt. Nach den Annalen der alten Zeit, die ausschließlich von den Taten des Königs berichten, ist es der König, der die Statuen, auch der Götter, gebären lässt. Die Göttergeburten sind danach kultische Ereignisse; sie betreffen das Herstellen von Statuen.“

<sup>1617</sup> Hayes, William Christopher, *The Texts in the Mastabeh of Se-N-Wosret-Ankh at Lisht*, New York 1973; Hayes, *BMMA* 28,II (1933), 31-43.

<sup>1618</sup> Lansing, *BMMA* 28, II (1933), 26, siehe für das Design seines Grabes, Anm. 7.

<sup>1619</sup> Franke, *Personendaten*, 120. J. P. Allen setzte sich für das 20. Jahr ein, mündliche Mitteilung über einen Vortrag in Oxford von H. Münch.

<sup>1620</sup> Obsomer, *Sesostris*, 228, Tab. XIV.

Zieht man das 20. oder 24. Jahr in Betracht, so endete das Wesirat des *Antefokers* kurz vor Fertigstellung des Pyramidenkomplexes in Lischt. Etwa in diesen Zeitraum, nämlich ins 22. Jahr werden die Veränderungen im zweiten Bauabschnitt datiert.<sup>1621</sup> Die Sitzstatuen von Sesostri I. waren für die Gesamtplanung des ersten Bauabschnittes<sup>1622</sup> vorgesehen und vermutlich im zweiten Bauabschnitt, so die Annahme D. Arnolds, aus dem Dekorationsprogramm genommen worden.<sup>1623</sup> D. Arnold vermutete, dass in einer zweiten Bauphase (Phase B)<sup>1624</sup> der Aufweg nach dem Vorbild *Mentuhotep Nebhetepre* verändert wurde<sup>1625</sup> und man im Verlauf dieser Veränderungen die Sitzstatuen des Königs gegen die Osirisstatuen austauschte.<sup>1626</sup> Allerdings weisen die meisten ägyptischen Bauten umfangreiche Planungsänderungen während der Bauzeit auf,<sup>1627</sup> so dass zunächst einmal geklärt werden müsste, ob der heutige Betrachter mehr in bauliche Veränderungen interpretiert als dies die damaligen Bauherrn taten. Wenn dadurch allerdings auch funktionale Veränderungen hervorgerufen wurden, werden sie auch zu damaligen Zeiten von Bedeutung gewesen sein.<sup>1628</sup> Ich gehe nicht davon aus, dass die Sedfeststatuen gegen Osirisstatuen im Aufweg ausgetauscht wurden.<sup>1629</sup> Die Sitzstatuen Sesostri I. hatten von Anfang an einen anderen Aufstellungsort und daher eine andere Funktion, die durch die Veränderungen verschiedener Bauphasen nicht berührt wurde.

D. Arnold datierte den Austausch der Sitzstatuen auf Grund der baulichen Veränderung ins 25. Jahr.<sup>1630</sup> Sehr viel aussagekräftiger wäre allerdings der Zeitpunkt der Cachettierung der Sitzstatuen, der sicherlich auch der Zeitpunkt ihres Entfernens vom ursprünglichen Aufstellungsort war. Dafür gibt D. Arnold zwar einen Hinweis antequem, da er feststellte, dass zum Zeitpunkt der Cachettierung die Pyramide 8 noch nicht existierte und erst später mit ihrer Umfassungsmauer über den Grubenrand der Cachette gesetzt wurde.<sup>1631</sup> Die Datierung der Pyramide ist bis heute noch nicht hinreichend geklärt.<sup>1632</sup> Es wurden an Pyramide 8 zwei *control notes* mit den Daten des 11. und 22. Jahr Sesostri I. gefunden.<sup>1633</sup> Allerdings geben diese Daten nur den Transporttermin der Blöcke wieder. Da die Steine über einen längeren Zeitraum

<sup>1621</sup> Arnold, Pyramid, 20.

<sup>1622</sup> Diesem 1. Dekorationsprogramm wies D. Arnold auch die Paneelen der Umfassungsmauer, den Altar und die Sitzstatuen Sesostri I. zu. Arnold, Pyramid, 59, Anm. 201; Arnold, Pyramid Complex, pl. 1.

<sup>1623</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>1624</sup> Arnold, Pyramid, 20.

<sup>1625</sup> Auf einem Stein der *subfoundation* fand sich eine *control note* mit der Jahresangabe Jahr 22. Arnold, Pyramid, 20. Daneben wurden die Maße der äußeren Umfassungsmauer drastisch reduziert. Ausführlich zu den einzelnen Bauphasen. Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1626</sup> Arnold, Pyramid 56. Bisher können nur für die Aufwege von Mentuhotep Nebhetepre und Sesostri I. Osirisstatuen im Aufweg rekonstruiert werden. Arnold, Pyramid, 20.

<sup>1627</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100. Aber auch im Neuen Reich finden sich – zum Beispiel in Abu Simbel – zwei unterschiedliche Phasen bei den Dekorentwürfen (Loeben, in Kurth (Hg.), Systeme, 155) oder auch in der Bauplanung Sethos I. (Baines, JEA 75 (1989), 23).

<sup>1628</sup> Ausführlich dazu Kapitel 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1629</sup> Dazu ausführlich die Kapitel 4. *Pragmatik* und 5. *Gründe für die Deponierung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1630</sup> Arnold, Pyramid, 22.

<sup>1631</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>1632</sup> D. Arnold weist an mehreren Stellen auf die geplante Veröffentlichung der Daten hin. Arnold, Pyramid, 17, Anm. 34; 20, Anm. 40.

<sup>1633</sup> Arnold, Pyramid Complex, 37, 39.

gelagert wurden, konnten bis zu deren Verbauung einige Jahre vergehen.<sup>1634</sup> Die Nebenpyramiden konnten mit Sicherheit nicht vor dem 22. Jahr Sesostri I. begonnen werden, da sich in diesem Areal bis zu diesem Zeitpunkt noch die Transportrampen und *stone dressing stations* für die Hauptpyramide befanden.<sup>1635</sup> In Pyramide 9, die mit Pyramide 8 eine gemeinsame Umfassungsmauer aufweist, wurde Keramik aus dem Zeitraum *Amenemhet II.* bis *Sesostris II.* gefunden.<sup>1636</sup> Somit kann der Zeitpunkt der Cachettierung durch den archäologischen Befund nur sehr grob eingegrenzt werden.<sup>1637</sup>

Neben dem Wesir *Antefoker* existierte zu dieser Zeit ein weiterer hoher Beamter, der durch seine in den Titeln implizierten Funktionen Einfluss auf die Entwicklung der Tempelanlage haben konnte. Dieser Beamte namens *Mentuhotep*<sup>1638</sup> wird von K.W. Simpson sogar als Nachfolger *Antefokers* gehandelt.<sup>1639</sup> Der Zeitpunkt, an dem *Mentuhotep* zum Wesir eingesetzt wurde, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, wird aber für die zweite Hälfte der Regierungszeit *Sesostris I.* angenommen.<sup>1640</sup> C. Obsomer begrenzte sein Wesirat vom 31.-40. Jahr *Sesostris I.*<sup>1641</sup> Von den meisten Autoren wurde *Mentuhotep* allerdings nur als Titulaturwesir gehandelt,<sup>1642</sup> da der Titel *ḥty* nur einmal auf der Statue in New York auftaucht<sup>1643</sup> und er auf den verbliebenen Denkmälern nur als *jmj-r3 prwy ḥd*, aber niemals als *jmj-r3 nswt* wie *Antefoker* bezeichnet wurde.<sup>1644</sup> Andere Autoren halten jedoch sein Wesirat für sehr wahrscheinlich und sehen in ihm den Amtsvorgänger des *Senuseret*.<sup>1645</sup>

<sup>1634</sup> Arnold, Pyramid Complex, 35, so fand sich auf einem Pflasterstein aus Turakalkstein von Pyramide 6 der Vermerk „Year 1, [3 month] of winter, day 8. Removed [from the ship? Brought] from the embankment.“ Nachdem der Stein nicht vor dem 22. Jahr verbaut wurde, gibt er durch sein Datum vielleicht Hinweise auf die Art der Lagerung und die Arbeitssystematik. M. Verner nahm für die *control notes* der Mastaba des Ptahschepes an, dass durch die Abfolge der Datumsangaben, die die Materialübergabe in den Steinbrüchen und an der Baustelle dokumentieren, eine Systematik der Bauarbeiten erschlossen werden könnte. (Verner, Ptahschepes, 181) Für Lischt ist diese Untersuchung vermutlich nicht mehr zu realisieren, da die genaue Lokalisierung der *control notes*, die heute zum Teil nur noch auf den Grabungsfotos und Kopien von 1933-34 existieren, nicht mehr gemacht werden kann.

<sup>1635</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100

<sup>1636</sup> Arnold, Pyramid Complex, 39.

<sup>1637</sup> Dazu nochmals ausführlich in Kapitel 5. *Gründe für die Deponierung der Statuen* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>1638</sup> Belege mit dem Namen Mentuhotep: Valloggia, BIFAO 74 (1974), 129; Obsomer, Sesostri I., 164, 172-189. Ihm zugewiesene Statuen: Delange, *Moyen Empire*, 55-65, 78; Fay, GM 113 (1993), 19-20.

<sup>1639</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 339; Simpson, Reisner II, 40.

<sup>1640</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 339; Franke, Personendaten, 184.

<sup>1641</sup> Obsomer, Sesostri I., 229. Die Annahme, dass Mentuhotep auch unter Amenemhet II. noch lebte, (Simpson, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 59, Kartusche auf der Schulter der Statue CG 42044), wurde im Artikel von B. Fay deutlich als Fehllesung widerlegt. Fay, GM 113 (1993), 19. Damit ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass Mentuhotep nur während der Amtszeit Sesostri I. lebte.

<sup>1642</sup> Strudwick, *Administration*, 328-329; Obsomer, Sesostri I., 227.

<sup>1643</sup> MMA 09.180.12. Krejčí, *Ä&L* 10 (2000), 67, ging davon aus, dass zumindest im Alten Reich der Titel des Wesirs ein Teil des Titels *jmj-r3 k3t nbwt nt nswt* war, ein Titel den auch Mentuhotep führte.

<sup>1644</sup> Zu den einzelnen Titeln der Wesire, Obsomer, Sesostri I., 206, Tab. XIII.

<sup>1645</sup> Fay, GM 113 (1993), 19, Anm. 3; So auch J.P. Allen, mündliche Mitteilung H. Münch.



Im Vergleich der beiden Grabanlagen in Lischt wird deutlich, dass die des *Mentuhoteps* eine annähernd gleich hohe Stellung wie die des *Antefokers* repräsentiert. Beide haben neben den Totentempeln ihrer Herrscher<sup>1646</sup> ein Grab mit Aufweg erhalten, wobei die Anlage des *Mentuhoteps* deutlich größer ausfiel als die *Antefokers*.

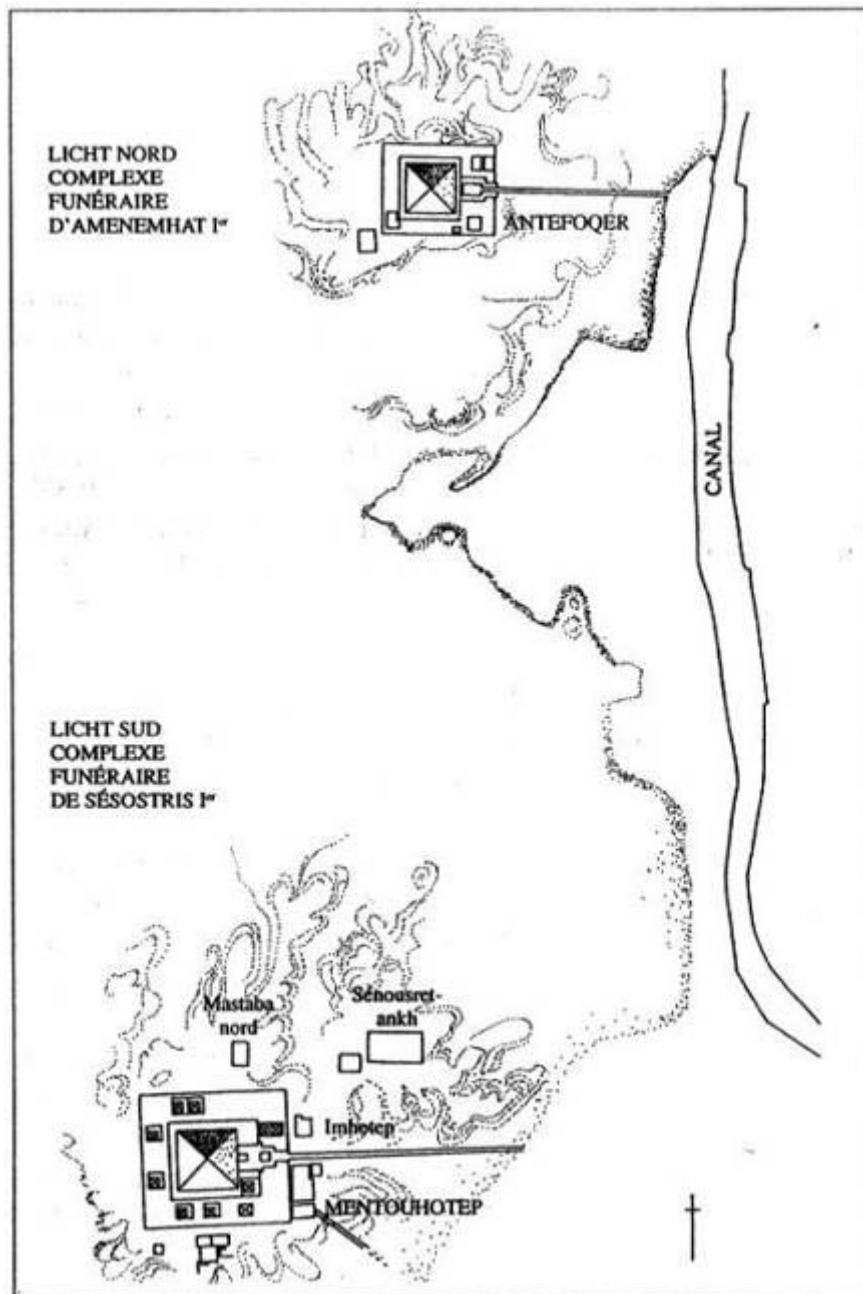


Abb. 107: Grabanlagen von Mentuhotep und Antefoker<sup>1647</sup>

<sup>1646</sup> Das Grab des Antefokers wurde zuerst von J.E. Gautier und G. Jequier untersucht. Gautier/Jequier, Licht II, 87-89, fig. 115, 117-120. Das Grab wurde in der Nähe des Tempelkomplexes von Amenemhet I. gebaut, da dort die Bauarbeiten schon abgeschlossen waren, als ein Grab für Antefoker in Auftrag gegeben wurde. Simpson, MDAIK 47 (1991), 228; Arnold, GM 122 (1991), 10. Das ganze Gebiet um die Pyramide Sesotris I. war in den ersten 20 Jahren mit Transportwegen und Rampen überzogen, so dass in dieser Zeit kein Privatgrab gebaut werden konnte. Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1647</sup> Obsomer, Sesotris I., 171, fig. 22. Eine Rekonstruktion, die C. Obsomer aus den Tafeln (Arnold, Pyramid, pl. 73 und Arnold, Pyramid Complex, pl. 6) erstellte.

Aus den erhaltenen Texten scheint gar deutlich zu werden, dass *Antefoker* für Recht und Ordnung im Staat zuständig war,<sup>1648</sup> während *Mentuhotep* schon in den Inschriften auf seinen Schreiberstatuen eine deutlich persönliche Nähe zu seinem König vermittelt.<sup>1649</sup> Dies könnte für eine enge Zusammenarbeit zwischen ihm und den König, bei der Umsetzung seiner Vorstellungen sprechen.<sup>1650</sup>

*Mentuhotep* war mit seinem Stab von Mitarbeitern für die Neuanlage der Tempel in Abydos verantwortlich<sup>1651</sup> und unter *Antefoker* Chefverwalter der Arbeiter in Kanak (*hrp m k3t 3dDr hrp k3t nbt nt nswt*), während er den Bau der Chapelle Blanche zum Sedfest *Sesostris I.* organisierte.<sup>1652</sup> Da an den Reliefs der Chapelle Blanche die selben Handschriften identifiziert werden konnten wie an den Reliefs der Lischer Sitzblöcke,<sup>1653</sup> kannte *Mentuhotep* die Handwerker, die auch in Lischit zum Einsatz kamen. So ist zu vermuten, dass er auch die Arbeiten in Lischit organisierte, denn spätestens seit seiner Berufung in das Amt des *jmj r3 k3t nbt n nswt*<sup>1654</sup> wird seine Aufsicht in Lischit angenommen.<sup>1655</sup> Wenn K.W. Simpsons Vermutung zuträfe, dass in der Berliner Lederrolle *Sesostris I.*<sup>1656</sup> an *Mentuhotep* die Anweisung gab „Befehle den Arbeitern nach deinem Design zu arbeiten,“<sup>1657</sup> dann könnte dieser Beleg als Beweis für den großen Einfluss dieses Architekten auf *Sesostris I.* gewertet werden. *Mentuhotep* war für die Durchführung der Osirismysterien verantwortlich und daher auch ein Kenner der Rituale.<sup>1658</sup> Daneben gehörten sowohl die Chapelle Blanche als auch die Sitzstatuen *Sesostris I.* zur Ausstattung des Sedfestes, weshalb es nahe liegt, dass er für die Planung der Gesamtausstattung zuständig war. Folglich wäre sein Einfluss auf das Dekorationsprogramm<sup>1659</sup>

<sup>1648</sup> „Ich Wesir Antefoker tue die Maat für meinen Herrn, der mich lobt.“ Blumenthal, Königtum, 313. „Vertrauter des Königs beim Tun der Maat“, Blumenthal, Königtum, 306.

<sup>1649</sup> „Der ganz privat um seinen Herrn ist“, Blumenthal, Königtum, 308. „Der entsprechend seiner Stimme redet im Haus des Königs von Unterägypten“, Blumenthal, Königtum, 301. „Auf dessen Worte sich sein Herr verlassen kann“, Blumenthal, Königtum, 320. „Der dem Herrn bei seinen Schritten folgt“, Blumenthal, Königtum, 397. „Einziges des Königs von Unterägypten. Einziges des Königs von Oberägypten, der keinen Zweiten hat“, Blumenthal, Königtum, 298.

<sup>1650</sup> „Ein wahrer Nächster, der den Wunsch des Königs kennt“, Blumenthal, Königtum, 310.

<sup>1651</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 50-51.

<sup>1652</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 331, daneben überwachte er die Errichtung von Kolossalstatuen in Karnak, Abydos und Memphis.

<sup>1653</sup> Siehe Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* und 4.3.2.4 *Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen in Teil III. Analytik*.

<sup>1654</sup> War schon unter diesem Titel in Abydos tätig, Simpson, MDAIK 47 (1991), 334. Belegt auf CG 20539, A 122 und A 122, Obsomer, *Sesostris I.*, 206, Tab. XIII.

<sup>1655</sup> Diskussion siehe Simpson, MDAIK 47 (1991), 339-340. W. K. Simpson hielt dies allerdings für Spekulation.

<sup>1656</sup> Piccato, *LingAeg* 5 (1997), 137-159.

<sup>1657</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 339. Mit diesen Worten verkündete er in einer Thronsetzung den Bau des Tempels in Heliopolis, Obsomer, *Sesostris I.*, 133-135; Janssen-Winkel, SAK 24 (1997), 127.

<sup>1658</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 50-51; Simpson, MDAIK 47 (1991), 331-340 (CG 20539).

<sup>1659</sup> So schlug auch A. Schlott vor, ob die Neuerung der Inschrift in der Grabkammer des Unas durch Senedjem-jb-inti initiiert wurde, da auch in seinem Grab das erste Privatgrab mit Inschriften in der Sarkkammer vorliegt, Schlott, *Schreiber*, 166. In ähnlicher Weise wurde dies für den radikalen Stilwechsel unter Echnaton diskutiert, da die Bildhauer Bak und Men äußerten, dass der König selbst sie unterrichtet habe. J. Baines bezeichnete diesen Text als „literarisch“ und interpretierte ihn eher im Sinne: „What is said is likely to contain some truth by coincidence, since Akhenaten must have indicated that he wanted radically new artistic forms and may influenced their direction.“, Baines, *Cambridge Arch. Journal* 4:1 (1994), 85.

auch durch seine rituelle Einbindung zu erklären.<sup>1660</sup>

Als „Designer“ und „Neuerer des Dekorationsprogramms“ konnte eine weitere bedeutende Person Einfluss nehmen, der Hohepriester *Sesostris-anch*. Sein hoher sozialer Status wird nicht nur durch die Größe der Mastaba, sondern auch durch die Ausstattung seines Grabes, in dem die Ausgräber Fragmente mehrerer lebensgroßer Statuen fanden, reflektiert.<sup>1661</sup> Während *Mentuhotep* den Titel *hrp m k3t* (Oberster Leiter der Arbeiten) innehatte, führte *Sesostris-anch* den Titel *wr hrp hmw.w* (Oberster Leiter der Handwerker)<sup>1662</sup> und war somit ebenfalls für die Leitung von Großprojekten verantwortlich.<sup>1663</sup> Als „Royal Sculptor and Builder“<sup>1664</sup> war er direkt mit dem Statuen- und Dekorprogramm betraut. Seine eigene Grabkammer weist als Besonderheit Pyramidentexte auf,<sup>1665</sup> die bis zum Ende des Alten Reichs nur in den Grabkammern der Könige vorkamen.<sup>1666</sup> Leider haben sich von ihm keine weiteren Belege erhalten, die seine Beziehung zum König oder Bezüge zu anderen Denkmälern dokumentieren.<sup>1667</sup>

Somit waren für Konzept und Gestaltung eine Kommission zuständig, die aus dem König, dem Wesir *Antefoker*, dem *jmj r3 k3t nbt n nswt Mentuhotep* und den beiden Hohepriestern *Imhotep* und *Sesostris-anch* bestanden.

Leiter der „handwerklichen-künstlerischen“ Produktion war *Menuthotep*, der schon für die Arbeiten in Abydos in dieser Position überliefert ist. Die Aufsicht über die Werkstätten hatte der „Oberster Leiter der Handwerker“ und Hohepriester des Ptah *Sesostris-anch*. Diese beiden waren vermutlich für das Gesamtkonzept der Anlage verantwortlich, wobei *Mentuhotep* das architektonische Konzept und *Sesostris-anch* die Aufsicht über die Werkstätten der Bildhauer und Maler hatte. Für das Dekorationsprogramm waren möglicherweise beide zuständig, der eine für die Texte, der andere für die Aktionsbühne des Sedfestrituals. Die Funktion des Hohepriesters *Imhotep* kann heute nicht mehr geklärt werden, allerdings muss diese doch gewichtig gewesen sein, denn sein Grab wurde, wie das des *Mentuhotep*, neben dem Eingang zum Pyramidenbezirk angelegt.

<sup>1660</sup> Auf der Stele aus Abydos CG 20439, wird er gar als „Meister der Geheimnisse des Lebenshauses“ bezeichnet, Gardiner, JEA 24 (1938), 160. Also als jemand der instruiert war, Rituale abzuhalten. Über die unterschiedlichen Interpretationen des Lebenshauses, siehe Kapitel 1.4.2.1 *Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten* in Teil IV. *Validierung*. Für das Sedfest-Ritual Amenemhet I. war vermutlich der Besitzer der Grand North Mastaba zuständig. Die Mastaba zeigt ähnliche Dimensionen wie die des Mentuhotep und enthielt eine biographische Inschrift, die die Karriere des Mannes unter 4 Königen und seine Beteiligung an einem Sedfest schildert. Der letzte König Amenemhet I. ist erhalten geblieben, der Name des Mastaba-Besitzers hingegen nicht. Offen bleibt, warum seine Mastaba neben dem Pyramidenbezirk von Sesostris I. errichtet wurde. Lansing, BMMA 28, II (1933), 31, fig. 38, (Lepsius Pyr. LXII); Simpson, in: LÄ III (1980), 100.

<sup>1661</sup> Lansing, BMMA 28, II (1933), 15-16, fig. 14, 17, 18.

<sup>1662</sup> Simpson, in: LÄ III (1980), 1060.

<sup>1663</sup> Lansing, BMMA 28, II (1933), 16, “that he held among other offices those of ‘Priest of Ptah’, ‘Chief of the Artisans of Two Houses’, and ‘Dewan of the College of Scribes’.”

<sup>1664</sup> Lansing, BMMA 28, II (1933), 17.

<sup>1665</sup> Hayes, William Christopher, *The Texts in the Mastabeh of Se-N-Wosret-Ankh at Lisht*, New York 1973.; Lansing, BMMA 28, II (1933), 25, Grajetzki, *Kemet Jg.* 9, Hft: 3 (2000), 21.

<sup>1666</sup> Lansing, BMMA 28, II (1933), 25, “It is not improbable that Sen-wosert-Ankh, perhaps as a young man, was engaged in this work. He may have been a member of the Memphite school of scribes to whose headship he succeeded before his death. At any rate his tomb shows a distinct familiarity with the royal burial customs of the Old Kingdom, and since it is so unusual in many respects, there is every reason to suppose that he himself superintend its design and construction.”

<sup>1667</sup> Mit Sicherheit war er auch für die Organisation des Sedfestes mitverantwortlich, Otto, MDAIK 15 (1957), 196-197.

Somit sind für die Gesamtkonzeption sowie das Design folgenden Personen verantwortlich:

<b>Titel</b>	<b>Name</b>	<b>Funktion</b>
<i>njswt-bjt</i>	<i>Snwsrt Hpr-k<sup>3</sup>-R<sup>c</sup></i>	Auftraggeber
<i>btj</i>	<i>Jntf-jqr</i>	Gesamtorganisation der Arbeit
<i>jmj r<sup>3</sup> k<sup>3</sup>t nbt nt nswt</i> <i>hrp k<sup>3</sup>t nbt nt nswt</i>	<i>Mntw-htp</i>	Königlicher Architekt Leiter aller Arbeiten des Königs
<i>hrp m k<sup>3</sup>t</i>	<i>Mntw-htp</i>	Leiter der handwerklich- künstlerischen Produktion
<i>jmj-r<sup>3</sup> hrp hmw.t</i>	<i>Snwsrt-<sup>c</sup>nh</i>	Aufsicht über die Werkstätten der Bildhauer und Maler
<i>wr hrp hmw.w</i>	<i>Snwsrt-<sup>c</sup>nh</i>	Oberster Leiter der Handwerker, Hohepriester des Ptah, Königlicher Bildhauer und Baumeister

## 1.2 Projektaufsicht und -leitung

Schon im Alten Reich wurden Residenz und Pyramidenkomplex in unmittelbarer Nähe zueinander angelegt.<sup>1668</sup> Auch Amenemhet I. und Sesostris I. ließen ihre Totentempel in der Nähe der Residenz *Jt-t3wj* bei Lischt errichten.<sup>1669</sup> D. Arnold vermutete, dass *Jt-t3wj* als Pyramidenstadt für Amenemhet I. erbaut wurde, da auch für Sesostris I. eine Pyramidenstadt unter dem Namen *H3j Snwsrt* belegt ist.<sup>1670</sup> *Jt-t3wj* blieb für lange Zeit eine bedeutende Verwaltungsstelle, bis sie nach Dahschur verlegt wurde.<sup>1671</sup>

In der Verwaltung des Palastes residierte der Wesir und sandte seine Mitarbeiter zu Kontrollgängen aus.<sup>1672</sup> R. Stadelmann ging davon aus, dass der Herrscher selbst Aufsicht über wichtige königliche Bauten ausübte<sup>1673</sup> und Veränderungen selbst entschied.<sup>1674</sup> Durch die Nähe des *pr nsw* zur Baustelle ist davon auszugehen, dass der König sich hin und wieder persönlich über die Arbeitsfortschritte vor Ort erkundigte.<sup>1675</sup> Da es sich ja auch um seinen ganz persönlichen Totentempel handelte, der sein Fortleben im Jenseits garantierte und zugleich ein bedeutendes repräsentatives Gebäude seiner diesseitigen Macht darstellte, wäre es geradezu unvorstellbar, wenn er die Aufsicht über die Entwicklung dieses Projektes bis zu dessen Fertigstellung vollkommen aus der Hand gegeben hätte. Zahlreiche Belege machen deutlich, dass es von offizieller Seite genehmigt war, die Aufsicht des Königs im Steinbruch,<sup>1676</sup> auf der Baustelle<sup>1677</sup> und in der Werkstatt<sup>1678</sup> zu schildern und diese daher auch im wirklichen Leben vorkam. So kann davon ausgegangen werden, dass auch die Sitzstatuen des Königs als Repräsentanten seiner selbst in irgendeinem Fertigungsstadium, in der Werkstatt oder bei den letzten Arbeiten vor Ort, von ihm inspiziert wurden.

Die Projektaufsicht betraf nicht nur die Beaufsichtigung der Arbeitsfortschritte, sondern auch alle Bereiche der Arbeitsorganisation. Allerdings gab es für die Arbeitsorganisation keine

<sup>1668</sup> Sie spielte daher eine wichtige administrative Rolle für drei Generationen des Pyramidenbaus. Lehner, MDAIK 41 (1985), 139.

<sup>1669</sup> Simpson, Reisner II, 22. Über der Lokalisierung der Residenz wird noch heftig diskutiert. Aufzählung der unterschiedlichen Vorstellungen und deren Belege, Simpson, JARCE 2 (1960), 57, 59.

<sup>1670</sup> Pyramidenstadt oder *precinct*, Arnold, Pyramid, 17.

<sup>1671</sup> Arnold, Pyramid, 17, 15 Anm. 11; Simpson, JARCE 2 (1960), 58.

<sup>1672</sup> Antefoker schickte von dort seine Arbeiter und seinen Nachrichtenüberbringer aus (Simpson, Reisner II, 22). Oder er sandte seinen Wesirschreiber *Nht* vor Ort um die Arbeit zu begutachten (Simpson, Reisner II, 40-41).

<sup>1673</sup> Oder er selbst schickte seinen Architekten zur Aufsicht, wie dies Debehen berichtete, der wenn immer er in die Residenz zurückkehrte, von seiner Majestät gelobt wurde. Dunham, JEA 24 (1938), 4. Dies wird besonders im Titel des Debehen deutlich, der lautet: „Königlicher Architekt und Baumeister unter der Aufsicht des Königs“, Dunham, JEA 24 (1938), 4; Strudwick, Administration, 244.

<sup>1674</sup> Stadelmann, RdE 33 (1981), 76.

<sup>1675</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 124, Anm. 57.

<sup>1676</sup> Ramses II. suchte zusammen mit seinen Bildhauern im Steinbruch einen Stein für eine Monumentalstatue aus und besuchte den Ort nach einem Jahr wieder, um bei der Fertigstellung dabei zu sein. Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 183.

<sup>1677</sup> So berichtete Ka-em-Tenenet in seinem Grab, dass er als Oberbaumeister für die Planung eines Tempelbaus verantwortlich gewesen war und von seinem König Asosi für die Ausführung gelobt wurde. Schlott, Schreiber, 164-165; Helck, Untersuchungen, 136. Sahure inspizierte die Arbeiten an seinen Scheintüren und Mykerinus besichtigte, in Begleitung seiner Handwerksleiter, seine im Bau befindliche Pyramide. Neferirkare besuchte mit seinem Wesir die Bauarbeiten, als dieser durch einen Unfall starb. Helck, Untersuchungen, 136. Von Sesostris I. hat sich ein Beleg erhalten, aus dem hervorgeht, dass er die Arbeiten am Tempel Amenemhets I. überwachte, Eaton-Krauss, MDOG 112 (1980), 45; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 80.

<sup>1678</sup> Der König selbst überwacht die Arbeiten der *w<sup>c</sup>b.t.* Junker, Jrj, 76; Junker, Stellung, 79. Neferhotep berichtete über seinen Auftrag und seinem Interesse am Fortschritt der Arbeiten. Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21, 191.

eigene Verwaltung,<sup>1679</sup> sondern diese wurde vom Wesirat in Zusammenarbeit mit dem Schatzhaus und den Scheunen organisiert.<sup>1680</sup> Der Wesir öffnete das Schatzhaus, die königlichen Werkstätten und Magazine zusammen mit dem Schatzhausvorsteher (*jmj r3 prwj ḥd/nbw*).<sup>1681</sup> Unter *Anterfoker* hatten *Rḥw-r-dr-sn*<sup>1682</sup> und *Sbk-htp* dieses Amt inne. Vor seiner Berufung als Wesir wurde auch *Mentuhotep* in dieses Amt berufen. Dem Wesir unterstand dabei die Organisation des Gesamtkomplexes, während der Schatzhausvorsteher mit dem täglichen Management beschäftigt war.<sup>1683</sup> Vor allem Arbeiten, die mit wertvollen Materialien wie Gold, Silber, Elektron, kostbaren Steinen usw., zu tun hatten, wurden vom Schatzhausvorsteher verwaltet.<sup>1684</sup> Durch die Expeditionsinschriften, zum Beispiel aus dem Wadi Hammamat, sind die einzelnen Ressorts, die für die Ausstattung der Mannschaft zuständig waren, hinreichend belegt.<sup>1685</sup> Die Scheune regelte die Zuteilung für Brot und Bier, das königliche Magazin gab Fleisch und Geflügel und das Schatzhaus die technische Ausrüstung aus. Vorsteher der Scheune war zum Beginn der Bauarbeiten in Lischt *Hrw*, der für das 9. und 17. Jahr Sesostris I. belegt ist.<sup>1686</sup>

Zu den weiteren Aufgaben<sup>1687</sup> des Wesirats gehörte die Zuteilung der Arbeitskräfte.<sup>1688</sup> Deren Versorgung mit Nahrungs- und Arbeitsmitteln wurde durch die Anweisungen des Wesirs an die Scheunen, Magazine und an das Schatzhaus gesichert.<sup>1689</sup> Auf diese Art wurden nicht nur die

<sup>1679</sup> Strudwick, Administration, 248-249, „If labour-organisation did not exist as an independent administrative office, we might not expect to find many subordinate positions, which indeed is the case.“ Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 190, „The state did not, in fact, possess a department of public works as a separate administrative unit. The title „Overseer of Works,“ with its grander and more specific variations, is most realistically to be treated as a description of particular functions performed, rather than as a regular office in the bureaucratic structure of the state. It is typically associated with the vizirate, but it could at any time be held by other officials.“

<sup>1680</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 195-196, „The term „department of work“ implies that there was a unified control over the workshops of individual temples or of the state (Drenkhahn, Handwerker, 143), although the references are to few and general to illustrate the administrative structure. It is noticeable, however, that authority over craft works was united with that over the raw materials they used. [...] Responsibility over craft work lay with such officials as stewards, overseer of treasury (*jmj-r3 pr ḥd*), or overseers of treasury (*jmj-r3 sd3wt*).“ Strudwick, Administration, 248.

<sup>1681</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 139-140; Strudwick, Administration, 295.

<sup>1682</sup> Franke, Personendaten, Nr. 391.

<sup>1683</sup> Boorn, Duties, 321, 311, „one gains the definite impression that the vizier deals first and foremost with security and the proper operation of the complex and its units, while the overseer of the treasury is more involved in the day-to-day management.“ Was darauf schließen lässt, dass all diese Institutionen mit dem Wesirat verbunden waren. Krejčí, Ä&L 10 (2000), 70-71. Über die zahlreichen Aufgaben des Schatzhausvorstehers im Neuen Reich, Awad, Schatzhaus, 77, 99, 103, 114-115.

<sup>1684</sup> Boorn, Duties, 311. Im Neuen Reich war der Schatzhausvorsteher oft auch *jmj r3 ḥmwt nbt nt nsw* „Vorsteher aller Handwerker des Königs“ und hatte somit die Handwerksverwaltung inne, Awad, Schatzhaus, 63.

<sup>1685</sup> Seyfried, Expeditionen, 129, „Den Leitern der Mannschaften waren Beamte des Schatzamtes und des Schatzhauses bei- oder übergeordnet, deren Aufgabe wohl darin bestanden haben, die Arbeiten und vor allem die Ausbeute der Minen sowie deren ordnungsgemäße Ablieferung bei den Behörden zu kontrollieren.“

<sup>1686</sup> Franke, Personendaten Nr. 424.

<sup>1687</sup> Der Wesir hatte verschiedene Aufgaben, die im Grab des Ramose aufgezählt sind. Dieser Text ist eine Abschrift aus der 13. Dynastie, dessen Gültigkeit auch für die 12. Dynastie angenommen werden darf. Gutgesell, Arbeiter, 66; Helck, Verwaltung, 29; Simpson, Reisner II, 23.

<sup>1688</sup> So fragte Antefoker bei seinem *pr wr* in This nach, welche Arbeiter bei ihm abgezogen wurden, damit man sie ihm wieder zuteilen konnte. Simpson, Reisner II, 22. Andere Beispiele berichten über die Festlegung oder Reduzierung der Arbeiterzahl durch den Wesir (Černý, Workmen, 104), die Zuweisung von Kleidung an die Arbeiter im Tura-Steinbruch (Gunn, ASAE 25 (1925), 242-255, pl. Ia,b) oder den Auftrag für eine Scheintür an einen bestimmten Arbeiter (Strudwick, Administration, 330). Auf einer Liste aus dem Grab des Senenmut orderte der Wesir sieben Arbeiter, der „royal steward“ Senenmut 21 Arbeiter und der Schreiber Hori fünf Arbeiter. Hayes, Ostraka, 23, Nr. 83; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 185.

<sup>1689</sup> Simpson, Reisner II, 207.

Bauprojekte, sondern auch die Expeditionen in die Steinbrüche organisiert.<sup>1690</sup> Der Wesir reiste für bestimmte Aufträge selbst durchs Land, um diese zu beaufsichtigen<sup>1691</sup> und informierte sich bei wichtigen Aufträgen vor Ort auf den Baustellen und Werkstätten über die jeweiligen Arbeitsfortschritte. Wenn er nicht selbst vor Ort war, gab er seine Anweisungen in schriftlicher Form an die Aufsicht führenden Beamten weiter.<sup>1692</sup> Diese erteilten täglich Meldung über das Fortschreiten der Arbeiten<sup>1693</sup> und der Wesir gab diese Meldungen an den König weiter.<sup>1694</sup>

Die Aufsicht und Organisation der vom Herrscher angeordneten Bauarbeiten hatte der *jmj r3 k3t nbt nswt*<sup>1695</sup> „Vorsteher aller königlichen Arbeiten und Arbeitskräfte“,<sup>1696</sup> der zumeist sowohl hoher Beamter als auch Architekt war<sup>1697</sup> und seinen Sitz in der Verwaltung hatte.<sup>1698</sup> Häufig war der Wesir in der Position des *jmj r3 k3t nbt nswt*.<sup>1699</sup> Da *Antefoker* ohne Beleg des Titels *jmj r3 k3t nbt nswt* blieb, scheint die Organisation und Beaufsichtigung vor Ort eher von *Mentuhotep* als von *Antefoker* überwacht worden zu sein. *Antefoker* war vermutlich mehr mit den rechtlichen und administrativen Aufgaben<sup>1700</sup> als mit den Bauaufgaben im Lande betraut gewesen. So ist davon auszugehen, dass *Mentuhotep* die Bau- und Ausstattungsarbeiten in Lisch vor Ort betreute,<sup>1701</sup> da auch beim Bau der Chapelle Blanche in Karnak sein berufliches Fundament als *hrp m k3t* in diesem Aufgabenbereich belegt ist.<sup>1702</sup> Er organisierte den

<sup>1690</sup> Wenn auch in den Inschriften der König als Auftraggeber genannt wurde, Helck, Verwaltung, 35. Steinbrucharbeiten wurden zentral von der Residenz aus gesteuert, Seyfried, Expeditionen, 131; Eichler, Expeditionswesen, 147, 309.

<sup>1691</sup> Strudwick, Administration, 330. Ein Beleg verweist auf einen Besuch der *hmw.w* durch den Wesir, zusammen mit dem Schatzhausvorsteher (Grab des *P3-sr*, TT 106), Steinmann, ZÄS 107 (1980), 139.

<sup>1692</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 172.

<sup>1693</sup> Helck, Verwaltung, 31-33; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 172.

<sup>1694</sup> Helck, Verwaltung, 40; Černý, Workmen, 257; Gutgesell, Arbeiter, 67-68.

<sup>1695</sup> Allerdings gab es schon im Alten Reich mehrere „Aufseher aller königlichen Arbeiten“ nebeneinander, die für verschiedene geographische Abschnitte zuständig waren. Strudwick Administration, 239. Vor allem ab der 5. und 6. Dynastie. Smith, HSPOK, 357; Wilson, JNES 6 (1947), 237.

<sup>1696</sup> Strudwick, Administration, 220, „Overseer of Royal Works and Workforces.[...] Royal works may then have included also scribal, legal and financial aspects.“ Strudwick, Administration, 225, „The rank of *jmj r3 k3t nbt nswt* would thus seem to be similar to (or perhaps slightly lower than) that of *imy-r3 hwt wrt* and *imy-r3 zš nswt*.“

<sup>1697</sup> Helck, Untersuchungen, 137; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 70.

<sup>1698</sup> Er befand sich entweder in der Residenzverwaltung oder an der Baustelle vor Ort. Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 51; Krejčí, Ä&L 10 (2000), 74.

<sup>1699</sup> Krejčí, Ä&L 10 (2000), 75, “It has been shown that the office of the Overseer of Works was inferior to that of Vizier. The occurrence of the title in the vizieral titularies, however, shows that the office of the Overseer of works was presumably an addition to the vizieral title-sequences. The non-vizieral Overseers of works were sent to the sites of royal-works by the king, possible via the office of the Vizier. The solution of the separate problems of the construction or working site was, however, in the hands of the Overseer of works and this was the real content of this office. The decision-making of the king in the question of the organisation of works was then only general.” Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 91; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26; Steinmann, ZÄS 107 (1980), 145. Diese Regelung galt vor allem im Alten Reich, später konnten auch andere Personen diesen Titel erhalten. Wilson, JNES 6 (1947), 237; Strudwick, Administration, 306.

<sup>1700</sup> So orderte Antefoker Schiffsloadungen mit Werkzeugen, Holzteilen oder Getreide an verschiedene Orte und gab die Anweisung ausgeliehene Arbeiter in ihre Crews zurückkehren zu lassen, Simpson, Reisner II, 23, 40.

<sup>1701</sup> Eaton-Krauss, MDOG 112 (1980), 37; Simpson, MDAIK 47 (1991), 334. Der Titel ist sicher belegt für seine Tätigkeiten in Abydos. Ob hierbei Mentuhotep nur Titulaturwesir war, wie W. Helck (Helck, Verwaltung, 19; Helck, Beamtentitel, 137) und D. Franke (Franke, Personendaten, 18) annahmen, ist für die Organisation des Lischter Tempels unerheblich. Wichtig ist, dass er der Aufseher aller Arbeiten des Königs war. Auf seinem Kenotaph aus Abydos sind seine offiziellen Aufgaben außerhalb seiner Bautätigkeit aufgezählt. Simpson, MDAIK 47 (1991), 333. Sein Nachfolger in dieser Position scheint *Hpj* zu sein, der für das Ende Sesostri I./Amenemhet II. belegt ist. Franke, Personendaten Nr. 411.

<sup>1702</sup> Ähnliche Berufskarrieren zeigen sich bei der Familie des *Snd-m-jb*, deren Mitglieder ihren Start meist als Aufseher hatten und den Höhepunkt als *jmj r3 k3t nbt nswt* erreichten, bevor sie Wesir wurden. Strudwick, Administration, 240.

Arbeitsablauf (-struktur) an den Baustellen<sup>1703</sup> und gehörte zur oberen Leitungsebene.<sup>1704</sup> F. Steinmann nahm an, dass die *jmj r3 k3t nbt* sich von den *jmj r3 hmw.t nbt*, die ebenfalls der oberen Leitungsebene angehören, insofern unterscheiden, als dass der *jmj r3 k3t nbt* Gesamtleiter war, der auch für die Masse der ungelerten Transportarbeiter zuständig war, während der *jmj r3 hmw.t nbt* nur die Arbeit der Spezialisten beaufsichtigte.<sup>1705</sup>

Zur Begleitung eines Transportes wurden die engsten Mitarbeiter des Wesirs oder des königlichen Architekten beauftragt. Der Auftrag des *Antefokers*, der seinen Wesirschreiber (*sš n b3ty*)<sup>1706</sup> *Nht* nach Theben schickte, um einen Transport von Schiffsteilen zu begleiten, ist im Papyrus Reisner II belegt.<sup>1707</sup> Für diese dem Material gefährliche Tätigkeit wurden höchste Beamte, z.B. die „Aufseher des ganzen Landes“ (*jmj-r3 pr wr m t3 r dr-f*)<sup>1708</sup> zur Aufsicht geschickt. Da in der 12. Dynastie, anders als in der 13. Dynastie, keine „höchsten Aufseher“ nebeneinander existierten,<sup>1709</sup> geben diese Belege eine Auskunft über die Chronologie der Oberaufsicht. Es gibt drei dokumentierte *Jmj-r3 pr wr* für die Regierungszeit Sesostri's I.<sup>1710</sup>

1. *Hrw* Jahr 1-10<sup>1711</sup>
2. *Nht* Jahr 10-20
3. *Jnj.jtj-f* bis Ende Sesostri's I.<sup>1712</sup>

*Nht* hat also unter *Antefoker*<sup>1713</sup> und vielleicht noch unter *Mentuhotep* gearbeitet. Vor allem mit *Antefoker* scheint er in einem engen Dienstverhältnis gestanden zu haben, denn seine Statue wurde in der Nähe des Grabes des *Antefokers* in einer Mastaba (Tomb no. 493) gefunden, die vermutlich als die Begräbnisstätte des *Nht* angesehen werden kann.<sup>1714</sup> Er scheint dazu die höchste gesellschaftliche Bedeutung unter den *Jmj-r3 pr wr* der Amtszeit Sesostri's I. eingenommen zu haben, denn seine Mastaba befindet sich in unmittelbarer Nähe zur Pyramide und weist eine auffallende Größe auf.<sup>1715</sup>

<sup>1703</sup> Diese Organisation unterstand vor allem den *jmj r3 k3t nb nswt*. Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 70; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 172; Eyre, SAK 11 (1984), 205, „The workforce of the Tomb was indeed not properly part of his (High Priest) responsibility; they came, so far as we can tell from this documents, under the direct responsibility of the vizier.“ Strudwick, Administration, 243, „These texts of *Nhbw* show that the office of overseer of works included responsibility for both expeditions and construction work, and the feature common to both aspects is the requirement of organising workforces.“

<sup>1704</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, „Gesamtleitung von großen Bauvorhaben u.ä. in den Händen von „Vorsteher aller Arbeiten“ lagen, die der 1. Ebene zuzuordnen sind und gar nicht in erster Linie handwerklich-künstlerische Leiter sind; es sind zumeist höchste Staatsbeamte wie Wesir, Oberdomänenverwalter u.a., aber auch Hohepriester, die eben neben anderen Aufgaben auch die Organisation der in ihrem Verantwortungsbereich befindlichen handwerklich-künstlerischen Arbeiten zu übernehmen hatten.“

<sup>1705</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 70-71.

<sup>1706</sup> Der Vorsteher berichtete seine Arbeitsfortschritte durch den Schreiber an den Wesir. Černý, Workmen, 129.

<sup>1707</sup> Simpson, Reisner II, 40. Ob es sich bei dieser Person um den in Licht nachgewiesenen *Jmj-r3 pr wr Nht* handelt, ist nicht gesichert. Arnold, GM 122 (1991), 8.

<sup>1708</sup> Die namentlich Bekannten (z.B. Iey, Sohn Anchur-hoteps) scheinen mit dem Transport beschäftigt gewesen zu sein, Simpson, Reisner II, 20. Er konnte von W.K. Simpson mit einer Stele in Verbindung gebracht werden. Simpson, SAK 11 (1984), 162-163. Die Vorsteher erhielten ihre Befehle vom Wesir. Černý, Workmen, 126.

<sup>1709</sup> Arnold, GM 122 (1991), 10.

<sup>1710</sup> Arnold, GM 122 (1991), 14.

<sup>1711</sup> Auch *Hrw* ist im Papyrus Reisner erwähnt und – belegt durch die Texte – vor allem mit dem Transport von Bauholz beschäftigt gewesen. Simpson, Reisner II, 40.

<sup>1712</sup> Seine Stele enthält die Datumsangabe des 25. Jahres Sesostri's I. Arnold, GM 122 (1991), 11.

<sup>1713</sup> Obsomer, Sesostri's I., 208.

<sup>1714</sup> Arnold, GM 122 (1991), 7, Anm. 6; Arnold, Control Notes, 110 (Control Note N 19); Gautier/Jequier, Licht II, 100, fig. 122 (CG 409); Borchardt, Statuen II, 20-21, pl. 67.

<sup>1715</sup> Arnold, GM 122 (1991), 10.



Von *Nht* hat sich eine besonders interessante *control note* erhalten, die auf einem Stein im Eingangsbereich der Pyramide gefunden wurde.<sup>1716</sup> F. Arnold bestimmte<sup>1717</sup> den Stein als Turakalkstein<sup>1718</sup> und nahm an, dass in der *control note* die Transportbegleitung eines Turakalksteins durch den Schreiber *Nht* dokumentiert sei.<sup>1719</sup> Dieser Argumentation kann ich nicht folgen, denn ich halte es für wenig wahrscheinlich, dass ein so hoher Beamter den Transport eines einfachen Verkleidungssteins begleitete. Ich vermute, auch durch die Lage des Vermerks am Eingang des Tempels, dass es sich hier um eine Kontrollnotiz über die Begutachtung der Arbeitsfortschritte handelte,<sup>1720</sup> was auch seiner Funktion als *jmj r3 pr wr* entsprechen würde. Somit könnte durch diese *control note* die Bauaufsicht des *Nht* in Lisch nachgewiesen werden. Ob er auch die Aufsicht über die Statuenherstellung inne hatte, kann nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden.

An den Lischter Reliefs konnten die selben Handschriften identifiziert werden, die auch an der Chapelle Blanche und an den Karnak-Pfeilern erhalten geblieben sind.<sup>1721</sup> Im Jahr 15 hatten die königlichen Arbeitsgruppen noch in Karnak gearbeitet, so dass sie vermutlich erst danach in Lisch zum Einsatz kamen. Da nicht davon auszugehen ist, dass die Statuen deutlich früher als die Reliefs an den Sitzblöcken hergestellt wurden, kann auch die Herstellung der Statuen nach dem 15. Jahr Sesostris' I. angenommen werden.<sup>1722</sup> D. Arnold vermutete, dass der Pyramidentempel in Lisch im 25. Jahr vollendet war<sup>1723</sup> und spätestens zu diesem Zeitpunkt sollten dann auch die Statuen fertiggestellt sein. So kann die Herstellung der Statuen grob auf den Zeitraum zwischen dem 15. und 25. Jahr Sesostris I. eingegrenzt werden. Da in dieser Zeit *Nht* das Amt des *jmj-r3 pr wr m t3 r dr-f* inne hatte, wäre es durchaus vorstellbar, dass auch die Aufsicht über die Statuenherstellung der Lischter Sitzstatuen unter seiner Verantwortung lag.

Aber auch einfache *jmj-r3 pr* waren mit der Organisation der Bauarbeiten beauftragt und bekamen ihre Anweisungen direkt vom Wesir. Sie waren Agenten des Palastes, die z.B. die Aktivitäten der Hafenwerkstätten organisierten. K.W. Simpson fand die Namen von neun *jmj-r3 pr* in den Reisner Papyri, die die Aufsicht über die Werften, Werkstätten und die Kontrolle der Arbeiter hatten.<sup>1724</sup> Der *jmj-r3 pr* informierte den Wesir über die benötigte Zahl an

<sup>1716</sup> Arnold, Control Notes, 110, N 19, west entrance, „Third month of Inundation day 24. The sealbearer of the king and steward Nacht.“ Franke, Personendaten, 209, Nr. 16.

<sup>1717</sup> „backing stone, good quality“. Auf den Grundlagen des Grabungsfotos von 1933.

<sup>1718</sup> „Backing stones“ sollen aus Turakalkstein sein, Simpson, in: LÄ III (1980), 1059.

<sup>1719</sup> Arnold, GM 122 (1991), 8.

<sup>1720</sup> Es gibt verschiedene Gründe für das Anbringen von Notizen, wie die Platzierung des Blocks und die Arbeitskontrolle oder Inspektion. Aufzählung der Gründe und ihrer Vertreter: Verner, Ptahschepes, 180; Eichler, Expeditionswesen, 154; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 65. Versatzmarken, die die Positionierung des Steines bestimmten, wurden nur in seltenen Fällen gefunden, zumeist in den Grabkammern von Privatleuten. So auch im Lischter Pyramidenkomplex in den Mastabas von Sesostris-anch und Imhotep, Arnold, Control Notes, 14, 34-38, pl. 13, 14. Wobei die Kontrollnotizen des Alten Reiches eher mit den abschließenden Arbeiten und der Positionierung des Steines in Verbindung standen, die des Mittleren Reiches eher mit dem Transport, Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 18.

<sup>1721</sup> Siehe Kapitel 4.2.3 *Gestaltung der Hieroglyphen* und 4.3.2.4 *Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1722</sup> Da an den Reliefs nachgewiesen werden konnte, dass dort eine Technik zum Einsatz kam, die eigentlich in der Herstellung von Rundbildern verwendet wurde (4.3.6 *Die Modellierung* in Teil III. *Analytik*) und die Ausbildung im Mittleren Reich die Schulung im Rundbild und im Relief umfasste (1.4.2.1 *Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten* in Teil IV. *Validierung*), ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Statuen und Reliefs in zeitlicher Nähe, vielleicht sogar von einer Produzentengruppe erstellt wurden, die beide Herstellungsprozesse ausführen konnten.

<sup>1723</sup> Arnold, Control Notes, 31.

<sup>1724</sup> Simpson, Reisner II, 41.

Arbeitskräften und der Wesir teilte sie ihm zu.<sup>1725</sup> Im Bereich der Mastaba des *Sesostris-anch* wurden 34 Schachtgräber gefunden, in denen zwei Statuen der *jmj-rʿ pr Au* und *Kay* lagen. Vermutlich waren die Besitzer der Gräber Beamte aus dem beruflichen Umfeld des *Sesostris-anch*.<sup>1726</sup>

		allgemeine Bezeichnungen			
		generelle Bezeichnungen		Bezeichnungen für in DeM Beschäftigte	
Leiter	obere Leitungsebene	<i>mr-kʿ.t nb.t</i>	<i>mr-ḥmw.t nb.t</i>		
	untere Leitungsebene	<i>mr/ḥrp-kʿ.t</i> <i>ḥrj-kʿ.t</i>	<i>mr/ḥrp-ḥmw.t</i>		<i>*ʿ-n/ḥrj-ḥs.t</i>
Produzenten	Meister	<i>ḥrj-kʿw.tjw</i>	<i>ḥmw-wr</i> <i>mr-ḥmw.w/ḥmw.tjw</i> <i>ḥrj-ḥmw.w/ḥmw.tjw</i>		
	Handwerker/ Arbeiter	<i>kʿw.tj</i>	<i>ḥmw/ḥmw.tj</i>		<i>rmj-ḥs.t</i>
		spezielle Bezeichnungen (genauere Benennung der Meister und Handwerker)			
Leiter	obere Leitungsebene				
	untere Leitungsebene				
Produzenten	Meister	<i>mr-ḥmtj.wʿ</i> <i>ḥrj-ḥmtj.wʿ</i>	<i>mr-nbj.w</i> <i>ḥrj-nbj.w</i>	<i>mr-ḥs.tjwʿ</i> <i>ḥrj-ḥs.tjwʿ</i>	<i>mr-ik.w</i> unw.
	Handwerker/ Arbeiter	<i>ḥmtjʿ</i>	<i>nbj</i>	<i>ḥs.tjʿ</i> <i>ḥḥj</i>	<i>ik</i> unw.

Abb.108: Leiter und Produzenten<sup>1727</sup>

Die Aufsicht über ein konkretes Projekt hatte der *ḥrp m kʿt*, (Oberster Leiter der Arbeiten). Dieser Titel ist auch für *Mentuhotep* für seine Bauaufsicht an der Chapelle Blanche belegt.<sup>1728</sup> Daneben konnte auch der *wr ḥrp ḥmw.t* (Oberster Leiter der Handwerker) die Leitung eines Großprojektes übernehmen. Leiter der Handwerker findet sich als Titel sowohl bei Wesiren, als auch bei Hohepriestern<sup>1729</sup> und steht oft als Synonym zu *jmj rʿ ḥmw.t*.<sup>1730</sup> So hatte auch der Hohepriester *Sesostris-anch* diesen Titel inne. Seine bedeutungsvolle Position wurde durch die Größe und Exponiertheit seines Grabes deutlich hervorgehoben.<sup>1731</sup> Der Titel wurde oft innerhalb der Familie weitergegeben.<sup>1732</sup> Interessanterweise erhielt auch *Metuhotep*'s Sohn *Shḥp-jb-Rʿw-ḥnh* den Titel *wr ḥrp ḥmw.t*.<sup>1733</sup>

<sup>1725</sup> Simpson, Reisner II, 22-23.

<sup>1726</sup> Lansing, BMMA 28, II (1933), 28-29.

<sup>1727</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 71, Tab. 2.

<sup>1728</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 331; Steinmann, ZÄS 107 (1980), 141-144, weist daraufhin, dass der Titel auch von königlichen Architekten geführt wurde.

<sup>1729</sup> Ab dem späten Mittleren Reich hatte der Hohepriester des Ptah den Titel *jmj rʿ ḥrp ḥmw.t* inne und war mit der Planung beauftragt. Er war die Autorität über die Werkstätten der Bildhauer und Maler, Aldred, in: LÄ I (1975), 803; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26.

<sup>1730</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 141.

<sup>1731</sup> Es handelt sich dabei um das größte Beamtengrab auf dem Pyramidenbezirk. Interessanterweise liegt es etwas abgerückt von der Pyramide in dem Bereich, in dem D. Arnold Werkstätten und die Bauverwaltung vermutete. Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1732</sup> Ähnliches kann bei den Vorstehern beobachtet werden, die ebenfalls wenn möglich ihre Titel weitervererbten. Černý hat für die 19.-21. Dynastie regelrechte Vorsteherdynastien nachweisen können. Černý, Workmen, 123, 126.

<sup>1733</sup> Franke, Personendaten, Nr. 696.

Die Obersten Handwerksleiter (*wr hrp hmw.t*) standen an der Spitze der Handwerkerschaft und im engen Kontakt mit dem König. Es handelte sich hierbei um Beamte aus den verschiedenen Ressorts und keine technischen Spezialisten.<sup>1734</sup> Sie hatten die Aufsicht über die Werkstätten der Bildhauer und Maler.<sup>1735</sup> C. Aldred nahm gar an, dass sie, neben dem königlichen Architekten, für das Design der ihnen unterstehenden Bildhauer und Maler zuständig waren.<sup>1736</sup> „Wir haben also in den mit Titel *mr/hrp-k3.t* bzw. *hrj/hrp-hmw.t* bezeichneten Leuten die Leiter der handwerklich-künstlerischen Produktion zu sehen.“<sup>1737</sup>

Auf der selben Ebene wie der *jmj r3/hrp-k3.t* stand der „königlichen Meister“<sup>1738</sup> (*mdh nsw*)<sup>1739</sup>. „Stand der *jmj-r3 k3t nbt n nswt* „Der Vorsteher aller Arbeiten des Königs“ an der Spitze des Apparates, der die Vorbereitung und Realisierung der großen Bauprojekte in der Nekropole allgemein organisierte, so war *mdh nswt* „der königliche Meister“ der direkte Leiter der Arbeiten auf der Baustelle, der Oberbaumeister.“<sup>1740</sup> Zusammen mit dem königlichen Schreibermeister (*mdh ssw nsw*) und dessen Untergebenen war er mit der aktuellen Supervision betraut.<sup>1741</sup> Das Grab des *Debeheni* wurde vom königlichen Bildhauer zusammen mit zwei Oberkontrolleuren der Handwerker (*wr hrp hmw.t*) abgenommen, also Vertretern zweier unterschiedlicher Administrationen, so dass J. Ch. Eyre mutmaßte, dass die einen die baulichen Arbeiten beaufsichtigten, der königliche Bildhauer jedoch nur die Herstellung des Statuenschmucks kontrollierte.<sup>1742</sup> Diese Annahme würde nach R. Drenkhahn durch den Zusatz *nswt* eine Unterstützung erhalten, da der Titel auf eine Direktbeziehung zwischen König und seinen zu Beamten avancierten Handwerkern verweist, die mit großer Wahrscheinlichkeit persönlichen Umgang mit dem König pflegten und von ihm direkt ihre Weisung erhielten.<sup>1743</sup>

An der Baustelle selbst kam die untere Leitungsebene zum Einsatz.<sup>1744</sup> „Angehörige der mittleren Leitungsebene (2. Stufe) waren im Bereich der handwerklich-künstlerischen

<sup>1734</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 70; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 192; Krejčí, Ä&L 10 (2000), 71.

<sup>1735</sup> Krejčí, Ä&L 10 (2000), 71, “[...] this office may have been more elevated above the everyday problems of the building and its logistics.”

<sup>1736</sup> Aldred, in: LÄ I (1975), 803-804.

<sup>1737</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 70-71. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Liste in Papyrus Reisner I (Simpson, Reisner I, 38), auf der die verschiedenen *hrp* – zusammen mit dem *tst* – den Crewleitern und den *s3* verzeichnet sind.

<sup>1738</sup> Helck, in: LÄ I (1975), 654-655; Verner, Ptahschepses, 38; Steinmann, ZÄS 109 (1982), 71-72; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26. So hatte der königliche Meisterbildhauer Nechebu (6. Dyn.) die Aufsicht über eine Reihe von Projekten, Gebäuden, Kanal- und Steinbrucharbeiten.

<sup>1739</sup> Drenkhahn, Handwerker, 146, „Die Erweiterung *nswt* findet sich auch in der Verbindung mit *mdh* „Meister“, wobei *mdh nswt* (königlicher Meister) die höchste Rangstufe – oberhalb des *jmj r3*-Ranges – in der Laufbahn von königlichen Architekten und Metallhandwerkern darstellt.“

<sup>1740</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 8.

<sup>1741</sup> So schreibt Nechbu, dass er als *mdh qd nzw m prwy* mit der Bauaufsicht in Heliopolis beauftragt war und dort sechs Jahre blieb um die Arbeiten anzuweisen. Strudwick, Administration, 241.

<sup>1742</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26, 172. Dazu stellt er fest, dass es sich dabei um einen Beamten und keinen Techniker handelte, Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 192. Ein weiterer Beleg von Nechbu weist daraufhin, dass der König selbst die Meister der Palastwerkstatt schickte. Strudwick, Administration, 242-243.

<sup>1743</sup> Drenkhahn, Handwerker, 147.

<sup>1744</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, „Angehörige der 4. und 5. Ebene sind also gleichermaßen Untergebene der 3. Stufe; die gesonderte Einordnung der 4. Ebene (Facharbeiter) ist aber dennoch gerechtfertigt, da sich die Handwerker deutlich von der Masse der ungelerten Arbeiter abheben, wie noch zu sehen sein wird. Innerhalb der 3. Rangstufe, der unteren Leitungsebene, bilden die Meister insofern eine Besonderheit, als sie selbst auch körperlich tätig sind, was sonst nur für Angehörige der 4. und 5. Stufe zutrifft.“ In diesem Sinne auch Verner, Ptahschepses, 29; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 70 f.

Produktion die „Handwerksvorsteher“<sup>1745</sup> (Werkstattarbeiten) und „Arbeitsvorsteher“ (Bauarbeiten).<sup>1746</sup>

Die unterste Stufe in der Gruppe der Aufsichtführenden, nahmen die Meister einer Arbeitsgruppe ein, die mit ihrer Mannschaft bestimmte Herstellungsprozesse, sei es an den Statuen in der Werkstatt oder an den Reliefs vor Ort vornahmen. Sie nahmen eine Zwischenstellung zwischen Leiter und Produzenten ein, da sie einerseits aus der Handwerkerschaft hervorgegangen und mit ihr noch eng verbunden waren, andererseits bereits auf der untersten Stufe der Beamtenhierarchie standen. T. Steinmann möchte sie als „Meister“ bezeichnen. (*hrj k3w.tjw und mr/hrj-ḥmw.w/ḥmw.tjw*)<sup>1747</sup> „Die Zwischenstellung dieser Meister ist schon dadurch bedingt, daß die Spezialistentätigkeit der Handwerker von den übergeordneten Leitern in der Regel in den Einzelheiten nicht überschaut werden konnte. Es waren daher Meister notwendig, die den allgemein erteilten Auftrag eines Leiters (*mr-k3.t* usw.) in spezielle Aufträge für die verschiedenen Handwerker aufschlüsseln konnten.“<sup>1748</sup> Der Meister hatte daher eine Zwischenstellung als Vermittler des Auftrages des Leiters und Initiator der Ausführung durch die Handwerker.

Da bestimmte Herstellungsprozesse der Statuenherstellung an verschiedenen Orten ausgeführt wurden, ist davon auszugehen, dass es verschiedene Aufseher an den einzelnen Produktionsstätten gab.<sup>1749</sup> Dies gilt besonders für die Leiter von Phylen, Arbeitsgruppen und Meister einer Arbeitsgemeinschaft. Diese werden daher, soweit sie ermittelt werden können, in den einzelnen Kapiteln, die sich mit der Produzentenstruktur der einzelnen Produktionsstätten beschäftigen, besprochen werden.

Die Gesamtorganisation lag in der Hand des Wesirates unter der Aufsicht des *Antefoker*. Die Bauleitung wurde vom *jmj-r3 k3t nbt nswt Mentuhotep* geführt, während der *jmj-r3 ḥrp ḥmw.t Sesostris-anch* die Leitung der Statuen- und Relieifarbeiten leitete.<sup>1750</sup> Die einzelnen Projekte dieser Ressorts lagen in der Hand verschiedener Beamter. Für die Gesamtorganisation und die verschiedenen Projektleitungen konnten folgende Personen verantwortlich sein.

<sup>1745</sup> Also die *jmj r3 k3.t* oder *ḥmw-wr*. Vorsteher oder Aufseher war der *ḥmw-wr*, der über dem *hrj-ḥmw.w* und unter dem *jmj-r3 ḥmw.t* stand. Steinmann, ZÄS 107 (1980), 140-141, 144. Für den *ḥmw-wr* existiert ein Beleg aus dem Grab des *H3j* (Theben-West 267), woraus deutlich wird, dass er für die Herstellung von Kultbildern im Goldhaus zuständig war. Steinmann, ZÄS 107 (1980), 140, Anm. 21.

<sup>1746</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151. Die Vorsteher waren vor Ort und gaben den Arbeitern Anweisungen, Černý, Workmen, 129. Sie verteilten Werkzeug und bestimmten wer welche Arbeiten auszuführen hatte, Černý, Workmen, 131.

<sup>1747</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 72.

<sup>1748</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 71-72.

<sup>1749</sup> Strudwick, Administration, 243.

<sup>1750</sup> In der Expeditionsinschrift des Ameni im Wadi Hammamat wird eine vergleichbare Aufteilung der Aufgaben deutlich. Während der *wḥm* Ameni für die Herstellung und den Transport des Statuenschmucks verantwortlich war, war der *wr šmw 30* Amenemhet mit der Beschaffung des Baumaterials beauftragt, Seyfried, Expedition, 250-252.

<b>Titel</b>	<b>Name</b>	<b>Funktion</b>
<i>ḳty</i>	<i>Jntf-jqr</i>	Gesamtorganisation der Arbeit
<i>ḳty</i>	<i>Mntw-ḥtp</i>	Gesamtorganisation der Arbeit
<i>jmj-r3 prwy ḥd/nbw</i>	<i>Mntw-ḥtp</i>	Tägliches Management
<i>jmj-r3 prwy ḥd/nbw</i>	<i>Rḥw-r-ḏr-sn</i>	Tägliches Management
<i>jm-r3 šnwtj</i>	<i>Ḥrw</i> (9.-17. Jahr Sesostri I.)	Zuteilung der Nahrungsrationen
<i>jmj r3 k3t nbt nswt</i>	<i>Mntw-ḥtp</i>	Bauleitung und Organisation aller Arbeiten; Design
<i>jmj r3 ḥrp ḥmw.t</i>	<i>Snwsrt-ḥnh</i>	Aufsicht über die Werkstätten der Bildhauer und Maler
<i>mdḥ nsw</i>	<i>Snwsrt-ḥnh</i>	Königlicher Bildhauer, Aufsicht über Stauen und Bildschmuck
<i>jmj r3 ḥmw.t nb.t</i>	<i>Ḥrw</i>	Aufsicht über die Spezialisten
<i>jmj-r3 pr wr m t3 r ḏr-f</i>	<i>Nḥt</i> (10.-20. Jahr Sesostri I.)	Bauaufsicht (Lischt)
<i>jmj-r3 pr wr m t3 r ḏr-f</i>	<i>Jnj-jtj-f</i> (bis Ende Sesostri I.)	Bauaufsicht (Lischt)
<i>jmj-r3 pr</i>	<i>Jjw</i>	Projektaufsicht (Mitarbeiter des Sesostri-anch)
<i>jmj-r3 pr</i>	<i>K3jj</i>	Projektaufsicht (Mitarbeiter des Sesostri-anch)

### 1.3 Struktur der Produzenten im Steinbruch

Stützt man sich auf die Expeditionsinschriften, so scheint die Organisationsstruktur in den Steinbrüchen gut dokumentiert zu sein, sind doch in den erhaltenen Berichten der Steinbruchexpeditionen der Aufwand an Material und Leuten sowie deren Berufs- und Rangtitel aufgeführt. Dennoch sagen sie wenig über die Arbeitsorganisation, vor allem der unteren Leitungsebenen, aus.<sup>1751</sup> Auch die Art des Steinbruches, ob lokal oder abgelegen in der Wüste wie auch die Art der Produkte, ob Stein oder wertvolle Metalle und Minerale, bedingen unterschiedlichste organisatorische und personelle Zusammensetzungen.<sup>1752</sup> Wenn Expeditionsinschriften überhaupt zum Vergleich für die Arbeiten im Tura-Steinbruch herangezogen werden können, dann die, die eine ähnliche Personalstruktur erforderten, wie z.B. die Expeditionen ins Wadi Hammamat,<sup>1753</sup> deren Ziel ebenfalls der Transport von Bausteinen und Statuen war.<sup>1754</sup> Die außergewöhnlichste Inschrift aus dem Mittleren Reich stammt vom *whm Ameni*,<sup>1755</sup> der für die Herstellung und den Transport von 60 Sphingen und 150 Statuen für den König *Sesostris I.* ins Wadi Hammamat geschickt wurde.<sup>1756</sup> Deutlich geht aus dieser Inschrift hervor, dass die Verantwortlichkeiten für die Beschaffung von Statuen (*whm Ameni*) und die Beschaffung von Baumaterial (*wr šmw 30 Amenemhet*) innerhalb einer Expeditionsgruppe aufgeteilt war. Aus der Verwaltung begleitete diese Expedition der *rh njswt jmj-r3 cnhwtj Nj-sw-Mntw*.<sup>1757</sup> Die Arbeiterschaft wurde geleitet von einem *jmj-r3 k3t nbt nt njswt S'nh-Pth*.<sup>1758</sup> Diese Expedition wurde also von den höchsten Beamten des Wesirats begleitet.

Andere Expeditionen weisen einen wesentlich geringeren Personenumfang auf. Hieraus wird deutlich, dass je nach Auftrag die Größe der Expedition zusammengestellt wurde.<sup>1759</sup> Hinzu

<sup>1751</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 12.

<sup>1752</sup> Die schwankende Zahl von Personen wurde vor allem durch das Material bestimmt. So benötigte man beim Edelsteinabbau eine große Zahl von Beamten zur Überwachung des Abbau, während bei Sand-, Kalk- und Hartgesteinsabbau die Transport- und Steinbrucharbeiter den größten Teil der Expeditionsgruppe ausmachten, bei einer geringen Anzahl von überwachenden Beamten. Dazu ausführlich: Eichler, Eckhard, Untersuchungen zum Expeditionswesen des ägyptischen Alten Reichs, Göttinger Orientforschungen, IV. Reihe: Ägypten, Bd. 26, Wiesbaden 1993. Seyfried, Karl-Joachim, Beiträge zu den Expeditionen des Mittleren Reichs in die Ostwüste, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 15, Hildesheim 1981. Über die Zusammensetzungen der unterschiedlichen Expeditionen, Seyfried, Expeditionen, 259-260.

<sup>1753</sup> Seyfried, Expeditionen, 4, „Dabei zeigt ein Blick auf die jeweils zusammengestellte „Idealbesetzung“ die prinzipielle Gleichheit und die charakteristischen Unterschiede in den drei Expeditionsgebieten. Während im Sinai der deutlich gegliederte und zahlreich vertretene hohe Beamtenstab (z.T. in *pr-š3* und *pr-hd* scheidbar) auftritt, finden sich zwar im Wadi el Hudi die gleichen Behörden, aber nur in dürftigen Belegen, und Beamten niederen Ranges. Das gleiche trifft im Prinzip auf das Wadi Hammamat zu, nur treten hier bedingt durch die anders geartete Aufgabe, die Mannschafts- und Truppleiter neben der hohen Mannschaftszahl stark in den Vordergrund.“

<sup>1754</sup> Der früheste Beleg einer Expedition zur Beschaffung von Baumaterial für einen Totentempel stammt aus der Zeit Pepi I., die im *hb-sd*-Jahr des Königs unter der Leitung des Pyramidenbaumeisters *Ty* durchgeführt wurde. Schäfer, ZÄS 40 (1902), 76-77.

<sup>1755</sup> Ameny wurde im 38. Jahr Sesostris I. auf eine Expedition in die Steinbrüche im Wadi Hammamat geschickt. Seyfried, Expeditionen, 248-253; Obsomer, Sesostris I., 216; Franke, Personendaten, Nr. 105. Leiter einer Expedition konnte einer hoher Beamter sein, aber bei den großen Expeditionen auch der *jmj-r3- k3t*. Steinmann, ZÄS 111 (1984), 32.

<sup>1756</sup> Seyfried, Expedition, 250-252.

<sup>1757</sup> Weiterer Vertreter der Behörde sind 2 *jmj-r3 pr-hd*.

<sup>1758</sup> Die anderen Aufseher *jmj-r3 mšc n hrtjw-ntr* und *jmj-r3 hmw.tjw* sind leider ohne Namen überliefert. Die Arbeiter bestanden aus je 100 *hrtjw-ntr* und 100 *jkjw*, dazu 30 *hmw.tj*.

<sup>1759</sup> So werden in der Inschrift des Ameni 17000 Arbeiter (Steinbruch und Steinbearbeiter) aufgezählt. Mueller, JNES 34 (1975), 256. Eine Expedition Ramses IV. verzeichnete hingegen nur 8361 Expeditionsmitglieder, Steinmann, ZÄS 111 (1984), 32; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 181.

kommt, dass meistens nicht die Zahl der Personen, sondern die *Manday* aufgeführt wurden.<sup>1760</sup> So können die Expeditionsinschriften nur bedingt für die Rekonstruktion der Produzentenzahl und Organisationsstruktur in den Tura-Steinbrüchen verwendet werden.<sup>1761</sup>

Die heutige Nutzung der Tura-Steinbrüche als Militärmagazin lässt derzeit keine Untersuchung der dortigen Inschriften zu.<sup>1762</sup> Die bisher bekannten Inschriften geben nur Auskunft über die Eröffnung des Steinbruchs zu Beginn der Amtszeit eines Königs<sup>1763</sup> und keine Hinweise über die Organisationsstruktur. Hierin zeigt sich ein deutlicher Unterschied zu den Expeditionsinschriften, die keinen zeremoniellen, sondern eher logistischen Zwecken dienen. Zudem waren lokale Steinbrüche – auch die Steinbrüche in Tura – das ganze Jahr in Betrieb.<sup>1764</sup> Aufgrund dessen hatten sie vor Ort eine angestammte Arbeiterschaft wie auch eine feste Verwaltungsstruktur.<sup>1765</sup> Dieser Überlegung schloss sich auch D. Arnold an, der für die Tura-Steinbrüche einen stationierten Verwaltungsposten annahm, der die Arbeiten vor Ort überwachte und registrierte. Da im Mittleren Reich – im Gegensatz zum Alten Reich – keine Steinbruchmarken nachweisbar sind,<sup>1766</sup> vermutete D. Arnold solche festen Verwaltungseinheiten auf allen wichtigen Steinbrüchen dieser Zeit.<sup>1767</sup>

Aus den Biographien geht hervor, dass Turakalkstein ein sehr wertvoller Stein war und wichtige Bestellungen vom Wesir,<sup>1768</sup> dessen Sohn<sup>1769</sup> oder gar vom König beaufsichtigt wurden.<sup>1770</sup> Für bestimmte Aufträge schickten sie den königlichen Bildhauer,<sup>1771</sup> der einen Stein bestimmter Qualität aussuchte<sup>1772</sup> und den Transport des Stückes auf dem Nil zusammen mit den Aufsehern

<sup>1760</sup> Mueller, JNES 34 (1975), 249, Anm. 1; Definition der Manday: Simpson, Reisner I, 63; Kadish, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 442.

<sup>1761</sup> Vielleicht waren diese eher in einer kleinen Zusammensetzung, ähnlich einer Besichtigungsexpedition strukturiert, wie die Ramses IV., die nur aus dem Hohepriester, 1 Ober-Bildhauer, 30 Bildhauer und Gesellen, 350 Transportarbeitern, nebst Verwaltung und Polizeischutz zusammengesetzt war. Steinmann, ZÄS 111 (1984), 31-32.

<sup>1762</sup> Seit den 40er Jahren werden sie als Magazine genutzt. Klemm, Steinbrüche, 65-70.

<sup>1763</sup> Spiegelberg, ASAE 6 (1905), 217-233; Daressy ASAE 11 (1911), 257-268; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 65.

<sup>1764</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 16, 181; Auch für die Sand- und Granitsteinbrüche in Elephantine ging D. Franke von einer feststationierten Steinarbeitergruppe aus, Franke, Heqaib, 107. Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 65, „Der Arbeitsumfang in den Brüchen schwankt jedoch entsprechend den Ausmaßen der gerade vorgenommenen Bauten namentlich königlichen Charakters. Je nach Bedarf wurden in die Brüche – verständlicherweise nicht nur in die von Tura – Arbeiter geschickt, deren Aufgabe es war, das geforderte Baumaterial zu beschaffen.“

<sup>1765</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 63-64; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 16; Lehner, MDAIK 41 (1985), 109-143; Borchardt, Ne-user-Re, 58; Arnold, MDAIK 37 (1981), 15-28. Das schon in der 6. Dynastie Soldaten im Steinbruch stationiert waren, vermutlich sogar im Steinbruch selbst arbeiten mussten, wird in einem Beschwerdebrief aus Sakkara deutlich. Gunn, ASAE 25 (1925), 244.

<sup>1766</sup> Notizen auf Stein sind nur dann nötig, wenn mobile Verwaltungseinheiten mit der Registratur beauftragt sind, Arnold, Control Notes, 20.

<sup>1767</sup> Arnold, Control Notes, 20, 22.

<sup>1768</sup> Gerade Antefoker scheint bevorzugt mit Expeditionsaufgaben betraut worden zu sein (Grajetzki, Kemet, Jhrg. 9 Hft: 3 (2000), 9) und auch Amenemhet I. leitete, als er noch Wesir unter Mentuhotep IV. war, eine Reihe von Expeditionen ins Wadi Hammamat (Kühn, Kemet, Jhrg. 9 Hft. 3 (2000), 5).

<sup>1769</sup> So wurde der Sohn des Antefokers *Wen* im 20. Jahr Sesostri I. zu einer Steinbruchexpedition geschickt. Simpson, Reisner II, 40.

<sup>1770</sup> Strudwick, Administration, 331.

<sup>1771</sup> Strudwick, Administration, 243-244. Dieser konnte neben dem *sdjwty ntr* auch Leiter einer Expedition sein, Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 10.

<sup>1772</sup> Schäfer, ZÄS 40 (1902), 76. Ähnlich unseren heutigen Bildhauern, die sich häufig einen bestimmten Block im Steinbruch aussuchen.

begleitete.<sup>1773</sup> Auch der königliche Architekt *Amenophis Sa Hapu* berichtete, dass er die Arbeiten an den Statuen seines Herrn veranlasste, leitete, und den Transport selbst organisierte.<sup>1774</sup>

Da der Tura-Steinbruch nicht weit von Lischit entfernt war,<sup>1775</sup> wäre es ein unnötiger Aufwand gewesen, dort einen umfangreichen Stab an Steinmetzen und Bildhauern zu stationieren. Diese konnten für einen Auftrag aus der Residenz dorthin geschickt werden, einen Stein aussuchen, den Riss einer Statue anlegen und den Block zurichten lassen. Vielleicht wurden die Statuen sogar nur als grob gesägte Blöcke transportiert. D. Arnold hat rund um den Pyramidenkomplex eine große Zahl von *dressing-stations* durch die Anhäufung von Gesteinsplittern rekonstruieren können. Diese lassen die Vermutung zu, dass sogar die Baublöcke erst in der Nähe der Baustelle in den letztendlichen Zustand gebracht wurden.<sup>1776</sup> Sicher ist, dass die Statuen nicht im Steinbruch fertiggestellt wurden. Der Grund dafür liegt in der Anfälligkeit des weichen Kalksteins, der durch den Transport sehr gefährdet war. Statuen aus solch einem Gestein wurden zumindest mit einer 1-3 cm dicken Sicherheitsbosse über der letztendlichen Statuenoberfläche transportiert, die die Oberfläche vor Ausbrüchen und Prellungen schützte.<sup>1777</sup> Es ist davon auszugehen, dass die Statuen höchstens im *grobgespitzten* Zustand im Steinbruch erstellt wurden.<sup>1778</sup>

Mit großer Wahrscheinlichkeit waren im Tura-Steinbruch vorwiegend Steinbruch- und Transportarbeiter beschäftigt.<sup>1779</sup> Von diesen haben sich weder Inschriften noch Biographien erhalten, da es sich bei diesen einfachen Arbeitern meist um rekrutierte Gruppen aus der Bevölkerung handelte.<sup>1780</sup> F. Arnold nahm an, dass neben den einfachen Arbeitern für den Transport, die *jkyw* für spezielle Steinbrucharbeiten zuständig waren.<sup>1781</sup>

Für diesen frühen Herstellungsprozess konnten mittels der werktechnischen Analyse an den Lischter Statuen keine Handschriften ermittelt werden.<sup>1782</sup> Da sich kaum Spuren dieses frühen Fertigungsstadiums an den Statuen erhalten haben, ergab diese Untersuchung keine Ergebnisse, die zu einer Hypothese über die Personenzahl einer Arbeitsgruppe des Steinbruchs führte.

<sup>1773</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 21, „The records of other details is mostly to fragmentary for understanding, but there are references to ferrying stone from Tura, at least two false doors and the tomb portal, under the control of the two chiefcontrollers of craftsmen and the royal master builder, as well as statues for different parts of the tomb.“ So auch der Bericht des Sendjem-ib Inty aus der Zeit des Isisi, der einen Sarkophag aus Turakalkstein erhielt, den ein Beamter, Kapitän, Vorsteher der 10, auf einen großen *s3t*-Boot in 7 Tagen nach Giza gebracht hatte. Posener Krieger, Archives, 576.

<sup>1774</sup> Schlott, Schreiber, 229-232.

<sup>1775</sup> Arnold, Control Notes, 100.

<sup>1776</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95.

<sup>1777</sup> Das gerade der Transport für Kalksteinstatuen gefährlich ist, zeigte sich im Vergleich der Grabungsfotos mit den ersten Bildern der Aufstellung im Museum. Dabei wurde deutlich, dass ein großer Teil der heutigen Beschädigungen durch die moderne Bergung der Statuen entstanden sind. Siehe dazu Kapitel 4.1 *Erhaltungszustand der Lischter Sitzstatuen* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>1778</sup> Ausführlich diskutiert im Kapitel 1.3.1 *Arbeitsablauf im Steinbruch* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1779</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 17.

<sup>1780</sup> Arnold, Control Notes, 22; Simpson, Reisner I, 34-35.

<sup>1781</sup> Arnold, Control Notes, 20.

<sup>1782</sup> Siehe Kapitel 3.2.1 *Erster Herstellungsprozess: Die grobe Formgebung – das Göbern* und 3.3 *Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl* in Teil III. *Analytik*.



Über die Verwaltungsstruktur, zumindest für Teile der Arbeiten, die im Steinbruchgebiet anfielen, geben die *control notes* Auskunft, die auf einzelnen Blöcken des Lischter Pyramidenkomplexes gefunden wurden.<sup>1783</sup> In den Kampagnen von 1906-1934 hatte W. Hayes zahlreiche *control notes* und *team marks* auf den Baublöcken aus Lischter aufgenommen. Der größte Teil dieser Notizen wurde westlich und nördlich der Pyramide abgeschrieben oder in Originalgröße mit Bleistift oder Blaupausen kopiert. Von einigen *control notes* existieren auch Schwarz-Weiß-Fotografien.<sup>1784</sup> D. und F. Arnold haben 1984-1988 etwa 100 *control notes* bearbeitet und festgestellt, dass sie zumeist nicht mehr *in situ* oder gar nicht mehr aufzufinden waren.<sup>1785</sup> Da ein großer Teil der Gebäude und der Pflasterung des Pyramidenbezirks noch nicht untersucht wurde, können diese Inschriften nur eine eingeschränkte Aussage über die Arbeitsgruppen und Daten bezüglich der Bauarbeiten abgeben.

F. Arnold fand heraus, dass die Kontrollnotizen in zwei unterschiedlichen Qualitäten existieren: Gekonnt gesetzte kursive Inschriften, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Verwaltungsschreibern stammten<sup>1786</sup> und *team marks* – einfache Zeichen – der verantwortlichen Arbeitsgruppe, die in ocker sowie schwarzer Tinte oder dem Reißzeug ausgeführt wurden. Diese erscheinen manchmal so ungenau als wären sie von einem schreibunkundigen Arbeiter angebracht worden.<sup>1787</sup>

Der Verwaltungsschreiber, der die Kontrollnotizen schrieb, legte auch die Maße für die zu brechenden Steinblöcke fest<sup>1788</sup> und kalkulierte das Abraumvolumen sowie die dafür benötigte Personenzahl und Zeit.<sup>1789</sup> Als königlicher Rekrutenschreiber konnte er auch den Transport und die Arbeiten an einer Königsstatue überwachen.<sup>1790</sup> In den *control notes* vermerkte der Schreiber, der den Aufseher einer Arbeitsgruppe begleitete, das Datum des Abtransports oder die Auslieferung des Steines und den Namen der Arbeitsgruppe, manchmal auch der Aufsichtsperson, die für den Transport zuständig war.<sup>1791</sup> Zwei dieser Schreiber *Ikeki* und *Hepu*, die jeweils für ein Team zuständig waren, sind durch die Reisner Papyri erhalten geblieben.<sup>1792</sup> Die *control notes* dienten dem Schreiber der Verwaltung, der die Buchhaltung über das Arbeitsfortkommen auf Papyrus notierte. Ein solcher Papyrus war vermutlich wie Papyrus

<sup>1783</sup> Bearbeitet von F. Arnold in Zusammenarbeit mit D. Arnold, I.E.S. Edwards und J. Osing auf der Grundlage der Notizen von W. Hayes. Arnold, Felix u.a., *The Control Notes and Team Marks. The South Cemeteries of Lisht II*, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition XXIII, New York 1990.

<sup>1784</sup> Arnold, *Control Notes*, 12. Von 62 Inschriften waren allerdings nur 6 fotografiert. Arnold, *Control Notes*, 65.

<sup>1785</sup> Während ihrer Kampagnen haben D. und F. Arnold die Inschriften der nordöstlich und nordwestlichen Ecken der inneren Umfassungsmauer, im Sanktuar und dem Südtor an der östlichen Umfassungsmauer untersucht. Arnold, *Control Notes*, 66, pl. 11, 12.

<sup>1786</sup> Eine dünne, korrekte, die mit dem Schreiberpinsel in Schwarz ausgeführt wurde und eine mit einem dicken Pinsel in Ocker. Arnold, *Control Notes*, 14.

<sup>1787</sup> Arnold, *Control Notes*, 14.

<sup>1788</sup> Simpson, Reisner, I, 55; Badawy, *ZÄS* 110 (1983), 12.

<sup>1789</sup> Kadish, in: *Der Manuelian/Freed* (Hgg.), FS Simpson, 442-443; Kemp, *Anatomy*, 128-129.

<sup>1790</sup> Hayes, *JEA* 24 (1938), 22; Schlott, *Schreiber*, 229-323, „Es machte mich mein Herr zum Vorsteher aller Bauarbeiten. Ich machte den Namen des Königs in Ewigkeit dauernd. [...] Ich tat nach dem Wunsch meines Herzens, als ich sein Ebenbild in diesen seinen großen Totentempel brachte aus allerlei Gestein, fest wie der Himmel. [...] Ich leitete die Arbeiten an seiner Statue [...] deren Länge 40 Ellen betrug. [...] Ich baute ein Achterschiff und fuhr sie stromauf, um sie in seinem großen Totentempel beständig sein zu lassen, bleibend wie der Himmel.“ Es handelt sich dabei um Amenophis Sa Hapu, der Transport und Aufstellung sowie die Aufsicht über die Memnonskolosse schilderte.

<sup>1791</sup> Arnold, *Control Notes*, 19. Drei Arten von Informationen: 1. Das Wegbringen eines Steines 2. Das Transportieren eines Steines von einem Platz zum anderen 3. Das Ausliefern eines Steines an einen Platz.

<sup>1792</sup> Simpson, Reisner II, 41.

Reisner III aufgebaut.<sup>1793</sup> Vermerkt waren die Anzahl der Steine, die von einer bestimmten Gruppe an einen Ort gebracht wurden und deren ausgelieferte Gesamtzahl, wie auch die Anzahl von übernommenen und ausgelieferten Steinen der nächsten Arbeitsgruppe, die für den nächsten Abschnitt des Transportes zuständig war.<sup>1794</sup> Auf einem Teil dieser Listen ist der verantwortliche Schreiber *Nefer-qau* genannt.<sup>1795</sup>

Dass der Transportweg unter verschiedenen, feststationierten Arbeitsgruppen aufgeteilt war, lässt sich durch *control note* E1 belegen. Dieser Stein einfacher Qualität stammte vermutlich aus den lokalen Steinbrüchen nördlich der Pyramide Amenemhet I.<sup>1796</sup> Auf diesem Block ist zweimal vermerkt, dass der Stein im „Jahr 16, dritter Monat des Sommers, Tag 17“ von der Truppe der Unterägypter aus dem Steinbruch transportiert wurde. Der dritte Vermerk weist daraufhin, dass der Aufseher der *work area* sowohl den Transport aus dem Steinbruch, als auch das Ausliefern aufs Schiff, überwacht hat.<sup>1797</sup> Bei den meisten *control notes* lässt sich allerdings nicht klären, ob die Notizen im Steinbruch oder an den verschiedenen Zwischenstationen des Transports angebracht wurden, da nur „*rdj* und *s<sup>c</sup>q*“, „*šdj*“ oder „*jth* und *jnj*“, ohne Start- oder Zielort, angegeben sind.<sup>1798</sup> Als Beispiel dient *control note* E 3. Sie befand sich auf einem Stein, der sehr wahrscheinlich aus Turakalkstein bestand und vom *h<sup>3</sup>tj-c* gebracht wurde.<sup>1799</sup> Damit ist zumindest ein Aufseher vermerkt, aber durch die fehlenden Ortsangaben kann nicht mehr geklärt werden, ob dieser Aufseher für den Steinbruch, den Transport zum Nil oder vom Nil zum Pyramidenbezirk oder gar für die Verschiffung zuständig war. Dazu konnten die Autoren das Gesteinsmaterial zum großen Teil auf den Fotos nur nach dem Augenschein bestimmen und haben leider an denjenigen, die sie noch *in situ* fanden, keine Materialbestimmung vorgenommen.<sup>1800</sup> Daher kann die Gesteinsbestimmung – ob es sich um lokalen Kalkstein oder Tura-Kalkstein handelt – nur durch die Feststellung der Funktion des Steines ermittelt werden. So soll ein Pflasterstein (Pavement) nach Angabe von D. Arnold aus Turakalkstein bestehen.<sup>1801</sup> Eine darauf genannte Arbeitsgruppe mit dem Vermerk „brought from the quarry“ kann dann mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Tura-Steinbruch zugewiesen werden.<sup>1802</sup> Eine solche Konjektur kann für die Arbeitsgruppe *Sh<sup>t</sup>-d<sup>c</sup>w* erstellt werden, deren Vermerke auf zwei Steinen aus der Nordwestecke des Pyramidenpflasters gefunden wurden. Diese Gruppe soll aus Unterägypten stammen und kann mit dem Transport von Tura-Kalkstein vom Steinbruch zum Nil in Verbindung gebracht werden.<sup>1803</sup>

<sup>1793</sup> Simpson, Reisner III, 22-30.

<sup>1794</sup> Arnold, Control Notes, 19.

<sup>1795</sup> Simpson, Reisner III, 36; Kadish, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 443.

<sup>1796</sup> Arnold, Control Notes, 20.

<sup>1797</sup> Arnold, Control Notes, 130, E1, aufgenommen in der Kampagne 1933-1934 und vermutlich in der Nähe der Südost-Ecke der Pyramide gefunden.

<sup>1798</sup> Arnold, Control Notes, 19; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 17.

<sup>1799</sup> Arnold, Control Notes, 131, “Year 22, third month of winter day 10. Which the *h<sup>3</sup>tj-c* brought” good quality, Pavement.”

<sup>1800</sup> Sie übernahmen zumeist die Beschreibungen von W. Hayes, der in „good“ und „poor quality“ unterschieden hatte. Arnold, Control Notes, 65. Ganz im Gegensatz zu M. Verner, der in seiner Publikation eine genaue Gesteinsbestimmung abliefern konnte, da er sie selbst vor Ort aufgenommen hatte. Verner, Ptahschepses, 181.

<sup>1801</sup> Arnold, Pyramid, 14.

<sup>1802</sup> Arnold, Control Notes, 66.

<sup>1803</sup> Arnold, Control Notes, pl. 11, 95, NW 16, „First month of winter, day 19. Brought from the quarry by *Sh<sup>t</sup>-d<sup>c</sup>w*.” NW 28, “Second month of summer, day *Sh<sup>t</sup>-d<sup>c</sup>w*. Brought from the quarry.”

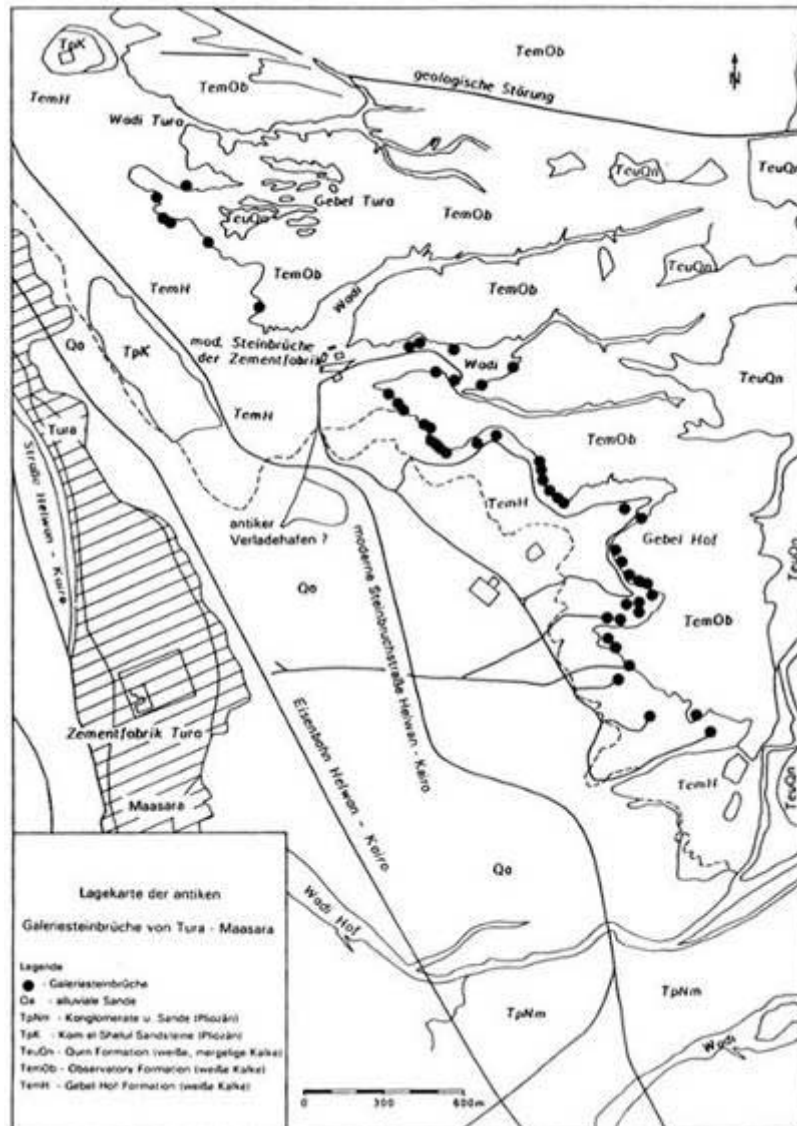


Abb. 109: Lagekarte der antiken Galeriesteinbrüche von Tura bis Maasara<sup>1804</sup>

Die im Steinbruch in ihrer groben Form zugerichteten Statuen wurden auf Schlitten befestigt<sup>1805</sup> und auf angelegten Wegen zum Hafen gebracht.<sup>1806</sup> Der Transport durch „die Rinderherde<sup>1807</sup> des südlichen Distrikts“ ist durch die *control notes* W 7, N 2.2, N 7, N 57, S 12 belegt.<sup>1808</sup>

<sup>1804</sup> Klemm, Steinbrüche, 66, Abb. 66.

<sup>1805</sup> Klemm, Steinbrüche, 68, „Der Transport der in den Steinbrüchen gewonnenen Blöcke zu den Baustellen und Werkstätten im Lande erfolgte wohl zunächst auf eigens angelegten Rampen, auf denen die Blöcke auf Rollen oder hölzernen Schlitten gezogen wurden.“ Bei den Ausräumungsarbeiten im Zuge der militärischen Belegung der Steinbrüche wurde 1942 ein Gesteinblock in Pyramidenbausteingröße, noch auf Holzrollen montiert *in situ* gefunden. Während der Grabungssaison 1985 wurden in Lischit verschiedene Holzrollen auf den Transportwegen gefunden, Lehner, MDAIK 41 (1985), 132-133. Ein Holzschlitten wurde im deposit no.4 entdeckt. Allerdings war er für den Transport eines Holzschreines benutzt worden und muss in Beziehung zu zeremoniellen Tätigkeiten gebracht werden. Arnold, Pyramid Complex, pl. 72-73; Arnold, Masonry, 276, fig. 6.36. Dort auch ein Lastschlitten aus Dahschur von Sesostri III. (Arnold, Masonry, 276, fig. 6.35). Abbildungen solcher Transporte finden sich auch in den Gräbern des Mittleren Reiches. Eaton-Krauss, Representations, pl. X-XX.

<sup>1806</sup> Über die verschiedenen Transportwege auf dem Pyramidenkomplex, Arnold, Control Notes, 12, 14. Über den Transport per Schiff, Verner, Ptahschepses, 26; Arnold, Control Notes, 20.

<sup>1807</sup> Darstellung eines Transportes durch Rinder, Eaton-Krauss, Representations, pl. X, Nr. 78.

<sup>1808</sup> Arnold, Control Notes, 25.

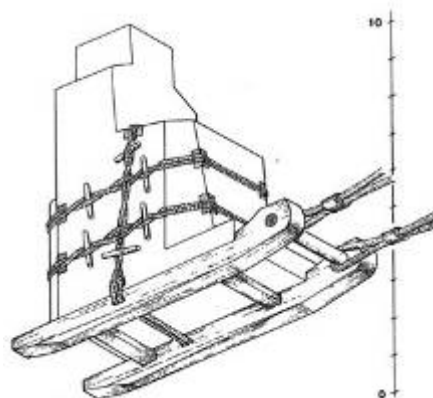


Abb. 110 : Rekonstruktion des Statuentransportes bei Djehutihotep durch D. Arnold<sup>1809</sup>

Die mit dem Transport zum Nil beauftragten Arbeiter lebten in der Nähe des Steinbruchs. Auf *control note* E 1 ist zweimal die Gruppe der Unterägypter erwähnt, die den Stein aus dem Steinbruch wegbrachten.<sup>1810</sup> Eine Notiz belegt, dass der Aufseher dieses Arbeitsgebietes (*jmj-rʒ-š*) beide Transporte bis zur Auslieferung an das Schiff beaufsichtigt hatte.<sup>1811</sup> Dann wurden die Blöcke von einer spezialisierten Arbeitsgruppe übernommen,<sup>1812</sup> die für das Verschiffen<sup>1813</sup> zuständig war.<sup>1814</sup> Eine solche Gruppe ist in den Reisner Papyri, wenn auch nicht für Lisch, belegt.<sup>1815</sup> Die Eintragungen J 2, 11, 17, 18 dokumentieren den Arbeitsablauf dieser spezialisierten Arbeitsgruppe. Notiert wurden das Strom-auf und -ab fahren, das Abfahrtsdatum, die Dauer und die dafür benötigten *Manday*. In J 13 ist ein Auftrag für den Schiffstransport von Steinen notiert.<sup>1816</sup> Der Schiffstransport wurde durch die Residenz verwaltet. Da es sich dabei um feststationierte Mannschaften handelte, hinterließen sie keine *control notes* auf den Steinen, sondern sind nur durch die Papyrusnotizen der Verwaltung belegt.

<sup>1809</sup> Arnold, *Masonry*, 278, fig. 6.38. Für Lisch rekonstruierte D. Arnold einen Lastschlitten auf den von ihm gefundenen Transportweg. Arnold, *Pyramid Complex*, pl. 102.

<sup>1810</sup> Arnold, *Control Notes*, 103, E1.

<sup>1811</sup> Arnold, *Control Notes*, 20, E 1. Leider ohne Nennung des Namens.

<sup>1812</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 13, „There is no way to assess what proportion of men were permanently employed in quarrying and building. One may presume some standing „navy“ at least, to provide transport. At royal command Weni was brought a sarcophagus and other tomb elements from Tura by a god’s treasurer, commanding a detachment of boat’s crews, in a great *sʒ*- boat „of the residence“. Boats and men sent to fetch such royal gifts were perhaps regularly employed on that passage“

<sup>1813</sup> Darstellung eines Schiffstransports im Mittleren Reich, Eaton-Krauss, *Representations*, pl. XX. Nr. 115.

<sup>1814</sup> M. Lehner vermutete, dass die Blöcke aus dem Tura-Steinbruch nicht über den Nil, sondern auf einen Kanal, der parallel zum Nil lag, transportiert wurden. Lehner, *MDAIK* 41 (1985), 138.

<sup>1815</sup> Simpson, *Reisner I*, 58.

<sup>1816</sup> Simpson, *Reisner I*, 59.

## 1.4 Struktur der Produzenten im Pyramidenbezirk

### 1.4.1 Die Transportgruppen

Auf der anderen Seite des Nils angekommen, übernahm die nächste Arbeitsgruppe den Transport vom Schiff zur Hafenanlage.<sup>1817</sup> In Lisch sind zwei Arbeitsgruppen, *Rht* und *Gs-jbt*, belegt, die vermutlich in der Nähe des Hafens stationiert waren, die Schiffe entluden und die Steine vom Ufer wegtransportierten.<sup>1818</sup> Da auf einer *control note* der *Rht*-Gruppe explizit Turakalkstein vermerkt ist,<sup>1819</sup> könnte diese als einer der Gruppen identifiziert werden, die den Turakalkstein zur Pyramide hinaufbrachten.

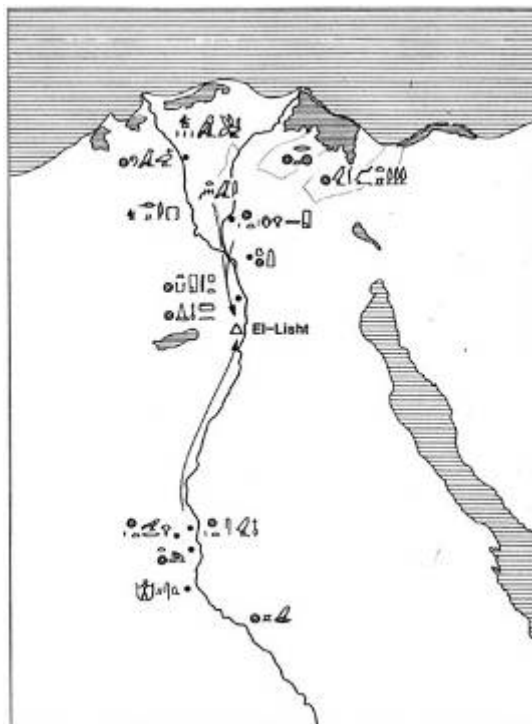


Abb. 111: Transportgruppen, die in Lisch durch control notes belegt sind.<sup>1820</sup>

D. Arnold rekonstruierte unterschiedliche Anlegestellen für die verschiedenen Gesteinsarten. Zum einen durch Transportwege, die in verschiedene Richtungen führten, zum anderen durch *dressing stations* entlang dieser Transportwege, die Anhäufungen diverser Gesteine aufwiesen. D. Arnold hatte über 12 Transportwege<sup>1821</sup> und Rampen entdeckt.<sup>1822</sup> Das gesamte Pyramidengebiet war in einem solchen Ausmaß mit Transportwegen, Rampen und *dressing stations* überzogen, dass in den ersten 20

<sup>1817</sup> Arnold, Pyramid Complex, 35.

<sup>1818</sup> Arnold, Control Notes, 19, mit dem Vermerk, dass der Stein vom Schiff in den Hafen gebracht wurde und der Datumsangabe (S 7, S 9).

<sup>1819</sup> Arnold, Control Notes, 142, "4. Month of Inundation [...] *Rht* and *Jbt*: white limestone (E 37). W. Hayes bewertete diesen Stein mit "good quality", F. Arnold konnte ihn leider nicht mehr lokalisieren und selbst untersuchen.

<sup>1820</sup> Arnold, Control Notes, 24, fig. 1.

<sup>1821</sup> Über die Struktur eines solchen Transportweges, Arnold, Pyramid, 25.

<sup>1822</sup> Arnold, Pyramid Complex, 92.

Jahren der Bauzeit kein Privatgrab angelegt werden konnte.<sup>1823</sup> Auf Grund dieser Analyse rekonstruierte D. Arnold einen Weg zu einer Anlegestelle für Granitblöcke<sup>1824</sup> und einen zu einer Anlegestelle für Turakalkstein.<sup>1825</sup> Die Anlegestelle für Tura vermutete er unterhalb des Taltempels. Den Transportweg rekonstruierte er entlang des Wadis, durch das später der Aufweg zwischen Tal- und Totentempel angelegt wurde.<sup>1826</sup> Da er unzählige Kalksteinsplitter östlich und nordöstlich der Pyramide fand, nahm er in diesem Bereich den Transportweg der Turakalksteine zur Pyramide an.<sup>1827</sup>

Die Steine wurden oft vor der Aufstellung an ihren vorgesehenen Platz zwischengelagert.<sup>1828</sup> Belegt ist dieser Transportabschnitt in Lischt durch W 27 und W 28, in der der Aufseher *Mk* notierte, dass er den Stein vom Lagerplatz an der Umfassungsmauer<sup>1829</sup> zur Rampe bringen ließ und dort ausgeliefert hat.<sup>1830</sup> Daher war auch der Transportweg eines Objektes vom Hafen zum letztendlichen Aufstellungsort oft auf mehrere Arbeitsgruppen aufgeteilt. Das Lagern von Blöcken ist durch zwei Befunde gesichert. Zum einen durch den Hinweis auf ein Lagerhaus in den *control notes*,<sup>1831</sup> zum anderen durch den Baubefund. Im Sanktuar in Lischt zeigte sich, dass die Transportdaten auf den *subfoundation-blocks* mehr als ein Jahr älter sind als auf der Schicht über ihnen.<sup>1832</sup> Des Weiteren fanden sich zwei *subfoundation-blocks* nebeneinander, die einmal mit dem Datum Jahr 10 und Jahr 14 versehen sind. Zu diesen Zeitpunkten wurden sie transportiert, dann gelagert und zu einem nicht mehr bestimmbareren Zeitpunkt zusammen verlegt.<sup>1833</sup>

Zwischen den einzelnen Transporten konnte einige Zeit vergehen. So wurde ein Block im 1. Monat des Sommers am 4. Tag aus dem Steinbruch gebracht, jedoch erst im 3. Monat des Sommers am 4. Tag vom *jmj-rʒ mšc Hty*<sup>1834</sup> zugestellt und nochmals im 4. Monat des Sommers am 21. Tag zusammen mit der Arbeitsgruppe der Unterägypter transportiert.<sup>1835</sup> F. Arnold möchte den Titel des *jmj-rʒ mšc* gerne mit der Aufsicht der Steinbrucharbeiten in Tura in Verbindung bringen.<sup>1836</sup> Allerdings erscheint der Name des *jmj-rʒ mšc Hty* nicht im Zusammenhang mit der Transportgruppe aus dem 3. Distrikt von Heliopolis, die den Stein aus dem Steinbruch gebracht hatte.<sup>1837</sup> Erst nach dem Steinbruchtransport

<sup>1823</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1824</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95-96. Diesen Anlegeplatz nahm er westlich der modernen Stadt Lischt an. M. Lehner hatte auf dem Pyramidenplateau von Giza ebenfalls Ansammlungen von Granitblöcken gefunden und rekonstruierte von dort aus ebenfalls einen Weg zu einer Anlegestelle für Granit. So kann für beide Baustellen von einer ähnlichen Arbeitsorganisation ausgegangen werden. Lehner, MDAIK 41 (1985), 114-115, 123.

<sup>1825</sup> M. Lehner hat für das Pyramidenplateau in Giza einen ähnlichen Weg, vom Hafen aus über den Steinbruch zur Pyramide, für den Transport von Turakalkstein ermittelt. Lehner, MDAIK 41 (1985), 138.

<sup>1826</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1827</sup> Arnold, Control Notes, 100.

<sup>1828</sup> Um die Pyramiden in Giza fand M. Lehner mehrere Arten von Magazinen und Lagerplätzen für alle Arten von Gütern und Gesteinen. Lehner, MDAIK 41 (1985), 140.

<sup>1829</sup> Arnold, Control Notes, 20. *wdʒ* ist auch in den Reisner Papyrus I belegt, Simpson, Reisner I, 81.

<sup>1830</sup> Arnold, Control Notes, 21, 76-77, W 27, W 28; “Year 12, first month of winter, day 17. Brought from the storage enclosure. Delivered at the ramp by the overseer of work *Mk*.”

<sup>1831</sup> Arnold, Control Notes, 14, 19, 22, 30.

<sup>1832</sup> Arnold, Control Notes, 30.

<sup>1833</sup> Arnold, Control Notes, 30. Das Setzen der Steine geschah nicht vor dem Jahr 13. Das Vorbereiten des Plateaus und das Brechen der Steine im Steinbruch begann mit dem Jahr 10.

<sup>1834</sup> D. Arnold regte an *mšc* als *gang* zu übersetzen, Arnold, Control Notes, 25, Anm 81.

<sup>1835</sup> Arnold, Control Notes, 91-92, NW 9.

<sup>1836</sup> Arnold, Control Notes, 25, Anm 81. Er berief sich dabei auf B. Gunn und R.O. Faulkners, Faulkner, JEA 39 (1953), 38; Gunn, ASAE 25 (1925), 244-246.

<sup>1837</sup> Arnold, Control Notes, 92, NW 9c.1.

hatte er zwei Auslieferungen des Steines beaufsichtigt, entweder die aufs Schiff und vom Schiff herunter, oder – was ich bevorzugen möchte – verschiedene Transportabschnitte auf dem Pyramidenkomplex. Es gibt von ihm keinen Vermerk „brought from the quarry“, sondern nur „removed“,<sup>1838</sup> „delivered“<sup>1839</sup> oder nur seinen Titel.<sup>1840</sup> Einmal wurde ein Auftrag von ihm zusammen mit dem *hnty-š S3* ausgeführt.<sup>1841</sup> Man kennt bisher nur die Funktion des *hnty-š* im Totenkult, wo er für den Transport der Opfertgaben und das Reinigen der Statuen zuständig war.<sup>1842</sup> In den *control notes* haben sich drei weitere Personen namentlich erhalten, deren Funktionen im Bereich des Transportes nicht weiter geklärt werden können. Dabei handelt es sich um *šmsw Jnpw-m-h3t*<sup>1843</sup> und ohne die Angabe eines Titels um *Jnpw*<sup>1844</sup> und *Jdw*.<sup>1845</sup>

Da die *control notes* von Lischke vorwiegend Hinweise auf die Transportgruppen geben,<sup>1846</sup> nahm F. Arnold an, dass im Steinbruch die Arbeit ausreichend vor Ort kontrolliert und notiert werden konnte und daher keine Notizen auf den Steinblöcken nötig waren.<sup>1847</sup> Nur bei der Übergabe eines Objektes von einer Arbeitsmannschaft auf die nächste wurden die Kontrollvermerke – mit Datum und Namen der Verantwortlichen – auf dem Stein selbst angebracht,<sup>1848</sup> besonders bei Transporten mit wertvollen Steinobjekten.<sup>1849</sup> In den Lagern und Werkstätten verhielt es sich vermutlich wie im Steinbruch. Man hatte eine feste Mannschaft und Verwaltung, die ein anderes Notierungssystem hatte und daher keine Vermerke auf den Steinen hinterließ. In diese Kategorie sind wohl auch die Reisner Papyri einzuordnen. Dort finden sich Listen über Steinblöcke mit Maß- und Kubikmeterangaben sowie verschiedene Güter, deren Erhalt durch den *jmj-r3-čnhwtj* bestätigt wurde<sup>1850</sup> und Werkzeuge, die als Schiffsladung dem *jmj-r3-pr-wr Anchurhotep* anvertraut wurden.<sup>1851</sup> Aus den Reisner Papyri sind uns weitere *jmj-r3-čnhwtj* erhalten geblieben, die vermutlich in sehr engen Zusammenhang mit den Expeditionen und der Beschaffung von Bau- und Statuenmaterial stehen.<sup>1852</sup> Eine weitere Liste zählt die

<sup>1838</sup> Arnold, *Control Notes*, W 12, W 13, W 14, NW 10.

<sup>1839</sup> Arnold, *Control Notes*, W 6, W 8, NW 9a1.2, NW 33b.

<sup>1840</sup> Arnold, *Control Notes*, W 15.

<sup>1841</sup> Arnold, *Control Notes*, 103, NW 43, hierbei ist die Übersetzung unklar und daher schlägt F. Arnold auch eine andere Lesung vor. Siehe Note <sup>a</sup>

<sup>1842</sup> Roth, Phyles, 79.

<sup>1843</sup> Arnold, *Control Notes*, 26, 132, E 6.

<sup>1844</sup> Arnold, *Control Notes*, 26, 230, E 4.

<sup>1845</sup> Arnold, *Control Notes*, 26, 77, W 29.

<sup>1846</sup> Z.B. mit dem Vermerk „Aus dem Steinbruch gebracht von *Rht*“ (E 5) oder „gebracht vom nördlichen Steinbruch in Unterägypten“ (E 1), Arnold, *Control Notes*, 130, 131.

<sup>1847</sup> Arnold, *Control Notes*, 20. M. Verner konnte sich auch vorstellen, dass diese Notizen an die Wände des Steinbruches selbst gemacht wurden und dann bei einem späteren Abbau verschwanden, Verner, *Ptahshepses*, 25.

<sup>1848</sup> M. Verner fand bei *Ptahshepses* Blöcke, auf denen man eine Art Formular angelegt hatte. Auf einem hatte man den Namen der Unterabteilung und eine Datumsangabe eingetragen. Für M. Verner war dieser Block ein Beweis für den Tag des Dienstantrittes dieser Unterabteilung, Verner, *Ptahshepses*, 172. Auf einen anderen Block waren zwei Unterabteilungen und zwei Daten verzeichnet, womit für M. Verner das Ende der einen Arbeiten und die Aufnahme der anderen Arbeiten durch die andere Unterabteilung dokumentiert sind, Verner, *Ptahshepses*, 178.

<sup>1849</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 16-17, „to higher quality stone [...] These marks seem normally to have been made after rough dressing, but before positioning in the walls.“

<sup>1850</sup> Simpson, *Reisner I*, 55.

<sup>1851</sup> Simpson, *Reisner II*, 27.

<sup>1852</sup> Im Sinai kam der Leiter der Expedition nicht mehr aus dem Schatzhaus, sondern als *jmj-r3-pr-wr* aus der privaten Verwaltung der Königs. Seyfried, *Expeditionen*, 205, „Von den elf in den erwähnten Zeitraum fallenden Expeditionen, bei denen die Bezeichnung *sd3wtj-ntr* nicht belegbar ist, ist immerhin in fünf Fällen der höchste belegbare Titel der des *jmj-r3-čnhwtj* u. Var., so daß man in diesen Personen wohl mit einigem Recht den jeweiligen Leiter der Expedition sehen darf.“ Erhalten hat sich aus den 17.-19. Jahr Sesostri I. der *jmj-r3-čnhwtj Z3-zpdw*, Simpson, *Reisner I*, 21; Simpson, *Reisner II*, 20; Franke, *Personendaten*, Nr. 550 und *jmj-r3-čnhwtj Ddw-sbk*, Simpson, *Reisner II*, 40.

*Manday* und verschiedene Architekturteile wie Türsturz und Säulenbasen auf.<sup>1853</sup> Für die Berechnung der *Manday* und die Auslieferung der Rationen war der *šs n pr ḥd Whmy* zuständig.<sup>1854</sup>

Für den Transport des Baumaterials haben sich durch die Reisner Papyri und *control notes* in Lisch eine Reihe von Belegen über Namen einzelner Gruppen und einiger Aufseher erhalten. Leider ist es nahezu unmöglich, die Transportgruppen für Turakalkstein zu ermitteln, da es bei der Aufnahme der *control notes* unterlassen wurde, das Material zu bestimmen, auf dem die Marken standen. Auch das Woher und Wohin einer Arbeitsgruppe kann durch die *control notes* nur fragmentarisch erschlossen werden. In den Reisner Papyri haben sich die Namen der Verantwortlichen von Transporten erhalten, jedoch sind auch dort keine Transporte nach Tura notiert. So kann nur eine hypothetische Auflistung der mit dem Transport von Bau- und Statuenmaterial beauftragten Personen erstellt werden:

Titel	Name	Funktion
<i>šš m pr ḥd</i>	<i>Whmy</i>	Berechnung der Manday-Rationen, Überwachung des Transports
<i>jmj-r³ ḥwtj</i>	<i>S³-spdw</i>	Leiter und Supervisor eines Transports
<i>jmj-r³ ḥwtj</i>	<i>Ddw-sbk</i>	Leiter und Supervisor eines Transports
<i>jmj-r³ ḥwtj</i>	<i>S³-ḥr</i>	Leiter und Supervisor eines Transports
<i>jmj-r³ pr wr</i>	<i>Jdy</i>	Transportaufsicht
<i>jmj-r³ pr wr</i>	<i>Jḥr-ḥtp</i>	Aufsicht über den Schiffstransport
<i>jmj-r³ pr wr</i>	<i>Nḥt</i>	Transportaufsicht auf dem Pyramidenbezirk
<i>jmj-r³ pr wr</i>	<i>Jḥr-ḥtp</i>	Bauaufsicht (?), Transportaufsicht
<i>jmj-r³ pr</i>	<i>Jy</i>	Transportaufsicht
<i>šš</i>	<i>Jkkj</i>	Transportbegleiter
<i>šš</i>	<i>Ḥpw</i>	Transportbegleiter
<i>šš</i>	<i>Nfr-ḥw</i>	Transportbegleiter
<i>šš</i>	<i>Sbk-nḥt</i>	Transportbegleiter
<i>ḥnty-š</i>	<i>S³</i>	Vorsteher eines Transportabschnittes
<i>jmj-r³ mšc</i>	<i>Ḥty</i>	Vorsteher der Transportgruppen
<i>jmj-jrtj</i>	<i>Mk</i>	Leiter einer Transportgruppe
<i>šmsw</i>	<i>Jnpw-m-ḥ³t</i>	Begleiter des Vorstehers (?)
–	<i>Jnpw</i>	Mitarbeiter (?)
–	<i>Jdw</i>	Mitarbeiter (?)
Transportgruppe	<i>Šḥt ḏw</i>	Transportgruppe vom Steinbruch in Tura zum Nil
Transportgruppe	<i>Gs-j³bt</i>	Transportgruppe vom Kai zur Produktionsstätte oder zum Lager in Lisch
Transportgruppe	<i>Rḥt</i>	Transportgruppe vom Kai zur Produktionsstätte oder zum Lager in Lisch

<sup>1853</sup> Simpson, Reisner III, 32; Simpson, in: LÄ V (1984), 729.

<sup>1854</sup> Simpson, Reisner II, 41-42. Der *šs n pr ḥd* gehört zu den höchsten Beamten, die vom Schatzhaus der Expedition mitgegeben wurden, Seyfried, Expeditionen, 205.



## 1.4.2 Produktionsstätten im Pyramidenbezirk

Um Grundlagen zur Rekonstruktion einzelner Produktionsstätten im Lischer Pyramidenbezirk zur Diskussion stellen zu können, werden zunächst die bisher bekannten architektonischen Werkstattstrukturen sowie die dafür angenommene Arbeitsorganisation vorgestellt. Dies soll eine Hilfe über das Wie und Wo der Statuenherstellung liefern und die Möglichkeiten für die Lokalisierung einzelner Herstellungsprozesse mit Belegen versehen.

### 1.4.2.1 Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten

Es gibt eine Reihe von Begriffen, die mit *Werkstatt* übersetzt oder in Bezug gesetzt werden. Allein aber die Übersetzung dieser Wörter und die Semantik eines identifizierten Begriffes – ob er mehr in den Bereich der Verwaltung oder der Produktionsstätte verweist – bereitet bis heute Probleme. Exemplarisch lässt sich dies für den Begriff *pr ʿnh* vorführen. Eine Reihe von Autoren hielten das *pr ʿnh* für den „Ort der künstlerischen Produktion.“<sup>1855</sup> Dort sollen die Handwerker in Technik und Kanon trainiert, in die Gestaltung der Tempel sowie der Königs- und Privatgräbern unterrichtet und in das Mundöffnungsritual an Statuen eingewiesen worden sein.<sup>1856</sup> Das *pr ʿnh* sollte also die Ausbildungsstätte derjenigen sein, die das Grab ausheben und das Herz öffnen für das, was auf der Wand ist.<sup>1857</sup> A.H. Gardiner wandte sich gegen eine Interpretation des *pr ʿnh* als Ausbildungsstätte und wies daraufhin, dass die meisten Belege magische und religiöse Aspekte enthielten.<sup>1858</sup> Er wollte daher das *pr ʿnh* eher als eine Art Skriptorium verstanden wissen, in dem medizinische, magische und religiöse Texte erstellt und die Götter-Annalen und Feste bestimmt wurden.<sup>1859</sup> M. Weber erweiterte die Funktion des *pr ʿnh* um eine kultische Ebene, die das „Haus des Lebens“ zum Aufbewahrungsort der gesamten Schöpfung werden ließ.<sup>1860</sup>

Die hier geschilderten Probleme können an zahlreichen Bezeichnungen dokumentiert werden, die in der Literatur unter dem Begriff *Werkstatt* gehandelt werden. Das *hwt nbw* wird mal als Schatzhaus, mal als Werkstatt der Gold- und Holzstatuenherstellung identifiziert.<sup>1861</sup> Noch komplexer ist die Interpretation des Begriffes *w<sup>c</sup>b.t.*, der als Arbeitsgruppe, Werkstatt,

<sup>1855</sup> W. Barta brachte die Ausschmückung des Tempels in Edfu mit den „Großen Künstlern des Lebenshauses“ in Verbindung (Barta, Selbstzeugnis, 85) und R. Freed und D. Franke nahmen an, dass die Künstler im *pr ʿnh* in Theben ausgebildet wurden (Freed, Middle Kingdom Relief, 186-187; Franke, Heqaib, 105).

<sup>1856</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 12.

<sup>1857</sup> Gardiner, JEA 24 (1938), 173.

<sup>1858</sup> Gardiner, JEA 24 (1938), 157, 160-169.

<sup>1859</sup> Gardiner, JEA 24 (1938), 175-176.

<sup>1860</sup> Weber, in: LÄ III (1980), 956.

<sup>1861</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 196, „Indeed, *hwt-nbw*, „house of gold“ was name of workshops as much as a treasury. A clear distinction can generally be drawn between such professional administrators, members of the bureaucratic elite, and the actual work supervisors, holders of specialist titles, who were in essence master craftsmen, and not really member of the official class.“ Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 109, „Der Ort an dem die Zeremonie von Statuengeburt und Statuenmundöffnungen stattfinden, heißt das „Goldhaus“. Diese ist offensichtlich die Werkstätte für Goldstatuen. Allerdings wird schon in unseren ältesten Quellen die Mundöffnung im Goldhaus auch an Holzstatuen vollzogen. Für den häufigen Gebrauch von Holz bei der Statuenherstellung spricht auch der im Ritual verwendete Dechsel. Das Goldhaus hat man also nach vornehmsten dort gearbeiteten Statue, nämlich der Goldstatue benannt.“

Arbeitszentrum oder Verwaltung übersetzt wurde.<sup>1862</sup> Auch das *ḥwt wzḥt* wurde als Werkstatt, als eine Art Archiv oder als Architektur-Studio übersetzt.<sup>1863</sup>

Die Reisner Papyri – Zeitdokumente der Lischer Sitzstatuen – enthalten ebenfalls eine Reihe von Begriffen, die W. K. Simpson mit Produktionsstätten in Verbindung bringen wollte. So findet in Papyrus Reisner III eine *jz (n kḥt)* Erwähnung, die W. K. Simpson als Werkstatt übersetzte.<sup>1864</sup> N. Strudwick hingegen hielt diese Institution für ein „actual office of work“ in der die Arbeitsorganisation verwaltet wurde.<sup>1865</sup> *pr-sḥ* und *pr ḥ* (Reisner I) interpretierte W. K. Simpson als „Haus der Arbeiter“<sup>1866</sup> und „Haus der Arbeit“.<sup>1867</sup> Der Begriff *pr ḥ*, der auch mit Palast übersetzt wird, kann diverse Erweiterungen erhalten. So möchte N. Strudwick unter *š n pr ḥ* eine Palastwerkstatt verstanden sehen.<sup>1868</sup> M. Lehner bezeichnete die *š* des Königs als den kompletten Bezirk, der die Pyramide, den Tempelkomplex und die Außenbezirke umschloss.<sup>1869</sup> Auch in den *control notes* (W3, W54a.I, N 50.I, N 57) in Lisch findet sich der Begriff *š*, den F. Arnold als *work area* definierte, in dem die Steine abgebaut wurden, also ein Gebiet im Steinbruch. In einer *control note* ist ein Aufseher der *š* ohne Namen erwähnt.<sup>1870</sup>

Diese Aufzählungen könnten noch weiter fortgesetzt werden,<sup>1871</sup> doch da diese Analyse der unterschiedlichen „Werkstattbegriffe“ kaum über Ort, Funktion und Struktur der Werkstätten Auskunft erteilt, werde ich literarische Referenzen im folgenden nur dann hinzuziehen, wenn sie zur Klärung dieser Aspekte beitragen.

Neben den literarischen Referenzen stellen die Bilder der Statuenherstellung einen weiteren Fundus dar, der zur Rekonstruktion von Produktionsstätten herangezogen werden kann. Die Auswertung der Wanddarstellungen zeigte allerdings,<sup>1872</sup> dass diese zu formal sind, um konkrete Aussagen über die Arbeitsorganisation, Arbeitsschritte und -teilungen sowie Werkstattstrukturen geben zu können.<sup>1873</sup> Belegen kann man damit lediglich das gleichzeitige Arbeiten mehrerer Personen an einer Statue – wenn nötig auch auf Gerüsten<sup>1874</sup> – sowie die Nutzung verschiedener Werkzeuge. Kaum erhalten haben sich Darstellungen der

<sup>1862</sup> Eichler, Expeditionswesen, 285, „Der Begriff der „Werkstatt“ ist hierbei nicht unproblematisch: Abgesehen davon, dass die Produktion im Alten Ägypten relativ schlecht erforscht ist, kann das Wort *wḥt* recht verschiedene Bedeutungen besitzen.“ Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 28.

<sup>1863</sup> Krejčí, Ä&L 10 (2000), 75, Anm. 91.

<sup>1864</sup> Simpson, Reisner III, 37. So auch Drenkhahn, in: LÄ VI (1986), 1225, „Die Werkstatt (*jz, jz n kḥt*) wird von einem Vorsteher (*jmj-rḥ jz*) geleitet, der die verschiedenen Arbeiter (*kḥt nt jz*) beaufsichtigt.“

<sup>1865</sup> Strudwick, Administration, 248, „*jz n kḥt* is not attested in the Old Kingdom, perhaps, because labour organisation was coordinated in the offices of the administrative department which required the work to be done.“

<sup>1866</sup> Simpson, Reisner I, 81.

<sup>1867</sup> Simpson, Reisner I, 84.

<sup>1868</sup> Strudwick, Administration, 240.

<sup>1869</sup> Lehner, MDAIK 41 (1985), 140.

<sup>1870</sup> Arnold, Control Notes, 130, E 1.3.

<sup>1871</sup> So wurde *Gs* als Verwaltung oder Platz der Werkstätten und Wohnstätten angesehen (Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26) und die *Wḥt* für ein Balsamierungsgebäude oder eine Werkstatt für die Grabausstattung gehalten (Krejčí, Ä&L 10 (2000), 72; Belege, Anm. 37).

<sup>1872</sup> Siehe Kapitel 1.1 Visuelle und literarische Referenzen zur Statuenherstellung in Teil III. Analytik.

<sup>1873</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 7; Strudwick, Administration, 245. Zum Teil wird noch darüber gestritten, ob bei den Darstellungen im Grab des Ti der Aufseher und verschiedene Arbeiter nebeneinander dargestellt sind (Drenkhahn, Handwerker, 56; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 29) oder verschiedene Arbeitseinsätze an einer Statue abgebildet wurden (Eaton-Krauss, Representations, 43). Über das Problem der Titelbezeichnungen in den Abbildungen der Statuenherstellung, Wilson, JNES 6 (1947), 234.

<sup>1874</sup> Grab des Rechmire, Davies, Rekh-mi-Re I, pl. XXIII.

Statuenfertigung in einem architektonischen Rahmen.<sup>1875</sup> Die bekannten Beispiele stammen aus Amarna und vermitteln durch eine auf Palmensäulen ruhenden Decke die Andeutung eines geschlossenen Raumes.<sup>1876</sup>

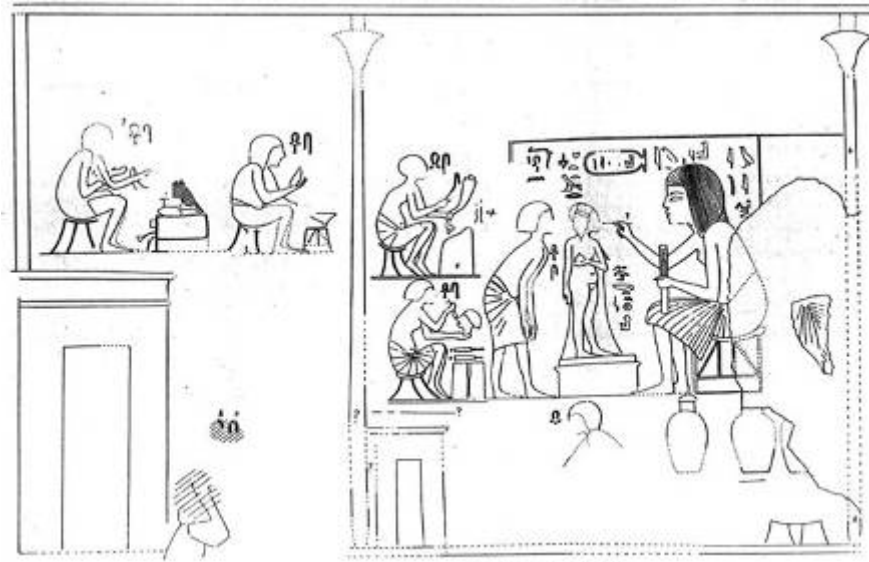


Abb. 112: Werkstattdarstellung aus der Amarnazeit<sup>1877</sup>

Diese Werkstattdarstellung könnte eine ähnliche räumliche Konzeption wiedergeben wie die dreidimensionalen Holzmodelle der 1. Zwischenzeit und des frühen Mittleren Reiches, z.B. das Modell einer Tischlerei aus dem Grab des *Meket-re*.<sup>1878</sup> In dieser hölzernen Miniaturwerkstatt sind alle Arbeitsabläufe für das Fertigen eines Sarges, wie das Sägen der Holzbalken, das Glätten des Balkens mit der Dechsel, das Polieren des Balkens mit Polierstein, das Ausbeizen der Nuten für die Holzdübel sowie das fertige Produkt – der Sarg – in einem Raum dargestellt. Dieses Konzept erinnert deutlich an die Aneinanderreihung von Arbeitsabläufen in den Wandbildern. Vermutlich kann dies durch die Funktion dieser Darstellungen erklärt werden, die durch das sorgfältige Festhalten aller Arbeitsabläufe die dauerhafte Versorgung mit diesen Gütern gewährleisten sollten. Ginge es aber nur um die Funktion, so hätte man die Darstellungen einzelner Herstellungsprozesse nur in einem neutralen Behälter montieren müssen. Die Modelle aber zeigen zumeist einen bestimmten Haustyp, weisen oft zwei Stockwerke auf oder zumindest – wie in diesem Fall – ein Dach und eine Tür, so dass die Interpretation einer Werkstattarchitektur zulässig ist.

Schon für die Frühzeit konnte in Hierakonpolis ein schlichter kleiner Raum als Produktionsstätten für die Steingefäßherstellung bestimmt werden.<sup>1879</sup>

<sup>1875</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 152-154, 157; Eaton-Krauss, *Representations*, 44-45.

<sup>1876</sup> Diese Darstellung ist im Grab des Huya in Amarna (Davies, *Amarna III*, pl. 17) erhalten geblieben. Es handelt sich dabei um die Wiedergabe einer Holzwerkstatt, in der ein Produzent eine Statue bemalt, Davies, *Amarna III*, pl. 18. Aus dem Grab der Meresanch III. hat sich die Darstellung einer Metallwerkstatt unter einem Baldachin erhalten, Dunham/Simpson, *Mersyankh III.*, fig. 5.

<sup>1877</sup> Davies, *Amarna III*, pl. 18.

<sup>1878</sup> Winlock, *Models*, pl. 28, 29.

<sup>1879</sup> Quibell/Green, *Hierakonpolis II*, Taf. 68, 1,3; Schmitz, *Steine*, 31-32.

Für die Rekonstruktion von Gebäudekomplexen, die verschiedenen Produktionszweigen als Werkstatt dienten, gibt es einige archäologische Belege. Diese Produktionsstätten können eine erhebliche Ausdehnung annehmen wie in Piramese, wo der Gebäudekomplex eine Fläche von 3000 m<sup>2</sup> bedeckt. Es handelte sich dabei um eine Abfolge von Räumen, in denen einzelne Arbeitsschritte vollzogen und das Produkt im anschließenden Raum vom nächsten Arbeitsteam übernommen wurde. Dabei arbeiteten in dieser speziellen Werkstatt, die auf Reiterei und Waffenproduktion spezialisiert war, Tischler, Leder- und Metallhandwerker Hand in Hand.<sup>1880</sup>

Doch wie kommt es zu einer solchen Gebäude- und Raumbestimmung, wenn über die innere Gliederung der Werkstätten kaum etwas bekannt ist?<sup>1881</sup> Archäologen versuchen, zumeist durch die Funde – wie Keramik, Werkzeuge und Materialreste – die Funktion zu bestimmen. Das Problem besteht dabei in der Interpretation dieser Funde, denn Keramik und Werkzeuge kommen bei jeder Siedlungsgrabung zum Vorschein. Wie ist also eine große Anzahl von Werkzeugen zu deuten? Werden sie in diesem Raum hergestellt oder nur eingesetzt? Natürlich müssen dabei noch andere Faktoren hinzugezogen werden:

z.B. Werkzeuge + Feuerstellen + Metallschlacken = Werkzeugherstellung

Werkzeuge + Kalksteinsplitter + Statuenbruchstücke = Statuenherstellung.

So einfach diese Gleichungen erscheinen, so wenig können sie zumeist aus den archäologischen Grabungsberichten abgeleitet werden, die dieses Material häufig nicht veröffentlichen. Man ist daher meistens auf die Interpretation der Ausgräber angewiesen, ohne immer die Möglichkeit zu haben, diese Auskünfte zu prüfen.

- |   |   |
|---|---|
| 1. Entrance from lane                             | 14. Stable  |
| 2. Entrance from High Priest Street               | 15. Gypsum plaster workrooms                            |
| 3. Front courtyard                                | 16. Workshop  |
| 4. Entry room                                     | 17. Find spot of head of a princess (figs. 46–48)       |
| 5. Reception hall                                 | 18. House of younger sculptor                           |
| 6. Small deposit room (pantry)                    | 19. House of second younger sculptor                    |
| 7. Large courtyard                                | 20. Workshop  |
| 8. Central living room                            | 21. Find spot of head of Nefertiti (figs. 72, 74)       |
| 9. Bathroom and toilet                            | 22. Gateway with workshops at left and right            |
| 10. Master bedroom                                | 23. Courtyard   |
| 11. Staircase to second floor and exit to granary | 24. Supervisors' houses                                 |
| 12. Granary                                       | 25. Garden chapel in third courtyard                    |
| 13. Bakery ovens                                  | 26. Sculptor's house in which group (fig. 96) was found |

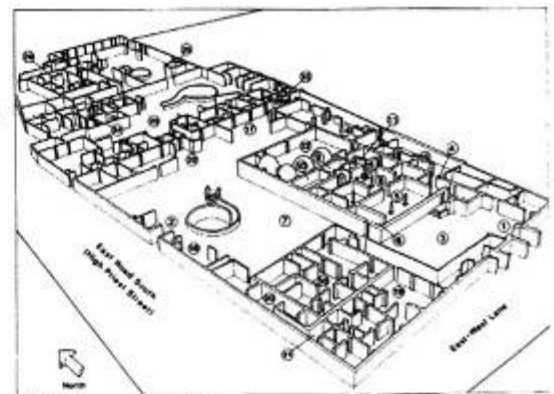


Abb. 113: Rekonstruktion der Bildhauerwerkstätte des Thutmosis<sup>1882</sup>

Exemplarisch für derart interpretierte Raumstrukturen erweist sich der Gebäudekomplex, der als Bildhauerwerkstatt identifizierten Produktionsstätte des Thutmosis in Amarna. Es handelt sich dabei um ein geschlossenes architektonische Struktur, die sich aus mehreren Gebäudekomplexen zusammensetzte, die um einen großen Hof gruppiert und von einer Umfassungsmauer umgeben waren. In diesen Areal fanden sich sowohl Werkzeuge, Werkstoffe und Endprodukte in Form von Statuen und Fayencen. L. Borchardt bestimmte aufgrund dieser Funde die Funktion der einzelnen Räume: “Vom Bildhauer Thutmes kennen wir seine Wohn- und Schlafräume, seinen Arbeitsplatz, seine so reich versehene Modellkammer, seine Gipserei, in der noch die großen Gipsplatten an Wänden und Fußboden die ehemalige Bedeutung der Räume eindeutig

<sup>1880</sup> Herold, in: Feisal (Hg.), Proceedings, 134-135.

<sup>1881</sup> Eichler, Expeditionswesen, 285.

<sup>1882</sup> Arnold, Royal Woman, 44-45.

anzeigen.<sup>1883</sup> Geht man aber ins Detail, dann wird die Funktionsbestimmung der einzelnen Gebäudeteile nahezu unmöglich. So bezeichnet L. Borchardt die nebeneinanderliegenden kleinen Räume (siehe Plan-Nr. 22) zunächst als Gesellenwohnungen. In diesen „sogenannten“ Gesellenwohnungen fanden sich eine größere Anzahl unvollendeter Statuen, bearbeitete Werkstücke, Werkzeuge und Model aus gebranntem Ton für die Herstellung von Fayenceschmuck. Daher schlägt schon L. Borchardt selbst vor, diese Gebäudeteile doch eher als Hauswerkstätten denn als Gesellenwohnungen zu betrachten.<sup>1884</sup> In ihrer architektonischen Struktur und den Verbindungen, die die einzelnen Räume miteinander haben, ähnelt dieser Gebäudekomplex im Aufbau sehr der Raumabfolge in Piramese. Geht man nach den Funden, haben wir hier zwei Produktionsverfahren an einem Ort vereint, nämlich die Statuen- und Schmuckherstellung. In den Räumen 18 und 19 von P 47.2 (siehe Plan-Nr. 4 und 6) wurden verschiedene Gipse und Statuenteile gefunden. Diese Räume wurden von L. Borchardt als Verkaufsraum interpretiert.<sup>1885</sup> Diese Funktion von Gipsen, nämlich als Verkaufsmodelle, die der Kunde seinen Wünschen gemäß zusammenstellen und bestellen kann, kennt man jedoch erst aus der Ptolemäerzeit.<sup>1886</sup> Bei den königlichen Gipsen aus Amarna handelte es sich um Arbeitsvorlagen oder Sicherheitskopien,<sup>1887</sup> so dass dieser Raum als Schulungsraum für Lehrlinge und Gesellen oder als Lager interpretiert werden müsste. Noch dürftiger ist die Erklärung für den Gebäudekomplex P 48.2 (siehe Plan-Nr. 26), den L. Borchardt allein durch die Größe für das Gehöft eines Oberaufsehers hält.

Geht man nach den Fundlisten, die L. Borchardt veröffentlichte, so war in den Räumen von 47.1 die Fayenceproduktion untergebracht.<sup>1888</sup> Im Hof wurden Gesteinsplitter und Statuenteile gefunden.<sup>1889</sup> Die meisten Statuen und -teile bargen die Ausgräber im Gebäudekomplex 47.2,<sup>1890</sup> 47.3<sup>1891</sup> und 47.4.<sup>1892</sup> So scheint die Statuenherstellung in diesen Gebäuden und im Hof konzentriert gewesen zu sein.

Wie in Piramese wird auch in Amarna deutlich, dass in den Produktionskomplexen meist verschiedene Produktfertigungen vereint waren. Diese Belege bestätigten die Rekonstruktion einer Werkstattstruktur, die sowohl R. Drenkhahn als auch M. Eaton-Krauss aufgrund der flachbildlichen Darstellungen erstellt hatten.<sup>1893</sup> Neben der gemeinsamen Fertigung muss auch von einer gemeinsamen Ausbildung in vielen Bereich ausgegangen werden, weshalb keine

<sup>1883</sup> Borchardt, MDOG 52 (1912), 5-6.

<sup>1884</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, 87; Funde, 88-91.

<sup>1885</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, 92, „Er schaffte die Modelle, nach denen in seinen Werkstätten gearbeitet wurde und die naturgemäß auch in ihnen aufbewahrt wurden, in sein Wohnhaus, wo sie in Raum 19 auf Borden und in oder auf der Truhe (18) untergebracht wurden.“

<sup>1886</sup> Berühmteste Beispiele sind hierfür die Gipse aus Mit-Rahine, die Bronzen aus Galjub (Reinsberg, Carola, Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 9, Hildesheim 1980.) und die Helmmodelle aus Kalkstein und Gips (Gagsteiger, Gerti, Die ptolemäischen Waffenmodelle aus Memphis, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 36, Hildesheim 1993.) im Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, die dem Kunden für Schmuck, Gefäß und Rüstungsbestellungen dienten.

<sup>1887</sup> Siehe Kapitel 1.4.1 *Amarna-Gipse* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1888</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, Liste der Funde 89-90.

<sup>1889</sup> Borchardt, MDOG 52 (1912), 4-5.

<sup>1890</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, Liste der Funde 91, 95-98.

<sup>1891</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, Liste der Funde 100.

<sup>1892</sup> Borchardt u.a., Wohnhäuser, Liste der Funde 101-102.

<sup>1893</sup> Besonders für das Alte und Mittlere Reich, wohingegen im Neuen Reich sich Produktionskonzentrationen und Spezialisierungen, wie in Deir el-Medineh abzeichnen. Drenkhahn, Handwerker, 24-25; Eaton-Krauss, Representations, 46-47.

strikte Trennung zwischen Holz- und Steinherstellung, Relief- und Bildhauertechnik oder gar einer strikten Werkzeugtrennung zwischen den einzelnen Produktionsbereichen durchgeführt werden kann.

Große Produktionsstätten befanden sich häufig in der Nähe der Residenz,<sup>1894</sup> der großen Verwaltung des Königs, in der auch das Wesirat untergebracht war.<sup>1895</sup> Da diese Verwaltung vom König geleitet wurde und er besondere staatliche Aufträge, so auch die Herstellung von Statuen, an den Wesir weiter delegierte,<sup>1896</sup> kann angenommen werden, dass dort die Produktionsstätten für die Herstellung königlicher Güter angesiedelt war.<sup>1897</sup> Zu den vom König beauftragten Gütern gehörte auch die Grabausstattung von Privatleuten. Dass auch deren Ausstattung in den Produktionsstätten des Palastes hergestellt wurden, ist durch mehrere Biographien belegt.<sup>1898</sup> Eine besonders ausführliche Schilderung der Abläufe lieferte der Oberarzt *Nianchsachmet* (Urk. I, 38-39).<sup>1899</sup> Die Arbeiten wurden dabei immer in einem der Höfe unter der Aufsicht des Königs ausgeführt. Äußerungen über Atelierbesuche des Königs sind mehrfach erhalten und werden sogar ritualisiert.<sup>1900</sup> Aufgrund dieser Berichte rekonstruierte R. Drenkhahn Palastwerkstätten in der Residenz, die – ähnlich wie in Amarna<sup>1901</sup> – aus einer Raumabfolge von Studios und Magazinen bestanden, die sich um einen Hof gruppierten.<sup>1902</sup> Die Steinmetzarbeiten wurden in den Höfen vollzogen und die Bemalung der Statuen in geschlossenen Räumen.<sup>1903</sup> Das Beispiel aus Amarna macht deutlich, dass ein *d3dw*-Hof mit Werkstätten in unmittelbarer Nähe des Erscheinungsfensters liegen konnte.<sup>1904</sup> „Sie entsprechen daher den Belegstellen aus dem Alten Reich und dem Neuen Reich. *d3dw* ist eine Lokalität, wo Handwerker arbeiten und zugleich der König erscheinen kann, so daß hierin kein Widerspruch zu sehen ist.“<sup>1905</sup>

<sup>1894</sup> Franke, Heqaib, 106.

<sup>1895</sup> Boorn, Duties, 310. Allerdings kennen wir die Organisation der großen Werkstätten in den Tempeln oder im Königspalast bis heute nicht, Gutgesell, Arbeiter, 64.

<sup>1896</sup> Boorn, Duties, 311.

<sup>1897</sup> Wildung, in: Eaton-KraussGraefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 79, „Es gilt wohl als sicher, ja selbstverständlich, dass in einer angeblich so starren, regelgebundenen Kunst die künstlerischen Richtlinien von der politischen Zentralgewalt ausgehen, also von den königlichen Ateliers in der Residenz.“

<sup>1898</sup> Drenkhahn, Handwerker, 151-154; Franke, Heqaib, 108.

<sup>1899</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 28; „Then his Majesty had brought for him two false doors from Tura, of limestone. They were put inside the *d3dw* of (the palace) Khai-weret-Sahure. Two chief controllers of craftsmen, and craftsmen of *w3bt* were put on them. The work was done in the presence of the king himself. The work went on every day. What was done on them was seen during the duties of each day. Then His Majesty caused drawing implements to be applied to them, that they might be decorated in blue.“

<sup>1900</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 124, Anm. 57, „So werden also aus den Göttern, die der König kultisch gebiert, Götter, die den König gebären; der König wird der mythische Sohn der Götter. Heißt es, der König sei bei der Geburt der beiden Kinder des Königs von Unterägypten anwesend, so haben wir da die Erinnerung an einen «Atelierbesuch» des Königs. Die häufigen Werkstattbesuche des Königs, der die «beauftragten» Handwerker überwacht, bekommen so einen religiösen Hintergrund.“

<sup>1901</sup> Auch in verschiedenen Bezirken des Amarna-Palastes wurden eine Menge Bildhauerstudien gefunden. Pendlebury/Frankfort, Akhenaten III, Taf. 70-73; Terrace/Fischer, Treasures, 125-126; Peterson, Zeichnungen, 65.

<sup>1902</sup> Drenkhahn, Handwerker, 152-153, „in einem gesonderten Atelier mit Vorraum und Säulen am Eingang sind Bildhauer, Maler und Schreiner bei der Arbeit.“ Es gibt zahlreiche Berichte über Arbeiten, die in einem Hof ausgeführt wurden, Strudwick, Administration, 241.

<sup>1903</sup> Drenkhahn, Handwerker, 153. Ähnlich wie in der Darstellung in Amarna, Davies, Amarna III, Tf. 18.

<sup>1904</sup> Drenkhahn, Handwerker, 146.

<sup>1905</sup> Drenkhahn, Handwerker, 154. Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 28, „The employment of the chief controllers of craftsmen, doubtless signalling the very highest quality of work, and the detailed supervision of the king were special. This *d3dw* is also attested as the place where the chief royal leather worker Weta worked and lived, and was probably a work centre attached to the royal residence.“

Neben diesen Palastwerkstätten gab es seit dem Alten Reich Hinweise auf Produktionsstätten neben den Pyramiden. Diese befanden sich entweder in den dort befindlichen Arbeitersiedlungen oder in sogenannten Pyramidenstädten.<sup>1906</sup> W. Helck lokalisierte eine Pyramidenstadt neben den Giza-Pyramiden.<sup>1907</sup> G. Goyon und M. Lehner hingegen hielten diese Gebäudekomplexe eher für Magazine und vermuteten die Arbeiterunterkünfte am Nilrand.<sup>1908</sup> Teams handwerklich qualifizierter Arbeiter waren sicher das ganze Jahr über am Bau beschäftigt und lebten daher auch in unmittelbarer Nähe zur Baustelle.<sup>1909</sup> Archäologische Belege gibt es bisher für diese Siedlungen nur wenige,<sup>1910</sup> aber ihre Namen sind der Nachwelt überliefert. Die Arbeitersiedlung des Cheops wurde als *grg.t*, die des Chephren als *tnjw* bezeichnet.<sup>1911</sup> Nach M. Lehner war die Arbeitersiedlung von Cheops und Chephren in einem natürlichen Bassin (ehemaliger Steinbruch) in der Nähe der Pyramide eingerichtet worden.<sup>1912</sup> M. Verner lokalisierte eine Arbeitersiedlung westlich der Chephren-Pyramide.<sup>1913</sup>

Dort wo M. Lehner die Pyramidenstadt rekonstruierte, hatte schon F. Petrie Steinbruchmüll und Granitssplitter aufgenommen.<sup>1914</sup> M. Lehner selbst fand dort Ansammlungen von Keramik, Werkzeugen und Tischlereiprodukte. Deshalb nahm er dort verschiedenste Werkstätten an, die die Arbeiter mit alltäglichen Gegenständen, aber auch mit Holzrampen und Schlitten versorgten. Deren Organisation hält er mit einer Hafenwerkstatt (*whrt*) wie sie im Papyrus Reisner II dokumentiert ist, vergleichbar.<sup>1915</sup> In diesem Dokument sind die Transaktionen der königlichen Hafenwerkstatt in This während der Jahre 15-18 von Sesostri I. wiedergegeben. Diese Werkstatt war mit Tischlerarbeiten und der Wiederverarbeitung von Werkzeugen beschäftigt gewesen. Durch die Anweisung des Wesirs *Antefoker* wurde dorthin Kupfer geschickt, das dann zu Werkzeugen und Gewichten verarbeitet und weiterversandt wurde. W.K. Simpson nahm an, dass diese Produktionsstätte am Hafen auch als eine Art Agentur des Palastes funktionierte.<sup>1916</sup>

Im Mittleren Reich gab es eine große Handwerker-Siedlung in Illahun.<sup>1917</sup> Sie war von einer Mauer umgeben und planmäßig angelegt. Die Gebäude waren etwa doppelt so groß wie in Amarna (2400 qm<sup>2</sup> zu 50 qm<sup>2</sup>). Diese Häuser beherbergten die gut ausgebildeten Handwerker, die in den Gräbern der königlichen und privaten Elite arbeiteten. Die große Masse der Transportarbeiter und Helfer, die in einem rotierenden System eingesetzt wurden, lebten in einfachen Unterkünften an den jeweiligen Einsatzgebieten. Bei den Pyramiden in Giza wurden diese einfachen kleinen Unterkünfte entlang des Aufweges gefunden.<sup>1918</sup>

<sup>1906</sup> Helck, MDAIK 15 (1957), 91; Verner, Ptahschepses, 77.

<sup>1907</sup> Helck, in: LÄ I (1975), 374, "Siedlungen, in denen Handwerker und ständige Arbeiter (*pr-šn*) im AR bes. für die Pyramidenbauten zusammengefasst waren, blieben nach Fertigstellung als sog. Pyramidenstädte bestehen."

<sup>1908</sup> Zusammengefasst in: Verner, Ptahschepses, 34, Anm. 102; Stadelmann, RdE 33 (1981), 67-77.

<sup>1909</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 29.

<sup>1910</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 28-29.

<sup>1911</sup> Helck, MDAIK 15 (1957), 93.

<sup>1912</sup> Lehner, MDAIK 41 (1985), 133. B. Kemp nahm die Werkstätten direkt neben der Pyramide an, Kemp, Anatomy, 131, fig. 45.

<sup>1913</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 77.

<sup>1914</sup> Lehner, MDAIK 41 (1985), 123.

<sup>1915</sup> Lehner, MDAIK 41 (1985), 140.

<sup>1916</sup> Simpson, Reisner II, 17.

<sup>1917</sup> W. St. Smith nahm für die Zeit Sesostri II. in der Region um Lischt (Kahun und Illahun) eine Arbeiterstadt an, in der auch minoische, zyprische und syrische Handwerker lebten. Ob diese unter Sesostri I. schon installiert wurde, kann nicht belegt werden, Smith, Interconnections, 133; Dayton, Minerals, 228.

<sup>1918</sup> Lehner, MDAIK 41 (1985), 134.

Es ist davon auszugehen, dass königliche Steinmetzen, Bildhauer und Maler nicht nur im großen Produktionszentrum der Residenz arbeiteten, sondern auch vor Ort in den Gräbern und Tempeln eingesetzt wurden. Daher müssen auch sie zeitweise in der Nähe der Baustelle (Niltal oder Wüstenrand) gelebt haben.<sup>1919</sup> Durch den werktechnischen Befund an den Reliefs der Lischer Statuen wurde deutlich, dass an ihnen nicht nur Steinmetzen, sondern auch Bildhauer zum Einsatz kamen.<sup>1920</sup> Die Bildhauer weisen daher die gleiche Mobilität auf wie die Steinmetzen, sind also an keine Produktionsstätte gebunden. Die Mobilität der Handwerker, vor allem der königlichen Handwerker ist durch Biographien belegt<sup>1921</sup> und auch von der Verwaltungsseite, z.B. durch die Reisner Papyri, dokumentiert.<sup>1922</sup>

Da die meisten Arbeiten vor Ort, im Steinbruch oder auf der Baustelle, durchgeführt wurden, benötigte man keine komplexen Werkstattgebäude.<sup>1923</sup> Vermutlich wurden die meisten Arbeiten unter freiem Himmel ausgeführt.<sup>1924</sup> D. Arnold fand in Lisch an den *dressings stations* Riedstroh und vermutete, dass damit Riedmatten für eine Unterstand, der Schutz vor der Sonne bot, erstellt wurden. Auch heute noch werden in Ägypten die meisten Arbeiten im Freien unter einem Sonnenschutz erledigt.

#### 1.4.2.2 Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung

Im folgenden sollen die unterschiedlichen Produktionsstätten vorgestellt und – wenn möglich – eine Lokalisierung vorgenommen werden. Dabei werden die Produktionsstätten für Granit und lokalem Kalkstein – der Vollständigkeit halber – nur am Rande vorgestellt.

Es gab drei Produktionsstätten, die für die Herstellung der Lischer Sitzstatuen durch unterschiedlichste Belege erschlossen werden können. Für die erste, die *Palastwerkstatt*, sprechen literarische Belege und kultisch-funktionale Überlegungen, die zweite, die *Produktionsstätte im Pyramidenbezirk*, erhält ihre Bedeutung durch den archäologischen Befund und die dritte, der *Aufstellungsort*, lässt sich durch arbeitstechnische und -organisatorische Abläufe rekonstruieren.

##### Die Palastwerkstatt

Die Palastwerkstatt, durch zahlreiche biographische Texte belegt,<sup>1925</sup> scheint die Produktionsstätte für Königsstatuen zu sein. Bisher wurde allerdings die Residenz und die dort

<sup>1919</sup> Verner, Ptahschepses, 34, Anm. 101.

<sup>1920</sup> So können an den Lischer Reliefs deutlich zwei Techniken unterschieden werden. Die eine verweist auf die Ausbildung des Reliefschneiders, die andere zeigt deutlich den Einsatz eines Bildhauers am Relief. Ausführlich dazu Kapitel 4.3.3 *Horus- und Seth-Typen* in Teil III. *Analytik*. Schon C. Aldred wies darauf hin, dass die Werkzeuge der Bildhauer, Holzhandwerker, sogar der Steinbrucharbeiter, nahezu identisch sind. Aldred, in: LÄ I (1975), 801.

<sup>1921</sup> Z.B. Bildhauer Shen, der nach Abydos geschickt wurde, Faulkner, JEA 38 (1952), 4; Lichtheim, *Autobiographies*, 90-92.

<sup>1922</sup> Simpson, Reisner II, 22-23.

<sup>1923</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 17, „The latter group may have operated from a sort of desert workshop in the vicinity of the pyramid under construction. A number of marks refer to such a *hmwt smjt* where stone may have been stockpiled and dressed, but nothing more is known of the place.“

<sup>1924</sup> Junker, *Stellung*, 28-29

<sup>1925</sup> Der königliche Architekt schickte einen Bericht über die Arbeiten der Palastwerkstatt, Strudwick, *Administration*, 240. Dazu auch Drenkhahn, *Handwerker*, 151-154. Über eine Goldstatue, die aus der Palastwerkstatt verschickt wurde, Hayes, JEA 33 (1947), 6-7.



befindliche Palastwerkstatt Sesostris' I. nicht lokalisiert.<sup>1926</sup> Ihre Existenz ist jedoch durch die Erzählung des Sinuhe und verschiedene Biographien belegt.<sup>1927</sup>

Für eine Produktion der Statuen in der Palastwerkstatt sprechen die Funktion der Lischter Sitzstatuen als Sedfest-Statuen.<sup>1928</sup> Sie waren für einer der wichtigsten Festgeschehen von großer Bedeutung, was eine Fertigung in der Palastwerkstatt<sup>1929</sup> unter der Kontrolle des Königs nahe legt.<sup>1930</sup> So konnte der Auftraggeber<sup>1931</sup> in engem Kontakt mit seinen *s<sup>c</sup>nh*<sup>1932</sup> an der Statuengeburt<sup>1933</sup> seiner Sedfest-Statuen teilnehmen. Die Statuengeburt wurde mit den letzten Schlägen, die an der Statue auszuführen waren, durch den Handwerker selbst vollzogen.<sup>1934</sup> War die Statue fertiggestellt, führte der Priester das Mundöffnungsritual aus,<sup>1935</sup> meist vor dem Statuentransport und nach dem Beschriften und Bemalen der Statue.<sup>1936</sup> Beide Ritual dienten der Funktionsbelebung der Statue. Somit funktionsfähig wurden die Statuen im Verlauf der Sedfestfeierlichkeiten in einer Prozession durch Taltempel und Aufweg zu ihrem vorgesehenen Aufstellungsort gebracht.

### Die Statuenherstellung auf dem Pyramidenbezirk

Für Produktionsstätten der Statuenherstellung auf dem Pyramidenbezirk gibt es zahlreiche archäologische Befunde, die vor allem durch die Grabungskampagnen des Metropolitan Museums in New York erschlossen wurden.

Die Organisation des Pyramidengebietes wurde von D. Arnold aufgrund der Transportstraßen, Konstruktionsrampen, *dressing-stations*, kombiniert mit den lokalen Steinbrüchen, Anlegestellen und Zugangs-Wadi rekonstruiert.<sup>1937</sup> Die Lokalisierung von Produktionsstätten ist auch für den Lischter Bereich außerordentlich schwierig, obwohl an mehreren Orten Werkzeuge

<sup>1926</sup> Simpson, JARCE 2 (1960), 60-61.

<sup>1927</sup> Helck, in: LÄ III (1980), 211; Simpson, in: LÄ III (1980), 1059.

<sup>1928</sup> Siehe Kapitel 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*. B. Fay erschloss aus der stilistischen Untersuchung der Statuen Amenemhet V., dass diese in seiner Palastwerkstatt gefertigt und zu seiner Krönung an verschiedene Tempel, so auch nach Assuan, ausgeliefert wurden, Fay, MDAIK 44 (1988), 75.

<sup>1929</sup> Eichler, Expeditionswesen, 292-293, „Die Tempel bekommen also nach Ausweis der oben genannten Autobiographien einerseits Fertigprodukte direkt aus dem Expeditionsgebiet in königlichem Auftrag und andererseits werden zusätzlich Produkte aus den Palastwerkstätten geliefert. [...] Neben dem königlichen Bauprogramm gehören die Tempel damit auch bei Rohstoffen und einigen Fertigprodukten zu den Hauptkonsumenten von Expeditionsprodukten. Unter den Königstatuen finden sich mehrfach solche mit Sedfestbezug und nennen damit erneut das Sedfest als einen Konsumfaktor für Expeditionsprodukte.“

<sup>1930</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 124, Anm. 57.

<sup>1931</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 123, „Der ägyptische König kann geradezu als Urbild des Handwerkers bezeichnet werden. Er sieht es als seine Aufgabe an, Götterbilder herzustellen, Tempel zu bauen, für sich und seine Beamten Grabmäler und Statuen für die Ewigkeit zu errichten. Dafür sind ihm seine Ahnen ein gutes Vorbild.“

<sup>1932</sup> Schmitz, Steine, 52; Wilson, JNES 6 (1947), 235, „The title *s<sup>c</sup>nh*, he who makes life(like), applied to artists in general, although it is our impression that it applied particularly to sculptors-in-the-round and was extended loosely to cover other artists.“

<sup>1933</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 121-122, „Nach den Annalen der alten Zeit, die ausschließlich von den Taten des Königs berichten, ist es der König, der die Statuen, auch der Götter, gebären lässt. Die Göttergeburten sind da noch kultische Ereignisse; sie betreffen das Herstellen von Statuen.“

<sup>1934</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 108-109, „Gerade in den Hauptszenen der Mundöffnung treten die Bildhauer mit ihren Werkzeugen vor die Statue, um sie nach allen Regeln der Kunst fertigzustellen. Wenn sie dabei die Statue schlagen und stoßen, so entschuldigt sich im Ritual der Sohn beim Vater, erst durch dieses harte Zusetzen könne seine Statue in vollkommener Gestalt entstehen.“ Mit Belegen in Anm. 21.

<sup>1935</sup> Zum Statuen- und Mundöffnungsritual: Barta, Untersuchungen, 65, 87-90; Otto, MDAIK 15 (1957), 194.

<sup>1936</sup> Eaton-Krauss, in: Seipel (Hg.), Gott, 58.

<sup>1937</sup> Arnold, Pyramid Complex. 97, 99-100.

oder Abfallprodukte der Produktion gefunden wurden. Es haben sich allerdings keine Reste von Ziegelgebäuden, die auf Verwaltungs-, Werkstatt- oder Lagerkomplexe schließen lassen, erhalten. Befanden diese sich in der Nähe der Pyramide, was anzunehmen ist, so wurden sie spätestens für den Bau der Nebenpyramiden und Privatgräber entfernt.<sup>1938</sup> Derartige Abräumarbeiten sind durch Funde, wie im *Drain pit G* nördlich der Pyramide belegt. Als das Gelände rund um die Pyramide gereinigt wurde, verfüllte man *Drain pit G* mit Bildhauerabfall und den übrig gebliebenen Werkzeugen der nahegelegenen *dressing-station*.<sup>1939</sup>

In Bezug zu den Transportwegen und den zum Teil untersuchten *dressing-stations* können aufgrund der dortigen Ansammlungen von Kalksteinsplittern, Granitstaub und Werkzeugen verschiedene Produktionsstätten rekonstruiert werden. Die genaue Anzahl kann bis heute nicht bestimmt werden, da nur ein kleiner Bereich dieses Gebietes ausgegraben ist und die Nachuntersuchungen von D. Arnold sich vor allem auf die schon untersuchten Gebiete bezogen.<sup>1940</sup>

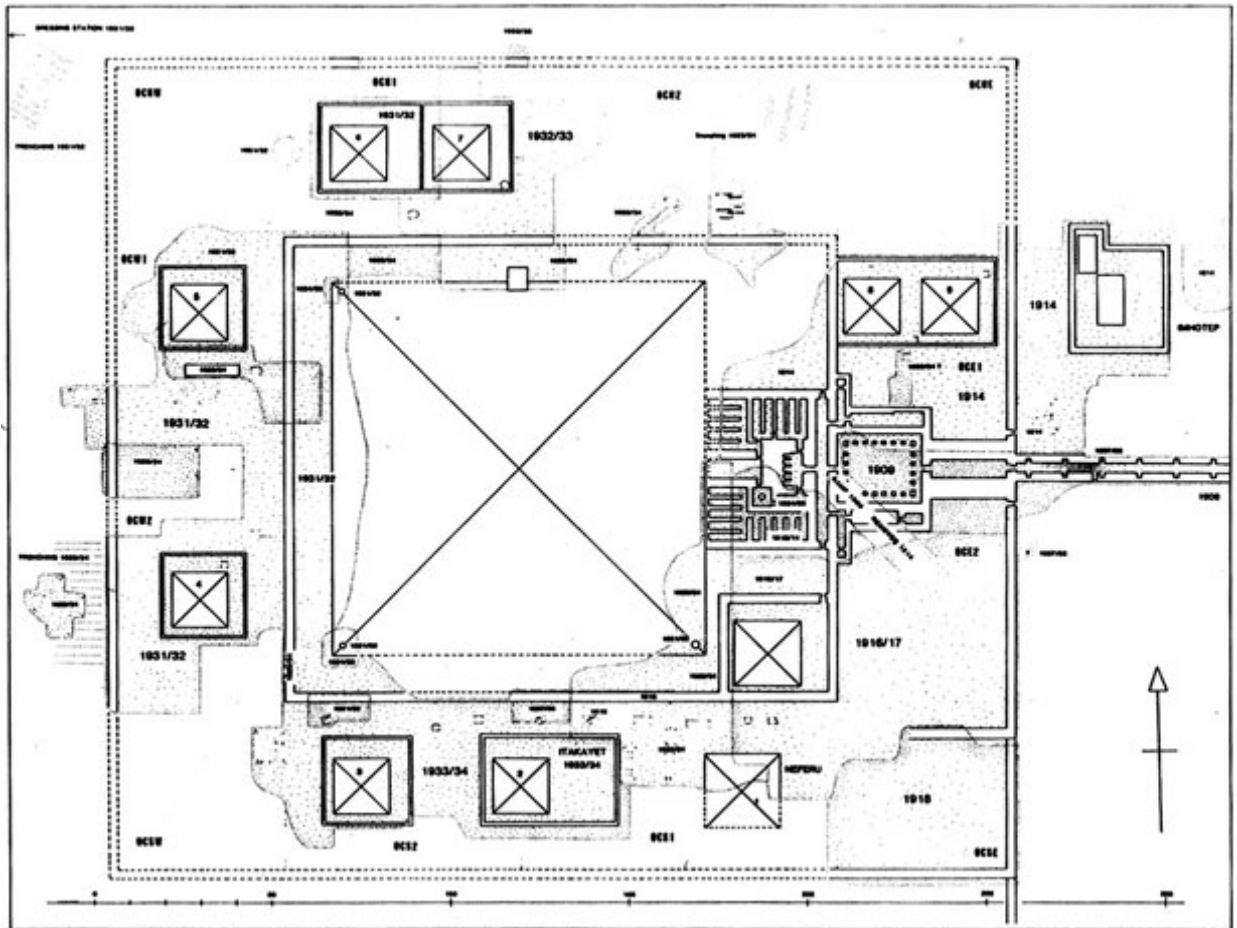


Abb. 114: Skizze der ausgegrabenen Bereiche durch MMA von 1907-1937<sup>1941</sup>

<sup>1938</sup> Für die ersten 20 Jahre war das Gebiet um die Pyramide umgeben mit Rampen, Transportwegen und Produktionsstätten, so dass bis zu diesem Zeitpunkt kein anderes Grab angelegt werden konnte. Verlängert man diese Zeit noch durch den Bau der Nebenpyramiden, so müssten die Datierung der Privatgräber z.T. nochmals überdacht werden. Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1939</sup> Arnold, Pyramid Complex, 96.

<sup>1940</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95.

<sup>1941</sup> Arnold, Pyramid Complex, pl. 114.

Den umfangreichsten Teil der Verwaltung, der Lager und auch Werkstätten vermutete D. Arnold östlich der Pyramide zwischen dem Aufweg und der Mastaba des *Sesostris-anch*.<sup>1942</sup>

Die Arbeitersiedlungen rekonstruierte D. Arnold auf der Basis antiker Feuerstellen, die auf eine extensive Präsenz von Menschen hinwiesen, entlang des ausgedehnten Wadi, das die Pyramiden von *Amenemhet I.* und *Sesostris I.* trennt, und östlich der Pyramide am Fuß des Pyramidenplateaus.<sup>1943</sup> Die „*m<sup>3</sup>c* der Pyramide“ – durch *control notes* (W 3, E 2) belegt – scheint der Name der Arbeiterstadt am Fuße des Plateaus zu sein.<sup>1944</sup> Eine weitere Unterkunft für Arbeiter oder Wachleute rekonstruierte D. Arnold außerhalb der Umfassungsmauer gegenüber Pyramide 4 im Westen.<sup>1945</sup> Die namentlich überlieferte Pyramidenstadt ist bis heute nicht lokalisiert.<sup>1946</sup>

In den *control notes* sind mehrere Hinweise auf Werkstätten und auf ein Lager<sup>1947</sup> auf dem Baustellengelände belegt, zu denen die Steine aus dem Steinbruch gebracht wurden.<sup>1948</sup> Allerdings erlauben sie keine Lokalisierung der Werkstätten und des Lagers.

Die Ansammlungen von Gesteinssplintern wurden von D. Arnold als sichere Indikatoren für Produktionsstätten ermittelt und gaben an mehreren Stellen Hinweise auf abfallintensive Arbeiten.<sup>1949</sup> Aufgrund dieser Hinweise rekonstruierte D. Arnold eine große *dressing area* für lokalen Kalkstein westlich der Pyramide. Vermutlich transportierte man die Blöcke den Wadi hinauf, der später für den Aufweg des Mentuhotepgrabes genutzt wurde.<sup>1950</sup> Westlich der westlichen Umfassungsmauer bekamen die Steine ihr letztendliches Aussehen, bevor sie zur Pyramide gebracht wurden. An der nordwestlichen Ecke der äußeren Umfassungsmauer fand man während der Kampagne 1931-1932 ein umfangreiches Abfallareal, weshalb D. Arnold dort eine große Werkstatt für die Bearbeitung lokaler Steine und ein Magazin vermutete.<sup>1951</sup>

Südlich des Aufweges befand sich ein Transportweg, der zu einem Lager oder einer *stone-dressing area* außerhalb der südöstlichen Ecke der äußeren Umfassungsmauer führte.<sup>1952</sup> Es wurden Schuttanhäufungen der naheliegenden *dressing areas* für Steinarbeiten gefunden, die Kalkstein- und Granitsplitter und Reste von Werkzeugen beinhalteten.<sup>1953</sup>

<sup>1942</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1943</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1944</sup> Arnold, Control Notes, 20, 21.

<sup>1945</sup> Arnold, Pyramid Complex, 50.

<sup>1946</sup> *Hfj Snwsrt* „Sesostris erscheint“, Arnold, Pyramid, 17; Gomaa, SAK 11 (1984), 109-110. Ein weiterer Name wird als Pyramidenstadt von W. K. Simpson in die Diskussion eingebracht, *Hnmt-swt*, Simpson, in: LÄ III (1980), 1059, Quellen sind dafür „clay sealings“ und die Erzählung des Sinuhe.

<sup>1947</sup> Arnold, Control Notes, 30.

<sup>1948</sup> Arnold, Control Notes, 21, 106, N7, „dragged by the cowherds of the southern distinct. Delivered of the workshop of [...]“

<sup>1949</sup> In *control note* E 38 ist der Begriff „*wh<sup>3</sup>* ‚hewing‘ by *Jdw*“ notiert, Arnold, Control Notes, 20, Anm. 29. F. Arnold möchte diese *control note* als einen Vermerk über Steinbrucharbeiten verstehen. In Bezug auf die von D. Arnold angenommene feste Verwaltungsstruktur im Steinbruch, möchte ich diese *wh<sup>3</sup>*-Arbeiten eher im Pyramidenbezirk annehmen, die zwischen zwei Transporten ausgeführt wurden. So hätte man mit dieser *control note* einen Arbeitsvermerk einer *dressing-station* vorliegen.

<sup>1950</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1951</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95.

<sup>1952</sup> Arnold, Pyramid Complex, 92, pl. 102-103a-d.

<sup>1953</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95.

Westlich der *grand Mastaba du Nord* wurde 1989 eine 20-50 cm dicke Schicht aus Granitstaub, -splittern und Werkzeugen gefunden, die darauf schließen lässt, dass hier die Granitblöcke für die Sargkammer und die unterirdischen Räumlichkeiten vorbereitet wurde.<sup>1954</sup> Dieser wurde aus Assuan angeliefert und durch den Wadi im Nordosten der Pyramide heraufgeschafft. D. Arnold nahm an, dass sie dort auch gelagert und aufbewahrt wurden.<sup>1955</sup>

Turakalkstein wurde in großer Zahl für die Verkleidungen der Pyramide und alle sichtbaren Wandteile des Tempels benutzt. Man brachte ihm vom Hafen den Wadi hinauf, in dem später der Aufweg zur Pyramide angelegt wurde. Neben diesem Transportweg, östlich der Pyramide im Bereich, der zwischen dem Aufweg und der Mastaba des *Sesostris-anch* liegt, vermutete D. Arnold die Produktions- und Lagerstätten für den Kalkstein aus Tura.<sup>1956</sup>

Eine weitere Produktionsstätte identifizierte D. Arnold direkt am Pyramidentempel.<sup>1957</sup> In *drain pit G* (ursprünglich ein Grabschacht) nördlich der Pyramide und in *shaft 48/10* wurde während der letzten Aufräumarbeiten des Pyramidengeländes der alte Bildhauer Müll entsorgt. Doloritkugeln, Granit- und Kalksteinstücke, Stücke von Quarzit, Bohrstaub unterschiedlicher Farbe und der Kopf einer Privatstatue<sup>1958</sup> wurden bei der Untersuchung dort entdeckt. Auf Grund dieses Fundes rekonstruierte D. Arnold eine *dressing station* in der Nordostecke der nördlichen Umfassungsmauer.<sup>1959</sup> Eine Bildhauerwerkstatt nahm er in der Nordwestecke der äußeren Umfassungsmauer an, in einem Gebiet, das bis heute weder gereinigt noch ausgegraben wurde.<sup>1960</sup>

1987-1989 wurde ein Schutthügel südlich der Mastaba des *Imhotep* untersucht. Dieser enthielt ebenfalls Bildhauerabfall. Daneben auch einige rohe kleine Kalksteinobjekte, die aufgrund ihrer schlechten Qualität als Schülerarbeiten zu bewerten sind. Der Schutt stammte aus dem Bereich der Mastaba des *Imhotep* und wurde von dort entfernt, als die Mastaba errichtet wurde. Dort könnte somit ein Produktionszentrum für die Grabausstattung der Privatgräber gelegen haben, in der Produzenten geringeren Ausbildungsstandes arbeiteten.<sup>1961</sup>

Südlich der Mastaba des *Imhotep* vermutete D. Arnold eine spezialisierte Granitwerkstätte, in der der Granitaltar, die Scheintür sowie Skulpturen von Sesostris I. fertiggestellt wurden.<sup>1962</sup> In diesem Bereich, in der Nähe des Nordtores der äußeren Umfassungsmauer, wurde in den frühen Grabungskampagnen ein Haus für Gipsarbeiten aufgenommen, das D. Arnold allerdings nur noch auf Grund der Fotos dort rekonstruieren konnte. Die Keramik vor Ort datierte Do. Arnold in die frühe 12. Dynastie.<sup>1963</sup>

<sup>1954</sup> Arnold, Pyramid Complex, 95.

<sup>1955</sup> Arnold, Pyramid Complex, 99-100.

<sup>1956</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>1957</sup> Arnold, Masonry, 48, Anm. 66, ist nach Angaben des Autors unpubliziert.

<sup>1958</sup> Hayes, Scepter I, 214-215.

<sup>1959</sup> Arnold, Pyramid Complex, 96.

<sup>1960</sup> Arnold, Pyramid, 85-86.

<sup>1961</sup> Arnold, Pyramid Complex, 96.

<sup>1962</sup> Arnold, Pyramid Complex, 96, 100.

<sup>1963</sup> Arnold, Pyramid Complex, 51, pl. 59 b-d.

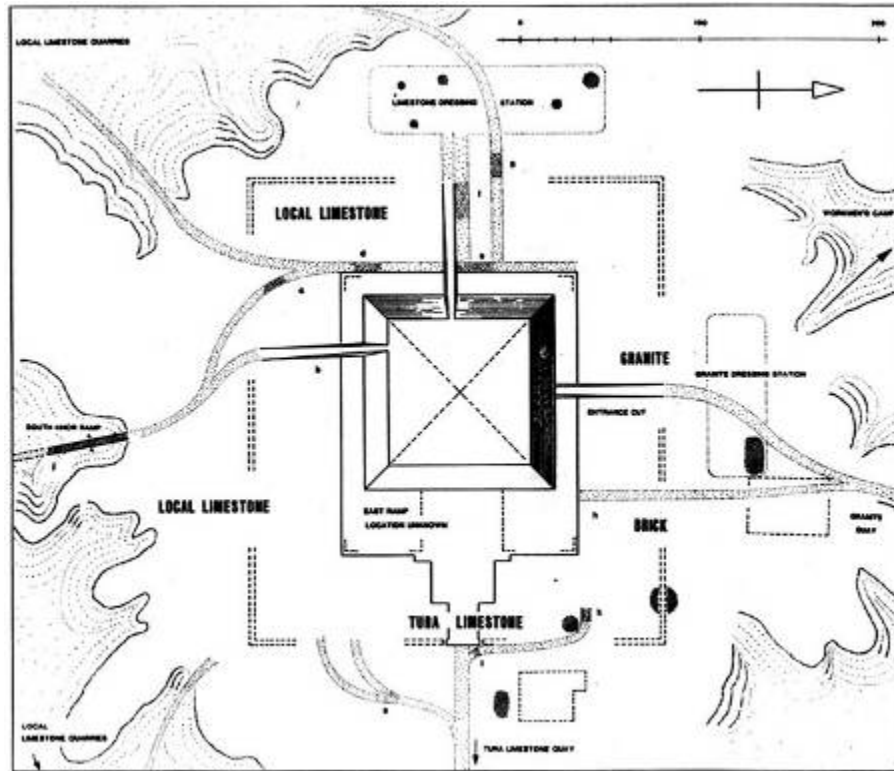


Abb. 115: Transportwege und dressing-areas auf dem Lishter Pyramidenbezirk<sup>1964</sup>

Zusammenfassend können folgende Produktionsstätten aufgrund des archäologischen Befundes rekonstruiert werden. Produktionsstätten für lokalen Kalkstein lagen im Süden und südwestlich der Pyramide. Die Granitbearbeitung fand im Bereich der Nordostecke der äußeren Umfassungsmauer statt. Produktionsstätten für die Statuenherstellung aus Turakalkstein sowie aus Granit lokalisierte D. Arnold in der Nordwest- oder Nordostecke der äußeren Umfassungsmauer.<sup>1965</sup> Da die Bildhauer sowohl Kalkstein als auch Granit bearbeiteten, würde ich die Produktionsstätte für den Statuenschmuck des Totentempels gerne im nordöstlichen Bereich der Pyramide annehmen, da sich dort die Transportwege der beiden Gesteinsarten trafen. Eine Bildhauerwerkstatt in der nordwestlichen Ecke würde sich ebenfalls anbieten, da eine solche Produktionsstätte den Bauarbeiten am Totentempel nicht im Wege gestanden hätte, während an der Nordostecke verschiedenste Arbeitsgruppen mit der Herstellung der Totentempelanlage beschäftigt waren und daher ein großes Transport- und Verkehrsaufkommen herrschte. Solange der nordwestliche Bereich jedoch nicht ausgegraben ist, kann über diese Produktionsstätte nur spekuliert werden.<sup>1966</sup>

In der Nähe des Taltempels könnte eine weitere Produktionsstätte existiert haben, wie vergleichbare archäologische Befunde, z.B. am Mykerinos-Taltempel dies belegen.<sup>1967</sup> Von dort aus könnten die Statuen, wie bei der Herstellung in der Palastwerkstatt, in einer zeremoniellen Prozession den Aufweg hinauf zu ihrem letztendlichen Aufstellungsort gebracht worden sein.

<sup>1964</sup> Arnold, Pyramid Complex, pl. 101.

<sup>1965</sup> Das derartige Aufteilungen von Produktionsstätten um die Tempel herum schon im Alten Reich üblich waren, wird durch den Titel des Mesi deutlich, der "Maler der südlichen Tempel-Werkstatt" war, Wilson, JNES 6 (1947), 134, Anm. 9.

<sup>1966</sup> Arnold, Pyramid, 85-86.

<sup>1967</sup> Eichler, Expeditionswesen, 290-291.

Bedingt durch moderne Überbauungen kann das Gebiet um den Lischer Taltempel heute nicht mehr untersucht werden und bleibt, bis zur Entdeckung neuer Untersuchungsmethoden, ein weißer Fleck auf der Karte.

### **Arbeiten am Aufstellungsort**

Ein Teil des Produktionsverfahrens wurde direkt am Aufstellungsort ausgeführt. Vor allem die Relieifarbeiten an den Throneiten und die Bemalung der Statuen können aus arbeitstechnischen Gründen dort angenommen werden. Da die Hapi-Darstellungen auf den Panellen der inneren Umfassungsmauer und an den Lischer Throneiten stilistisch identische Handschriften aufweisen,<sup>1968</sup> ist davon auszugehen, dass die Steinmetzengruppe sowohl für die Reliefgestaltung der Sitzblöcke wie auch der Wände zuständig war. So wäre es arbeitstechnisch und -organisatorisch möglich, dass die Statuen an ihrem vorgesehenen Platz aufgestellt und dann in einem Fertigungsprozess zusammen mit den Wandreliefs bearbeitet wurden. Für diese Annahme spricht, dass durch die Identifikation stilistischer Handschriften unter Berücksichtigung einer ökonomischen Arbeitsweise, die Statuen zueinander in Beziehung gebracht und ihre ursprüngliche Aufstellungskonstellation rekonstruiert werden konnten.<sup>1969</sup> Diese Rekonstruktion war durch die arbeitsmethodischen Verfahren der Statuenherstellung nicht möglich gewesen. Die deutlichen Unterschiede in den stilistischen Gruppierungen, die für die Statuenherstellung<sup>1970</sup> und die Reliefherstellung<sup>1971</sup> erarbeitet wurden, legen zwei in sich geschlossene Produktionsverfahren nahe. Dabei zeigte sich, dass die Unterschiede in den Gruppierungen sich nicht nur durch den Wechsel von Personen an den Statuen erklären lassen, sondern in einer jeweils anderen Aufstellungskonstellation der Statuen in der Werkstatt und am Aufstellungsort begründet liegen.<sup>1972</sup>

Ob die Bemalung der Statuen vor oder nach der Erstellung der Reliefs durchgeführt wurde, ist nicht mehr zu bestimmen. Da G. Jequier und J. E. Gautier kaum Auskunft über die ursprüngliche Bemalung der Statuen lieferten und L. Borhardt nur noch Reste von Bemalung vorfand, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, ob neben den Details wie Augen, Schminkstrich, Augenbrauen und Uräus, auch der Körper und der Sitzblock bemalt waren.<sup>1973</sup> Wenn an den Statuen nur bestimmte Details farbig gefasst waren, so konnten diese Arbeiten auch in der Produktionsstätte der Statuenherstellung durchgeführt werden, bevor die Statuen für die Reliefausführung in den Tempel kamen. Da aber Kalksteinstatuen wie auch Sandsteinstatuen vollständig koloriert waren, ist dies auch für die Königsstatuen Sesostri' I. anzunehmen. Für eine Bemalung am Aufstellungsort gibt es zwei Argumente. Zum einen, dass es sich dabei im allgemeinen um den letzten Herstellungsprozess handelt, der nach dem Reliefern ausgeführt wurde und zum anderen konnten das Reliefern und Bemalen von Statuen und Wänden in zwei Arbeitsgängen in äußerst ökonomischer Weise von jeweils einer Arbeitsgruppe ausgeführt werden, so dass die Fertigstellung der Statuen in dem vorhandenen

<sup>1968</sup> Kapitel 4. *Detailanalyse der Reliefs an den Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1969</sup> Kapitel 5.1 *Herstellungsprozesse und Produzentenzahl* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1970</sup> Kapitel 3. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1971</sup> Kapitel 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischer Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1972</sup> Kapitel 6. *Zusammenfassung der Ergebnisse des Analytik-Teils* in Teil III. *Analytik*.

<sup>1973</sup> Ausführlich in Kapitel 4.2 *Farbige Fassung* in Teil II. *Gegenstandsicherung*.

Produktionsablauf der Tempelgestaltung integriert war.<sup>1974</sup>

Die Produktionsstationen der Lischer Sitzstatuen könnten aufgrund der ermittelten Transportwege und Produktionsstandorte folgenden Ablauf erfahren haben:

Zuerst wurden die Statuen in der groben Form aus dem Turakalkstein gesägt. Diese Blöcke wurden dann verschifft und von der Transportgruppe im Hafen in Empfang genommen. Von dort aus wurden sie entweder in die Palastwerkstatt oder direkt an die eingerichtete Produktionsstätte der Statuenherstellung im Pyramidenbezirk gebracht. Für die Palastwerkstatt spricht die Bedeutung der Statuen, die in unmittelbarer Nähe zum König fertiggestellt und von dort in einer Festprozession zu ihrem Aufstellungsplatz im Tempel gebracht werden konnten. Gegen eine Produktion in der Palastwerkstatt sprechen zum einen die Anfälligkeit des Kalksteins, der das Risiko beinhaltet, die fertigen Statue bei einem längeren Transport zu beschädigen, zum anderen die Arbeitsorganisation, denn der überwiegende Teil der Arbeitskräfte und Spezialisten arbeitete am Tempel und hätte somit zwischen zwei Produktionsstätten pendeln müssen. Besonders für die Reliefs an den Thronseiten muss davon ausgegangen werden, dass diese zusammen mit den Reliefs an den Wänden ausgeführt wurden. Da man im Pyramidenbezirk an verschiedenen Stellen Bildhauerabfall der Statuenherstellung fand, kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass auch die Statuen des Königs dort hergestellt wurden. Sie wären somit in der alltäglichen Arbeitsorganisation und dem vorhandenen Transportwesen von Bau- und Dekorationsmaterial eingebunden gewesen und hätten im fertigen Zustand nur noch eine kurze Strecke transportiert werden müssen. Letztendlich brauchte man für eine solche Konzentration von Produktionsstätten nur eine Organisations- und Aufsichtsbehörde, von der aus der letzte Amtsweg zur Oberaufsicht im Wesirat und zur Palastverwaltung führte.

So ist mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die Statuenblöcke nach ihrer Ankunft im Hafen den Aufweg hinauf zur Pyramide transportiert wurden. Wenig wahrscheinlich ist die Lagerung der Statuenblöcke im Bereich der Verwaltung, da diese ein völlig anderes Format aufwies, als die genormten Bausteine. Die Blöcke für die Lischer Sitzstatuen wurden direkt an die Produktionsstätte der Statuenherstellung nordwestlich oder nordöstlich der Pyramide gebracht und dort in mehreren Herstellungsprozessen und wechselnden Arbeitsgruppen in einem festgelegten Zeitrahmen erstellt, wodurch es in den unterschiedlichen Herstellungsprozessen zu Arbeitsabbrüchen und unfertigen Partien an den Statuen kam.

Von der Produktionsstätte der Turasteinverarbeitung an der Nordostseite führte der kürzeste Weg für die Statuen über die Querhalle<sup>1975</sup> ins Innere des Tempels, wo sie im Hof ihren Aufstellungsplatz fanden und dort von den nachfolgenden Arbeitsgruppen ihre Reliefs und Bemalung erhielten.

<sup>1974</sup> Die Sedfest-Statue Mentuhotep II. wurde ebenfalls am Aufstellungsort bemalt, was durch nicht bemalte Stellen, die durch die enge Aufstellung unzugänglich waren, belegt ist. Arnold, Mentuhotep, 49.

<sup>1975</sup> Dort wurde die Basis einer maßgleichen Sitzstatue gefunden. Arnold, Pyramid, 45, „About 10 m south of the northern gate, the base of a limestone statue of the king was found in April 1914. As it had fallen into the foundations of the west wall, it is possible that the statue did not originally stand in the corridor, but had been moved from another place, most probably the room of the five niches.“

### 1.4.3 Die Produzentenstruktur der Skulpturenproduktion

Die stilanalytischen Detailuntersuchungen führten zur Rekonstruktion einer Arbeitsorganisation, die durch die Zusammenarbeit eines stilbildenden Meister mit einem oder mehreren in seinem Stil arbeitenden Gehilfen gekennzeichnet ist. Zur Verdichtung dieser Konjektur, müssen das vorherrschende Ausbildungssystem und die Arbeitsorganisation miteinbezogen werden. Diese lassen sich nur aus literarischen Referenzen gewinnen, in denen sich zumeist Hinweise auf Berufstitel, arbeitsorganisatorische Hierarchien und Karrierestufen finden. Werden diese Informationen mit der werktechnisch und stilistisch erarbeiteten Produzentenstruktur in Verbindung gebracht, lässt sich daraus eine Organisationsstruktur rekonstruieren, die anschließend mit den, aus der Zeit Sesostri I. namentlich belegten Produzenten und deren Berufstiteln in Bezug gesetzt werden kann. Aus diesem Prozedere entwickelt sich ein hypothetischer Personenkreis, der für die Statuenherstellung der königlichen Sitzstatuen verantwortlichen Individuen.<sup>1976</sup>

#### 1.4.3.1 Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs

Aussagen zu Struktur, Organisation und architektonischen Kontext einer manufaktuellen Produktion, im besonderen einer Bildhauerwerkstatt, können für das Alte Ägypten nur fragmentarisch und aus verschiedensten Kontexten zusammengetragen werden.

Die Darstellungen an den Grabwänden, die manchmal Namen und Berufsbezeichnung von Produzenten wiedergeben, im besten Fall verbunden mit der Darstellung einer Tätigkeit, sind ein wichtiger Referenzpunkt für diese Rekonstruktion. Die Berufsbezeichnungen vermitteln deutlich einen hierarchischen Aufbau der Arbeitsgruppe, können aber zum Teil nur schwer mit heutigen Berufsbezeichnungen in Verbindung gebracht werden.

Eine weitere Referenz stellen die Biographien dar, die Auskunft über Karrierestufen – im weiteren Sinne über den Aufbau des Ausbildungssystems – geben. In manchen Biographien wird die Mitarbeit an bestimmten Projekten erwähnt, wobei aber meistens nicht konkretisiert werden kann, ob die jeweilige Person an der Planung, Ausführung oder Aufsicht beteiligt war. Es haben sich nur wenig Belege gefunden, wie die Berichte des *Irtisen*<sup>1977</sup> und des *Nechebu*,<sup>1978</sup> in denen in besonderer Weise Auskunft über die Ausbildung, die Art der Tätigkeit und die

<sup>1976</sup> Schneider, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 306, „So wie die gesellschaftliche Realität von zwei grundlegenden Verhältnissen bestimmt wird, der materiellen und der ideologischen, d.h. von den Produktionsverhältnissen als der „Basis“ der Gesellschaft einerseits, und von den sie reflektierenden, gesellschaftlichen Ideen und Institutionen als „Überbau“ andererseits, so weist auch Kunst zwei wesentliche und analoge Aspekte auf: Einmal ist sie eine Form materieller Arbeit, die auf den Grundlagen eines Produktionsstandards, den eine Gesellschaft erreicht hat, Techniken und Technologien entwickelt und an eine Arbeitsorganisation gebunden ist. Zum anderen reproduziert und interpretiert sie als eine Modifikation des gesellschaftlichen Bewußtseins in bildlicher Form die soziale Wirklichkeit, d.h. die Beziehungen, die Menschen zueinander und zur Natur eingehen. Als Erscheinung des „Überbaus“ steht sie mit anderen Anschauungssystemen und Institutionen in enger Wechselbeziehung, ja sie ist von diesen Ideen oft durchdrungen und vermittelt sie auf anschauliche Weise.“

<sup>1977</sup> Barta, Winfried, Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14), Münchner Ägyptologische Studien 22, Berlin 1970; Wilson, JNES 6 (1947), 245, no. 68; Badawy, CdE 36 (1961), 269-276; Smith, HSPOK, 351-365. Er schilderte ausführlich, dass er die Tempeldekoration und Gestaltung von Hieroglyphen, wie auch die Liturgien und Prozessionen kannte, Barta, Selbstzeugnis, 78-80, 90-91.

<sup>1978</sup> Dunham, JEA 24 (1938), 1, 4-5.



Bedeutung der Berufe der Betroffenen gegeben werden. Die weitgehende Anonymität der Produzenten führte in der Ägyptologie zu der – bis zum heutigen Tage heiß umfochtenen – Diskussion um die Bewertung dieser Personen; ob sie mehr als Künstler oder mehr als Handwerker anzusehen sind.<sup>1979</sup>

Die Vertreter des Handwerkerstatus bringen das arbeitsteilige Verfahren,<sup>1980</sup> die Anonymität der Produzenten<sup>1981</sup> und das Fehlen einer prinzipiellen sprachlichen Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk<sup>1982</sup> gegen die Annahme eines Künstlertums vor. Ein weiteres Kriterium stelle der Proportionskanon und das Arbeiten nach Vorlagen – also eine starke Reglementierung der Ausführungen – dar.<sup>1983</sup> Zudem wird argumentiert, dass gegen das Künstlertum die Bewertung der Produkte spräche, die in ihrer funktionalen Ausrichtung nicht für ein ästhetisches Zur-Schau-Stellen hergestellt wurden und daher auch nicht als Kunstobjekte aufgefasst werden dürfen.<sup>1984</sup>

Künstlersignaturen – in unserem Sinne – existierten in Ägypten nicht. Allerdings verweisen einige Produzenten in ihren Biographien auf konkrete Projekte, an denen sie in vielfältigen Funktionen mitgearbeitet haben.<sup>1985</sup> Fasst man aber unter den Begriff der Künstlersignatur nicht nur die Unterschrift, sondern anderweitige Referenzen,<sup>1986</sup> so gibt es dagegen eine Reihe von

<sup>1979</sup> Ausführliche Diskussion der einzelnen Positionen: Shedid, Grabmalerei, 95-102.

<sup>1980</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 137; Drenkhahn, Handwerker, 158-159; Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 89-90; Smith, HSPOK, 233.

<sup>1981</sup> A. Scharff und W. Wolf zitiert von G. Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21, 188-189; Hermann, MDAIK 6 (1936), 150-151, „Die ägyptische Kunst ist anonym, da in ihr kein Meister sein Werk reflektiert.“

<sup>1982</sup> Schäfer, Kunst, 69; Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 121, „Da die ägyptische Sprache keinen Unterschied zwischen den Begriff „Kunst“ und „Handwerk“ kennt, ist es oft treffender, wenn man statt des altägyptischen Künstlers vom altägyptischen Kunsthandwerker spricht. Dieser Kunsthandwerker betrachtet sich also zwar selbst als unentbehrliches Werkzeug sowie als Geheimnisträger, aber doch nur als Mittler zwischen Auftraggeber und Werk.“

<sup>1983</sup> Gutgesell, Arbeiter, 241.

<sup>1984</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 137.

<sup>1985</sup> Eine Inschrift im Grab des Setauj in El Kab spricht von den eigenen Entwürfen und der selbständig ausgeführten Malerei dieses Grabes, Spiegelberg, Rec. Trav. 24 (1902), 185. Eine Aufzählung weiterer Beispiele liefert, Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21, 192.

<sup>1986</sup> Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21, 191, „Signaturen sind auf ägyptischen Kunstwerken seltener als bei einzelnen anderen Völkern, [...]. Dabei ist auf der Statue des Königs Zoser der Name seines Baumeisters und Künstlers, des Weisen Imhotep. Auf den Wänden von Tempeln und Gräbern stehen die Namen der ausführenden Bildhauer, in Privatgräbern haben sie sogar ihr Bild in der unteren Ecke der Wand angebracht. Auf einem bronzenen Osiris der Spätzeit steht: „Der Künstler dieses Gottes war Hor, Sohn des Anch-Hor“, und auf der Porträtstatue eines Mannes aus dem Mittleren Reich steht, daß sie gearbeitet ist „von seinem Bruder Goldschmied Zenena, der seinen Namen leben läßt.“ In dem Grab des Anchor-chawi unter König Ramses IV. hat der Maler Huj sich in so freiem Stil signierend dargestellt, daß man meinte, er „sieht eher chinesisch aus als ägyptisch“. Und eine Kalksteinscherbe etwa der gleichen Zeit zeigt eine ähnliche Skizze eines hockenden Malers, mit derselben Künstlerlaune flott hingeworfen. Mehr sagen die griechischen Vasen über ihre Verfertiger auch nicht aus. Und die schwäbischen Altäre der Gotik oder die niedersächsischen Plastiken des 15. Jahrhunderts haben auch nicht viel deutlichere Ergebnisse für die Künstlerpersönlichkeiten gebracht trotz des archivalischen Materiales, das auch nur kümmerliche Hinweise über Rechnungen oder Kirchenbüchern lieferte. Was wir über die großen Künstler Griechenlands wissen, kommt aus literarischen Nachrichten, die wir für Ägypten nicht oder noch nicht besitzen.“

Belegen<sup>1987</sup> die als „Künstlersignaturen“<sup>1988</sup> aufgefasst werden können.<sup>1989</sup> Die Bandbreite derartiger Inschriften bedarf längst einer detaillierten Untersuchung.<sup>1990</sup>

Meines Erachtens spricht ein arbeitsteiliges Verfahren nicht grundsätzlich gegen die Herstellung eines Kunstwerkes. Bei Großaufträgen ist nun einmal aus praktischen Erwägungen ein arbeitsteiliges Vorgehen notwendig. Würde man diese Argumentation auf europäische Kunst anwenden, müsste man folgerichtig ein Gemälde der Rubenswerkstatt, das auch arbeitsteilig entstanden ist, als Handwerk oder nur die von P.P. Rubens ausgeführten Partien als Kunstwerk bezeichnen.<sup>1991</sup> Auch eine Monumentalbronze von H. Moore wurde nicht vom Künstler selbst, sondern nach seinem Modell von einer Werkstatt, also von mehreren Personen, hergestellt. Ist nun nur das Modell von H. Moore Kunst oder aber die teuer verkaufte Großplastik?!<sup>1992</sup> Gerade aber die Nutzung eines Modells oder einer Vorlage – meist in Verbindung mit dem Proportionskanon – wird in der Ägyptologie häufig als ein Argument gegen ein Künstlertum angeführt, weil dadurch die Ausführungen reglementiert und künstlerische Freiheiten nicht möglich wären. Diejenigen Ägyptologen, die sich mit einer Objektgruppe beschäftigen, kommen jedoch zumeist zu dem Ergebnis, dass es keine Musterbücher oder Vorlagen für ein konkretes Projekt gab.<sup>1993</sup> Die Ausbildung war vielmehr durch Kopieren und Wiederholen des Formenrepertoires geprägt,<sup>1994</sup> das dann in vielfältiger Weise eingesetzt werden konnte. Für das Kopieren im Schulbetrieb und das Einteilen von großen Arbeitsflächen wurde der Proportionskanon benutzt, also nicht als Reglementierungsmittel, sondern als technisches Hilfsmittel.<sup>1995</sup> Wobei Korrekturen und Abweichungen darauf hindeuten, dass sich bei der Endausführung mehr auf das eigene Auge als auf die strikte Einteilung der Wand verlassen wurde.<sup>1996</sup>

<sup>1987</sup> Dazu zählt auch die Statuenbasis von Djoser, die der Bildhauer Imhotep unterschrieben hatte (Gunn, ASAE 26 (1926), 192-193, Abbild, Firth/Quibell, Step Pyramid, pl. 58). Sogar in einer Art und Weise, die wir aus dem Mittelalter kennen, in der Namen und Titel des Stifters der Statue auf der einen und Titel und Namen des Bildhauers auf der anderen Seite aufgeführt sind. Es wird jedoch diskutiert, ob Imhotep hierbei der Produzent oder nur der Aufseher der Statueherstellung ist. (Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 77) In ähnlicher Weise wurde eine Holztür (JE 47749) beschrieben, die Hetepka gestiftet hat und auf der an einer unauffälligen Stelle, der Produzent Ithu seinen Namen hinterließ, mit der Notiz, dass er angewiesen worden war, sie herzustellen, Gunn, ASAE 26 (1926), 192-193. Auch Jrj „hat in Kammer F bei den Umrißbildern seinen Namen sehr deutlich zu einer Figur gesetzt, und das weist doch, ähnlich einer Signatur, auf seine Urheberschaft wenigstens dieser glänzenden Zeichnung der Taf. XLIII-XLIV.“ Junker, Jrj, 17.

<sup>1988</sup> E. Williams Ware hat schon 1927 eine Liste von 37 Künstlersignaturen veröffentlicht, Williams Ware, AJSL 43, 185 ff.; Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21 (1947), 191-192; Shedid, Grabmalerei, 96-97; Aldred, in: LÄ I (1975), 804; Wilson, JNES 6 (1947), 245-246; Hayes, JEA 33 (1974), 8.

<sup>1989</sup> J.A. Wilson wies darauf hin, dass zwar keine Signatur auf einem Produkt gefunden wurde, zumindest aber der Künstler vom Auftraggeber selbst in einer wohlwollenden Nennung mit dem fertigen Produkt verbunden wurde. Wilson, JNES 6 (1947), 245.246, Anm. 69.

<sup>1990</sup> Zu klären wäre z.B., ob der Name von Senenmut an verborgener Stelle hinter der Tür eine Signatur sein soll, wie dies J.A. Wilson annahm, (Wilson, JNES 6 (1947), 245) oder ob die Inschrift in einen anderen semantischen Bezug gestellt werden muss.

<sup>1991</sup> Alpers, Rembrandt, 243, „Es war Rubens, der im Gegensatz dazu die Arbeitsteilung förderte. [...] Dies machte es möglich, dass seine Bildinventionen von anderer Hand ausgeführt werden konnten, während der Meister selbst nur hin und wieder letzte Retuschen an Händen und Gesichtern vornahm.“ Eine ähnliche Arbeitsteilung: Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 145; Strudwick, JARCE 27 (1990), 94.

<sup>1992</sup> Ähnlich bewertete J. Baines die ägyptische Produktion. Er bezeichnete Designer und Supervisor als Künstler (artists), wohingegen er die Ausführenden als spezialisierte Handwerker (artisans) auffasste. Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 89.

<sup>1993</sup> Shedid, Grabmalerei, 99-100 + Anm. 17.

<sup>1994</sup> Davis, JEA 67 (1981), 64; Robins, Proportion, 259; Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 70.

<sup>1995</sup> Davis, JEA 67 (1981), 64; Robins, GM 61 (1983), 23.

<sup>1996</sup> Shedid, Grabmalerei, 38.

Die Abhängigkeit der Produzenten vom Auftraggeber, also dem König oder der gesellschaftlichen Elite, wird als ein weiterer Faktor gegen die künstlerische Freiheit eingebracht. In Europa aber waren Künstler bis ins 18. Jahrhundert vorrangig durch Auftragsarbeiten beschäftigt. Aufgrund der genannten Kriterien müsste auch ihnen der Künstlerstatus abgesprochen werden.<sup>1997</sup>

Der einzig statthafte Einwand gegen ein Künstlertum ist meines Erachtens der fehlende *Kunstabegriff* in Ägypten. Die Existenz des *Kunstabegriffes*<sup>1998</sup> wird in der Kunstgeschichte für die Zeit des Mittelalters ebenfalls diskutiert.<sup>1999</sup> „Ein Kunstwerk wird von anderen Artefakten auf Grundlage eines Kunstbegriffes unterschieden. Archäologie und Kulturanthropologie widmen sich weniger den Studien dieser speziellen Kunst-Artefakte, weil sie die Unterscheidung zwischen normalen und Kunst-Artefakten entweder methodisch nicht berücksichtigen oder die untersuchten Kulturen selbst diesen Unterschied nicht kannten. Der Kunstbegriff ist also von ausschlaggebender Bedeutung. Nur in Kulturen, die den erwähnten Unterschied kennen, kann es also Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen geben. Die Unterscheidung zwischen Artefakten und Kunstwerken kommt nur an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten vor, wobei die jeweiligen Kriterien und die daraufhin selektierten Gegenstände sehr unterschiedlich sind.“<sup>2000</sup> Die Situation in Ägypten ist mit der im Mittelalter vergleichbar.<sup>2001</sup> Durch den fehlenden Kunstbegriff,<sup>2002</sup> können die Objekte im heutigen Sinne nicht als Kunstwerke bezeichnet werden, sondern sollten als *Artefakte* bewertet werden.<sup>2003</sup> Damit haben wir im ägyptischen Produktionswesen zwar keine Künstler vorliegen, jedoch auch keine fantasielosen Fließbandhandwerker. Das heißt, man kann sowohl das technische Können bewerten, als auch die individuelle Begabung und die kreativen Vorstellungen, die der Produzent einsetzte.<sup>2004</sup>

<sup>1997</sup> Argumente gegen diesen Einwand: Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 89.

<sup>1998</sup> Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 30-31, „Zwischen der Geschichte in der Kunst und der Kunst in der Geschichte besteht ein Unterschied. Im ersten Fall wird davon ausgegangen, dass Kunst und Kunstbegriff selbst eine Geschichte haben, im zweiten Fall betrachtet man Kunst als universelles Phänomen. Streng genommen würde das im ersten Fall bedeuten, daß es eine Kunstgeschichte des Mittelalters nicht geben kann, da man damals – im Gegensatz zum Altertum und Renaissance – keinen Kunstbegriff kannte. Eine Kunstgeschichte des Mittelalters könnte in diesem Fall nur als eine Art kultureller Anthropologie oder Archäologie existieren, in der nur Artefakte vorkommen, die im Sinne unseres heutigen Begriffs als Kunst zu bezeichnen sind. Im zweiten Fall, der Kunst in der Geschichte, würde eine Form von Ästhetik und Psychologie entstehen, die anhand eines universellen Bedürfnisses nach Kunst Werke aller Kulturen behandelt. Die Verschiedenheit der Werke läßt sich dann aus dem spezifischen historischen Kontext der Künstler erklären. [...] Das Ergebnis derartiger Forschungen tendiert im übrigen nicht zur Analyse der Objekte, sondern zur Kulturanalyse bzw. Analyse der Grundstrukturen menschlicher Kreativität.“

<sup>1999</sup> Belting, Bild, 54-59.

<sup>2000</sup> Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 21-22.

<sup>2001</sup> Franke, Heqaib, 105. Das Problem bei D. Franke ist, dass er sich zwar für eine Arbeitsorganisation wie im Mittelalter ausspricht, also gegen den Begriff von Kunst, dann aber wieder von einer künstlerischen Produktion spricht. (S. 105) Ebenso sieht er in der Zusammenarbeit von Teams eher eine Arbeitsstruktur von Handwerkern, (S. 106) spricht dann aber immer wieder von Künstlern. (S. 113).

<sup>2002</sup> Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 68, „Egyptian category of art, the nearest approach to such a thing the word *hmt*, which is normally rendered craft. Thus, the argument runs, not only can works of art not be identified as a distinct group, but the Egyptians had no notion of art.“

<sup>2003</sup> Besonders problematisch empfinde ich die Bemühungen von M. Müller, die auf die fehlenden Kunstbegriff hinweist, dann aber aus einem Sammelsurium von Objekten und literarischen Referenzen eine Definition des ägyptischen Kunstbegriffs kreiert. Müller, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte, 43-47.

<sup>2004</sup> Franke, Heqaib, 106.

Vielleicht sollte im Besonderen die individuelle Kreativität<sup>2005</sup> untersucht werden, die sich vor allem in den Varianten<sup>2006</sup> und Details<sup>2007</sup> offenbart. Mit diesem Kriterium besitzt man Differenzierungsmöglichkeiten, die zu Merkmalen führen, die auch heute bei Künstlern bewertet werden.

Die Lischter Statuen wurden in einem arbeitsteiligen Verfahren durch mehrere, zum Teil gleichzeitig agierende Arbeitsgruppen, hergestellt. Welcher Arbeitsorganisation unterlagen nun diese Arbeitsgruppen? Waren sie in der festen Struktur einer *Werkstatt* integriert oder eher eine lockere Verbindung verschiedener *Schulen*, die durch eine externe Administration für unterschiedliche Projekte zusammengestellt wurden? Die auffallenden Unterschiede in Stil und Qualität, die an den Lischter Statuen festzustellen waren, können auch auf eine „fehlende Organisation“ hinweisen, wie dies von N. Strudwick für das Alte Reich angenommen wurde.<sup>2008</sup> Untersucht man, wie im Falle der Lischter Sitzstatuen, eine in sich geschlossene Objektgruppe, so ist häufig festzustellen, dass verschiedenste Techniken zumeist nach individuellen Vorlieben angewandt wurden.<sup>2009</sup> Ähnliche Befunde zeigen sich auch in Griechenland.<sup>2010</sup> So kommen die Autoren zu der Überzeugung, dass sich für diesen Kulturbereich die Werkstattfrage nur über die Art der Organisation klären lässt.<sup>2011</sup>

Bevor aber eine Zuweisung in die Arbeitsorganisation einer *Werkstatt* oder *Schule* erfolgt, ist eine Definition dieser Begriffe hilfreich, denn häufig wird der Begriff der *Werkstatt* gleichbedeutend im Sinne von *Schule* verwendet.<sup>2012</sup>

<sup>2005</sup> Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 73, „What the approach of Drenkhahn valuably highlights is that artists were not the free agents driven by ideas of originality and progress familiar from modern stereotypes. Those typically Western stereotypes are far from universal, and their absence in Egypt does not mean that there were no ‘artists’, or that there exists a single type of ‘the artist’, or still less that there was no originality or innovation.“ Ähnlich auch Roeder, FuF 21./23. Jhrg. (1947), Nr. 19/20/21, 190.

<sup>2006</sup> In den Varianten der klassisch-akademischen Ausführungen offenbart sich die Avantgarde, Davis, Canonical Tradition, 92. Außerdem werden Experimente zugelassen, Davis, Canonical Tradition, 220 (mit einer Aufzählung der Gründe). Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994), 82, „Some of their influence may have passed directly through workshops, stimulated either by members of the elite who were involved with them or by sculptors themselves, who will have applied and spread their training and stylistic predilections broadly.“

<sup>2007</sup> Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 123, „[...] Erfindungsreichtum in der Abwandlung von Details [...]. Hier offenbaren sich Künstler mit Beobachtungsgabe und einem Blick für das Besondere einer Situation, die das Erlernte frei anwenden und umsetzen in neue Inhalte, neue Inhalte auch erfinden.“ In ähnlicher Weise argumentierte auch Wilson, JNES 6 (1947), 238; Bothmer, Expedition 24, No. 2 (1982), 28.

<sup>2008</sup> Der Aufseher der Arbeiten stellte für bestimmte Projekte Arbeiter zusammen und überwachte deren Arbeit, Strudwick, Administration, 249. Eine ähnliche Struktur nahmen D. Boschung und M. Pfanner für die Arbeiten am Titusbogen an, an dem „gute“ und „schlechte“ Handwerker nebeneinander arbeiteten, Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 25-26. R. Stadelmann vermutete, dass durch den Zusammenbruch der Verwaltung in der 1. Zwischenzeit die Handwerker jahrzehntelang ohne Aufgaben und Ausbildung waren und daher auch die Arbeitsorganisation in Vergessenheit geraten war, Stadelmann, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten, 109.

<sup>2009</sup> Franke, Heqaib, 115.

<sup>2010</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 25, „Die Betrachtung der Skulpturen zeigt zunächst große typologische Ähnlichkeiten, die weitgehend durch den gewählten Statuentypus bedingt sind. In der Art der Ausarbeitung ergeben sich gemeinsame Besonderheiten, [...] Gleichwohl sind auch in diesem Fall die Unterschiede in der plastischen Gestaltung der Formen beträchtlich. [...] Selbst bei einer einheitlichen Statuenserie der gleichen Werkstatt lassen sich unterschiedliche Arten der Ausarbeitung nachweisen.“

<sup>2011</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 25.

<sup>2012</sup> Exemplarisch steht hierfür D. Franke, der die Begriffe *Schule* und *Werkstatt* beliebig einsetzte. Franke, Heqaib, 106-107.

In einer *Schule* gruppieren sich um ein stilbildendes Individuum herum mehrere Schüler, die, je nach Stand ihrer Ausbildung, verschiedene qualitative Varianten dieses Stils hervorbringen.<sup>2013</sup> Dabei sehe ich nicht, wie D. Franke, eine *Handwerkerdynastie* notwendigerweise als *Schule* an,<sup>2014</sup> denn die stilistischen Kennzeichen der Rubensschule setzten sich auch nicht über Generationen fort, sondern zeigten sich nur bei P.P. Rubens Schülern, die meist nach der Trennung vom Meister eine Weiterentwicklung hinsichtlich eines eigenen Stils aufwiesen. Hierin zeigt sich der deutliche Unterschied zwischen *Werkstatt* und *Schule*. In einer *Werkstatt*, die sich für ein temporäres Projekt bilden kann oder aber als feste Einrichtung an einem Ort mehr als administrative Organisation funktioniert, können sich mehrere *Schulen* einfinden, also verschiedene stilbildende Meister mit ihren Schülern aufhalten.<sup>2015</sup> Daher kann durch die Stiluntersuchungen nie eine *Werkstatt* rekonstruiert werden, sondern nur die am Objekt zu identifizierenden *Schulen* und in Abgleichung von Details, Technik und Qualität, die Differenzierung von Meister und Schüler.<sup>2016</sup> Aus diesen Gründen ist der Begriff „Werkstattstil“ abzulehnen.

Auch der Gebrauch des „Stilbegriffs“ führte zu unbefriedigenden Ergebnissen.<sup>2017</sup> Wurden individuelle Handschriften zu einem Werkstattstil erklärt, so führte dies zur Rekonstruktion einer Vielzahl von Werkstätten<sup>2018</sup> oder aber man reduzierte stilistische Merkmale so stark, dass man zu einer simplen Aufteilung von unter- und oberägyptischen Stil kam.<sup>2019</sup> Die eine Betrachtung vernachlässigte die Mobilität der Arbeiter<sup>2020</sup> und die andere suchte mit vermeintlich gesicherten Funden lokale Besonderheiten herauszuarbeiten.<sup>2021</sup>

Besonders deutlich wird das Problem „Werkstattstil“ in der Untersuchung der 12. Dynastie-Stelen durch R. Freed. Sie wies Stelen einer Werkstatt zu, wenn sie in Stil, Komposition oder Motiv Ähnlichkeiten zeigten.<sup>2022</sup> Dabei wurde eine Gruppe von vier Stelen zum Beleg für eine

<sup>2013</sup> Alpers, Rembrandt, 28, 129. Oder verschiedene Varianten eines Typus, wie dies W. Spiegel exemplarisch für ein Schulsystem darstellte, Spiegel, MDAIK 9 (1940), 164.

<sup>2014</sup> Da D. Franke eine *Schule* mit einer *Handwerkerdynastie* gleichsetzte, führte dies bei ihm zu einer Wertung der *Schule* als stilistisch erstarrtes System, in dem sich ein einmal „für gut befundenes Stilempfinden“ lange hält und nur „wenig Neuerungenstendenzen“ möglich sind. Franke, Heqaib, 106.

<sup>2015</sup> So auch D. Franke, Heqaib, 115, „Im Umkreis dieser beiden Handwerker ist also zur gleichen Zeit und wahrscheinlich in derselben Werkstatt in verschiedenem Stil gearbeitet worden, der sich in unterschiedlichem Layout und unterschiedlicher Relieftchnik ausdrückt.“

<sup>2016</sup> Eine ähnliche Schlussfolgerung bezüglich Meister und Schüler formulierten: R. Freed, Middle Kingdom Relief, 197; Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters, 86.

<sup>2017</sup> Das Problem des Stilbegriffes offenbart sich am deutlichsten in der Kunstgeschichte, in der Zerteilung von Individual-, Landschaft- Zeitstil, usw. (Bauer, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte, 163) und der Nutzung eines *theoretischen* und *praktischen* Stilbegriffs (Willems, in: Halberstma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte, 85).

<sup>2018</sup> Geradezu exzessiv eingesetzt, durch R. Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 297-336. Oder bei G.A. Reisner, der den Sitz der Werkstätten für das Alte Reich in Giza und Saqqara lokalisierte. Diese Annahme begründete er mit den von ihm analysierten unterschiedlichen Stilausprägungen, die er für Stellvertreter verschiedener Werkstattstile hielt, Reisner, Mycerinus., 125, 127-129.

<sup>2019</sup> Wildung, Sesostris, 216, der noch dazu zu einer Aufteilung in progressive Provinzialkunst und konservative Residenzkunst kam. Siehe gegen diese Wertung auch D. Franke, Heqaib, 116.

<sup>2020</sup> Obwohl R. Freed immer wieder die Mobilität der Arbeiter hervorhob, vor allem für die Zeit Mentuhotep II. und Mentuhotep III., Freed, Middle Kingdom Relief, 120, 125, 185-186.

<sup>2021</sup> Exemplarisch vorgeführt von D. Franke, der die Problematik der Definition eines Elephantine-Stils vorstellte, in dem Wissen, dass der Fundus von Stelen aus dem ganzen Land gestiftet wurde. Franke, Heqaib, 106-107.

<sup>2022</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 298, „Accordingly, works are grouped together on the basis of their similar style or iconography. Stelae with significant elements in common are considered to come from the same „workshop“ or „studio“, here defined as a group of artisans working cooperatively in the same place over a period of time and observing a common model.“

Werkstatt (No. 4),<sup>2023</sup> obwohl sie selbst schon die Möglichkeit äußerte, dass es sich dabei nur um die Kennzeichen einer einzigen individuellen Handschrift handeln könnte.<sup>2024</sup> Kaum mehr nachvollziehbar wird die Zuschreibung zu Werkstatt No. 6, deren einziges Kriterium ein typologisches Detail, nämlich eine voluminöse, mit Bauchfalten versehene Figur, wurde.<sup>2025</sup> Dieses Kriterium wird von ihr selbst weiter entkräftet, indem sie feststellte, dass an mehreren Stelen dieser Typen-Gruppe dieselbe Handschrift zu identifizieren war.<sup>2026</sup> Treffender waren ihre Untersuchungsergebnisse der Reliefs von Mentuhotep II.-Mentuhotep III. Dort machte sie bei stilistisch identischen Reliefs auffallend qualitative Unterschiede fest und erklärte diese durch die Annahme einer Zusammenarbeit von Meister und Schüler.<sup>2027</sup> So ist die Analyse von Details für die Herausarbeitung stilistischer Gruppen der richtige Ansatz, jedoch nicht zur Beschreibung eines Werkstattstils, sondern um individuelle Eigenheiten herauszukristallisieren.

Die Erarbeitung von Lokalstilen und -werkstätten ist ein äußerst unsicheres Unterfangen, da zum einen Artefakte in einer lokalen Produktionsstätte<sup>2028</sup> gefertigt worden sein können, um dann ins ganze Land verschickt zu werden,<sup>2029</sup> zum anderen aber die Handwerker eine ausgeprägte Mobilität aufwiesen.<sup>2030</sup> So fand D. Franke innerhalb seines kontextgesicherten Stelenfundus drei verschiedene Stile nebeneinander. Einen lokalen Stil, einen in Abydos beheimaten und einen Residenzstil.<sup>2031</sup> Bei Stelen und Statuen kann man davon ausgehen, dass diese in der Residenzwerkstatt gefertigt und dann verschickt wurden.<sup>2032</sup> „Eine solche Werkgeschichte erschwert natürlich die Zuweisung von Objekten zu einem Herstellungsort allein mittels stilistischer Kriterien.“<sup>2033</sup> Ein derartiges Untersuchungsverfahren dokumentieren die Arbeiten J. Vandiers, der bei seiner Bestimmung lokaler Werkstattstile davon ausging, dass der Fundort auch der Herstellungsort einer Statue war.<sup>2034</sup> Nur beim Reliefschmuck der Gräber ist der Fund- und Herstellungsort identisch. Bei diesen Arbeiten kann nur der Handwerker selbst vor Ort eingesetzt werden. Somit kann die Identifikation einer individuellen Handschrift an Reliefwänden zumindest zur Dokumentation der Produzenten-Mobilität mit Sicherheit genutzt

<sup>2023</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 310.

<sup>2024</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 298.

<sup>2025</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 314.

<sup>2026</sup> Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 317.

<sup>2027</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 133-134.

<sup>2028</sup> Die an allen wichtigen religiösen Zentren angenommen werden (Franke, Heqaib, 106), jedoch in ihrer Organisation bisher kaum belegt sind (Drenkhahn, Handwerker, 138-139).

<sup>2029</sup> Franke, Heqaib, 108, „Es gab einheimische Handwerker und Ateliers, es gab nicht einheimische königliche Residenz-Handwerker, die nur temporär am Ort tätig waren, und Objekte können an einem anderen Ort hergestellt und als Fertigprodukt zum Aufstellungsort verbracht worden sein.“

<sup>2030</sup> Über die Mobilität der Residenzhandwerker: Franke, Heqaib, 106, 115, Belege in Anm. 307-309; W.-St. Smith verwies auf die Statue der Senuy aus dem Grab ihres Mannes in Kerma, die zwar aus lokalem Gestein gefertigt wurde, in Qualität und Stil aber sehr den Lischter Statuen ähnelt, Smith, Art, 102.

<sup>2031</sup> Franke, Heqaib, 115-116.

<sup>2032</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 199; Franke, Heqaib, 108; Blackman, JEA 21 (1935), 1-2, „Mit dem Großen Vorlesepriester Ibi fährt diese Stele südwärts.[...]“ Schlick-Nolte, in: Busz/Gercke (Hgg.) Türkis und Azur, 23, „Die Fliesen aus Abydos tragen Werkstattmarken wie sie vergleichbare Stücke aus Saqqara und auch im südlichen Elephantine über tausend Kilometer entfernt aufweisen, ein Beweis nicht nur für eine gemeinsame Produktionsstätte, sondern auch für eine über die Wasserwege erstaunlich mobile Gesellschaft.“

<sup>2033</sup> Franke, Heqaib, 108, Anm. 31.

<sup>2034</sup> Vandier, Manuel III, 173-179. Dazu kritisch auch Franke, Heqaib, 116, „Seine Einteilung ging vor allem von der Annahme aus, daß der Fundort einer Statue auch der ursprüngliche Aufstellungsort und der Ort der Herstellung der Statue gewesen sei. Angesichts der oben beschriebenen Organisation des königlichen „Kunstabetriebs“ mit reisenden Residenz-Handwerkern, dem „Export“ von Statuen aus der Residenz in die regionalen Aufstellungsorte und der recht häufigen späteren Verschleppung von Statuen ist dies Kriterium als kaum ausreichend zu betrachten.“

werden. In Biographien wird deutlich, dass Bildhauer an verschiedenen Orten<sup>2035</sup> und sogar unter verschiedenen Organisationen arbeiten konnten.<sup>2036</sup>

So erscheint die Rekonstruktion einer *Werkstatt* aufgrund stilistischer Merkmale nicht sinnvoll zu sein.<sup>2037</sup> Auch der Fundort oder ursprüngliche Aufstellungsort allein kann keine Hinweise auf eine *Werkstatt* liefern. Die Organisation von Arbeit in Ägypten spricht dazu gegen feste Werkstattseinrichtungen mit eigenem Werkstattstil. Gerade in den Untersuchungen von Wandreliefs wurde oft das Nebeneinander von qualitativ unterschiedlichen Handwerkern deutlich, was auf die Zusammenführung einzelner Handwerkergruppen aus allen Teilen des Landes zurückzuführen ist.<sup>2038</sup> Diese Organisationsstruktur stellte auch F. Arnold für das Transportwesen in Licht fest.<sup>2039</sup> Eine *Werkstatt* kann eigentlich nur auf der Ebene der Projektorganisation definiert werden.<sup>2040</sup> Zumeist handelte es sich in Ägypten um einen temporären Zusammenschluss verschiedenster Arbeitsgruppen, bestehend aus Meistern und ihren Schülern, für ein bestimmtes Projekt.<sup>2041</sup> Daher finden sich innerhalb einer *Werkstatt* zahlreiche Stile und technische Vorlieben sowie auffällige Qualitätsgefälle.

Die Arbeitsverbindung aus Meister und Schüler kann unter dem Begriff *Schule* zusammengefasst werden. Er wurde in der Ägyptologie häufig als Synonym für *Werkstatt*

<sup>2035</sup> Für die Zeit Mentuhotep II.-III.: Freed, Middle Kingdom Relief, 102-103, 120, 127, 159-160, 185-186; Für die Zeit Sesostri I.: Freed, Middle Kingdom Relief, 198-199; Janssen-Winkeln, SAK 24 (1997), 126, Anm. 66; Drenkhahn, Handwerker, 143; Simpson, MDAIK 16 (1958), 298-302, 309. Wanderung des Künstlers *Jnj-jtj-f nht* von Hierakonpolis nach Theben: Gestermann, Kontinuität, 56; Franke, Heqaib, 106-107, Anm. 305 mit Belegen.

<sup>2036</sup> Z.B. der *w<sup>c</sup>b.t* oder dem *pr c3* angehörten. Drenkhahn, Handwerker, 144.

<sup>2037</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988), 25, „Dies wirft die Frage auf, ob Werkstattzuschreibungen auf stilistischen Grundlagen überhaupt sinnvoll sind: Ohne Kenntnis des gemeinsamen Fundortes ließe sich der Werkstattzusammenhang der Clipei oder der Karytiden kaum vermuten. Zu ähnlichen Ergebnissen führt die Analyse des Titusbogen. Das Erstaunlichste ist hier das Nebeneinander von guten und schlechten Handwerkern und die fehlende Koordination in der Gesamt- und Detailplanung. Das spricht sehr gegen eine straff geführte Werkstatt, die mit ihren Leuten einen eigenen Stil entwickelt. Vielmehr sieht es so aus, als ob verschiedene Leute aus verschiedenen Handwerksbetrieben zusammengezogen wurden, die dann größte Mühe in der gegenseitigen Abstimmung hatten.“

<sup>2038</sup> In der Autobiographie des Sarenput I. wird geschildert, dass sowohl einheimische, als auch Residenz-Handwerker für ihn gearbeitet haben, Franke Heqaib, 107.

<sup>2039</sup> Arnold, Control Notes, 22-26. Allerdings existierten für das Transportwesen keine speziell dafür ausgebildeten Personen, sondern dafür wurden freigesetzte Bauern und einfache Arbeiter rekrutiert, Roth, in: Encyclopedia III (2001), 521.

<sup>2040</sup> Ähnlich formulierten D. Boschung und M. Pfanner die Ergebnisse der Arbeitsorganisation in Rom und die sich daraus ergebenden Probleme eines Werkstattstils. Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988) 26, „Eher noch läßt sich eine Werkstatt in der Art der Bauleitung und -koordination fassen. [...] Es bleibt natürlich unbestritten, dass Untersuchungen, die den Werkstattbegriff als Arbeitshypothese voraussetzen, zu differenzierten Einzelergebnissen führen können. Trotzdem sollte man sich immer bewußt machen, daß es sich dabei zum großen Teil um eine methodische Konstruktion der modernen Forschung handelt. [...] Insgesamt scheint es uns deshalb sinnvoller, den Werkstattbegriff möglichst eng zu fassen, nämlich tatsächlich im lokalem Sinn als >Arbeiten in der Werkstatt< im Gegensatz zu >Arbeiten auf der Baustelle< bzw. >im Steinbruch<. Die Art der hier dargestellten antiken Produktionsmechanismen läßt jedenfalls sichere Werkstattzuschreibungen aufgrund von typologischen Übereinstimmungen, Qualitätsmerkmalen und handwerklichen Eigenarten als problematisch erscheinen.“

<sup>2041</sup> Man benötigte deshalb für eine Werkstatt auch keine architektonischen Strukturen, sondern konnte diese äußerst effektiv an jedem Ort installieren. Siehe dazu 1.4.2.1 *Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten* und 1.4.2.2 *Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung* in Teil IV. *Validierung*. Eine ähnliche Definition für die mittelalterlichen Werkstätten: Huth, Werkstatt der Spätgotik, 81; Roosen-Runge, in: Kühn, u.a. (Hgg.), Farbmittel, 63.

eingesetzt.<sup>2042</sup> Eine *Schule* hingegen ist durch einen bestimmten Stil gekennzeichnet, in dem sich höchstens unterschiedliche qualitative Ausführungen dieses Stils feststellen lassen. Ergebnisse eines solchen Befundes wurden an den Lischer Statuen in vielfältigster Weise belegt.<sup>2043</sup> Dort zeigte sich, dass es sich zumeist um Produzentenpaare oder -gruppen handelte, die aus einem Meister und einer unterschiedlichen Zahl von Schülern bestanden. Dies entspräche einer Arbeitsleitung und Ausbildungsstruktur, die in vieler Hinsicht der Ausbildung von Schreibern ähnelte, über deren Aufbau sich zahlreichere Informationen erhalten haben.<sup>2044</sup> So wurden im Alten Reich die Schreiber von einem Meister ausgebildet, der sein individuelles Wissen an seine Schüler weitergab. Erst ab dem Mittleren Reich ist eine Institution bekannt – ein „Ort der Belehrung“ – an dem eine Grundausbildung an alle Schüler vermittelt wurde.<sup>2045</sup> Für die Spezialisierung wurde dann wieder auf das bewährte Prinzip Meister-Schüler-Ausbildung zurückgegriffen.<sup>2046</sup> Bei der Bildhauerschulung scheint sich die Meister-Schüler-Ausbildung bis ins Mittlere Reich erhalten zu haben.

Eine solche Ausbildung schilderte Nechebu in seiner Biographie. Sein Meister war sein eigener Bruder,<sup>2047</sup> der seinen Karriereweg vom einfachen Arbeiter bis zum königlichen Architekten ermöglichte.<sup>2048</sup> Die enge Zusammenarbeit zwischen Meister und Schüler, die Einbeziehung in

<sup>2042</sup> Aldred, in: LÄ I (1975), 805, „Since Maspero, there has been a general recognition that regional schools with distinctive styles of sculpture existed in Ancient Egypt, but this categorization needs to be treated with caution and can be exaggerated.“ Den Begriff der *Schule* benutzen: Anthes, Pantheon 24 (1939), 303; Aldred, MMJ 3, (1970), 11-12; Smith, HSPOK, 360; Seidel, Statuengruppen I, 45. R. Freed noch für den Stil in Dendera, Freed, Middle Kingdom Relief, 158. Für die Zeit Amenemhet II., Fay, Amenemhet II., 61.

<sup>2043</sup> Siehe Kapitel 4. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Statuenherstellung der Lischer Sitzstatuen* und 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischer Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2044</sup> Otto, ZÄS 81 (1956), 42; Schlott, Schreiber, 201-203. *‘t-sb’* „Raum des Unterrichts“ wird als Schule interpretiert. Der Ausdruck existiert seit dem Mittleren Reich und ist bis in die Koptische Zeit belegt, Kaplony-Heckel, SAK 1 (1974), 238.

<sup>2045</sup> Schlott, Schreiber, 201-203 „Im Alten Reich war die Erziehung des Schreibers dadurch erfolgt, dass bereits erfahrene Schreiber ihre Kenntnisse an sie weitergaben. Ähnlich wie es bei uns üblich war, hatten Schreibermeister die Schreiber-Lehrlinge in ihr Haus aufgenommen und sie so nicht nur in die Technik des Schreibens eingeführt, sondern auch in das von einem Schreiber erwartete Verhalten. Es gehört zu den Pflichten eines fertigen Schreibers, sein Wissen weiterzugeben. [...] Aber nach dem Zusammenbruch des Alten Reichs begann man, die Schreibererziehung zu „rationalisieren“, indem in der Schreibergrundausbildung nicht mehr ein Meister einen oder wenige Lehrlinge in seinem Haus ausbildete, sondern einem mehrere Schüler zusammengefasst und an einem besonderen „Ort der Belehrung“ unterrichtet wurden; es war also eine Art Berufsschule. [...] Wo die Schulen lagen und wie viele es gab, ist nicht bekannt. Die Einführung dieser Institution ist ein Hinweis darauf, dass der Bedarf an Schreibern gewachsen war. Außerdem war durch die Zusammenfassung in zentralen Unterrichtsstätten besser gewährleistet und kontrollierbar, dass die angehenden Beamten auf ein gemeinsames Ideal hin erzogen wurden als in der Heranbildung bei den einzelnen Schreiber-Meistern; das Meister-Lehrlingsverhältnis existierte zwar auch weiterhin, setzte aber erst nach der Grundausbildung in der Schule, wenn die Beamten sich auf bestimmte Ämter spezialisierten.“ Otto, ZÄS 81 (1956), 42, „Diese Schule in der Residenz wird im MR das „Lehrbüro für das Schreiben“ genannt und die Beamten bringen ihre Kinder dorthin aus der Provinz, um sie „in die Schule zu geben unter die Söhne der Vornehmen“. Erst im NR hören wir von Schulen in Tempeln; die Schüler führen hier die kennzeichnende Benennung „Gehilfe“ (Nicht Zöglinge), werden also als lernende Hilfskräfte einer Verwaltung betrachtet.“

<sup>2046</sup> Schlott, Schreiber, 203.

<sup>2047</sup> Bildhauerdynastien sind seit dem Alten Reich überliefert. Exemplarisch für die 12. Dynastie die Bildhauerfamilie des Sire, Dakin, JEA 24 (1938), 191-192, Tab. 195; Simpson, Reisner, I, 88. Über die Ausbildung, Barta, Selbstzeugnis, 127. Aus dem Alten Reich ist die Arbeiterfamilie des Ni-anch-Pepi bekannt, Altenmüller, SAK 1 (1974), 7. Über die Ausbildung im Alten Reich: Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 38; Auf vier Generationen von Meisterbildhauern unter der Regierungszeit Isesi-Pepi II. verwies die Familie der Djedkare-Isesi, Reisner, ASAE 13 (1914), 249. Im Neuen Reich haben sich vor allem Belege der Handwerkerfamilien in Deir el-Medineh erhalten, Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 195; Bierbrier, Tombbuilders, 39-40 und deren *jmj-r3 pr wr* Amenhotep, Hayes, JEA 24 (1938), 23-24. Über die Ausbildung im Neuen Reich, Černý, Workmen, 117.

<sup>2048</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 83. Einen ähnlichen Karriereverlauf zeigt sich beim Enkel des Wesirs Senedjem-jb, Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 39.



alle Stufen der Arbeitsabläufe, aber auch der Supervision und Projektaufsicht, die häufig mit umfangreichen Reisen verbunden war, wird durch die Schilderung dieser Karriere deutlich.<sup>2049</sup> Aus diesem familiären Ausbildungssystem entwickelten sich in Ägypten stabile Handwerkerdynastien, die im Grunde eine chronologische Abfolge verschiedener *Schulen* darstellen, die eine gemeinsame Entwicklungslinie verband.

Die verschiedenen Einzelaspekte der Ausbildung sind im Besonderen durch die Biographie des Iri-irusen überliefert. Er wusste wie man den Proportionskanon einsetzte und ein Relief herstellte.<sup>2050</sup> Er kannte die Wiedergabe verschiedener Motive, der Vorzeichnung und die Herstellung von Farbpasten und Lehmverputzen<sup>2051</sup> und war ausgebildet in verschiedenen Werktechniken – wie Bildhauerei, Relieftchnik und Malerei – die ihn auf dem Höhepunkt seiner Karriere zur Position eines „Vorsteher der Zeichner und Bildhauer“ verhalfen.<sup>2052</sup> Diese breit gefächerte Ausbildung in einem engen Meister-Schülerverhältnis ist in ihrer Struktur eher mit den Steinmetzhütten im Mittelalter vergleichbar<sup>2053</sup> und weniger mit den Werkstätten des antiken Griechenlands<sup>2054</sup> oder gar der Renaissance.<sup>2055</sup>

D. Franke lehnte den Begriff *Schule*<sup>2056</sup> ab und brachte dafür die Termini *Werkkreise*<sup>2057</sup> sowie *relative* und *absolute Idiosynkrasien* in die Diskussion ein.<sup>2058</sup> Den Einsatz dieser Termini begründete er vor allem damit, dass durch die Zusammenarbeit mehrerer Personen eine individuelle Handschrift nicht zu bestimmen sei. Andererseits stellte er aber auch fest, dass er sehr wohl bestimmte Stelen einer individuellen Handschrift zuweisen kann. Unklar ist in seiner Untersuchung die Nutzung der Termini Künstler und Handwerker sowie Hände und Handwerkerpaare, die er zum Teil als Synonyme wie auch als gegenteilige Belege einsetzt.<sup>2059</sup> Dabei ging er davon aus, dass in einer *Werkstatt* durch mehrere Personen ein Stil, also ein

<sup>2049</sup> Beleg bei Nechbu, der die genauen Schritte seiner Ausbildung wiedergibt, wie er von seinem älteren Bruder Schritt für Schritt Position und Erfahrung übernahm. Dunham, JEA 24 (1938), 1, 4-5. Über die Meister-Gesellenausbildung auch, Gardiner, JEA 24 (1938), 159.

<sup>2050</sup> Barta, Selbstzeugnis, 91 f., 104.

<sup>2051</sup> Barta, Selbstzeugnis, 66, 107.

<sup>2052</sup> Barta, Selbstzeugnis, 63. Hinzu kommt ein umfangreiches Wissen über Rituale, wie z.B. das Mundöffnungsritual, Barta, Selbstzeugnis, 125-126.

<sup>2053</sup> Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat, 146, „Diese Situation (Arbeitssituation) ähnelte sehr der europäischen Kunst bis ins hohe Mittelalter, übrigens auch was Auftraggeber und Funktion der Kunstwerke betrifft.“ Ausführlich dazu Shedid, Grabmalerei, 96. Ähnlich auch Franke, Heqaib, 105.

<sup>2054</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 101-103, die die Beschreibung Platos über das Studium, die Verantwortung und das Selbstverständnis der Künstler mit der Situation in Ägypten in Bezug setzt.

<sup>2055</sup> Davis, JEA 67 (1981), 64, Anm. 10, „Egyptologists can only apologize to the art-historical community for their lack of attention to the theoretical issues at stake; an offhand parallel between Egyptian and Renaissance workshops is the furthest we can go at the moment.“

<sup>2056</sup> Franke, Heqaib, 109, Anm. 333, „Ich ziehe Werkstatt, Werkkreis und die Kennzeichnung eines spezifischen Stils dem Begriff „Schule“ vor, da ein Denken im Rahmen verschiedener – etwa noch konkurrierender – Stilrichtungen, was der Begriff „Schule“ implizieren könnte, dem Befund nicht gerecht wird.“

<sup>2057</sup> Franke, Heqaib, 106, „Deswegen kann man davon ausgehen, daß zu einer Werkstatt grundsätzlich mehrere „Hände“ von Handwerkern gehören, die sich manchmal auch an den Produkten ablesen lassen. Dies könnte man als „Werkkreis“ bezeichnen.“

<sup>2058</sup> Franke, Heqaib, 109, nach Pascal Vernus, „relative Idiosynkrasien“ (gemeinsame stilistische Tradition und Merkmale, aber verschiedene Hände) und „absolute Idiosynkrasien“ (gemeinsame Tradition und Merkmale, und Herstellung vom selben Künstler).“

<sup>2059</sup> Franke, Heqaib, 113, „Wahrscheinlich aus der Hand derselben Künstler (bzw. Vorzeichner und Steinmetz) stammen jedoch wohl jeweils [...]. Wir können hier also die Werke dreier „Hände“ (Handwerker bzw. Handwerkerpaar) unterscheiden, die aber nach einem gemeinsamen Stilempfinden arbeiten. Das ist genau das, was man von einer Werkstatt oder einem Werkkreis erwarten wird, in der mehrere Personen über einen längeren Zeitraum zusammenarbeiten.“

Werkstattstil hervorgebracht wurde. Er arbeitete dabei mit einem Werkstattbegriff, der schon in der Klassischen Archäologie eine ablehnende Diskussion erfahren hat.<sup>2060</sup> Ein *Werkkreis* bestünde in seiner Definition aus Personen, die nach einem gemeinsamen „Stilempfinden“ arbeiten,<sup>2061</sup> was der Definition einer *Schule* gleichkäme. Bei Detailuntersuchungen können die von D. Franke bevorzugten Begriffe der *relativen* und *absoluten Idiosynkrasien*<sup>2062</sup> einen sinnvollen Einsatz erfahren, allerdings ist damit nur die Differenzierung zwischen einem und mehreren Produzenten möglich, aber nicht mehr die qualitative Wertung von Meister und Gehilfe. Daher habe ich mich entschieden zunächst von einem *Produzent A* oder einer *Produzentengruppe A* (bestehend aus Meister und Gehilfen) auszugehen und dann durch die werktechnischen Analyse und die Differenzierung unterschiedlicher Qualitätsstufen Meister und Schüler voneinander abzusetzen. Durch dieses Verfahren konnten mehrere Individuen einer Arbeitsgruppe bestimmt werden.

### 1.4.3.2 Aufbau der Arbeitsgruppen und Arbeitshierarchien

Für die Herstellung der Lischer Sitzstatuen kamen mit Sicherheit die besten Handwerker der königlichen Residenz zum Einsatz.<sup>2063</sup> Besonders die Funktion der Statuen als Sedfest- und Grabausstattung legt ihre Produktion durch die Residenzhandwerker nahe, deren Arbeitsanteil an der königlichen Grabausstattung durch literarische Referenzen belegt ist.<sup>2064</sup> Durch die werktechnische Untersuchung wurde die Zusammenarbeit mehrerer Arbeitsgruppen in einem arbeitsteiligen Verfahren bestätigt.<sup>2065</sup> Die erarbeiteten Qualitätsdifferenzen und verfahrenstechnischen Vorlieben legten die Hypothese einer hierarchischen Arbeiterstruktur nahe, die nun mit überlieferten Berufstiteln textlich belegter Arbeitsgruppen in Verbindung gestellt werden soll. Die Identität und berufliche Qualifikation der einzelnen Individuen, die an der Herstellung der Lischer Statuen beteiligt waren, könnten jedoch nur durch Signaturen, *control notes*, Verwaltungspapyri und Biographien rekonstruiert werden, die zum überwiegenden Teil fehlen.<sup>2066</sup>

Durch die Erschließung unterschiedlicher Fertigungsstadien und Qualitätsdifferenzen innerhalb eines Stilbefundes war die Rekonstruktion einer Zusammenarbeit von Meister und Schüler

<sup>2060</sup> Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988) 26, „Die Bandbreite [...] in Qualität und Typologie ist so groß, dass nach dem herkömmlichen Werkstattbegriff mindestens drei oder mehr verschiedene Werkstätten an der Decke tätig gewesen sein müssten – was schon aus räumlichen Gründen absurd wäre. [...] Vielmehr zeigt sich, daß stilistische Unterschiede nicht unbedingt ein Indiz für verschiedene Werkstätten sind. Die Unterschiede sind – genauso wie am Titusbogen – bei einem Projekt und innerhalb einer Arbeitsgruppe eben prinzipiell sehr groß. Eher noch lässt sich eine Werkstatt in der Art der Bauleitung und -koordination fassen.“

<sup>2061</sup> Franke, Heqaib, 106, 109, „Diese Voraussetzungen bilden den gemeinsamen „Kode“ von Auftraggeber und Handwerker. Individuelle Gestaltungsmöglichkeiten sind trotz einer Reihe konservativer Darstellungskonventionen durchaus gegeben, das zeigt schon die ungeheure Vielfalt in Technik, Design und Layout. Sie ermöglichen es uns, best. Werkstätten und Werkkreise, manchmal sogar bestimmte „Hände“ von Künstlern auszumachen. Diese sollten sich durch spezifische stilistische Eigenheiten ausdrücken, die sie von anderen Produkten und Werkkreisen trennen.“

<sup>2062</sup> Franke, Heqaib, 109.

<sup>2063</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 150; Drenkhahn, Handwerker, 146.

<sup>2064</sup> Drenkhahn, Handwerker, 151; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 27-28; Fischer, ZÄS 105 (1978), 42-59.

<sup>2065</sup> Kapitel 6. *Zusammenfassung der Ergebnisse des Analytik-Teils* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2066</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 82; Verner, Ptahschepes, 39, „Wie die Schriftdenkmäler zeigen, gab es auf den Baustellen der AR-Nekropolen noch zahlreiche andere Arbeiter-, Handwerker-, und Künstlerkategorien. Ihre Stellung, Organisationsstruktur, wechselseitigen Beziehungen und Entwicklung lässt sich mitunter nur sehr schwer oder überhaupt nicht bestimmen.“

möglich. Es wird angenommen, dass die Meister eine Zwischenstellung einnehmen, da sie zum einen als hochqualifizierte Produzenten selbst tätig waren, zum anderen als Organisatoren und „Handwerksvorsteher“ zur mittleren Leitungsebene gehörten<sup>2067</sup> und mit der Einteilung von Arbeitsabläufen, -personen und -zeit beauftragt waren.<sup>2068</sup> T. Steinmann ordnete dem heutigen Begriff *Meister* verschiedene Titel zu.<sup>2069</sup>

Der Aufbau komplexer Arbeitsgruppen ist durch Expeditionsinschriften überliefert. In den Expeditionslisten ist besonders die soziale Hierarchie erhalten geblieben,<sup>2070</sup> die häufig – durch die Nennung der Berufstitel – auch die Arbeitshierarchie widerspiegelt.<sup>2071</sup> Dabei wird deutlich, dass je nach Aufgabenstellung, die Größe einer Expeditionsmannschaft erheblich schwanken konnte.<sup>2072</sup> Dennoch geben die Expeditionsinschriften einen deutlichen Eindruck über die Gliederung einer Arbeitsmannschaft in Vorsteher, Aufseher, Meister und Schüler wieder.

<sup>2067</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, „Innerhalb der 3. Rangstufe, der unteren Leitungsebene, bilden die Meister insofern eine Besonderheit, als sie selbst (zumindest gelegentlich) auch körperlich tätig sind, was sonst nur für Angehörige der 4. und 5. Stufe zutrifft. Angehörige der mittleren Leitungsebene (2. Stufe) waren im Bereich der handwerklich-künstlerischen Produktion „Handwerksvorsteher“ (Werkstattarbeiten) und „Arbeitsvorsteher“ (Bauarbeiten), während die Gesamtleitung von großen Bauvorhaben u.ä. in den Händen von „Vorstehern aller Arbeiten“ lagen, die der 1. Ebene zuzuordnen sind und gar nicht in erster Linie handwerklich-künstlerische Leiter sind.“

<sup>2068</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 72.

<sup>2069</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 71-73. Das zeigt auch die Aufteilung die T. Steinmann vornahm, der den Meistern die *hmw-wr*, *hrj-sš.w-qdw*, *jmj-r3 s'nh.w*, *hrj-tj.w-md3.t* und den Handwerkern die *sš-qd.w*, *s'nh*, *tj-mḏ3.t* und die *hr.tj-ntr* zuwies, Steinmann, ZÄS 118 (1991), 160.

<sup>2070</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, „Sehr deutlich ablesbar ist die soziale Einstufung bei Steinbruchexpeditionsinschriften: Die Reihenfolge der Nennung der Expeditionsteilnehmer und die namentliche oder nur zahlenmäßige Nennung derselben lassen klar eine soziale Differenzierung erkennen.“

<sup>2071</sup> Steinmann, ZÄS 111 (1984), 33, „Auch bei dieser Inschrift (Expeditionsinschrift) ist zu beobachten, daß die Aufstellung sowohl nach Sachgebieten als auch nach Rangfolgen erfolgt ist und beide Gliederungsprinzipien teilweise ineinandergreifen. Ganz klar von allen anderen abgegrenzt ist nur die Reihe der Spezialisten, die angeführt vom namentlich genannten und damit in den Rang der 12 führenden Expeditionsteilnehmer gehobenen Handwerksvorsteher, am Ende der Teilnehmerliste gewissermaßen gesondert angeführt ist. Dem Handwerksvorsteher sind drei Meister unterstellt, die wiederum 230 Steinmetzen und Mineral-Bearbeiter unter sich haben. Die zuletzt noch genannten Umrißzeichner und Steinschneider bilden wohl eine eigene Gruppierung, die möglicherweise dem Handwerksvorsteher direkt unterstellt ist, denn die drei Meister sind „Arbeitsoberste der Steinmetz-Arbeiter“.“

<sup>2072</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, „Es ist interessant, daß tatsächlich die Ranghöhe entscheidend ist für die namentliche Erwähnung und nicht, wie man vermuten könnte, die Anzahl. So ist z.B. bei einer kleineren Expedition (409 Teilnehmer) der Leiter der 30 Spezialisten (Bildhauer), ein Meister (Oberbildhauer), nicht namentlich genannt, während der Leiter der Spezialisten einer großen Expedition (8361 Teilnehmer), ein Handwerksvorsteher, namentlich Erwähnung findet (er befahligte 3 Meister, 230 Steinmetzen, 2 Umrißzeichner und 4 Steinschneider).“

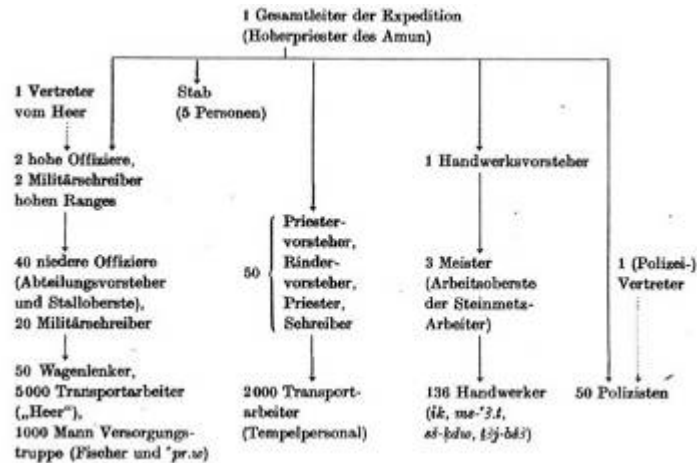


Abb. 116: Personenstruktur der Steinbruchexpedition Ramses IV.<sup>2073</sup>

Belege für kleine Arbeitsgruppen finden sich in Privatgräbern (z.B. *Amenemhat* (TT 82)) aus dem Neuen Reich. Dort ist der Grabinhaber dargestellt, wie er an zwei Reihen von Personen Opfer verteilt, versehen mit dem Text: „Dank geben an die Handwerker.“ Die ersten drei Personen, denen der Dank galt sind mit Berufstiteln versehen. Der Erste war der *hrp k3t* (der Vorarbeiter), der die Arbeit anwies, dann der *sš qdwt* (Umrisszeichner), und der dritte der *gnwty ir twtw* (Bildhauer), der die Statue herstellte. N. Strudwick ist gar der Ansicht, dass in diesem Grab die vollständige Arbeitsgruppe, bestehend aus Aufsehern, Bildhauern, Reliefschneidern, Malern und vielleicht auch Arbeitern, dargestellt ist. Diese Produktionsmannschaft bestand somit aus zwölf Personen, die in sechs Register jeweils zu drei Personen aufgeteilt wurde.<sup>2074</sup>

Neben der Darstellung der Handwerker als Opferempfänger finden sich in den Gräbern Darstellungen der Statuenherstellung, in denen die Produzenten mit einem Werkzeug in der Hand an einer fertigen Statue wiedergegeben werden. Selten werden diese Personen mit Namen versehen, sondern oft nur mit ihrem Beamtentitel, im besten Fall mit ihrem Berufstitel. Diese Titel können allerdings nur sehr unzureichend mit heutigen Berufsbezeichnungen in Verbindung gesetzt werden und häufig wird die Funktion und Tätigkeit des Produzenten allein durch das abgebildete Werkzeug erschlossen. Andere Titel, wie die im Neuen Reich auftretende Bezeichnung *s<sup>c</sup>nh* lassen nur auf die rituelle Funktion des Handwerkers schließen,<sup>2075</sup> geben jedoch ebenfalls keine Auskunft über eine bestimmte Tätigkeit. T. Steinmann hielt den *s<sup>c</sup>nh* für den Holzbildhauer,<sup>2076</sup> J.A. Wilson interpretierte ihn als Künstler, der nur für die Herstellung von Skulpturen zuständig war.<sup>2077</sup> Dieser Definition schloss sich W.-St. Smith an, hielt den *s<sup>c</sup>nh* aber auch für den Verantwortlichen des Gesamtkonzepts, der Vorzeichnungen und Hieroglyphen.<sup>2078</sup> Auf einer Felsinschrift im Wadi Hammamat sind die *s<sup>c</sup>nh.w-inr*, die Steinbildhauer belegt.<sup>2079</sup> Wie schon bei den Werkstattbezeichnungen zeigen sich hier Probleme der Übersetzung und Interpretation.<sup>2080</sup>

<sup>2073</sup> Steinmann, ZÄS 111 (1984), 34.

<sup>2074</sup> Strudwick, JARCE 27 (1990), 96.

<sup>2075</sup> Drenkhahn, Handwerker, 66; Schmitz, Steine, 52.

<sup>2076</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 152.

<sup>2077</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 235.

<sup>2078</sup> Smith, HSPOK, 259.

<sup>2079</sup> Steinmann, ZÄS 111 (1984), 31.

<sup>2080</sup> Kapitel 1.4.2.1 Visuelle, literarische und archäologische Referenzen über Produktionsstätten in Teil IV. Validierung.

T. Steinmann erarbeitete aus den Handwerkerdarstellungen des Neuen Reiches die Arbeiterstruktur einer Werkstatt. Er machte deutlich, dass unter der Oberaufsicht des Wesirates, die Bauarbeiten und die Handwerkerarbeiten unter getrennten Leitungen und Aufsichten standen. Die Arbeitsgruppe setzte sich aus einem Vorsteher, den Meistern und ihren Gehilfen zusammen. Von einer ähnlichen Struktur ist auch in Lischt auszugehen.<sup>2081</sup>

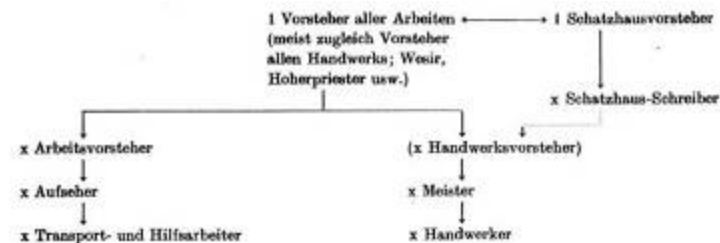


Abb. 117: Arbeitshierarchische Struktur einer Baustellen-Werkstatt<sup>2082</sup>

Zur Rekonstruktion der Arbeitshierarchie zog T. Steinmann das Onomastikon des *Amenemope* heran,<sup>2083</sup> dass eine Art „Ständebuch“ wiedergibt.<sup>2084</sup> In dieser Liste wurden nach ihrem sozialen Status zuerst der *qs.tj*, dann der *mdh* und anschließend der *s<sup>c</sup>nh* aufgezählt. Deutlich später werden in dieser Liste die Handwerker aus der Produktion, der *sš-qdw* und diesem folgend der *ḫ-mḏ.t* genannt. Die Bildhauer standen in der Hierarchie vor den Reliefschneidern, ein Befund, der auch durch die Expeditionsinschriften bestätigt wird.

### Rekonstruktion der Lischter Bildhauer-Mannschaft

Im Alten Reich hießen die Handwerker, die Steinobjekte herstellten, *ḫmw.tj*.<sup>2085</sup> Der *Vorsteher der Handwerker* war bis ins Mittlere Reich der *jmj-r<sup>3</sup>-ḫmw.tjw* später der *jmj-r<sup>3</sup>-ḫmw.t*.<sup>2086</sup> Der *hrp ḫmw.t* war der *Handwerksleiter*.<sup>2087</sup> Der *Statuenbildhauer* wurde *qs.tjw-twt* bezeichnet,<sup>2088</sup> über dem wiederum der *hrj-qs.tjw*, der *Oberbildhauer* stand; alle wiederum beaufsichtigt vom *jmj-r<sup>3</sup>-qs.tjw*, dem *Vorsteher der Bildhauer*.<sup>2089</sup> Dass der *qs.tj* nicht nur Holz, sondern auch Steine bearbeitete,<sup>2090</sup> ist durch die Inschrift auf der Kalksteinstatue des Memi belegt.<sup>2091</sup> Für R.

<sup>2081</sup> Roth, Encyclopedia III (2001), 523, „Comparatively little is known about labor organization during the Middle Kingdom period. In royal mortuary temples, the phyle system survived in an altered form, as attested in the Illahun papyri.“

<sup>2082</sup> Steinmann, ZÄS 111 (1984), 40.

<sup>2083</sup> Gardiner, AEO I, 63-229.

<sup>2084</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 153.

<sup>2085</sup> Steinmann, ZÄS 109 (1982), 72; Steinmann, ZÄS 107 (1980), 140, „Unter den *ḫmw.w* die an der Herstellung eines Grabes beteiligt waren, befanden sich natürlich nicht nur Steinmetzen, sondern auch Umrißzeichner, Reliefbildner und Maler. Wir sehen also, daß *ḫmw* bzw. *ḫmw.tj* eine Sammelbezeichnung für Handwerker in verschiedenen Materialien (Holz, Stein, Metall) und unterschiedlichen Gattungen (Steinmetz, Bildhauer, Maler) ist.“

<sup>2086</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 142-143, „*ḫmw.t* bezeichnet wohl im allgemeinen die Arbeit von Spezialisten (Im Gegensatz zu *k<sup>3</sup>.t* worunter auch ungelernete Transportarbeit zu verstehen ist) – z.B. ist der Leiter der Spezialisten bei einer Steinbruchexpedition (Steinmetzen, Mineral-Bearbeiter, Steinschneider und Umrisszeichner) als *mr-ḫmw.t* bezeichnet – [...]“

<sup>2087</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 144.

<sup>2088</sup> Über die Arbeitsgebiete der *qs.tj* und *ḫmw.tj*, Drenkhahn, Handwerker, 65.

<sup>2089</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 148.

<sup>2090</sup> Anthes, MDAIK 10 (1941), 104, Anm. 1; Drenkhahn, Handwerker, 62; Steinmann, ZÄS 107 (1980), 147.

<sup>2091</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 148; Krauspe, Katalog Leipzig, 52, „Der *w<sup>c</sup>b*-Priester des Königs *Mmj* er sagt: Ich habe diese Statue von einem Bildhauer (*kstj*) machen lassen, er war zufrieden mit dem Lohn, den ich ihm gegeben habe.“ (Statue Leipzig 2560), Inschrift: Urk I 225,7-9).

Drenkhahn war der *qs.tj* der *Bildhauer* oder *Steinmetz*,<sup>2092</sup> wohingegen der *hmw.tj*<sup>2093</sup> nur die Vor- oder Nacharbeiten, also die Gehilfenarbeiten lieferte.<sup>2094</sup> Die Arbeit von Gehilfen, also Schülern, ist unbestritten,<sup>2095</sup> aber deren Bezeichnung bereitet einige Probleme wie dies T. Steinmann am Begriff *s<sup>c</sup>nh.w n inr n<sup>3</sup> k<sup>3</sup>w.tjw* deutlich machte.<sup>2096</sup> Er selbst hielt die so bezeichneten Produzenten für *Steinbildhauer-Gesellen*, die in einem Verhältnis 20:10 den *Steinbildhauer* (*s<sup>c</sup>nh.w n inr*) zugewiesen waren. Dieser Beleg würde den werktechnischen Befund der Lischter Statuen stützen, der ebenfalls die Zusammenarbeit von einem Meister mit zwei Schülern nahe legte.<sup>2097</sup> Ein Bericht aus dem Neuen Reich zeigt, dass die Gehilfen nicht nur eng mit dem Meister zusammenlebten, sondern einen Posten in dessen Besoldung einnahmen.<sup>2098</sup> Einen schriftlichen Beleg für einen *Bildhauer-Gehilfen* gibt es schon aus dem Alten Reich.<sup>2099</sup>

Meister und Schüler arbeiteten als Arbeitsgemeinschaft und waren mit anderen Produzentenpaaren in einer Arbeitsgruppe zusammengefasst. Die Personenzahl innerhalb einer Arbeitsgruppe konnte erheblich schwanken.<sup>2100</sup> Dies zeigen vor allem die Belege in den Reisner Papyri.<sup>2101</sup> Eine dieser Listen, in der die Anzahl von 15 Leitern (*hrp*) und 16 Gruppen (*tst*) angegeben ist, weist eine Gesamtzahl von 133 Personen auf.<sup>2102</sup> Die 15 Leiter sind sogar mit ihren Namen notiert.<sup>2103</sup> Es gab aber auch Gruppen, die aus 20, 22 oder 23 Mann bestanden.<sup>2104</sup>

Für die Herstellung der Lischter Sitzstatuen wurden auf der Grundlage der Stilanalyse 17 stilbildende Personen rekonstruiert. Nicht berücksichtigt sind hierbei die Gehilfen, die im Stil

<sup>2092</sup> So auch Franke, Heqaib, 105, „Ägyptische Kunst ist eine Gemeinschaftsproduktion, an der vor allem des Lesens und Schreibens kundige „Vorzeichner“, Schreiber-Maler (*Sh qdwt*) und Bildhauer „Steinmetz“ (*Gnwtj/Qstj*) beteiligt waren. Beide Fähigkeiten konnten auch von einem Bildhauer allein beherrscht werden.“ T. Steinmann hält den *qs.tj* für einen Holzschnitzer, der nur mit der Dechsel oder Schnitzmesser arbeitete, Steinmann, ZÄS 107 (1980), 147. Allerdings zeigte der werktechnische Befund der Lischter Statuen, dass die Dechsel und das Schnitzmesser auch im Kalkstein zur Anwendung kommen konnten. Kapitel 1.2.4 *Dechsel* und 1.2.5 *Messer* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2093</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 236, “Next to these chiselers and polishers are depicted men designated by the sign of the stone-borer *hmwty*, a title generally rendered „craftsman“ or „artisan“ – and these men work with hammers on a statue.”

<sup>2094</sup> Drenkhahn, *Handwerker*, 65.

<sup>2095</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 176, “No doubt, the youngest and newest workmen acted as “basket-boys” dumping the rubbish [...]” Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 94, hat in seiner Untersuchung 97 Namen von Handwerkern und 5 Namen ihrer Assistenten erarbeitet. Steinmann, ZÄS 111 (1984), 38, „Immerhin ist aber deutlich zu erkennen, daß die Transportarbeiter – im Gegensatz zu den Handwerkern, die selbständig arbeiten, bzw. Meistern unterstellt sind, die auch selbst mit arbeiten – unter der Aufsicht von Aufsehern stehen und Arbeitsvorsteher (*mr.w k<sup>3</sup>.t*) unterstellt sind, die ihrerseits dem *mr-k<sup>3</sup>.t nb.t* im vorliegenden Fall dem Wesir unterstehen.“

<sup>2096</sup> Steinmann, ZÄS 111, (1984), 31, Anm. 7, „Der Terminus *s<sup>c</sup>nh.w n inr n<sup>3</sup> k<sup>3</sup>w.tjw* ist m. W. sonst nicht belegt und heißt wörtlich: “Beleber von Stein: Arbeiter“. Handelt es sich um eine Art Gehilfen oder Gesellen oder ist damit evtl. auch eine Art Steinmetz gemeint?“

<sup>2097</sup> Kapitel 3.3 *Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2098</sup> Eyre, SAK 11 (1984), 205.

<sup>2099</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 234-235, “Assistant Sculptor of the Palace, Iren-Akhti.”

<sup>2100</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), *Labor*, 12; Mueller, JNES 34 (1975), 253-254; D. Arnold nahm an, dass dies nur für nicht königliche Arbeiten zutrif, Arnold, *Control Notes*, 23.

<sup>2101</sup> Simpson, Reisner I, 38, “The leaders of crews I-IV are designated as *hrp* and are respectively in charge of [1], 11, 13, 22, 13 and 9 men. The title is perhaps rendered as “foremen”. The leader of crew VII has no title and is in charge of a single individual.”

<sup>2102</sup> Simpson, Reisner I, 38-39.

<sup>2103</sup> Simpson, Reisner I, 88. Insgesamt sind in den Reisner Papyri 300 Personen namentlich erwähnt, Simpson, in: LÄ V (1982), 728-729.

<sup>2104</sup> 20er Gruppe bestehend aus 19 Arbeitern und einem Vorarbeiter, Simpson, Reisner I, 43, F, Zeile 151-70. Es sind aber auch Gruppen von 14 oder 15 Personen nachgewiesen, Mueller, JNES 34 (1975), 253-254.

des Meisters arbeiteten und nicht in ihrer konkreten Zahl ermittelt werden konnten. Die Produzenten, die in den ersten Herstellungsprozessen des *Gröberns* der Statue zum Einsatz kamen, konnten ebenfalls nicht rekonstruiert werden, da sich von diesen Herstellungsprozessen kaum noch Spuren erhalten haben. Die Größe der Bildhauer-Mannschaft liegt daher nur fragmentarisch vor.

### Stilbildende Produzenten der Bildhauer-Mannschaft:

Herstellungsprozesse	Arbeitsschritte	Stilbildende Personen
3. Herstellungsprozess	Runden der Körperkompartimente; Festlegen der Augen- und Mundpartien in Bosse, Ausarbeitung der Ohren	5 Personen
4. Herstellungsprozess	Ausarbeitung der in Bosse verbliebenen Augen und Mündler mit Schnitzmesser und verschiedenen Flacheisen	
5. Herstellungsprozess	Gestaltung von Bauch und Brust, Armen und Beinen mit dem Polierstein; Trennung der einzelnen Körperkompartimente wie Kinn, Bart, Kopftuch, Schlüsselbein und Schurz mittels dem Beiz- oder Flacheisen	4 Personen
6. Herstellungsprozess	Modellierung von Armen und Beinen mit Flacheisen und Polierstein	
7. Herstellungsprozess	Anlegen des Schurz- und Brustlappenmusters mittels Hohleisen; Ausführung der Details wie Bartsträhnen, Gürtelzeichnung und Nemesmuster mit Schnitzmesser und schmalen Flacheisen	8 Personen
<b>Insgesamt</b>		<b>17 Personen</b>

Die Gesamtzahl der Bildhauer-Mannschaft, die für die Herstellung aller Statuen für den Lischter Pyramidenkomplex zuständig war, muss um ein Vielfaches größer angenommen werden, da sie auch die Osirisstatuen im Aufweg und die Statuen für die einzelnen Räume des Totentempels, z.B. den Fünf-Nischen-Raum, anfertigte. Dass diese Statuen zu einer gemeinsamen Arbeitermannschaft gehörten, zeigt sich an den Osirisstatuen, die zum Teil stilistische Merkmale aufweisen, die schon an den Sitzstatuen bestimmt wurden. Zu einem gemeinsamen Statuenprogramm gehörte auch die Statuenbasis, die an der Westmauer der Querhalle gefunden wurde und in Material und Maßen mit den Sitzstatuen übereinstimmt. So ist davon auszugehen, dass die Arbeitermannschaft der Skulpturenproduktion mehr als 17 stilbildende Personen umfasste.

Die Annahme, dass die einzelnen Arbeitsgruppen in mehreren Herstellungsprozessen zum Einsatz kamen, ist eine hypothetische, die zum einen auf den identischen Werkzeugeinsatz, zum anderen auf den annähernd gleichen, handwerklichen Qualifizierungen, die die Herstellungsprozesse fordern, gründet. Eine Bestätigung für diese Hypothese fand sich in den Gräbern des Alten Reiches. So im Grab des *ḥn-m-ḥr*, in dem der Vorsteher der Werkstatt und der Vorsteher der Handwerker jeweils zweimal, allerdings mit unterschiedlichen Werkzeugen dargestellt sind. Unter der Annahme, dass der Werkstattvorsteher auch Vorsteher der Handwerker ist und es keine zwei Vorsteher geben kann, gehen sowohl M. Eaton-Krauss, als auch R. Drenkhahn davon aus, dass es sich dabei um ein und dieselbe Person handeln muss.<sup>2105</sup>

<sup>2105</sup> Eaton-Krauss, Representations, 44-45, Drenkhahn, Handwerker, 157.

Oft ist der bezeichnete Bildhauer sowohl mit dem Flacheisen, als auch mit dem Polierstein dargestellt; zwei Werkzeugeinsätze, die nicht nacheinander, sondern als die formgebenden Arbeitsschritte des verantwortlichen Meisters anzusehen sind. So ist im Grab des *Ptah-schepses* der *šḥd qs.tj.w* mit der Dechsel – also beim Zurichten der Form – und mit dem Polierstein – also beim feinmodellierenden Arbeiten – dargestellt.<sup>2106</sup> Diese Arbeiten sind denen des *in-Fase-Stellens* (2. und 3. Herstellungsprozess) und der Gesichtsgestaltung (4. Herstellungsprozess) sehr ähnlich, Herstellungsprozesse, die auch an den Lischer Statuen vermutlich in der Verantwortung einer Arbeitsgruppe lagen. Dieses mehrfache Einsetzen ein- und derselben Personen in verschiedenen Herstellungsprozessen<sup>2107</sup> führte bei der Rekonstruktion der Personenanzahl, die in den einzelnen Herstellungsprozessen für die Statuen- sowie der Reliefferstellung erarbeitet wurde, zu einer Reduzierung der benötigten Personen für den kompletten Herstellungsablauf.<sup>2108</sup>

Wie schon in der Analyse der Statuenherstellung ausführlich diskutiert,<sup>2109</sup> wurden die Details, wie das Schurz- und Kopftuchmuster (7. Herstellungsprozess) von zwei Gruppen mit jeweils vier stilbildenden Personen ausgeführt, so dass für das Produktionsverfahren der Lischer Sitzstatuen von vier Arbeitsgruppen<sup>2110</sup> ausgegangen werden kann. Drei dieser Arbeitsgruppen waren mit vier stilbildenden Personen besetzt und eine bestand aus fünf stilbildenden Personen. Schon im Alten Reich waren Handwerker in *gs* aufgeteilt.<sup>2111</sup> Eine Gruppe *ts* bestand aus vier *gs* Handwerkerabteilungen, die ein Vorsteher *jmj-rʿ-gs 4* betreute und die von einem *sš tst gs 4 hmt* Schreiber begleitet wurde.<sup>2112</sup> Die Personenzahl einer *gs* konnte vermutlich deutlich schwanken.<sup>2113</sup> Sie kann daher auch aus vier stilbildenden Meistern mit jeweils zwei Gehilfen, also zwölf Personen bestehen.<sup>2114</sup> Vielleicht existierte die *gs*-Form nur für Bauarbeiter und Expeditionsmitglieder.<sup>2115</sup> M. Verner schlug daher für die Bildhauer-Mannschaft den Begriff *hmwt šmjt* vor, den er als „Gewerkschaft der Künstlerschaft der Nekropole“ übersetzte. Sie war Bestandteil der Leitung und der *gs* übergeordnet.<sup>2116</sup>

<sup>2106</sup> Rochholz, SAK 21 (1995), 263-264.

<sup>2107</sup> Eaton-Krauss, Representations, 45, „The scenes of statue manufacture [...] furnish unambiguous evidence that a single sculptor might be involved in more than one phase of statue production.“

<sup>2108</sup> Kapitel 3.3 Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl in Teil III. Analytik.

<sup>2109</sup> Kapitel 3.2.7 Siebter Herstellungsprozess: Die Ausführung von Muster und Details in Teil III. Analytik.

<sup>2110</sup> Ausgenommen ist die Produzentengruppe im Steinbruch, die mit dem ersten *Größern* beauftragt war.

<sup>2111</sup> Die Bezeichnungen der Phylen im Alten Reich hatten sich zum Teil bis ins Mittlere Reich erhalten, denn F. Arnold fand in Lisch Teammarken, die schon für das Alte Reich belegt sind. Die Teammarken gehörten zu *gs*-Gruppen, die im Alten Reich noch aus 20 Personen bestanden und wurden vermutlich von schreibunkundigen Männern des *ts*-teams aufgemalt, Arnold, Control Notes, 22.

<sup>2112</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 77.

<sup>2113</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 78; Verner, Ptahschepses, 34, „Aus den Zahlenangaben geht hervor, daß die Anzahl der Mitglieder einer Unterabteilung auf den königlichen Baustellen zu Beginn der 5. Dynastie nicht gleichbleibend war, sich jedoch um die 20 bewegte. Eine Phyle wurde von 40, eine *prw*-Arbeitermannschaft von 200 Mann gebildet.“

<sup>2114</sup> Die Gehilfen wurden in der Tabelle nicht berücksichtigt, da sie im gleichen Stil wie der Meister arbeiten. Ihre Zahl kann nur bei einem Arbeitsabbruch ermittelt werden, wenn unterschiedlich fortgeschrittene Arbeiten an verschiedenen Statuen in einem Stil vorliegen. Dies wurde soweit es möglich war, in Kapitel 3.3 Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl in Teil III. Analytik rekonstruiert.

<sup>2115</sup> Für die Expeditionen gibt es folgenden Beleg: Mueller, JNES 34 (1975), 251, „In other instance, an *jmj-rʿ-mšc* and his „second comand“ (*jmj-rʿ gs*) were in charge of ten crews of ten men, each of which was led by an *jmj-rʿ sʿ* (Sinai no 85 W.Face).“

<sup>2116</sup> Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 78. D. Arnold vermutete dahinter die Arbeitersiedlung, Ch. Eyre hingegen eine Werkstatt in der Wüste in der die Statuen *abbsiert* wurden, Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung 78, Anm. 42.



Unter welcher Gruppenbezeichnung man die Bildhauer auch einordnen mag, für die Statuenherstellung in Lischit sind vier Arbeitsgruppen<sup>2117</sup> fassbar, die möglicherweise in *qs.tj*- und *hmw.tj*-Gruppen aufgeteilt waren.<sup>2118</sup> Die *qs.tj* führten die Feinarbeit aus, während die *hmw.tj* die groben Arbeiten an den Statuen übernahmen.<sup>2119</sup> Folgerichtig bestand die Gruppe, die für den 2. und 4. Herstellungsprozess zuständig war, also die anspruchsvollen Arbeiten übernahm,<sup>2120</sup> aus fünf *qs.tj*, während die zweite Gruppe, die die Körperformen anlegte aus vier *hmw.tj* bestand. Ähnlich ist der Befund für die Herstellungsprozesse der Detaillierung. Hier kamen vier *qs.tj* für die feinen Details wie Barthaare, Kartuschen und die Neun Bogen, die das Erscheinungsbild des Königs vervollständigten und vier *hmw.tj* für das Schurz- und Nemesmuster, zum Einsatz. Da in den einzelnen Gruppen meist ein Produzent durch die Qualität seiner Arbeit hervortrat, kann davon ausgegangen werden, dass eine Arbeitsgruppe aus einem *hrj-qs.tjw* oder *hrj-hmw.tj* und drei *qs.tj* <sup>cDr</sup> *hmw.tj* bestand. Zu diesem Produzentenkreis gehörte eine nicht genau zu bestimmende Anzahl von *Gehilfen/Schülern*, die im Stil ihrer *qs.tj*- oder *hmw.tj*-Meister arbeiteten.

Interessant ist der Befund von fünf stilbildenden Produzenten für die erste Arbeitsgruppe, die die entscheidenden Arbeiten an den Statuen ausführte. Erklärbar ist dieser Befund möglicherweise durch die Ergebnisse, die R. Drenkhahn bei ihrer Untersuchung der Bildhauerdarstellungen machte. Sie fand heraus, dass sowohl der *shd-qs.tjw*, der *Aufseher der Bildhauer* als auch der *jmj-r<sup>3</sup>-qs.tjw*, der *Vorsteher der Bildhauer* als aktive Handwerker mit einem Werkzeug dargestellt wurden.<sup>2121</sup> So wäre vorstellbar, dass der *shd-qs.tjw* oder der *jmj-r<sup>3</sup>-qs.tjw*<sup>2122</sup> der Lischter Bildhauer-Mannschaft, die vier Arbeitsgruppen nicht nur beaufsichtigte, sondern in den entscheidenden Arbeitsschritten selbst für das Gelingen der Statuenform und die Verwirklichung des Herrscherporträts sorgte, wodurch die Identifikation der Statue mit dem König und somit die Funktion der Statue gesichert wurde.<sup>2123</sup>

Auf der Grundlage dieser Referenzen kann eine hypothetische Zusammenstellung der Bildhauer-Mannschaft, die mit der Herstellung der Lischter Sitzstatuen Sesostri I. beschäftigt war, erstellt werden. Da durch Arbeitsabbrüche in den verschiedenen Herstellungsprozessen

<sup>2117</sup> Nicht berücksichtigt ist bei den vier Arbeitsgruppen die Gruppe, die das erste Gröbern der Statue im Steinbruch vornahm, da von diesen Arbeiten kaum Spuren erhalten blieben. T. Steinmann vermutete, dass für diese Arbeiten die *hm<sup>c</sup>* Gruppe zuständig war. Steinmann, ZÄS 107 (1980), 149, „[...] eine Abfolge der Arbeitsprozesse zu erkennen ist und *hm<sup>c</sup>* unmittelbar vor dem *ss-qdw* genannt ist, der die Umrisslinien für die zu fertigende Statue o.ä. auf den glatt behauenen Steinblock aufzeichnet, ist im *hm<sup>c</sup>* vielleicht der Handwerker zu sehen, der mit dem Klopstein die Oberfläche abbossiert und zur Gewinnung von Steinblöcken Schrottröben im Fels vortreibt.“ Wilson bezeichnet diese Arbeiter als *hrty ntr*, Wilson, JNES 6 (1947), 235, „In all periods there was a less skilled worker in stone, who roughed out a block for the use of the more talented technicians. This was the *hrty ntr*, a quarryman or stonemason, literally „he who belongs to (the region) which has the god“, so called because he worked in the cemetery.“

<sup>2118</sup> Drenkhahn, Handwerker, 60-61. Allerdings stellte R. Drenkhahn fest, dass ein *hmw.tj* immer nur in Zusammenarbeit mit einem *qs.tj* dargestellt wurde, also nie als alleiniger Statuenhersteller und sich daher die *qs.tj* (Bildhauer) von der Handwerkerschaft abheben.

<sup>2119</sup> Drenkhahn, Handwerker, 61, „Diese *hmw.tj* gehören zwar in die Gruppe der Bildhauer, aber sie verrichten eine Teilarbeit, wozu Steinwerkzeuge benutzt werden, so dass sie in diesem Sinne auch „Stein-Handwerker“ sind. Dem kann hinzugefügt werden, dass der *hmw.tj* mit seinem Werkzeug entweder die grobe Vorarbeit leistet, indem er zunächst die rohe Form der Statue aus dem Block herausschlägt, oder abschließend die Statue poliert, während der *qs.tj* die eigentliche Feinarbeit (Gliederung und Modellierung) ausführt.“

<sup>2120</sup> Ähnlich definierten M. Gutgesell die Arbeit der Meister, Gutgesell, Arbeiter, 243.

<sup>2121</sup> Drenkhahn, Handwerker, 66; Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 95.

<sup>2122</sup> Mueller, JNES 34 (1975), 252. So war auch der *jmj-r<sup>3</sup> s<sup>3</sup>* (Vorsteher, der Gruppe) in einer Zehnergruppe immer mit inbegriffen.

<sup>2123</sup> Roeder, FuF Jg. 18 (1942), Nr. 23/24, 160; Belting, Bild, 112.

einige *Gehilfen/Schüler* konkretisiert werden konnten, sollen diese – soweit ermittelt – in die Gruppe mit aufgenommen werden. Die 3. und 4. Arbeitsgruppe, die mit der Ausführung der Details betreut war, arbeitete in einem gemeinsamen zeitlichen Rahmen, so dass die dort ermittelten *Gehilfen/Schüler* nicht mit Sicherheit einer dieser Arbeitsgruppen zugewiesen werden konnten, mit großer Wahrscheinlichkeit aber der 3. Arbeitsgruppe angehörten. Die Mitglieder der 4. Arbeitsgruppe, die die Neun Bogen und die Kartuschen am Gürtel in Relieftechnik ausführten, könnten auch statt den *qs.tj* oder *h̄mw.tj* dem Berufszweig der *t̄3-md̄3t*, den Steinmetzen angehören. Die Befunde der Statuendarstellungen belegen, dass ein *qs.tj* nicht nur Skulpturen, sondern auch Reliefs in Holz oder Stein herstellte. In der Erzählung des Sinuhe wird von einem *jmj-r̄3 qs.tj.w* berichtet, der die Reliefs in seinem Grab gestaltete, nachdem der *s̄š-qdw.t* die Vorzeichnung angelegt hatte.<sup>2124</sup> Zwei weitere Belege zeigen sogar, dass sowohl ein *qs.tj*, als auch ein *jmj-r̄3 s̄cn̄h(w)*, jeweils eine Statue bemalten.<sup>2125</sup> Dies dokumentiert die umfangreichen Kenntnisse, die ein *qs.tj* in seiner Ausbildung erreichen musste<sup>2126</sup> und macht deutlich, dass er nicht nur in der Gesamtkonzeption und Vorzeichnung, sondern auch in verschiedensten Techniken wie Relief-, Bildhauer- und Maltechnik geschult war.<sup>2127</sup> Die Bildhauer gewährleisteten somit die Funktion der Statuen und Reliefs durch das gewünschte Erscheinungsbild und die Belebung der Statuen und Reliefs durch das Mundöffnungsritual.<sup>2128</sup>

#### Bildhauer-Mannschaft der Lischer Sitzstatuenherstellung:

Arbeitsgruppe	Berufsbezeichnungen	Personenzahl
Leitung	<i>jmj-r̄3 (gs 4)</i>	1 Person
Aufseher	<i>jmj-r̄3 qs.tj</i> oder <i>sh̄d-qs.tj</i>	1 Person
1. Arbeitsgruppe	<i>jmj-r̄3 qs.tj</i> oder <i>sh̄d-qs.tj</i> (siehe Aufseher)	(1 Person)
	<i>hrj-qs.tj</i>	1 Person
	<i>qs.tj</i>	3 Personen
	Gehilfen	4 Personen
2. Arbeitsgruppe	<i>hrj-qs.tj</i> oder <i>hrj-h̄mw.tj</i>	1 Person
	<i>qs.tj</i> oder <i>h̄mw.tj</i>	3 Personen
	Gehilfen	5 Personen
3. Arbeitsgruppe	<i>hrj-qs.tj</i> oder <i>hrj-h̄mw.tj</i>	1 Person
	<i>qs.tj</i> oder <i>h̄mw.tj</i>	3 Personen
	Gehilfen	5 Personen
4. Arbeitsgruppe	<i>hrj-qs.tj</i> oder <i>hrj-h̄mw.tj</i>	1 Person
	<i>qs.tj</i> oder <i>h̄mw.tj</i>	3 Personen
<b>Insgesamt</b>		<b>32 Personen</b>

<sup>2124</sup> Lichtheim, Literature, 233.

<sup>2125</sup> Drenkhahn, Handwerker, 70.

<sup>2126</sup> Die Ausbildung ging vom *s̄š* über den *s̄š-qdw.t* zum *qs.tj*, Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 107.

<sup>2127</sup> Drenkhahn, Handwerker, 65, „[...] Der Aufgabenbereich eines *qs.tj* umfaßt also das (Nach-)Bilden von Lebewesen (Mensch und Tier; sicherlich aber auch den Gesamtkatalog der Darstellungen in Gräbern und Tempeln) als Rundplastik oder Relief sowie das Ausarbeiten von Hieroglyphen.“ Smith, HSPOK, 359, „Thus, while we find the sculptor distinguished from the painter by his titles in a few rare examples, the sculptor in the Old Kingdom appears to have been important person and it is most likely that he was also draughtsman and painter as well as expert with implements for carving [...]“

<sup>2128</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 148, „Die *qs.tj* oder *qs.tj-twt* werden auch vom *sm*-Priester in das Mundöffnungsritual mit den Worten „Macht mir meinen Vater!“ oder „Macht mir meinen Vater ähnlich!“ eingeführt.“

Es liegt – soweit ermittelbar – eine Mannschaft von 30 Produzenten und 2 Aufsichtspersonen vor.<sup>2129</sup> Diese Mannschaft bestand aus vier Arbeitsgruppen. Jede Arbeitsgruppe setzt sich aus drei *qs.tj* und einem *hrj-qs.tj* oder drei *hmw.tj* und einem *hrj-hmw.tj* zusammen. Diese wurden von vier oder fünf bestimmbar Gehilfen begleitet und von einem *shd-qs.tj* beaufsichtigt, der bei wichtigen Arbeiten selbst eingriff. Die Leitung einer solchen Gruppe hatte der *jmj-r<sup>3</sup>+x*, wenn nicht gar ein höheres Verwaltungsmitglied des Wesirates, inne.

### Rekonstruktion der Lischer Steinmetzen-Mannschaft:

Die Reliefherstellung ist als Produktionsverfahren nicht an den Grabwänden dargestellt worden. Ihre Arbeitshierarchie ist vor allem aus Biographien erhalten geblieben. Neben dem *qs.tj*, der ebenfalls für die Herstellung von Reliefs eingesetzt werden konnte, war vor allem der *t<sup>3</sup>-md<sup>3</sup>t*, der *Steinmetz*, für die Relieftechnik zuständig.<sup>2130</sup> Er arbeitete zumeist nicht selbstständig, sondern mit einem *Umrisszeichner* dem *sš-qdw.t* zusammen.<sup>2131</sup> In der Position von Meistern nahm T. Steinmann die *hrj.w-sš-qdw.t* und *hrj.w-t<sup>3</sup>j.w-md<sup>3</sup>t* an.<sup>2132</sup>

Die einzelnen Arbeitsgruppen der Reliefherstellung kamen – wie die der Statuenherstellung – mehrmals innerhalb eines Fertigungsverfahrens zum Einsatz, so dass sich für die Reliefherstellung die Zahl der Produzenten unter Berücksichtigung eines mehrmaligen Arbeitseinsatzes von 21 auf 10 reduzieren ließ.<sup>2133</sup>

### Stilbildende Produzenten der Steinmetzen-Mannschaft

Herstellungsprozess	Arbeitsschritte	Personenzahl
1. Herstellungsprozess	Anlegen einer groben Skizze der Szene und der Hieroglyphen; Reinzeichnung der Bildkomposition; Reinzeichnung der Hieroglyphen	5 Personen
4. Herstellungsprozess	Konturen werden nachgezogen; Konturen werden unterbeizt; Ränder der Figuren werden zum Hintergrund gerundet	5 Personen (nur stilbildenden Meister, da Gehilfen nicht für alle Herstellungsprozesse bestimmbar sind)
5. Herstellungsprozess	Verhaltene Modellierung durch den Schüler; Endfertigung des Inkarnats, der Nabel und Augen durch den Meister.	
<b>Insgesamt</b>		<b>10 Personen</b>

<sup>2129</sup> Da aber auch weitere Herstellungsprozesse, wie die des *Gröberns* (Steinbrucharbeit) aus Mangel an Spuren nicht berücksichtigt werden konnten, ist die Gesamtzahl der Personen, die an der Statuenherstellung der Sitzstatuen arbeiteten wesentlich höher zu veranschlagen. Ebenso kann die Zahl der Gehilfen sehr viel höher liegen. Nimmt man das in den Expeditionsinschriften wiedergegebene Größenverhältnis von 2:1 an (Steinmann, ZÄS 111, (1984), 31, Anm. 7), dann müsste man pro Arbeitsgruppe mit 8 Gehilfen rechnen.

<sup>2130</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 235, „The *t<sup>3</sup> md<sup>3</sup>t*, wielder of the chisel, or *t<sup>3</sup> m md<sup>3</sup>t*, wielder with the chisel, was particularly the relief sculptor, although perhaps this title might also be extended to sculptors-in-the-round.”

<sup>2131</sup> Drenkhahn, Handwerker, 70; Eyre, in: Powell, Labor, 173, „Sometimes the title „scribe“ was simply an abbreviation of „draughtsman“. The precise status of draughtsman among the crew is not easy to define despite considerable knowledge of the personal careers, and the possibility of recognising which draughtsmen were responsible for the decoration of specific tombs or part of tombs.”

<sup>2132</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 153, „Ober-Reliefbildner. Der *t<sup>3</sup>j-md<sup>3</sup>t* ist der Reliefbildhauer mit dem Flacheisen, der auch die Hieroglyphen ausführt.“ Nach J. Wilson galt diese Bezeichnung dem Meister der Reliefschneider und kam manchmal auch für die Skulpturenproduktion zum Einsatz, Wilson, JNES 6 (1947), 235.

<sup>2133</sup> Kapitel 5.2 *Anzahl der Arbeitsgemeinschaften und deren Personenzahl* in Teil III. *Analytik*.

Durch die Analyse der Reliefferstellung wurden zwei leitende *Vorzeichner*, drei Produzenten für die Reinzeichnung der Figurenkomposition und fünf *Steinmetzen* rekonstruiert. Bei den zwei leitenden *Vorzeichnern* handelte es sich um die *sš-qdw.t*, die die bildlichen Darstellungen und Hieroglyphen für die Steinmetzen vorzeichneten.<sup>2134</sup> Vielleicht war einer davon der Hauptmeister und der andere sein Assistent,<sup>2135</sup> denn es ist davon auszugehen, dass die zentralen Reliefs auf CG 415 vom „*Ober-Vorzeichner*“ gestaltet wurden.<sup>2136</sup> Dieser Befund würde seine Betätigung durch die Liste im Papyrus Reisner I erhalten, wo in der Aufzählung der Gruppen dem Schreiber nur ein Mitarbeiter zur Seite stand, während die anderen *tst* zwischen 4 und 18 Mitglieder aufwiesen.<sup>2137</sup> Möglich wäre auch die Zusammenarbeit des *hrj sš.w-qdw.t* mit dem *sš-qdw.t*.<sup>2138</sup>

Die Reinzeichnung der Hieroglyphen wurde von diesen Umrisszeichnern noch übernommen, während die Reinzeichnung der Figurenkomposition drei weitere Produzenten ausführten. Vielleicht liegt hierin der Unterschied zwischen den schreibkundigen Vorzeichnern und den nur technisch ausgebildeten Handwerkern.<sup>2139</sup>

Die Vorzeichner waren nicht nur in Entwurf und Anlage der Komposition spezialisiert, sondern beherrschten auch die technische Ausführung.<sup>2140</sup> So legte auch Iri-irusen Wert auf sein Können als *sš* und als *qs.tj*.<sup>2141</sup> Daneben hatte der *sš-qdw.t* noch weitere Funktionen.<sup>2142</sup> Durch die Steinbruchexpeditionen ist dokumentiert, dass er auch vor Ort die Umrisse für Statuen aufzeichnete,<sup>2143</sup> eine Aufgabe die sonst der *Oberbildhauer* ausführte. Aber auch für die Bemalung der Reliefs und Skulpturen gibt es Belege für den *sš-qdw.t*,<sup>2144</sup> einfache Arbeiten, die auch ein *sš* ausführen konnte.<sup>2145</sup>

An den Lischer Sitzblöcken wurden zwei Reliefftechniken analysiert, wobei eine der Skulptiertechnik verwandt ist und vermutlich von einem *qstj* genutzt wurde. So kann vermutet werden, dass zur 2. Arbeitsgruppe mindestens ein *qstj* gehörte. Die *sš-qdw.t* hatten zunächst die

<sup>2134</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 154; Franke, Heqaib, 105, Anm. 301. Auch in den Gräbern des Neuen Reichs wurden häufig zwei Handschriften in den Vorzeichnungen analysiert. Bierbrier, Tombbuilder, 32; Černý, Workmen, 222-223.

<sup>2135</sup> Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 93, 107, „The assistants were called scribes, and thence follows that they at least took part in making inscriptions in the tombs and in colouring the images.“

<sup>2136</sup> Einen ähnlichen Befund stellt Müller, SAK 13 (1986), 156-157, für die Wandgestaltung fest. Einen der Vorzeichner, Schreiber B identifizierte sie als Hauptmeister (Müller, SAK 13 (1986), 158), der vermutlich auch die Gesamtleitung inne hatte (Müller, SAK 13 (1986), 164). E.S. Bogoslovsky nahm an, dass der „Führende Handwerker“ das endgültige Aussehen in schwarzer Farbe festlegte, Korrekturen vornahm und vermutlich auch den Gesamtplan in seiner Verantwortung hatte, Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 93.

<sup>2137</sup> Simpson, Reisner, I, 38.

<sup>2138</sup> Diese beiden gehörten laut J. Černý auch nicht zu den *hmw.tj*, sondern standen über der Handwerkerschaft, Černý, Workmen, 146. So wurden die Vorzeichner auch besser bezahlt als die Crew, Eyre, in: Powell, Labor, 191.

<sup>2139</sup> Steinmann, 118 (1991), 158, „Interessant ist dabei, daß die mehr geistige Anstrengung voraussetzenden Zeichenarbeiten wesentlich höher eingestuft wurden als die mehr körperlichen Tätigkeiten voraussetzenden Tischler- und Bildhauerarbeiten, wobei noch zusätzlich zu berücksichtigen ist, daß die Zeichenarbeiten auch weniger Zeit beansprucht haben dürften.“ Zur Differenz zwischen *sš-qdw.t* und *hmw.tj*, Černý, Workmen, 146.

<sup>2140</sup> Dies findet auch seine Bestätigung in den Schilderungen der Ausbildung. Smith, HSPOK, 359, „The chief craftsman, that is the most able workman, would probably have been both sculptor and painter.“

<sup>2141</sup> Freed, Middle Kingdom Relief, 11. Ein weiterer Beleg stammt aus der Zeit Ramses VI., dessen „captain“ darauf verwies, dass er die Kartusche des Königs vorgezeichnet, herausmodelliert und besprochen hatte, Černý, Workmen, 234.

<sup>2142</sup> Shedid, Grabmalerei, 96; Franke, Heqaib, 105, Anm. 301.

<sup>2143</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 154.

<sup>2144</sup> Drenkhahn, Handwerker, 70; Wilson, JNES 6 (1947), 235; Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980), 116.

<sup>2145</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 153-154.

Gesamtkomposition angelegt, die Reinzeichnung der Hieroglyphen übernommen und die Reinzeichnung der Figurenkomposition ihren  $tj-m\bar{d}^3.t$  überlassen.<sup>2146</sup> Die vier Produzenten ( $qstj$  und  $tj-m\bar{d}^3.t$ ) der 2. Arbeitsgruppe führten anschließend die Reliefarbeiten aus.<sup>2147</sup>

Für die Reliefherstellung konnten zwei Arbeitsgruppen mit folgendem Personenbestand rekonstruiert werden:

### Steinmetzen-Mannschaft der Lischer Reliefherstellung:

Arbeitsgruppe	Berufsbezeichnungen	Personenzahl
Aufseher	$Jmj-r^3 s\bar{s}-qdw.tj$ oder $hrj-s\bar{s}-qdw.t$ oder $jmj-r^3 qs.tj$	1 Person
1. Arbeitsgruppe	$Jmj-r^3 s\bar{s}-qdw.tj$ oder $hrj-s\bar{s}-qdw.$ (siehe Aufseher) $s\bar{s}-qdw.t$ $tj-m\bar{d}^3.t$	(1 Person) 1 Person 3 Personen
2. Arbeitsgruppe	$hrj-tj-m\bar{d}^3.t$ oder $qs.tj$ $tj-m\bar{d}^3.t$	1 Person 4 Personen
<b>Insgesamt</b>		<b>10 Personen</b>

Mit einer Arbeitsgruppe von zehn Personen verband R. Drenkhahn die  $w^c b.t$ .<sup>2148</sup> Die Arbeitsgruppe von zehn Personen stellte dabei das niedrigste Element in der Arbeitsorganisation dar.<sup>2149</sup> In der  $w^c b.t$  (des Königs)<sup>2150</sup> waren alle Arbeiter, Tischler, Metallhandwerker, Maler und Bildhauer<sup>2151</sup> zusammengefasst<sup>2152</sup> und speziell mit der königlichen Grabausrüstung oder den

<sup>2146</sup> Steinmann, ZÄS 107 (1980), 153, „Der  $tj-m\bar{d}^3.t$  reliefiert die vom  $s\bar{s}-qdw$  vorgezeichneten bildnerischen Darstellung und Hieroglyphen.“

<sup>2147</sup> Eine ähnliche Produzentenstruktur stellte W. Hayes für die Grabdekoration des Sesostri-Anch fest. Hayes, BMMA 28, II (1933), 43, „It is not to much to assume that three men worked to bring the inscriptions to their present state: a scribe, a draftsman (who was also the painter), and the sculptor. The scribe would have furnished the draftsman with the manuscript copy of the texts; and the draftsman, after laying out the inscriptions, would have turned the job over to the sculptor and painted the signs following their carving, correcting from the manuscripts errors made by his co-worker; and the final corrections would have been made in black ink by the scribe.“

<sup>2148</sup> Drenkhahn, Handwerker, 150, „Die Handwerkerschaft der  $w^c b.t$  lässt sich in Zehnergruppen einteilen. Die einzelnen Zehnergruppen werden von Vorstehern ( $jmj-r^3$ ) beaufsichtigt, die zugleich Aufseher ( $s\bar{h}d$ ) der Handwerker der  $w^c b.t$  sind. Diesen wiederum sind die Vorsteher der Handwerker der  $w^c b.t$  übergeordnet.“ So auch Mueller, JNES 34 (1975), 254, Anm. 21, „where crews of nine and four men with two supervisors ( $tsw$ ) are combined into one unit, compare also the titles “formen” of five” and “formen of ten.“

<sup>2149</sup> Verner, Ptahschepes, 32-33, „Eine wichtige Frage, die in der Diskussion über das System der Leitung und Organisation der Arbeitskräfte bislang nicht angeschnitten worden ist, ist die wirkliche Zahl der in den Unterabteilungen, Phylon und Arbeitsmannschaften Beschäftigten. Bereits in den oben erwähnten Felsgraffiti aus dem Wadi Hammamat haben die Expeditionsteilnehmer häufig den Titel  $jmj-r^3 10$  „Vorsteher der 10“ vermerkt. [...] Wie immer man Teile der von Smith (Smith, HSPOK, 126) vorgeschlagenen Übersetzung diskutieren mag, unbestritten ist, daß die Zahl 10 im Titel des Vorstehers das niedrigste Element in der Organisation der Arbeitskräfte darstellt.“ Allerdings liegen wohl auch Bedenken vor, ob die Gruppe der 10 wirklich nur aus zehn Produzenten bestand oder eine von der Anzahl unabhängige Größe repräsentiert, Roth, Phyles, 121.

<sup>2150</sup> Beamte die den Titel „Größter der zehn von Unterägypten“ besaßen waren organisatorisch eng mit dem Wesirat verbunden und im Mittleren Reich mit den „court-proceedings“ verbunden, Krejčí, Ä&L 10 (2000), 69, Anm. 21.  $Jmj-R^3 w^c bt$  ist ein funktionaler Titel, wohingegen der  $jmj-R^3-w^c btj$  für die Zuteilungen an die einzelnen „gangs“ verantwortlich war, Krejčí, Ä&L 10 (2000), 72.

<sup>2151</sup> Bildhauer und Maler wurden nur von der  $w^c bt$  und dem Staat gebraucht., Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 27. Der Königs selbst überwachte die Arbeiter der  $w^c bt$ , Junker Jrj, 76.

<sup>2152</sup> Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 26-27, „[...] to indicate the most important of craft organisations, to which all sorts of workers were attached: metalworkers, carpenters, painters and sculptors, together with their overseers, directors, deputy and overseers of ten. Perhaps the two uses of  $w^c b.t$  should not be completely separated, both being organisations connected with work in the necropolis.[...] The evidence is too sparse for conclusions to be certain and exclusive, but it seems that the most specialised workman, notably sculptors and painters, were only attached to the state or  $w^c bt$ .“

direkt vom König angeordneten Aufgaben betraut.<sup>2153</sup> Im Mittleren Reich nannte man eine 10-Mannschaft *ts*.<sup>2154</sup> In der Zahl 10 waren neun Arbeiter und ein Aufseher zusammengefasst.<sup>2155</sup> Ähnliche Strukturen liegen auch im Lischer Befund vor, wenn diese in ihren beruflichen Hierarchien (*shd-qs.tjw*, *jmj-r<sup>3</sup>-qs.tjw*, *jmj-r<sup>3</sup>-hmw.tj*, *hrj sš.w-qdw.t*, *hrj-t<sup>3</sup>-md<sup>3</sup>.t* usw.) mehr differenziert werden können. Zu den 10 Mitgliedern der Steinmetzen-Mannschaft muss eine nicht mehr bestimmbare Anzahl von *Schüler/Gehilfen* gerechnet werden.

### 1.4.3.3 Versuch einer Identifikation der an der Statuenherstellung beteiligten Personen

Obwohl die Bildhauer auf einer Stufe mit den *jmj-r<sup>3</sup> pr* und dem Totenpriester standen, also der Elite der Gesellschaft angehörten,<sup>2156</sup> haben sich aus der Zeit Sesostri I. nur wenige Personen mit Namen, Status und Tätigkeitsfeld erhalten. Hinweise über die angesehensten Handwerker sollten die Mastaba und Gräbern im Pyramidenbezirk Sesostri I. liefern, da davon auszugehen ist, dass die am Bau beteiligten Personen dort bestattet wurden. Die Gräber, die sich im Pyramidenbezirk befinden sollen allerdings zum Teil in sehr schlechtem Zustand sein. Sie wurden während der Grabungskampagnen des Metropolitan Museums untersucht, deren Ergebnisse jedoch bis heute nicht veröffentlicht wurden und daher dieser Arbeit nicht zur Verfügung standen.<sup>2157</sup> Eine weitere Quelle wären die Reliefs im Totentempel gewesen, da auch dort die Mitglieder der oberen Handwerkerhierarchie häufig abgebildet waren.<sup>2158</sup> Von den Tempelreliefs haben sich jedoch nur Bruchstücke erhalten, die keinerlei Namen und Titel wiedergeben. Daher ist es nahezu unmöglich einzelne Produzenten zu identifizieren und sie mit bestimmten Arbeitsbereichen und Projekten in Verbindung zu bringen.<sup>2159</sup>

Insgesamt konnten für die Herstellung der zehn Lischer Königstatuen sechs Arbeitsgruppen ermittelt werden, vier für die Statuenherstellung und zwei für die Ausführung der Reliefs an den Sitzblöcken.<sup>2160</sup> In Papyrus Reisner II ist eine Liste erhalten geblieben, die dokumentiert, dass sechs *ts*-Gruppen von einem *hrp* kontrolliert wurden, den ein *sš* assistierte.<sup>2161</sup> So könnte auch für die Gesamtleitung der Statuenherstellung ein *hrp* zuständig sein. In den Reisner Papyri sind

<sup>2153</sup> Drenkhahn, Handwerker, 151; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 27-28. Njanchsachmet (Urk I, 38-39) bekam vom König eine Scheintür aus Turakalkstein zugewiesen. Der Stein wurde in den Palast gebracht und vor den Augen des Königs Sahure (Verwaltung) von zwei *Oberaufsehern der Handwerker* und der *Handwerker-w<sup>6</sup>bt* fertiggestellt, Fischer, ZÄS 105 (1978), 42-59.

<sup>2154</sup> In dieser 10-Einheit wurde die Arbeit erfasst und bezahlt, Simpson, Reisner II, 22.

<sup>2155</sup> Verner, Ptahschepses, 33; Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung, 75; Eyre, in: Powell (Hg.), Labor, 12; Simpson, Reisner I, 38, pl. 5, Zeile 74-83, 88-97; Mueller, JNES 34 (1975), 252.

<sup>2156</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 237.

<sup>2157</sup> Die von F. Arnold angekündigte Veröffentlichung dieser Grabungen (Arnold, GM 122 (1991), 10, Anm. 20) wird, nach mündlicher Rücksprache mit Ch. Hölzl, vermutlich nicht mehr verwirklicht werden.

<sup>2158</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1974), 112; Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 261.

<sup>2159</sup> Eyre, SAK 11 (1984), 207.

<sup>2160</sup> In wieweit diese in eine „gang“ und Phylen-Stuktur eingebettet werden können, liegt nicht mehr im Rahmen dieser Arbeit, da durch die Bearbeitung der Lischer Sitzstatuen nur ein Bruchteil der vorhandenen Arbeitermannschaften rekonstruiert wurde. Dazu haben sich von der Organisationsstruktur des Mittleren Reiches nur wenige Informationen erhalten, die Auskunft über das Phylensystem dieser Zeit geben. Roth, Phyles, 214-216.

<sup>2161</sup> Der Aufseher einer Crew ist der *jmj-r<sup>3</sup> ts*. Leider geben die Reisner Papyri keine Auskunft über die Aufgaben der *ts*, des *sš* usw., Simson, Reisner II, 41.

eine Reihe von *hrp* mit ihren Namen für die Zeit Sesostri I. erhalten geblieben.<sup>2162</sup> Allerdings ist davon auszugehen, dass die im Reisner Papyrus I wiedergegebenen Listen hauptsächlich Arbeiter- und Bauarbeitergruppen beinhalten und nicht die Gruppe der Bildhauer und Steinmetzen. Der einzige Beleg, in dem *Antefoker* nach der Anzahl von *hmw.w* fragt, zeigt im Kontext, dass diese *hmw.w* Tischler waren.<sup>2163</sup> In Reisner Papyrus III, in dem verschiedene einfache Tätigkeiten am Tempel wie Ziegel- und Gärtnerarbeiten notiert sind, finden sich wiederum nur Arbeiterlisten.<sup>2164</sup> Interessant wäre in diesem Zusammenhang Papyrus Reisner II, in dem die Arbeitsorganisation zwischen Verwaltung und einer Hafenerwerkstatt geschildert werden. Gerade dieser Papyrus enthält allerdings keine Produzentenlisten, sondern nur die Namen der Verwaltungsbeamten<sup>2165</sup> und des Wesirs *Antefokers*.<sup>2166</sup> Trotz der beträchtlichen Zahl von 300 Namen, die in den Papyri aufgelistet werden, konnten aus ihnen keine aktiven Produzenten der Statuenherstellung ermittelt werden und sind damit für die Rekonstruktion der Bildhauer- und Steinmetzen-Mannschaften sowie deren Vorsteher nur bedingt brauchbar. In einem engen Bezug zum Wesir Antefoker ist in Papyrus Reisner II *Anchur-anch* als Leiter einer Arbeitsgruppe (*jmj-r3-tst*) überliefert,<sup>2167</sup> daher wird er als möglicher Vertreter der Handwerksaufsicht genannt werden.<sup>2168</sup>

So stehen für eine Personenidentifikation nur noch die Biographien zu Verfügung, die sich allerdings für Handwerker nur sehr selten erhalten haben. Eine bedeutende Quelle für die Kenntnisse der Bildhauer-, Steinmetz- und Malerarbeiten ist die Stele des *Jrj-Jrw.sn* aus dem Ende der 11. Dynastie. Er war „*jmj-r3 hmw.t zh gnwtj*“<sup>2169</sup> *Aufseher der Handwerker, Maler und Bildhauer*. Er arbeitete in Memphis und bildete auf Befehl des Königs seine Söhne selbst aus.<sup>2170</sup> Das die Weitergabe von Kenntnissen vom Vater an die Söhne auch im Mittleren Reich noch üblich war, zeigt die Stele des Sire, dessen umfangreiche Familie durch ihre *qs.tj*-Titel eine vielschichtige Bildhauerdynastie widerspiegelt.<sup>2171</sup> So vermutete W. Barta, dass der Sohn des *Jrj-Jrw.sn*, *Z-n-Wsrt*, Bildhauer unter Amenemhet I. und vermutlich sogar noch unter Sesostri I. war.<sup>2172</sup> Ob er dabei die gleiche Stellung wie *Jrj-Jrw.sn* eingenommen hatte, ist nicht überliefert.

Der *jmj-r3 qs.tj Šn* ist einer der wenigen Individuen, der für die Zeit Sesostri I. nachgewiesen ist. Er hatte zunächst unter Amenemhet I. in Lischt gearbeitet und wurde von Sesostri I. nach Abydos geschickt, um dort *Oberaufseher der Bildhauer* zu werden und für den dortigen Tempel zu arbeiten.<sup>2173</sup> Auch vom *hrp n k3t* und späteren königlichen Architekten *Mentuhotep* weiß

<sup>2162</sup> Für diese Zeit finden sich in Papyrus Reisner II die Datierung des 16.-18. Jahres Sesostri I., Simpson, Reisner II, 16; Die Bauphase A des Totentempels datierte D. Arnold bis zum 22. Jahr Sesostri I., Arnold, Pyramid, 20. Für Bauphase B kann Papyrus Reisner I mit Daten der 22.-23. Jahres (Simpson, Reisner I, 52) und für das 22. Jahr Papyrus Reisner III (Simpson, Reisner III, 31) herangezogen werden.

<sup>2163</sup> Simpson, Reisner II, 22, 42.

<sup>2164</sup> Simpson, Reisner III, 36.

<sup>2165</sup> Simpson, Reisner II, 59-60.

<sup>2166</sup> Simpson, Reisner II, 40.

<sup>2167</sup> Simpson, Reisner II, 41.

<sup>2168</sup> Weitere Namen in dieser Position, Simpson, Reisner II, 41.

<sup>2169</sup> Barta, Selbstzeugnis, 62.

<sup>2170</sup> Barta, Selbstzeugnis, 126.

<sup>2171</sup> Dakin, JEA 24 (1938), 191.

<sup>2172</sup> Barta, Selbstzeugnis, 127-128.

<sup>2173</sup> Faulkner, JEA 38 (1952), 3.

man, dass er den Auftrag für umfangreiche Arbeiten in Abydos erhalten hatte,<sup>2174</sup> die er mit großer Wahrscheinlichkeit vor seinem Einsatz in Lischt fertigstellte.<sup>2175</sup> Da in Abydos der gleiche Stil wie an den Lischter Statuenreliefs identifiziert wurde,<sup>2176</sup> scheinen an beiden Baustellen die gleichen Arbeitsgruppen für die Relieifarbeiten zum Einsatz gekommen zu sein.<sup>2177</sup> Ebenso wurden die Handschriften der königlichen Steinmetzen in Karnak am Naos, den Pfeilern und der Weiße Kapelle identifiziert.<sup>2178</sup> Somit war die königliche Steinmetzen-Mannschaft fortlaufend an einem anderen Ort beschäftigt, was eine außergewöhnliche Mobilität dieser Produzenten dokumentiert.

Interessanterweise bringt R. Freed den *Oberaufseher der Bildhauer Šn* mit den Stilmerkmalen der korpulenten Figuren in Abydos und Lischt in Verbindung.<sup>2179</sup> Als *jmj-r3-qs.tj* könnte er sowohl für die Statuenherstellung, als auch für die Reliefs zuständig gewesen sein. Wenn er als Aufseher einer Gruppe selbst wichtige Arbeitsschritte übernommen hatte, dann muss er mit den qualitativ besten stilistischen Merkmalen, die in der Statuen- und Reliefherstellung analysiert wurden, in Verbindung gesetzt werden. So könnte sein Name mit der Gesamtkomposition der Reliefvorzeichnung (also der Meister-Umrisszeichner) und, falls er auch noch an den Reliefs mitarbeitete, mit den außergewöhnlich korpulenten und ausgezeichnet gestalteten Hapi am zentralen Sitzblock CG 415 verbunden werden. Sollte er für die Gesamtaufsicht und Konzeption der skulpturalen Gestaltung verantwortlich sein, so ist ihm vielleicht das ungewöhnliche Erscheinungsbild der Königsstatuen mit den tief eingegrabenen Bauchfalten an einem ansonst schlanken Körper zu verdanken.

Unter Amenemhet I. ist ein Umrisszeichner (*sš-qdw.t*) Nacht III für sein Wirken in der Residenz belegt.<sup>2180</sup> Er soll unter Sesostri I. noch in dessen 10. Jahr gearbeitet haben.<sup>2181</sup> Vielleicht war er auch noch zu einem späteren Zeitpunkt als Vorzeichner in Lischt tätig.

<sup>2174</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 331.

<sup>2175</sup> Da identische Handschriften an der Chapelle Blanche, am Karnak-Pfeiler und an den Lischter Sitzblöcken festgestellt werden konnten, (siehe Kapitel 4.2 *Syntaktische Analyse der Komposition* in Teil III. *Analytik*) können die Arbeiten nur in einer chronologischen Abfolge durchgeführt worden sein. Die Chapelle Blanche wurde im 15. Jahr errichtet. Die erste Bauphase in Lischt wurde im 22. Jahr abgeschlossen, somit konnten die Reliefs an den Statuen sowohl davor als auch danach ausgeführt werden. Da die Reliefs an den Wänden und an den Statuen mit hoher Wahrscheinlichkeit zum selben Zeitpunkt fertiggestellt wurden, ist anzunehmen, dass die Steinmetzen-Mannschaft erst nach der Fertigstellung der Chapelle Blanche im Lischter Tempel zum Einsatz kam.

<sup>2176</sup> Lange/Schäfer, Grabsteine IV, Tf. XLII, XLIII. Die königliche Stele von Sesostri I. (CG 20539) stammte, da im Stil identisch, eindeutig von der Mannschaft in Lischt und wurde an der nördlichen Umfassungsmauer in Abydos gefunden.

<sup>2177</sup> Kapitel 4.2 *Syntaktische Analyse der Komposition* und 4.3.1 *Hapi-Typen* und 4.3.2.4 *Zusammenfassung der Analyseergebnisse der Hapi-Darstellungen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2178</sup> Simpson, MDAIK 47 (1991), 331. Dieser Stil wurde daher von R. Freed als Karnak-Stil bezeichnet, Freed, *Middle Kingdom Relief*, 200.

<sup>2179</sup> Freed, *Middle Kingdom Relief*, 210.

<sup>2180</sup> Helck, in: LÄ III (1980), 211 (CG 20515).

<sup>2181</sup> Simpson, JARCE 2 (1960), 53.



So können aufgrund der unzulänglichen Belege nur Hypothesen über die, an der Statuenherstellung beteiligten, Individuen geäußert werden.

<b>Amt</b>	<b>Name</b>	<b>Funktion</b>
<i>jmj-r3-tst</i>	<i>Jnhṛ-ḥnh</i>	Leiter einer Arbeitsgruppe
<i>jmj-r3-qs.tj</i>	<i>Šn</i>	Vorsteher der Bildhauer oder Steinmetzen (Beamter und Produzent)
<i>sš-qdw.t</i>	<i>Nḥt</i> III	Umrisszeichner

### 1.5 Zusammenfassung der Ergebnisse der Organisations- und Personenstruktur

Durch die Verarbeitung der literarischen und archäologischen Referenzen aus der Zeit Sesostris' I. und dem Umfeld des Lischer Pyramidenbezirks konnten die Auftraggeber, Projektleiter und zum Teil die Aufseher und aktiven Produzenten rekonstruiert werden. Interessant ist hierbei wer für das Konzept und das Design dieser außergewöhnlichen Statuengruppe verantwortlich war. D. Franke verwies auf drei Faktoren, die das Aussehen eines kunsthandwerklichen Produkts, zum Beispiel einer Statue, beeinflussten. Dies sei zum einen die Vorstellung des Auftraggebers, sowie des oder der ausführenden Handwerker und zum anderen die technischen Fähigkeiten und Möglichkeiten dieser Handwerker.<sup>2182</sup>

In Lisch hatte nicht nur der König als Auftraggeber Einfluss auf die Gestaltung des Pyramidenkomplexes und seines Statuenschmucks, sondern eine ganze Kommission, bestehend aus dem König, dem Wesir, dem Architekten und den beiden Hohepriestern von Memphis und Heliopolis.<sup>2183</sup> Dabei hatte jeder einzelne einen bestimmten Aufgabenschwerpunkt.<sup>2184</sup> Da die Funktion des Tempels und die darin stattfindenden Rituale eine Auswirkung auf die Gestaltung des Tempels hatten, kann der Einfluss der Priester nicht hoch genug eingestuft werden. Vor allem *Sesostris-anch*, der, dokumentiert durch seine Titel, die Oberaufsicht über die Bildhauer und Steinmetzen hatte, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit für die Text- und Bildgestaltung des Tempels zuständig gewesen. Dies zeigt sich auch in der ungewöhnlichen Gestaltung seines eigenen Grabes, dass er mit Pyramidentexten des Alten Reiches ausschmücken ließ. Vielleicht wurde auch auf seine Anregung hin der Tempel nach dem bewährten memphitischen Baustil konzipiert.

In einer zweiten Bauphase wurde der Tempel mit architektonischen Teilen oberägyptischer Vorbilder verändert.<sup>2185</sup> Ob diese Veränderungen dem *jmj r3 k3t nbt nswt Mentuhotep*<sup>2186</sup> zu verdanken sind, der ja unter dem Auftrag des Königs eine Zeit in Karnak gearbeitet hatte und den Tempel *Menuthoteps III.* studieren konnte, kann nur gemutmaßt werden. Allerdings sind besonders von ihm zahlreiche Belege erhalten geblieben, die seine persönliche Nähe zum König dokumentieren.<sup>2187</sup> Da seine Statuen in besonderer Weise Wohlstand durch Fettleibigkeit ausdrücken, könnte ihm die Idee mit der angedeuteten Fettleibigkeit auf den Sedfest-Statuen zugeschrieben werden. Andererseits steht das Wohlgenährtsein im engen Bezug zu Hapi, der unter der Herrschaft Sesostris' I. große Bedeutung im göttlichen Pantheon erhielt und auch an den Reliefs der Sedfest-Statuen an prominenter Stelle abgebildet ist. Als wichtiger Akteur des Sedfestrituals und zusammen mit dem König als Garant für die ausreichende Ernährung der Bevölkerung, könnte die Andeutung von Bauchfalten an den Statuen des Königs auch durch *Sesostris-anch*, den Verantwortlichen für das rituelle Programm des Tempels, initiiert worden sein.

<sup>2182</sup> Franke, Heqaib, 109.

<sup>2183</sup> Arnold, in: LÄ V (1984), 1; Über die Struktur von "reciprocity and communication between king and elite", Baines, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 155-156.

<sup>2184</sup> Der Wesir und seine Verwaltung waren für die Gesamtorganisation und Versorgung mit Rohstoffen und Lebensmitteln zuständig.

<sup>2185</sup> Zum Beispiel dem Aufweg mit Nischen und Osirisstatuen, die nur noch für die Grabanlage Mentuhoteps' III. belegt sind. Arnold, Pyramid, 56; Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>2186</sup> Mentuhotep hatte die Aufsicht über die Arbeiten in Lisch. Simpson, MDAIK 47 (1991), 339. Davis, SAK 10 (1983), 136, 138.

<sup>2187</sup> Blumenthal, Königtum, 308, 320, 397.

Inwieweit konnten die aktiven Produzenten, z.B. die Vorarbeiter und Meister einer Mannschaft, Neuerungen einbringen? Sie hatten wie z.B. Šn einen hohen sozialen Status und in einigen Fällen einen engen Kontakt zum Auftraggeber.<sup>2188</sup> Zumeist wird angenommen, dass es in der Produktion selbst kaum möglich war, mit Neuerungen zu experimentieren. Dies läge zum einen am arbeitsteiligen Verfahren, das individuelle Vorstellungen eines Produzenten weitestgehend ausschloss,<sup>2189</sup> zum anderen an der Abhängigkeit der Bildhauer und Steinmetzen vom Auftraggeber, der sie mit Material, Werkzeugen und Lebensmitteln versorgte<sup>2190</sup> und sie anhielt seine Vorstellungen<sup>2191</sup> in bestmöglicher Weise auszuführen.<sup>2192</sup>

Diese Abhängigkeiten betrafen sicher auch die Bildhauer- und Steinmetzen-Mannschaft in Lischt. Dennoch weist der Statuenbefund unterschiedliche Qualitäten und Arbeitstechniken auf, die zu einer Konnotation von Meistern und Schülern führte. Diese Meister gehören zur Gruppe der Spezialisten, die sich durch eine außergewöhnliche Ausbildung, aber auch durch Kreativität<sup>2193</sup> auszeichneten.<sup>2194</sup> Sie arbeiteten eng mit den Leitern und Architekten zusammen<sup>2195</sup> und hatten daher einen bisher wenig beachteten Einfluss auf neue Darstellungsweisen und Arbeitstechniken.<sup>2196</sup> Eine große Bedeutung hatten sie dazu bei der rituellen Belebung der Statuen durch das Mundöffnungsritual. Sie waren Garanten einer bestmöglichen Umsetzung des Königsbildes und somit für die Gewährleistung der repräsentativen sowie der rituellen Funktionen dieser königlichen Stellvertreter verantwortlich. „Durch die Teilnahme am Schöpfungsvorgang wird der Kunsthandwerker zum Mittler zwischen der Welt der Sinne und der Welt der Ideen.“<sup>2197</sup>

<sup>2188</sup> Eyre, in Powell (Hg.), Labor, 195, „It is not unusually possible to trace in detail the contact between the king and his most skilled craftsmen, as the personal influence of individual kings in the development of style. The overseer of works and chief sculptor Bak, who worked in the Amarna style for Akhenaten, entitled himself apprentice (*hry-ꜥ*) and pupil (*sbꜣ*) of the king. His father Men, with the same titles, had worked in traditional style for Amenhotep III. (Urk. IV 1942-1943). It was however, something of cliché to say that one worked according to rules of conduct laid down by the king (Urk IV 2017:11). Even so, kings of the early Nineteenth Dynasty prided themselves on their experience and knowledge of the supervision of works and expeditions, and their personal visits to remote sites, and royal prices seem to have acted as officials over works.“

<sup>2189</sup> So auch R. Drenkhahn, Handwerker, 156.

<sup>2190</sup> Davis, SAK 10 (1983), 136; Wilson, JNES 6 (1947), 243-245.

<sup>2191</sup> Reglementiert durch die religiöse und politische Elite, Davis, Canonical Tradition, 212. Allerdings wird nicht das „seen“, sondern das „known“ reguliert. Davis, Canonical Tradition, 22.

<sup>2192</sup> Davis, Canonical Tradition, 220.

<sup>2193</sup> Wilson, JNES 6 (1947), 249, „He was free to express his individuality and to experiment within the known system. The second part of the paradox – to the modern – is that he was a creative individual and yet was content to remain essentially anonymous.“

<sup>2194</sup> Baines, in: Gundlach/Raedler, Selbstverständnis, 130, „Elite lives and aspirations encompassed other domains that are forcefully presented in later Old Kingdom tombs, with their artistic creation of virtual self-sufficient patrimonial estates.“

<sup>2195</sup> Davis, Canonical Tradition, 219; Wilson, JNES 6 (1947), 238, „The Overseer of All Royal Works stood upon an acceptedly higher plane than the artist. Nevertheless, we believe that the generalization just made with regard to individual voluntarism within large and loose social determinism was true for Egyptians in general. As we shall argue later, the artist was a hired worker, commissioned to undertake the production of works of art of a fixed and known type, but the details of his execution of that commission were left to him, with opportunity for a fair play of his artistic bent and experimental genius.“

<sup>2196</sup> Steinmann, ZÄS 118 (1991), 151, Anm. 13; Wilson, JNES 6 (1947), 135, 249, „He was paid in goods for this product, and he had the two additional compensations of a personal knowledge that his work was good and of the encouragement to put his own individual genius into the manufacture of the product.“

<sup>2197</sup> Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966), 125.

## 2. Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm

In den vorhergehenden Teilen der *Gegenstandsicherung* und *Analytik* wurden die Texte, die sich auf den Sitzblöcken der Statuen befinden, nicht berücksichtigt. Deren Bearbeitung ist nun ein eigenes Kapitel im Teil der *Validierung* gewidmet, da ihre Lesbarkeit erst durch die Rekonstruktion der Platzierung der Statuen zueinander möglich war, die wiederum nur auf der Basis der Ergebnisse der Werktechnik erfolgen konnte. Neben der ästhetischen Beurteilung der Statuen muss deren Funktion<sup>2198</sup> ergründet werden, die durch die Texte auf den Thronseiten, die Berücksichtigung der Aufstellung, des Dekorationsprogramms und des Kontextes eine Klärung erfahren kann.<sup>2199</sup> Eine umfassende Analyse der Texte im Hinblick auf ihre religionsgeschichtliche, rituelle und historische Einbettung, kann hier allerdings nur am Rande erfolgen, da diese den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde und einer eigenständigen Bearbeitung bedarf.

Eine semantische Analyse haben die Statuen und ihre Texte nur in Ansätzen erhalten,<sup>2200</sup> zumeist kamen ihnen nur formal-ästhetische Untersuchungen zugute.<sup>2201</sup> Eine komplette Übersetzung der Texte wurde von K.P. Kuhlmann erstellt,<sup>2202</sup> allerdings ohne den Versuch einer sinnvollen Abfolge oder Interpretation einzelner Textteile. Andere haben sich nur auf den Inhalt einzelner Texte beschränkt<sup>2203</sup> oder nur den Bereich der Hapi-Reihe<sup>2204</sup> oder die Texte der Horus und Seth-Reihe<sup>2205</sup> untersucht.

Zunächst werden die Texte der Hapi- sowie der Horus- und Sethreliefs separat mit ihren Übersetzungen vorgestellt. Die Reihenfolge, in der die Texte präsentiert werden, sind durch die mittels der werktechnischen Analyse rekonstruierten, Aufstellung bedingt.<sup>2206</sup> Dabei werden die

<sup>2198</sup> Franke, Heqaib, 105, „Die Herstellung von Reliefs, Statuen, Stelen und Opfertafeln galt im alten Ägypten als handwerkliche Produktion. Es waren Auftragsarbeiten, die im wesentlichen eine Funktion ausüben sollten, die nichts mit dem Wert dieser Objekte als Kunstwerke „an sich“ zu tun hatte.“ Assmann, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 56, „Egyptian art is always functional and never decorative, it is this notion of self which seems to determine its functional contexts to the greatest extent. These are closely linked to Egyptian ideas about immortality, about self-eternalization and self-monumentalization.“ Zur Funktion ägyptischer Artefakte siehe auch Davis, Canonical Tradition, 198, 201-202.

<sup>2199</sup> Gundlach, in: Kurth (Hg.), Systeme, 48, „Erkennbar wird dieser königsideologische Sachverhalt in der kultunterstützenden Dekoration des Tempels, deren Aussagen durch den gedachten oder realiter vollzogenen Kult (repräsentiert durch die kultrelevante bzw. kultbezogene Dekoration) ständig belebt und damit aktuell gehalten wird. Durch die besondere Art der Architektur dieser Tempel wird das Ziel der kultunterstützenden Aussagen und des Kultvollzuges, das gemeinsame Thronen, in ein vom diesseits her zugängliches Jenseits verlegt, also in eine Art mythische Stätte. Der Bildcharakter von Lage, Architektur und Dekoration, mithin die ikonische Komponente des Tempels, weiterhin die kultische Komponente (der Kultvollzug) und die königsideologische Voraussetzung und Zielsetzung bilde das Bedeutungsdreieck dieser Tempel.“

<sup>2200</sup> Evers, Staat I, 32, „Was an ihnen rätselhaft und unverständlich erscheint, hängt mit dem Zweck zusammen für den sie eingerichtet sind.“ J. Baines vermutete, dass die Statuen ein sie verbindendes Dekorationsprogramm hätten. Baines, Fecundity Figures, 136.

<sup>2201</sup> Simpson, in: Schmandt-Besserat (Hg.), Immortal Egypt, 20, „The viewer of today judges the merits of the statue or relief on its aesthetic value rather than in terms of the success of its magical function.“

<sup>2202</sup> Kuhlmann, Thron, 53-56. Die ersten Bearbeiter der Reliefs an den Sitzblöcken, G. Jequier, J.E. Gautier und L. Borchardt, haben nur die Hieroglyphen ohne Kommentierung wiedergegeben.

<sup>2203</sup> Blumenthal, Elke, Untersuchungen zum ägyptischen Königtum des Mittleren Reiches, I. Die Phraseologie, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 61:1, Berlin 1970.

<sup>2204</sup> Baines, Fecundity Figures, 155-156.

<sup>2205</sup> Kees, Horus, 8-9; Gardiner, JEA 30 (1944), 25-26.

<sup>2206</sup> Die Angaben links und rechts beziehen sich auf die Statuen, also das Relief, das sich auf ihrer linken Seite befindet.

Übersetzungen von K.P. Kuhlmann und von E. Blumenthal in den Fußnoten wiedergegeben. Die Reliefs der Sitzblöcke werden in den Umzeichnungen von G. Jequier vorgestellt, und es wird auf die dort fehlenden Hieroglyphen hingewiesen. In einem zweiten Schritt werden die Texte der beiden gegenüberliegenden Reliefreihen in Interaktion gebracht und die dadurch erzeugten Interpretationsmöglichkeiten diskutiert.

## 2.1 Das Programm der Hapi-Darstellungen

J. Baines hatte die Texte der Hapi-Reliefs übersetzt und versuchte neben der Übersetzung, eine Ordnung in die Texte zu bringen. Dabei unterliefen ihm einige Ungenauigkeiten. CG 411 bezeichnete er als CG 410, und er vertauschte die Platzierung von *Hr* und *Šth* auf der rechten Thronseite. Auf der linken Thronseite von CG 413 rekonstruierte er die beschädigte Partie mit *mntw nsw.t-f* statt *jw<sup>c</sup>.t sn.wj*, da er das Relief nicht am Original untersuchen konnte.

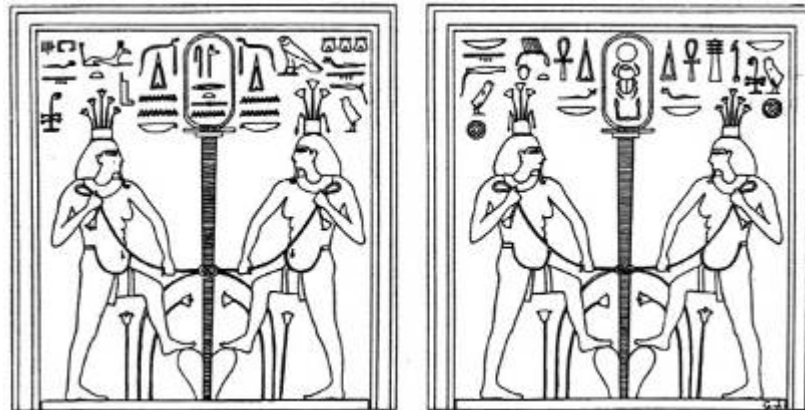


Abb. 118: CG 411 rechte und linke Thronseite<sup>2207</sup>

### CG 411

#### Rechts:<sup>2208</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k Šth swt-f t3-rsj*

Hiermit gebe ich dir Seth und seine Stätten in Oberägypten<sup>2209</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k Hr ns.wt-f t3 mḥw*

Hiermit gebe ich dir Horus und seine Throne in Unterägypten

#### Links:<sup>2210</sup>

*dj-f ḥḥ 3w.t-jb nb Nb t3 mḥw*

**Er gebe** jegliches Leben und Freude  
(Beischrift: Herr Unterägyptens)

*dj-f ḥḥ dd w3s nb Nb t3-šm<sup>c</sup>.w*

**Er gebe** jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Herr Oberägyptens)

<sup>2207</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 28.

<sup>2208</sup> Kuhlmann, Thron, 53, „rechts; die Personifikationen Ober- und Unterägyptens bei derselben Handlung; sie sprechen: „Hiermit gebe ich dir Seth, seine Throne (*swt*) bzw. „Hiermit gebe ich dir Horus, seine Throne (*nswt*).“

<sup>2209</sup> Blumenthal, Königtum, 175, „Horus gibt dir seine Throne. Seth gibt dir seine Throne. (Rede der Personifikationen von Ober- und Unterägypten vor Sesostri I)“

<sup>2210</sup> Kuhlmann, Thron, 53, „links; zwei Götter, die als „Herr von Oberägypten“ bzw. „Herr von Unterägypten“ bezeichnet werden, vereinigen die beiden Länder, indem sie die Wapppflanzen, Papyrus und Lilie, an das *Zm* mit der Namenskartusche des Königs kneten; eine Legende zu jeder Gottheit besagt, dass sie „alles Leben, alle Dauer und Wohlfahrt“ bzw. „alles Leben und alle Herzensweite“ an den König übergeben.“

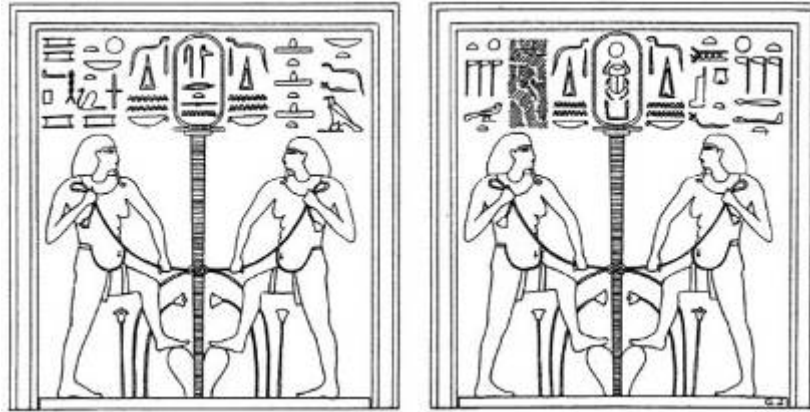


Abb. 119: CG 413 rechte und linke Thronseite<sup>2211</sup>

**CG 413**<sup>2212</sup>

**Rechts:**<sup>2213</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k jh.t nb.t jmj.t ph.w  
h<sup>c</sup>pj*

Hiermit gebe ich dir alles, was in den Gewässern des Nils ist.

*dd-mdw dj.n-j n-k htp.t nb.t df3w*

Hiermit gebe ich dir jegliche Opfer sowie Nahrung.<sup>2214</sup>

**Links:**<sup>2215</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k [jw<sup>c</sup>.t sn.wj] psd.t  
nds.t*

Hiermit gebe ich dir die zwei Erbanteile (Beischrift: die kleine Götterneunheit)

*dd-mdw dj.n-j n-k Jtm ns.t-f psd.t 3.t*

Hiermit gebe ich dir Atum und seinen Thron (Beischrift: die große Götterneunheit)<sup>2216</sup>

<sup>2211</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 30.

<sup>2212</sup> Als zerstört und nicht lesbar wurde die mittlere Kolumne der linken Hälfte der linken Thronseite von CG 413, bis auf eine wage Andeutung eines liegenden Tieres, klassifiziert. (Jequier/Gautier, Licht II, 34, fig. 30). Die Kolumne lässt sich jedoch auch noch heute im Streiflicht mit einem *jw<sup>c</sup>.t sn.wj* rekonstruieren.

<sup>2213</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „rechts; der Gott „Speise“ (*Df3*) und „Nil“ (*H<sup>c</sup>pj*) bei derselben Handlung wie oben; sie übermitteln dem König gleichzeitig „alle Opferspeisen (*htpw*)“ bzw. „alle (eßbaren) Dinge (*jhwt*), die im Marschland sind (=gedeihen).“

<sup>2214</sup> Blumenthal, Königtum, 88, „Ich gebe dir alle Speisen, alles von mir. Ich bringe dir alle Mahlzeiten, alles von mir. (Rede der Gaupersonifikation vor Sesostri I., Licht, Abb. 17).“

<sup>2215</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „links; zwei Götter, als „große Götterneunheit“ (*psdt 3(j)t* bzw. *psdt wrrt*) bezeichnet, bei derselben Handlung wie oben; sie geben dem König „Atum, sein Amt/Reich (*st*) und seinen Thron (*nst*)“, bzw. eine heute durch Zerstörung unlesbar gewordene Gabe.“

<sup>2216</sup> Blumenthal, Königtum, 175, „Atum gibt dir seine Throne. (Rede der Personifikation der Götterneunheit vor Sesostri).“

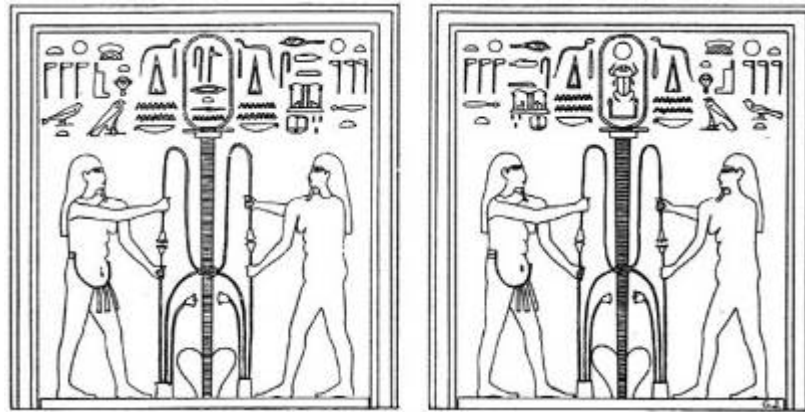


Abb. 120: CG 415 rechte und linke Thronseite<sup>2217</sup>

### Zentrum: CG 415

<b>Rechts:</b> <sup>2218</sup>	<i>ḏd-mdw dj.n-j n-k ḥꜥj.t ḥr s.t Hr</i> <sup>2219</sup> <i>psd.t nḏs.t</i>	Hiermit gebe ich dir das Erscheinen auf dem Thron des Horus (Beischrift: die kleine Götterneunheit)
	<i>ḏd-mdw dj.n-j n-k jrj sd.w psd.t ʿ3.t</i>	Hiermit gebe ich dir das Vollziehen von Sedfesten (Beischrift: die große Götterneunheit)
<b>Links:</b> <sup>2220</sup>	wie rechts	

<sup>2217</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 34, fig. 31.

<sup>2218</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „rechts; dieselbe Dekoration.“

<sup>2219</sup> Blumenthal, Königtum, 40, „Seit dem Mittleren Reich auf Königsthronen belegt. In zahllosen Bauschriften in verschiedenen Zusammensetzungen mit den Gaben der Götter an den König verbunden.“

<sup>2220</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „links; zwei Götter, als „große Götterneunheit“ (*psdt ʿ3(j)t* bzw. *psdt wrrt*) bezeichnet, bei derselben Handlung wie oben; sie übermitteln dem König „das Feiern von *sd*-Festen“, bzw. „das strahlende Erscheinen auf den Horusthronen.“



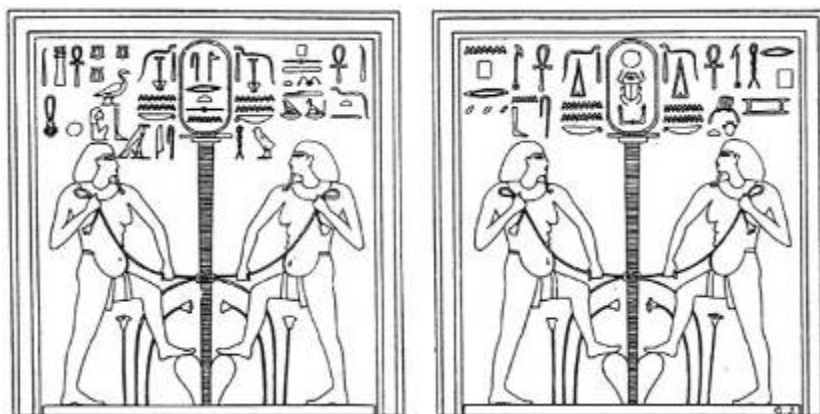


Abb. 121: CG 419 rechte und linke Thronseite<sup>2221</sup>

### CG 419

#### Rechts:<sup>2222</sup>

*dd-mdw zm3.n-j n-k ns.wt Gb ʿnh.tj*  
*dd.tj mj Rc Šj3*

**Hiermit verbinde ich dir** die Throne des Geb, mögest du leben und dauern wie Re (Beischrift: Sia)

*dd-mdw zm3.n-j n-k psš.t Hr Šth*  
*ʿnh.tj d.t Hw*

**Hiermit verbinde ich dir** die Anteile des Horus und des Seth (der beiden Herren),<sup>2223</sup> mögest du ewig leben (Beischrift: Hu)<sup>2224</sup>

#### Links:<sup>2225</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k ʿnh w3s snb Nprj*

Hiermit gebe ich dir Leben, Glück und Gesundheit (Beischrift: Nepri)

*dd-mdw dj.n-j n-k ʿnh w3s 3w.t-jb*  
*Hʿpj*

Hiermit gebe ich dir Leben, Glück und Freude (Beischrift: Hapi)

<sup>2221</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 32.

<sup>2222</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „rechts; die Götter *Hw* und *Šj3* bei derselben Handlung wie oben; sie sprechen: „Ich vereinige dir die Teile der beiden Herrinnen, indem du ewig leben mögest“, bzw. „Ich vereinige dir die Throne des Geb, indem du leben und dauern mögest wie Re.“

<sup>2223</sup> Die Zeichen des Horus und Seth auf dem Korb (der beiden Herren) kennt man erst aus dem Mittleren Reich. Kees, Horus, 83, „Wir brauchen uns daher nicht zu wundern, wenn in einem bereits erwähnten Ritualtext für die Räucherung, den wir allerdings erst aus dem frühen Mittleren Reich kennen, gesagt wird: „Dich haben die beiden großen Herren an der Spitze von Oberägypten gereinigt“, wobei zwar erst die Texte der 12. Dyn. deutlich (Horus und Seth auf dem Korb) schreiben, eine Deutung auf Horus und Seth [...]“

<sup>2224</sup> Blumenthal, Königtum, 179, „Hu vereinigt dir die gesamten Anteile der beiden Herren, mögest du ewig leben. Sia vereinigt dir die Throne des Geb, mögest du leben und dauern wie Re. (Rede der Nilgötter vor Sesostri I.)“

<sup>2225</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „links; der Gott „Korn“ (*Npr*) und „Nil“ (*Hʿpj*) bei derselben Handlung wie oben; sie geben „Leben, Wohlfahrt und Gesundheit“, bzw. „Leben, Wohlfahrt und Herzensweite.“

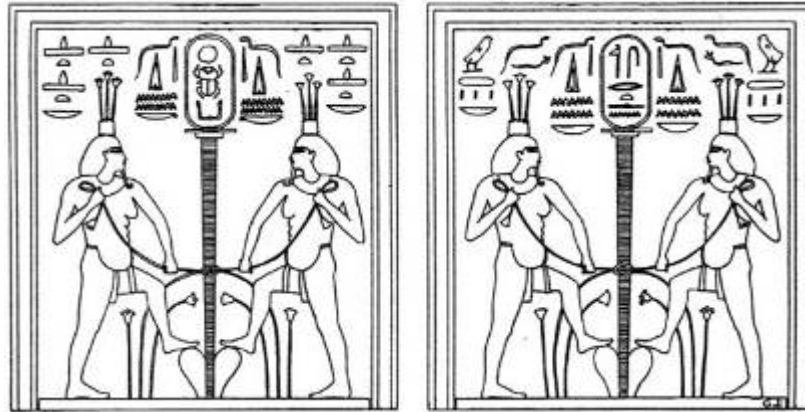


Abb. 122: CG 418 rechte und linke Thronseite<sup>2226</sup>

### CG 418

**Rechts:**<sup>2227</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k htp.t nb*

Hiermit gebe ich dir alle Opfer

**Links:**<sup>2228</sup>

*dd-mdw dj.n-j n-k df3w nb*

Hiermit gebe ich dir alle Nahrung

Die Hapi übergeben, stellvertretend als Personifikationen unterschiedlicher Gottheiten, Segen, Macht und Opfer an den König. Im Zentrum (CG 415) wird das Vollziehen der Sedfeste durch die Götterneunheit gewährleistet. Diese übergibt ebenfalls an der links anschließenden Statue (CG 413) die Erbanteile und den Thron des Atum<sup>2229</sup> an den König.

Auf der Statue (CG 419), die sich rechts an CG 415 anschließt, werden auf der linken Thronseite Leben, Glück, Freude und Gesundheit durch Hapi und Nepri verliehen und auf der rechten Thronseite die Throne des Geb und die Anteile von Horus und Seth durch Sia und Hu<sup>2230</sup> vereinigt. Durch diese Gottheiten wird das aktive Handeln an der Vereinigung und die herausragende Bedeutung dieses Thrones weiter betont.

An den äußeren Thronen (CG 411 und 418) verleihen die Hapi als Herrn von Ober- und Unterägypten (verdeutlicht durch den Wappenschmuck, den nur die Hapi dieser Reliefs tragen)<sup>2231</sup> verschiedene Opfer, Gesundheit und Leben sowie die einzelnen Stätten von Horus und Seth. Während sie an CG 411 noch als Herrn von Unter- und Oberägypten ausgeschrieben wurden, müssen die Wappenaufsätze an CG 418 als Hieroglyphen gelesen werden.

<sup>2226</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 33, fig. 29.

<sup>2227</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „rechts; dieselben Götter binden die Wappenzweige an den *jnj-sw t bjtj* (sonst *z3-Rcw*)-Namen des Königs und übergeben ihm „alle Opferspeisen (*htpw*).“

<sup>2228</sup> Kuhlmann, Thron, 54, „links; die Personifikationen von Ober- und Unterägypten binden die Wappenzweige an den *s3-Rcw*-Namen des Königs, der hier anstelle des sonst auf der linken Seite üblichen *jnj-sw t bjtj*-Namen steht, und übergeben ihm „alle Speisen (*df3w*).“

<sup>2229</sup> Blumenthal, Königtum, 63, „An der Chapelle Blanche erscheint Atum in folgendem Kontext „Leiblicher Sohn des Atum, den er aus dem Leibe der Götterneunheit geschaffen hat. (Amun-Kamutef).“ Blumenthal, Königtum, 66, „Atum zieht dich auf zum König von Ober- und Unterägypten. (Amun-Re).“ Blumenthal, Königtum, 92, „Dein Vater Atum hat befohlen, daß du in diesem Lande lebest ewiglich. (Amun).“

<sup>2230</sup> Assmann, Sinngeschichte, 157, „Sia ist das Herz, Hu ist der Mund, Re ist die Kraft der Strahlen mehr als Sonne und Universum, die die beiden Länder mit Kraft und Leben erfüllt.“ Blumenthal, Königtum, 280, „Hu ist in deinem Mund, Sia ist hinter dir. (Lederhs. II 1-2).“

<sup>2231</sup> So auch Freed, Middle Kingdom Relief, Anm. 684, 688.

An der rechten Throneite von CG 413 fehlt die Beischrift für die ausführenden Götter. Die Nilgötter könnten natürlich auch hier als Personifikationen der beiden Landesteile aufgefasst werden, allerdings weisen sie nicht, wie an CG 411 und 418, Kronenaufsätze in Form von Wapppflanzen auf. Da die Hapi Nahrung und alles, was in den Gewässern des Nils ist, verteilen, könnten sie ebenfalls parallel zum Relief der Statue CG 419 als Hapi und Nepri angesehen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist hier allerdings Hapi in seiner ursprünglichen Bedeutung dargestellt, nämlich als Nilgott, der durch die jährliche Überschwemmung die Versorgung des Landes mit Wasser und Nahrung sicherte.

Durch *Motiv 1*<sup>2232</sup> ist die Statue CG 415 nicht nur von den restlichen Hapi-Darstellungen unterschieden, sondern auch durch den Text semantisch hervorgehoben, der das Erscheinen auf dem Horusthron und das Sedfest gewährleistet. Die restlichen Hapi-Reliefs weisen *Motiv 2* auf, das das aktive Wirken an der Königsherrschaft ausdrückt und dessen Höhepunkt an der linken Throneite von CG 419 durch das Vereinigen der Throne und Anteile dargestellt ist. Die Verbindung von Text und Bild verdeutlicht, dass die einzelnen Motiv-Varianten, jedoch nicht die Hapi-Typen, verschiedene semantische Informationen wiedergeben. Die unterschiedlichen Hapi-Typen,<sup>2233</sup> die voluminösen Erscheinungsformen an CG 411 und 413 und die grazilen Erscheinungsformen an CG 418 und 419 geben beide, als Personifikationen der Herrn von Ober- und Unterägypten, Nahrung, Opfer, Gesundheit, Glück usw. an den König. Da es sich bei der Ausbildung der einzelnen Hapi-Typen um keine semantischen Merkmale handelt, kann damit die Annahme, dass hier Kennzeichen persönlicher Handschriften vorliegen, als begründet gelten.<sup>2234</sup> An CG 415 wird nicht nur durch den Text, sondern auch durch die singuläre Haltung der Hapi (*Motiv 1*) verdeutlicht, dass die Vereinigung schon abgeschlossen ist und nun in Dauer gehalten wird.

---

<sup>2232</sup> Die einzelnen Motive wurden in Kapitel 3.3.2 *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung* bestimmt.

<sup>2233</sup> Kapitel 4.3.1 *Hapi-Typen* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2234</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 41, „The purpose was both propagandistic and religious. An image presented a man as strong and successful. Conventions of presentations varied from case to case and from epoch to epoch; in some instances corpulence was an attribute of the powerful courtier, but in other it may be a grotesque attribute. From the idealizing point of view, the personality of physiognomic peculiarities of an individual were secondary matters.“ W. Davis stellte unter anderem zur Diskussion, ob überhaupt geklärt werden kann, ob Korpulenz ein individuelles Merkmal oder ein Attribut für sozialen Erfolg sei, Davis, *Canonical Tradition*, 46. So auch, Simpson, in: Schmandt-Besserat (Hg.), *Immortal Egypt*, 21-22, der feststellte, dass die besten Arbeiter nur den Kopf idealisierten, während der Körper standardisiert wurde, um „statements“ zu geben: dicker Körper = Wohlstand, Vitalität; schlaffer Körper = Alter, Frieden. Bei den Hapi-Figuren symbolisiert der dicke Bauch ausschließlich Wohlgenährtsein und ist ja auch an allen Hapi-Typen ausgeprägt. Wie expressiv allerdings dieses Merkmal ausgebildet wurde, unterlag in diesem Fall keiner Reglementierung, sondern der Freiheit des Verzeichners.

## 2.2 Das Programm der Horus- und Seth-Darstellungen

Auf den Reliefs mit den Horus- und Seth-Darstellungen ist ausschließlich *Motiv 2* abgebildet, in dem das *zm3-t3wj* durch das Verknöten der Wappenpflanzen aktiv erwirkt wird. Nur an CG 417 werden Horus und Seth von den anderen Darstellungen unterschieden, indem die Figuren mit der Vereinigungskrone dargestellt sind. Diese Statue (CG 417) befindet sich, beruhend auf der werktechnischen Untersuchung, in der Mitte der Statuenreihe.

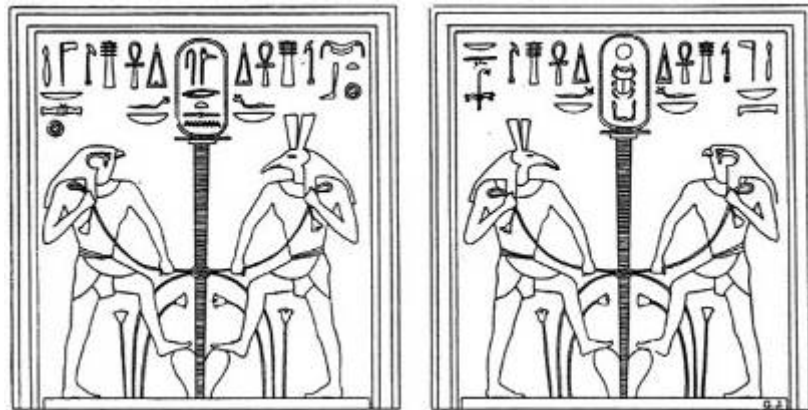


Abb. 123: CG 420 rechte und linke Thronseite<sup>2235</sup>

### CG 420

#### Rechts:<sup>2236</sup>

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb ntr<sup>c</sup>3 Nb Msn*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Großer Gott, Herr von Mesen)

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb Nbj.tj*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: der aus Ombos)

#### Links:<sup>2237</sup>

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb Nb t3 šm<sup>c</sup>.w*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Herr Oberägyptens)

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb ntr<sup>c</sup>3 Nb pt*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Herr des Himmels)

<sup>2235</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 35.

<sup>2236</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „rechts; die Götter Horus „der große Gott, Herr von Msn, und Seth „aus Ombos“ bei derselben Handlung wie oben; sie verleihen der Person des Königs „alles Leben“.

<sup>2237</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „links; die Götter Horus, „der große Gott, Herr des Himmels“, und Seth, „der Herr von Oberägypten“, bei derselben Handlung wie oben; sie geben „alles Leben“ an die Person des Königs weiter.“

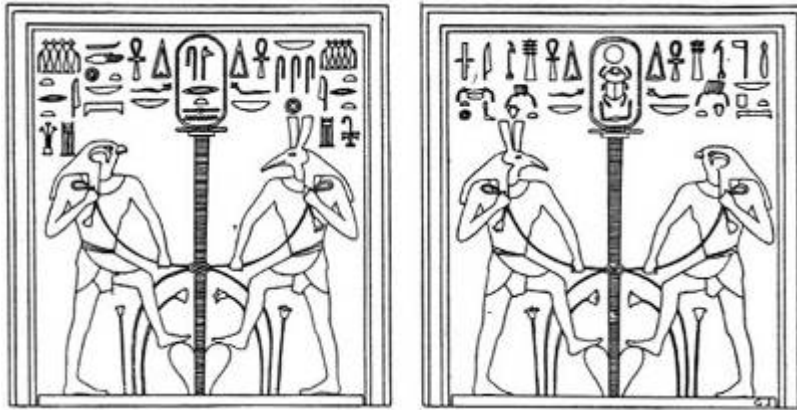


Abb. 124: CG 412 rechte und linke Thronseite<sup>2238</sup>

### CG 412

<b>Rechts:</b> <sup>2239</sup>	<i>dj-f<sup>c</sup>nh nb Bhd.tj Nb p.t hntj jtr.t mhw</i>	Er gebe jegliches Leben (Beischrift: der aus Behedet, Herr des Himmels, Vorsteher der unterägyptischen Kapelle)
	<i>dj-f<sup>c</sup>nh nb Nb Sw hntj jtr.t šm<sup>c</sup></i>	Er gebe jegliches Leben (Beischrift: Herr von Su, Vorsteher der oberägyptischen Kapelle)
<b>Links:</b> <sup>2240</sup>	<i>dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s 3w.t-jb jmj Nbj.tj</i>	Er gebe jegliches Leben, Dauer, Glück und Freude (Beischrift: der in Ombos befindliche)
	<i>dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s 3w.t-jb ntr<sup>c</sup>3 Nb pt</i>	Er gebe jegliches Leben, Dauer, Glück und Freude (Beischrift: Großer Gott, Herr des Himmels)

<sup>2238</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 36.

<sup>2239</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „rechts; die Götter Horus „aus Edfu, Herr des Himmels, an der Spitze der unterägyptischen *jtr*“, und Seth, „Herr von *Sw*, an der Spitze der oberägyptischen *jtr*“, bei derselben Handlung wie oben; beide Götter verleihen der Person des Königs „alles Leben.“

<sup>2240</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „links; die Götter Horus, „der große Gott, Herr des Himmels“, und Seth, „wohnhaft im Ombos“, bei derselben Handlung wie oben; beide Götter verleihen der Person des Königs „alles Leben, alle Dauer, Wohlfahrt und Herzensweite.“

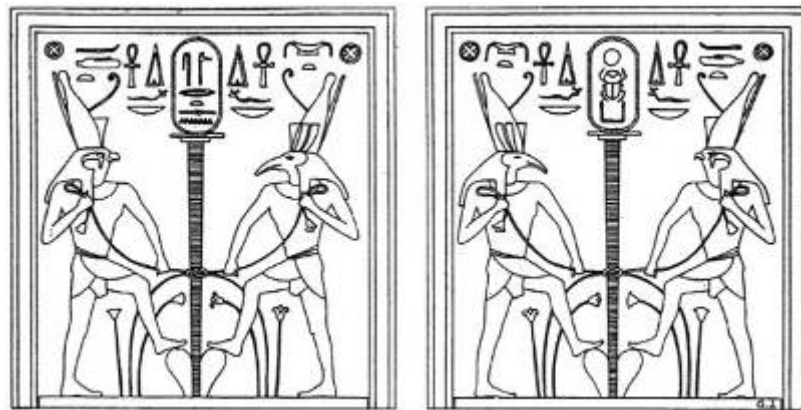


Abb. 125: CG 417 rechte und linke Thronseite<sup>2241</sup>

### Zentrum CG 417

**Rechts:**<sup>2242</sup> *dj-f<sup>c</sup>nh nb Bhd.tj*

Er gebe jegliches Leben (Beischrift: der aus Behedet)

*dj-f<sup>c</sup>nh nb Nbj.tj*

Er gebe jegliches Leben (Beischrift: der aus Ombos)

**Links:**<sup>2243</sup> wie rechts

<sup>2241</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 35, fig. 33.

<sup>2242</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „rechts; dieselbe Dekoration.“

<sup>2243</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „links; die Götter Horus „aus Edfu“ und Seth „aus Ombos“ bei derselben Handlung wie oben, beiden geben „alles Leben“ an die Person des Königs weiter.“

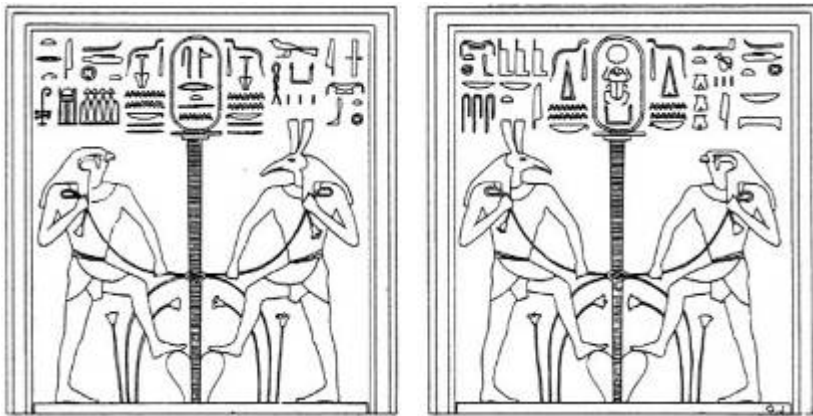


Abb. 126: CG 416 rechte und linke Thronseite<sup>2244</sup>

**CG 416**<sup>2245</sup>

**Rechts:**<sup>2246</sup>

*dd-mḏw zm3.n-j n-k t3.wj Bḥd.tj ḥntj  
jtr.t šm<sup>c</sup>.t*

**Hiermit vereinige ich dir** die beiden Länder  
(Beischrift: der aus Behedet, Vorsteher der  
oberägyptischen Kapelle)<sup>2247</sup>

*dd-mḏw zm3.n-j n-k t3.wj wr ḥk3w  
jmj Nbj.tj*

**Hiermit vereinige ich dir** die beiden Länder  
(Beischrift: Zauberreicher in Ombos)

**Links:**<sup>2248</sup>

*dd-mḏw dj.n-j n-k s.wt-j Nb Nbj.tj Nb  
Sw*

**Hiermit gebe ich dir** meine Sitze<sup>2249</sup>  
(Beischrift: Herr von Ombos, Herr von Su)

*dd-mḏw dj.n-j n-k [jw<sup>c</sup>.t] ns.wt Bḥd.tj  
Nb [pt]*

**Hiermit gebe ich dir** die Erbschaft meiner  
Throne (Beischrift: der aus Behedet, Herr des  
Himmels)

<sup>2244</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 36, fig. 34.

<sup>2245</sup> An der linken Seite von CG 416 hatte G. Jequier das Buckelkalb, von *jw<sup>c</sup>.t* unter *n.k* und das *p* und *t* von *pt* nicht wahrgenommen, vermutlich da dieser aus der Kolumnenordnung ausbricht, die an allen anderen Reliefs mit dem *n.k* endet.

<sup>2246</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „rechts; die Götter Horus „aus Edfu, an der Spitze der oberägyptischen *jtrt*“ und Seth „groß an Zauberkraft, wohnhaft in Ombos“ bei derselben Handlung wie oben; beide sprechen: „Hiermit vereinige ich dir die beiden Länder.“

<sup>2247</sup> Blumenthal, Königtum, 179, „Ich vereinige dir die beiden Länder. (Rede des Hous von Behedet und des Seth von Ombos vor Sesostri I.).“

<sup>2248</sup> Kuhlmann, Thron, 55, „links, die Götter Horus „aus Edfu, der Herr des Himmels“, und Seth „aus Ombos, Herr von Sw“, bei derselben Handlung wie oben; sie übermitteln dem König „mein (materielles) Erbe, (d.i.) meine Throne (*nswt*), bzw. „alle meine Throne (*swt*).“

<sup>2249</sup> Blumenthal, Königtum, 175, „Ich gebe dir alle meine Throne.“

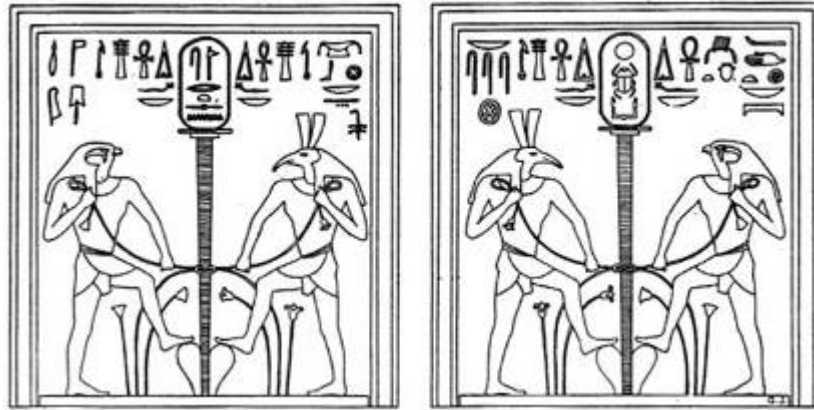


Abb. 127: CG 414 rechte und linke Thronseite<sup>2250</sup>

**CG 414**<sup>2251</sup>

**Rechts:**<sup>2252</sup>

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb ntr<sup>c</sup>3 s3b šw*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Großer Gott mit bunten Federn)

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb ntr<sup>c</sup>3 Nbj[.t]j Nb  
t3 šm<sup>c</sup>.w*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Großer Gott, der aus Ombos, Herr  
Oberägyptens)

**Links:**<sup>2253</sup>

*dj-f<sup>c</sup>nh dd w3s nb Nb Sw*

Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück  
(Beischrift: Herr von Su)

*dj-f<sup>c</sup>nh 3w.t-jb nb Bhd.tj Nb pt*

Er gebe jegliches Leben und Freude (Beischrift:  
der aus Behedet, Herr des Himmels)

An allen Statuen der Reihe, bis auf CG 416, werden Leben, Glück, Dauer und Freude an den König übergeben. Dabei werden Horus und Seth mit verschiedenen Beinamen versehen, z.B. „Herr von Oberägypten“<sup>2254</sup> (CG 414, CG 420), „der aus Ombos“ (CG 414, CG 417, CG 420), „Herr des Himmels“<sup>2255</sup> (CG 412, CG 414, CG 420), „Herr von Su“<sup>2256</sup> (CG 412, CG 420), „Behedeti“<sup>2257</sup> (CG 417, CG 420), „Herr von Mesen“ (CG 420) und „großer Gott mit bunten Federn“ (CG 414). Zweimal wird der Vorsteher der oberägyptischen Kapelle genannt, der einmal als Herr von Su (CG 412) und einmal als Behedetj (CG 416) bezeichnet wird.

<sup>2250</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 37, fig. 37.

<sup>2251</sup> Auf der rechten Thronseite von CG 414 hat G. Jequier das *t* von *Nbj.tj* nicht in seine Umzeichnung aufgenommen.

<sup>2252</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „rechts; die Götter Horus, „der große Gott, mit gescheckter Feder“, und Seth „aus Ombos, der Herr von Oberägypten“, bei derselben Handlung wie oben, beide Götter verleihen der Person des Königs „alles Leben, alle Dauer und Wohlfahrt.“

<sup>2253</sup> Kuhlmann, Thron, 56, „links, die Götter Horus „aus Edfu, Herr des Himmels“, und Seth, „der Herr von Sw“, bei derselben Handlung wie oben; beide Götter verleihen der Person des Königs „alles Leben und alle Herzensweite“, bzw. „alles Leben, alle Dauer und Wohlfahrt.“

<sup>2254</sup> Schon auf einem Relief Mentuhoteps III. wurde Seth als Herr von Oberägypten beim Vereinigen der beiden Länder unter dem König wiedergeben. Gardiner, JEA 30 (1944), 25.

<sup>2255</sup> Hornung, Seth, 57, „Das Epithet „Herr des Himmels“ hat bei diesen Thronen nur Horus. Daher wird Seth nicht als Sohn der Nut, Herr des Himmels angesprochen.“

<sup>2256</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 267, Anm. 83.

<sup>2257</sup> Horus von Behedet (Herr des Himmels, Großer Gott) ist des Weiteren auf einem Block Sesostris' I. (Hayes, Scepter I, 189) und einem Block Amenemhets I. (Hayes, Scepter I, 173) erhalten geblieben.



### 2.3 Das semantische Programm der Hapi- und Horus-/Seth-Reliefs

Bisher wurden die Reliefs der Statuen nie in einen Bezug zueinander gebracht, obwohl die systematische Einbringung der Statuen in der Cachette in zwei sich gegenüberliegenden Reihen schon eine Interaktion der beiden Motivreihen nahelegte. Wie auf den Grabungsfotos auch heute noch sichtbar, sind auf zwei Statuen der nördlichen Reihe Hapi-Figuren und auf der vordersten Statue der südlichen Reihe Horus- und Seth-Figuren zu erkennen.<sup>2258</sup> Die Aufstellung der Statuen in einer Hapi-Reihe und einer Horus-/Seth-Reihe haben schon G. Jequier und J.E. Gautier<sup>2259</sup> sowie J. Baines<sup>2260</sup> vorgeschlagen. Diese Trennung in zwei gegenüberliegende Motiv-Reihen (Motiv 2a–2b) wurde durch den werktechnischen Befund der Lischter Sitzstatuen bestätigt.<sup>2261</sup>

Auf den Reliefs weisen alle Figuren die gleiche Haltung auf, bis auch CG 415, auf dem die Hapi die Wappenpflanzen schreitend festhalten und sie nicht am Semazeichen festzurren. Wie vorgeführt,<sup>2262</sup> liegt die semantische Betonung dieser Motiv-Varianten nicht in der Aktion der Beine,<sup>2263</sup> sondern der Hände. Die Reliefs an CG 415 erhielten durch Motiv 1 eine besondere Bedeutungsebene, da an ihnen nicht mehr aktiv an der Krönung gewirkt,<sup>2264</sup> sondern das Erscheinen auf dem Horustron und das Feiern der Sedfeste auf Dauer festgehalten wird. Diese Reliefs markieren zusammen mit CG 417, auf dem Horus und Seth die Vereinigungskrone tragen, das Zentrum der Statuen-Reihen. CG 415 und 417 weisen daneben an ihren beiden Throneiten jeweils identische Texte auf, während diese an den restlichen Throneiten immer unterschiedlich gestaltet wurden.

---

<sup>2258</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. XI.

<sup>2259</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 38.

<sup>2260</sup> Baines, Fecundity Figures, 185, “with the Senwoseret I statue from El-Lischt the intended order for reading the groups is unknown, and nothing can be said about the ranking of concepts among them.”

<sup>2261</sup> Kapitel 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischter Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik*.

<sup>2262</sup> Kapitel 3.3.2 *Motive* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

<sup>2263</sup> Baines, Fecundity Figures, 240.

<sup>2264</sup> Baines, Fecundity Figures, 291.

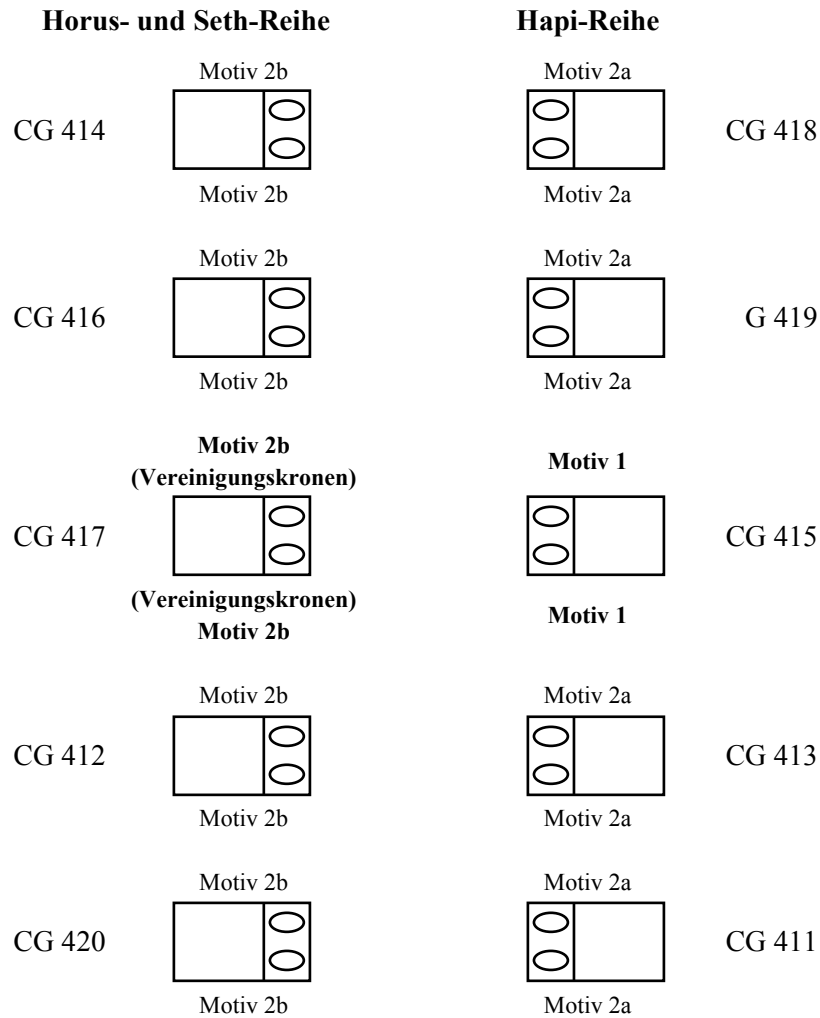


Abb. 128: Motivverteilung in der werktechnisch erarbeiteten Aufstellung

Dass die Hapi als Akteure unter dem König das *zm3 t3wj* vollziehen, ist seit dem Alten Reich bekannt. J. Baines nahm an, dass der thronende König den Vereiner des Landes symbolisieren sollte und die Hapi auf dem Thron seinem Schutze dienten und die Einheit garantierten.<sup>2265</sup> Die Nilgötter verkörperten aber – vor allem im frühen Mittleren Reich – eine ausreichende Nilflut und somit eine verlässliche Versorgung des Landes mit Nahrung. Diese jährliche Sicherheit hatte im frühen Mittleren Reich, besonders nach den Klimaveränderungen zum Ende des Alten Reiches<sup>2266</sup> und den Dürren in der 1. Zwischenzeit,<sup>2267</sup> eine essentielle Bedeutung für das Königtum. Schon im Alten Reich wurde mit dem Sedfest ein hoher Wasserstand festgehalten,<sup>2268</sup> der die Sicherung der jahreszeitlichen Ordnung durch den verjüngten König symbolisieren sollte. Unter Sesostri I. bekam Hapi eine herausragende Stellung im göttlichen Pantheon. Er nahm in seine Inschriften regelrechte Hymnen an Hapi auf, und die schematisierte Fettleibigkeit seiner Lischter Sitzstatuen spiegelt selbst im Königsbild einen engen Bezug zu

<sup>2265</sup> Baines, Fecundity Figures, 286-87.

<sup>2266</sup> Schenkel, Bewässerungsrevolution, 55-58.

<sup>2267</sup> Schenkel, Bewässerungsrevolution, 48.

<sup>2268</sup> Hornung, in: Donadoni (Hg.), Mensch, 358; Helck, ZÄS 93 (1966), 78-79.

diesem Fruchtbarkeitsgott wider.<sup>2269</sup> Die Bedeutung der regelmäßigen Wiederkehr der Nilflut<sup>2270</sup> war Voraussetzung für die Amtslegitimierung des Königs, und im Gegensatz zum Alten Reich hatte er sich aktiv mit Bewässerungsprogrammen um die Fruchtbarkeit und das Wohlbefinden des Landes zu kümmern.<sup>2271</sup> „Auffällig betont ist vor allem die Rolle des Königs als Schöpfer und Ernährer.“<sup>2272</sup>

Die Darstellung des *zm3 t3wj* durch Horus und Seth ist erst seit Mentuhotep III. überliefert.<sup>2273</sup> Allerdings spielten Horus und Seth schon im Alten Reich eine wichtige Rolle bei der Krönung,<sup>2274</sup> wie sie in der kleinen Sedfestdarstellung im Sonnentempel des Niuserre abgebildet ist.<sup>2275</sup> Gerade die häufigen Bezeichnungen als Horus von Behedet und Seth von Ombos bestätigen sie in dieser Funktion auch für die Lischter Reliefs. Die Krönung ist an CG 417 gar bildlich wiedergegeben, da „Horus von Behedet“ und „Seth, der zu Ombos gehörige“ mit der Vereinigungskrone dargestellt sind.

<sup>2269</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed, FS Simpson, 290, „Es ist kein Zufall, daß Sesostris, der als Fortsetzer der Politik seines Vaters den Horusnamen „Aktiver der Schöpfung“ führte, gerade in Elephantine sich ausgesprochene Beiworte als Schöpfer zulegt. Elephantine ist Ort der mythischen Nilquellen und des Beginns der jährlichen Nilüberschwemmung, der Ägypten seine Prosperität verdankte. Eine Assoziation, die sich angesichts des Fundortes Elephantine scheinbar aufdrängt, ist noch nicht angesprochen worden: die mit Hapi, dem Gott der Überschwemmung. Hapi gilt als Gott der Vegetation, Prosperität und Spender der Nahrung. So können ihm ausgesprochen schöpferische Eigenschaften zugesprochen werden. Von Hapi als „Ernährer Ägyptens“ ergeben sich direkte Verbindungen zum Königsbild.“

<sup>2270</sup> Blumenthal, Königtum, 440-441, „Hapi: das regelmäßige Kommen der Nilflut, Voraussetzung für den materiellen Fortbestand der ägyptischen Gesellschaft, vollzieht sich nach den Aussagen des Mittleren Reich, die allerdings der Ergänzung durch spätere Überlieferungen bedürfen, ohne äußeres Zutun des Königs, der jedoch durch seinen Anteil an der Aufrechterhaltung der Weltordnung auch hier nicht ohne Einfluß ist. Alle Vergleiche oder Identifikationen sind wie die Aussagen über die Dienstbarkeit der Natur als Metapher für Fruchtbarkeit und Wohlstand zu verstehen und werden wie andere Bildreden gleichen Ranges auch vom Privatmann des Mittleren Reich verwendet.“

<sup>2271</sup> Schenkel, Bewässerungsrevolution, 69 „Die Sozialstruktur Ägyptens, die Stellung des Königtums, der Aufbau der Landesverwaltung und vieles andere mehr zur Zeit des Alten Reich ist keinesfalls mit dem Mittleren Reich identisch. So besteht die Möglichkeit, daß die Züge, die das Mittlere Reich vom Alten Reich unterscheiden in einem Kausalzusammenhang mit der Einführung der künstlichen Bewässerung stehen.“

<sup>2272</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 186.

<sup>2273</sup> Habachi, MDAIK 19 (1963), fig. 6, pl. 5; Baines, Fecundity Figures, 261; Barta, Untersuchungen, 49.

<sup>2274</sup> Barta, Untersuchungen, 72-73.

<sup>2275</sup> Kees, Horus, 20-21.


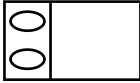
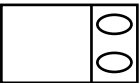
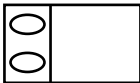

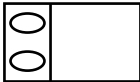
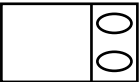
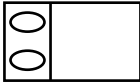
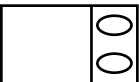
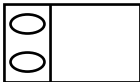
CG 414	<p>Herr von Su – der aus Behedet, Herr des Himmels</p>  <p>Großer Gott mit den bunten Federn – der aus Ombos, Herr Oberägyptens</p>	<p>(Herr Unterägyptens – Herr Oberägyptens)</p>  <p>(Herr Unterägyptens – Herr Oberägyptens)</p>	CG 418
CG 416	<p>Herr von Ombos und Su – der aus Behedet, Herr des Himmels</p>  <p>der aus Behedet, Vorsteher der oberägyptischen Kapelle – Zauberreicher in Ombos</p>	<p>Sia – Hu</p>  <p>Nepri – Hapi</p>	G 419
CG 417	<p>der aus Behedet – der aus Ombos</p>  <p>der aus Behedet – der aus Ombos</p>	<p>kleine und große Götterneunheit</p>  <p>kleine und große Götterneunheit</p>	CG 415
CG 412	<p>der in Ombos befindliche – Herr des Himmels</p>  <p>Herr des Himmels, Vorsteher der unterägyptischen Kapelle – Herr von Su, Vorsteher der oberägyptischen Kapelle</p>	<p>(Hapi?)</p>  <p>kleine und große Götterneunheit</p>	CG 413
CG 420	<p>Herr Oberägyptens – Herr des Himmels</p>  <p>Herr von Mesen – der aus Ombos</p>	<p>(Herr von Unterägypten – Herr von Oberägypten)</p>  <p>Herr von Unterägypten – Herr von Oberägypten</p>	CG 411

Abb. 129: Beischriften der Akteure

Während die Hapi-Reihe an den Reliefs der Außenstatuen (CG 411, CG 418) durch die Herren von Ober- und Unterägypten vertreten sind,<sup>2276</sup> ist die Bestimmung von Horus und Seth etwas komplexer. Seth wird an beiden Statuen (CG 420, CG 414) als „Herr von Oberägypten, zugehörig zu Ombos“ bezeichnet und im speziellen als „Herr von Su“. Horus wird neben seiner Bezeichnung „Behedeti, Herr des Himmels“ auch als „Herr von Mesen“ und als „großer Gott mit den bunten Federn“ vorgestellt. H. Kees verwies darauf, dass mit dem „Herrn von Mesen“

<sup>2276</sup> K. Sethe (Sethe, ZÄS 54 (1918), 138) verstand die Nilgötter mit den Wappenkronen als Personifikationen der beiden Landesteile, wohingegen J. Assmann die Determinative von Ober- und Unterägypten als Sinnbilder der „gesamten Schöpfungswelt“ auffasste (Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form, 36).

auch Horus als „Beherrscher von Unterägypten“ gemeint sein konnte.<sup>2277</sup> Man kann daher die Reliefs der beiden Statuen vielleicht dahingehend interpretieren, dass hier eine Begrüßung des Königs durch die Nilgötter sowie Horus und Seth, in ihrer Funktion als Vertreter der beiden Landesteile, Unter- und Oberägypten, dargestellt wurde.

An CG 413 stehen die Nilgötter in ihrer ursprünglichen Bedeutung und als Personifikation der Götterneunheit den Gottheiten an CG 412, nämlich Horus als Vorsteher der unterägyptischen Kapelle und Seth als Vorsteher der oberägyptischen Kapelle, Herr von Su, gegenüber. Dass in diesem Falle Hapi als Einzelgestalt die Neunheit präsentiert, ist einzigartig, nach J. Baines allerdings möglich, da die Götterneunheit als die Zusammenfassung von Göttern betrachtet werden kann.<sup>2278</sup>

Im Zentrum (CG 415, CG 417) stehen sich wiederum die Götterneunheit sowie Horus von Behedet und Seth von Ombos gegenüber. Sie sind die Garanten der Ländervereinigung und der Herrschaft des Königs.

An CG 419 sind mit Sia und Hu (Gedanke und Ausspruch) und mit Nepri und Hapi (Korn und Wasser) alle materiellen und immateriellen Fähigkeiten des Königs vereint.<sup>2279</sup> Diese Gottheiten verbinden ihm die Throne und übergeben ihm das Erbe des Geb. An der gegenüberliegenden Statue (CG 416) wird in außergewöhnlicher Weise Horus als Vorsteher der oberägyptischen Kapelle bezeichnet, während Seth als Herr von Ombos und Su auftritt. Diese ungewöhnlichen Beischriften werden im Textzusammenhang nochmals diskutiert.

An CG 418 empfangen – wie an CG 411 – die Nilgötter als Verkörperungen der Herrn von Ober- und Unterägypten den König mit verschiedenen Gaben. Dem stehen Seth als Herr von Su und Horus von Behedet, Herr des Himmels gegenüber. Auf der rechten Thronseite wird Horus als „großer Gott mit den bunten Federn“ bezeichnet und Seth zu Ombos gehörig, als „Herr von Oberägypten“. Diese auffälligen Beinamen werden im Zusammenhang mit dem Textinhalt nochmals besprochen.

Die Nilgötter agieren an den Thronseiten sowohl als Personifikationen verschiedener Gottheiten (Hapi, Nepri, Sia, Hu), aber auch für die gesamte Götterneunheit und als Vertreter Ober- und Unterägyptens. Sie verkörpern somit verschiedene Eigenschaften, die dem König zur Verfügung stehen, wie auch durch ihre Beinamen das gesamte Herrschaftsgebiet im Diesseits (Unter- und Oberägypten) wie im Jenseits. Zum Teil sind sie Vertreter einzelner Landesregionen und haben daher möglicherweise die gleiche Funktion wie die Götterstatuen, die aus dem ganzen Lande zu den Krönungsfeierlichkeiten des Königs geschickt wurden.<sup>2280</sup>

<sup>2277</sup> Kees, Horus, 79; „Gerade für ihn als Vertreter von Unterägypten scheint man recht erklärlicherweise das Bedürfnis einer derartigen kulttopographischen Rechtfertigung empfunden zu haben, in Lischit erschien er als „Herr von Mesen“, ein Beiwort, das später allerdings der Horus von Edfu fast allgemeingültig annektiert hat, in Theben aber scheint eine andere Gleichsetzung zeitweilig beliebt geworden zu sein, die mit dem Gotte von Behedet im Delta, die über Koptos gekommen sein kann. [...], daß der Beiname des Horus von Edfu „Horus von Mesen“ eigentlich nach Unterägypten gehört und erst von ihm annektiert worden ist, also er auch als Beherrscher von Unterägypten gelten konnte.“

<sup>2278</sup> Baines, *Fecundity Figures*, 134.

<sup>2279</sup> Allen, *Genesis*, 38, „Perception and Annunciation are the means by which the force of Nature - the gods and the kings - perceive what needs to be done and cause it to happen. Their function par excellence, however, is in the creation itself. The creator first perceives the world as a concept.“

<sup>2280</sup> Barta, SAK 8 (1980), 37.

Horus und Seth hingegen scheinen mehr als Repräsentanten ihrer unterschiedlichen Verehrungsorte<sup>2281</sup> in Erscheinung zu treten.

Die Aufteilung des Statuenkonvolutes in zwei gegenüberliegende Reihen ist nicht nur durch die unterschiedlichen Agenten – Hapi sowie Horus und Seth – sondern auch durch die unterschiedliche Gestaltung der Texte hervorgehoben worden. Auf der Horus-/Seth-Reihe wird der Text bis auf eine Ausnahme (CG 416) immer mit *dj-f ʿnh*<sup>2282</sup> begonnen. Dem entgegen mit der Einleitung einer wörtlichen Rede (Versorgungsformel) die Agenten in der Hapi-Reihe mit *dd mdw dj.n-j n.k.*<sup>2283</sup> Ausnahmen zeigen in der Hapi-Reihe die rechte Seite von CG 419, die mit *dd mdw zmʿ.n-j n.k* beginnt und die linke Seite von CG 411, die wie die Horus-/Seth-Reihe *dj-f ʿnh* aufweist. Möglicherweise wurde bei CG 411 eine falsche Anrede benutzt, wahrscheinlicher aber liegt hier eine Art Einleitung vor, indem die Herrn von Mesen und Ombos (CG 420) und die Herrn von Ober- und Unterägypten (CG 411) dem König Leben, Dauer, Glück und jegliche Freude gewähren. Dies würde eine Bestätigung durch den Vermerk von E. Blumenthal erfahren, die feststellte, dass *dj-f ʿnh* als Zuneigungsformel immer dort an erster Stelle erscheint, wo ein König und eine Gottheit sich gegenüberstehen.<sup>2284</sup>

In der Horus-/Seth-Reihe werden die Texte mit der Formel *dj-f ʿnh* eingeleitet, mit Ausnahme von CG 416, dessen linke Thronseite mit *dd-mdw dj.n-j n-k* und dessen rechte Thronseite mit *dd-mdw zmʿ.n-j n-k*<sup>2285</sup> eingeleitet wurde. Es besteht damit Übereinstimmung zwischen CG 416 und den gegenüberliegenden Hapi-Reliefs von CG 419. Da diese Reliefs sich neben den zentralen Reliefs von CG 415 und CG 417 befinden, auf denen das Sedfest, das Erscheinen auf dem Horusthron und das Tragen der Vereinigungskrone wiedergegeben ist, scheinen an CG 416 und 419 die bedeutenden Handlungen zum Vereinen der Länder und der Throne aktiv stattzufinden.

<sup>2281</sup> Behedet=Edfu; Mesen=Tanis; Nbw=Kom Ombo; Nsw=Krokodilopolis im Fayum, Jequier, Licht I, 38; Kemp, Anatomy, 28-29.

<sup>2282</sup> Blumenthal, Königtum, 89, „Die mit *ini* und *rdj* gebildeten Versorgungsformeln stehen in einer Tradition, die bis ins Alte Reich zurückreicht. Sie werden vor dem König des Mittleren Reichs wie des Neuen Reichs einerseits von Göttern, andererseits von personifizierten Gauen, Gütern, Jahreszeiten oder Ortschaften, dem Nil selbst oder den die Personifikationen vertretenden Nilgöttern gesprochen. [...]“

<sup>2283</sup> Baines, Fecundity Figures, 355, “If the King is the focus of offerings and the chief figure overall, as in Old Kingdom mortuary temples, the bearers are representatives of the natural world serving him. But if he is seen chiefly in relation to the gods and is lower than them in status, they are benefactors. The virtual identification of *zmʿ-tʿwj* figures and gods may be seen at the beginning of the twelfth dynasty with the introduction of *djnj* ‘I have given’ formula into groups, which is contemporary with the widespread occurrence of major deities as well as fecundity figures as ‘actors’.”

<sup>2284</sup> Blumenthal, Königtum, 83, „*rdj ʿnh*: wo immer Gottheit und König einander gegenüberstehen, erscheint unter den Zuneigungsformeln *rdj ʿnh* an erster Stelle. Dabei wird *ʿnh* meistens mit den anderen Gaben der Götter verbunden, aber während diese Posten variieren, nimmt *ʿnh* konstant den ersten Platz ein. Die Formel kann auch um *iri* erweitert werden oder als Wunsch um *rdj* verkürzt werden. [...] Adressat aller mit dem Leben verbundenen Gaben ist der König bzw. sein Ka; oft werden sie ausdrücklich an seine Nase oder an seine Füße gegeben.“

<sup>2285</sup> Blumenthal, Königtum, 179-180, „*zmʿ*: seit dem Alten Reich in Verbindung mit Bezeichnungen für die beiden Landesteile Ägyptens, vorzugsweise mit dualischem *tʿ.wj*, meistens allgemein für die Reichseinigung durch den König, aber auch für eine spezielle Zeremonie beim Regierungsantritt und dem öffentlichen Erscheinen des Pharaos verwendet.“

CG 414	Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück (Herr von Su). Er gebe jegliches Leben und Freude (der aus Behedet, Herr des Himmels).		Hiermit gebe ich dir alle Opfer.		CG 418
	Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück. (Großer Gott mit bunten Federn und Großer Gott, der aus Ombos, Herr Oberägyptens).		Hiermit gebe ich dir alle Nahrung.		
CG 416	<b>Hiermit gebe ich dir</b> meine Sitze (Herr von Ombos und Su ). <b>Hiermit gebe ich dir</b> die Erbschaft meiner Throne (der aus Behedet, Herr des Himmels).		<b>Hiermit vereinige ich dir</b> die Throne des Geb, mögest du leben und dauern wie Re. (Sia) <b>Hiermit vereinige ich dir</b> die Anteile des Horus und des Seth, mögest du ewig leben (Hu).		G 419
	<b>Hiermit vereinige ich dir</b> die beiden Länder (der aus Behedet, Vorsteher der oberägyptischen Kapelle und Zauberreicher in Ombos).		Hiermit gebe ich dir Leben, Glück und Gesundheit (Nepri). Hiermit gebe ich dir Leben, Glück und Freude (Hapi).		
CG 417	Er gebe jegliches Leben (der aus Behedet und der aus Ombos).		Hiermit gebe ich dir das Erscheinen auf dem Thron des Horus. Hiermit gebe ich dir das Vollziehen von Sedfesten (die kleine und große Götterneunheit).		CG 415
	Er gebe jegliches Leben (der aus Behedet und der aus Ombos).		Hiermit gebe ich dir das Erscheinen auf dem Thron des Horus. Hiermit gebe ich dir das Vollziehen von Sedfesten (die kleine und große Götterneunheit).		
CG 412	Er gebe jegliches Leben, Dauer, Glück und Freude. (der in Ombos befindliche und Großer Gott, Herr des Himmels).		Hiermit gebe ich dir alles, was in den Gewässern des Nil ist. Hiermit gebe ich dir jegliche Opfer sowie Nahrung.		CG 413
	Er gebe jegliches Leben (der aus Behedet, Herr des Himmels, der Vorsteher der unterägyptischen Kapelle und der Herr von Su, der Vorsteher der oberägyptischen Kapelle).		Hiermit gebe ich dir die zwei Erbanteile. Hiermit gebe ich dir Atum und seinen Thron (die kleine und große Götterneunheit).		
CG 420	Er gebe jegliches Leben Dauer und Glück. (Herr Oberägyptens und Herr des Himmels).		Hiermit gebe ich dir Seth und seine Stätten in Oberägypten. Hiermit gebe ich dir Horus und seine Throne in Unterägypten.		CG 411
	Er gebe jegliches Leben, Dauer und Glück (Großer Gott, Herr von Mesen und der aus Ombos).		<b>Er gebe</b> jegliches Leben und Freude. (Herr Unterägyptens). <b>Er gebe</b> jegliches Leben, Dauer und Glück (Herr Oberägyptens).		

Abb. 130: Rekonstruktion des Textprogramms

Aufgrund der werktechnisch erarbeiteten Aufstellung können die Texte nun in eine lesbare Abfolge gebracht werden. Der Anfangstext befindet sich dabei an CG 411 und 420. Hier wird dem König Leben, Dauer und Glück durch die Herrn von Ober- und Unterägypten versprochen, in ihren Erscheinungsformen als Nilgötter sowie als Horus von Mesen und Seth von Ombos.<sup>2286</sup>

<sup>2286</sup> Kees, Horus, 79.

Auf einem Artefakt der Ny Carlsberg Glyptothek hat sich ein Horus mit der Beischrift Herr von Mesen erhalten, der vor der Krönung zusammen mit Seth eine Reinigung des Königs vornimmt.<sup>2287</sup> So könnten durch die Reliefs der Statuen auch folgender Ablauf wiedergegeben sein: Die Vergabe von Leben und Glück durch die Herr von Ober und Unterägypten, durch Horus, den „Herrn des Himmels“ und Seth, den „Herr von Oberägypten“ sowie die Reinigung durch Horus von Mesen und Seth von Ombos. An der rechten Seite von CG 411 wenden sich dann die Hapi als Herr von Ober- und Unterägypten mit einer direkten Rede an den König und übergeben ihm die Stätten des Seth in Oberägypten und die Throne des Horus in Unterägypten.

Beim nächsten Statuenpaar (CG 412 und CG 413) werden Horus und Seth als Vorsteher der unter- und oberägyptischen Kapellen<sup>2288</sup> um Leben, Dauer und Glück gebeten,<sup>2289</sup> und die Hapi geben wie als Reaktion darauf als Repräsentanten der kleinen und großen Götterneunheit die zwei Erbanteile und den Thron des Atums an den König. *ḫw.t* bezeichnete im Alten Reich das Erbteil von Göttern und verstorbenen Königen und ist im Mittleren Reich mit Sesostri I. auf den lebenden König ausgedehnt worden.<sup>2290</sup> Somit wurde der König als Gottenserbe auch zum Gottessohn.<sup>2291</sup> Auch in anderen Texten, wie z.B. der Chapelle Blanche, wird die Gottessohnschaft „von Sesostri I. monoton wiederholt.“<sup>2292</sup> Er wird dort als „Leiblicher Sohn des Atum, den er aus dem Leibe der Götterneunheit geschaffen hat“<sup>2293</sup> bezeichnet und von Atum zum Nachfolger im Königsamt bestimmt.<sup>2294</sup> Auf CG 412 werden auf der anderen Thronseite Leben, Dauer und Glück von Seth aus Ombos und Horus, dem Herrn des Himmels erbeten und auf dem gegenüberliegenden Thronsockel (CG 413) wird von den Nilgöttern durch die Garantie der jährlichen Überschwemmung die Versorgung des Landes gewährleistet.<sup>2295</sup> Zum Sedfest verzeichnete man seit dem Alten Reich immer ein besonders hohen Nilstand,<sup>2296</sup> der die Versorgung mit Wasser und Nahrung und somit die Ordnung im Lande symbolisierte.

Im Zentrum der Statuenreihen (CG 415 und CG 417) ist der thematische Höhepunkt dargestellt. Horus von Edfu und Seth von Ombos gewährleisten ein dauerhaftes Leben unter der Krone des vereinigten Landes, und die Hapi als Repräsentanten der kleinen und großen Götterneunheit

<sup>2287</sup> Kees, Horus, 23-24.

<sup>2288</sup> So auch auf einem Architrav von Merenptah. Kees, Horus, 13.

<sup>2289</sup> Während der Krönungszeremonie besuchte der König die Kapellen der Landesgötter, um ihre Segenswünsche entgegen zu nehmen, Barta, Untersuchungen, 67. A.H. Gardiner nahm daher an, dass mit *ḫtr.t* nicht eine Kapelle, sondern die Reihe der unter- oder oberägyptischen Götter, die am Sedfest teilnehmen, gemeint ist. In diesem Sinne bezeichnete er *ḫtr.t šm.c* als „the company or conclave of Upper Egyptian deities“, Gardiner, JEA 30 (1944), 27-28.

<sup>2290</sup> Blumenthal, Königtum, 32-33, „Der Erbfolgegang Gott-König geht offenbar auf die Vorstellung vom vorzeitlichen Regiment des Geb zurück, der sein Erbe auf seinen Sohn Osiris und dessen Sohn Horus überträgt. So treten diese Götter primär in offiziellen Inschriften als Geber ihres Erbteils, d.h. der Herrschaft über Ägypten auf, und andere übernehmen die Funktion.“

<sup>2291</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 191, „Die Installation des Königs als Gottessohn initiiert ein fiktiv-verwandschaftliches gegenseitiges Verhältnis zwischen Gottvater und dem König, das dem Verhältnis Vater-Sohn entspricht. Diese Konzeption der Reziprozität wird unter Sesostri I zum ersten Mal thematisiert, indem in der Inschrift von Heliopolis zunächst das Motiv königlicher Handlungen begründet, dann das Ziel königlicher Handlungen argumentativ erklärt wird. Der König herrscht durch den Willen und auf Befehl Gottes. Er ist insofern Gott.“

<sup>2292</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 191.

<sup>2293</sup> Blumenthal, Königtum, 63.

<sup>2294</sup> Blumenthal, Königtum, 66, „Atum zieht dich auf zum König von Ober- und Unterägypten“.

<sup>2295</sup> Blumenthal, Königtum, 89.

<sup>2296</sup> Hornung, in: Donadoni (Hg.), Mensch, 358.



garantieren das Erscheinen auf dem Horusthron<sup>2297</sup> und das Vollziehen der Sedfeste. Ein ähnlicher Text findet sich an der Chapelle Blanche: „Dem Leben, Dauer, Macht, Gesundheit gegeben werde, der froh sei, der erscheinen möge in ‚Thron des Horus, Sohnes beider Kronen‘. Somit bezeichnen diese Formulierungen seit dem Alten Reich ‚das Offenbarwerden des Königs‘, d.h. seine Thronbesteigung bzw. Krönung und deren rituelle Wiederholung bei den Sedfesten. In diesem Sinne wird es in den offiziellen Inschriften des Mittleren Reichs gebraucht.“<sup>2298</sup> Da auf beiden Thronseiten von CG 415 und CG 417 die Texte in identischer Weise wiederholt werden, scheint hier eine Zweiteilung des Textkonvolutes vorzuliegen, dessen inhaltlicher Aufbau von den äußeren Reliefs der Statuenreihen ausgehend hin zu den zentralen Statuen CG 415 und CG 417 (Vereinigungskrone und Sedfest) organisiert ist.

Daher suggerieren die Texte an den jeweils äußeren Statuen der Reihe, CG 414 und CG 418 sowie CG 411 und CG 420 einen ähnlichen Aufbau. An CG 418 wenden sich die Hapi als Herr von Ober- und Unterägypten durch die Formel *dd-mdw dj.n-j n-k* aktiv an den König und versprechen ihm eine dauerhafte Versorgung. Horus aus Edfu, Großer Gott mit den bunten Federn und Seth, Herr von Su und Oberägypten, geben ihm Leben, Glück und Dauer. Eine weitere Besonderheit dieses Statuenpaares (CG 414 und CG 418) liegt in der Gestaltung der Kartuschen, da an CG 418 der *z3-Rc*-Name und *njsw-Bjtj*-Name an den Thronseiten vertauscht wurde. Auf der linken Thronseite befindet sich der Name *Sesostris* und auf der rechten Thronseite *Cheperkare* in der Kartusche. An allen anderen Statuen verhält sich die Verteilung genau umgekehrt, so dass an CG 411 und CG 420 einmal *Sesostris* und *Cheperkare* sichtbar sind. An CG 414 und CG 418 erscheinen an den Außenseiten nun jedoch jeweils nur *Cheperkare* in der Kartusche.<sup>2299</sup>

Neben den Statuen des Zentrums (CG 415 und CG 417) nehmen in den beiden Reihen CG 416 und CG 419 durch die Gestaltung ihrer Texte eine hervorgehobene Position ein. An diesen beiden Thronen wird die Reichsvereinigung in all ihren Aspekten vollzogen. Dies zeigt sich auch in der Anrede, die sich an CG 416 von *dj-f'nh* zu *dd mdw dj.n-j n.k* wandelt. Horus aus Edfu und Seth aus Ombos und Su wenden sich an den König und geben ihm ihre Sitze und die Erbschaft der Throne, die an CG 419 von Hu (Anteile von Horus und Seth) vereinigt werden, während Sia ihm die Throne des Geb vereinigt.<sup>2300</sup> Horus aus Edfu, Vorsteher der oberägyptischen Kapelle und Seth der Zaubereiche aus Ombos vereinigen (*dd mdw zm3.n-j n.k*) daraufhin die beiden Länder für den König und die Nilgötter geben als Nepri und Hapi<sup>2301</sup> Leben, Glück, Gesundheit und Freude. Die beiden Statuen werden nicht nur durch die Art der

<sup>2297</sup> H. Kees vermutete, dass auch die Chapelle Blanche in der Bedeutung eines Horusthrones genutzt wurde, Kees, MDAIK 16 (1958), 196.

<sup>2298</sup> Blumenthal, Königtum, 42.

<sup>2299</sup> Das Vertauschen der Namen an CG 418 wurde schon von J. Baines bemerkt. Für ihn war dies ein Indiz dafür, dass die Reliefs der Horus- und Sethdarstellung sowie der Hapi-Darstellungen ausgehend von der Süd-West-Ecke über Nord-Ost zur Nord-West-Ecke zu lesen sind, ohne Angaben der Reihenfolge, in der die Statuen angeordnet werden sollten, Baines, *Fecundity Figures*, 134. L. Borchardt hatte die veränderte Ordnung in den Kartuschen ohne Kommentar aufgenommen, Borchardt, *Statuen II*, 27.

<sup>2300</sup> Franke, in: *Der Manuelian/Freed* (Hgg.), FS Simpson, 286, „Die Aussage, daß auf den Stelen des Königs sein Name als „König der beiden Länder“ proklamiert werde, ist Nachahmung eines Schöpfungsaktes: wenn der Schöpfergott den Namen verkündet (*wḏ*), erlangen Namensträger (wie Ptah und Hapi) und Namensinhalt Existenz. Der Schöpfergott stattet durch Schöpfungsakte mit dem Auge (*jmt*) und dem Mund (*wḏ*) seinen Sohn mit seinen Schöpferkräften Sia und Hu aus, die der Sohn zur Entfaltung und Erhaltung der Schöpfung einsetzt: „Hu ist in deinem Mund / Sia ist hinter dir (wirkend).“

<sup>2301</sup> Hapi und Nepri erscheinen zusammen mit Schemu auf dem Altar Sesostris' I. und werden von W.K. Simpson als Vertreter der Jahreszeiten aufgefasst, Simpson, JNES 13 (1954), 267-268.

direkten Anrede miteinander verbunden, sondern auch durch die Auswahl der Götter, denn Sia, Hu<sup>2302</sup> und Seth der Zauberreiche gehören zu den Schöpfergöttern, die zusammen mit Re dem „ständigen Welterhalt“ dienen.<sup>2303</sup> Dieser Zusammenhang wird um so bedeutender, als ich vor CG 419 den Altar rekonstruieren möchte,<sup>2304</sup> der diesen Re-Aspekt vertritt.<sup>2305</sup> „Typisch ist die Übertragung göttlicher Eigenschaften auf den König und die Hervorhebung der Prädestination Sesostri's I. als sinnstiftendes Verfahren der Texte. Manchmal kann man noch nachvollziehen, wie nahe die Sinnwelt königlicher Inschriften und die Gottesbeschreibungen in religiös-funerären Texten sich stehen. Die Texte Sesostri's I beschreiben, daß der Schöpfergott seinen Sohn durch Schöpfungsakte mit dem Auge (*jmt*) und dem Mund (*wꜥd*) mit seinen Schöpferkräften Sia und Hu, „Erkenntnis“ und „Machtwort“ ausstattet, die der Sohn zur Erhaltung der Schöpfung einsetzt. Sesostri's königliche Handlungen sind deshalb mit denen anderer Göttersöhne identisch, was seinen Identifizierung mit Schu, Ptah oder Hapi erlaubt. Sesostri I ist eine irdische Replik (*wḥmw*) des Atum-Sohnes Schu, und hierher gehören die Bezeichnungen „Allherr“ und die Darstellung des Königs mit der Federkrone.“<sup>2306</sup>

Auf der rechten Seite von CG 416 wird Horus aus Behedet ein einziges Mal als Vorsteher der oberägyptischen Kapelle bezeichnet, was H. Kees zu der Annahme veranlasste, dass hier an einer singulären Stelle Horus von Edfu genannt ist.<sup>2307</sup> A.H. Gardiner glaubte allerdings, dass es sich hier eher um einen Hinweis auf den Sieg des unterägyptischen Horus über seinen

<sup>2302</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 183-184.

<sup>2303</sup> Hornung, Seth, 56, „Aber wir haben nur einen Beinamen des Seth betrachtet und wenden uns dem zweiten zu – Der mit großem Zauber“. [...] Durch Zauber-Kraft ist die Welt erschaffen worden, durch Zauber-Kraft kann sie auch wieder zerstört werden. Sie gehört zu den drei Schöpferkräften Hu, Sia, Hike, die den eigentlichen Schöpfergott, den Sonnengott Re, sichtbar in seiner Barke durch Himmel und Unterwelt begleiten und der ständigen Welterhaltung dienen.“

<sup>2304</sup> Kapitel 3. *Kontext und Aufstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>2305</sup> Auch in der „Loyalistischen Lehre“ stehen Sia (Herz) und Hu (Mund) im Zusammenhang mit Re (Kraft der Strahlen mehr als Sonne und Universum, der die beiden Länder mit Kraft und Leben erfüllt), Assmann, Sinngeschichte, 157.

<sup>2306</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 184-185.

<sup>2307</sup> Kees, Horus, 8-9, „Es folgen die Darstellungen auf den Thronseiten der Statuen Sesostri's I. aus Lischt: Dort hält überall Horus die unterägyptische, Seth die oberägyptische Wappenpflanze; meist tragen sie keine Kronen, wo dies aber der Fall ist, keine Landeskronen, sondern jeder die Doppelkrone. Seth heißt „der von Ombos“, oder „der von Ombos und Sw“ „Herr von Oberägypten“ und „Herr des oberägyptischen Reichsheiligtums“; also alles eindeutig. Demgegenüber ist bei seinem Partner Horus eine gewisse Unsicherheit zu bemerken; er heißt „der von *Bḥd.t*“ auch mit dem Zusatz „Herr des Himmels“ und sich widersprechend „der von *Bḥd.t* an der Spitze des oberägyptischen Reichsheiligtums“, also deutlich als Horus von Edfu aufgefaßt und „der von *Bḥd.t*, Herr des Himmels, an der Spitze des unterägyptischen Reichsheiligtums“, letzteres gerade in dem Falle, wo Seth gegenüber „Herr von Sw, an der Spitze des oberägyptischen Reichsheiligtums“ genannt wird. Nach Unterägypten weist ihn auch der Titel „großer Gott, Herr von *Msn*“, den er einmal übrigens ohne gleichzeitige Benennung als *Bḥd.t* führt, der aber gewiß schon damals auch dem Herrn von Edfu fest zueigen war. Daß die Götter als Vertreter der Landeshälften aufgefaßt sind, beweist ihr gelegentlicher Einsatz durch die sog. „Nile“ richtige Personifikationen von Ober- und Unterägypten sowohl in Lischt, als auch bei anderen Statuen dieser Zeit. Dagegen ist richtig, daß es diese Darstellungen offensichtlich vermeiden, die Götter mit den Kronen der Landeshälften zu versehen, und auch in den Beischriften nur gelegentlich Gewicht auf das Herausarbeiten sich gegenseitig ergänzender Titel gelegt wird. Dazu paßt, daß zu der Handlung auch Personifikationspaare herangezogen werden, bei denen eine Aufteilung auf die Landeshälften durchaus fernliegt, wie zum Beispiel *Hw* und *Si3*, *Hꜥpj* und *Nprj* oder die große und kleine Götterneunheit.“

oberägyptischen Bruder handelt und ersterer daher auch Vorsteher von dessen Kapelle ist.<sup>2308</sup> Diese Bedeutung wäre für CG 416 denkbar, da einzig auf diesem Thron der Horus-/Seth-Reihe die Länder vereinigt werden und somit beide Kapellen unter der Herrschaft des Horus stehen. Vielleicht wurde auch durch die alleinige Nennung der oberägyptischen Kapelle ein Hinweis auf den Besuch der oberägyptischen Landesgötter gegeben, die der König nach Vollzug des Sedfestes aufsuchte.<sup>2309</sup>

Barry Kemp<sup>2310</sup> hatte die Texte der Lischter Sitzstatuen mit dem *Denkmal Memphitischer Theologie*, dem Mythos von Horus und Seth,<sup>2311</sup> in Zusammenhang gebracht.<sup>2312</sup> Er platzierte die Reliefs zwar nicht in eine lesbare Abfolge, jedoch stellte er einen dualen Aufbau zwischen den Hapi- und Horus-/Seth-Reliefs fest.<sup>2313</sup> Auch J. Assmann setzte den Lischter Text mit dem *Denkmal Memphitischer Theologie* in Verbindung, das in seinem Text die Aufteilung der beiden Landesteile zwischen Horus und Seth und die Zuweisung des vereinten Landes an Horus zum Thema hat.<sup>2314</sup>

<sup>2308</sup> Gardiner, JEA 30 (1944), 25-26, „Kees, next turns to the series of sitting statues of Sesostris I discovered by Gautier and Jéquier at Lisht. Here the stereotyped scene of union is depicted on both sides of every statue. On two of the ten statues the opposing gods are personifications of Upper and Lower Egypt, and on three more they represent abstractions of one kind or another. The remaining five portray Horus and Seth to face, Seth invariably grasping the plant of Upper Egypt and Horus as invariably that of Lower Egypt. On all five statues (seven cases in all) Seth is connected with *Nbt*, „Ombos“, and on four of the five (six cases) Horus receives the epithet *Bḥdti* „Behedeti“. By way of variation, Seth is twice *nb Sw* „lord of Su“, this being the already mentioned town lying just within the borders of Upper Egypt. Similary Horus is once *nb Msn* „lord of Mesen“, a Lower Egyptian town.“

<sup>2309</sup> Rochholz in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 267-268, „Aus den Szenen der oä. Sänftenprozession sind Horus von Behedeti und Seth von Ombos erhalten, wobei sich letzterer auch bei Pepi II. belegen läßt. [...] Die vor Pepi II. angebrachte Inschrift lautet: *ḫtr.t šmꜥ.i[t] sw tpj rnp.t nb.t ...-oä. ḫtr.t-Kapelle*, (am) ersten Tag eines jeden Jahres ...- womit der sich jährlich im Jenseits wiederholende Zeitpunkt angegeben sein dürfte, zu dem der Kg. nach Vollzug des Sedfestes die (oä.) Landesgötter in ihren Kapellen aufsucht.“

<sup>2310</sup> Kemp, Anatomy, 27-31.

<sup>2311</sup> Sethe, Dramatische Texte, 1-80; Gardiner JEA 30 (1944), 24; Assmann, Sinngeschichte, 382-383; Junker, Hermann, Die politische Lehre Memphis, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1941 Philosophisch-historische Klasse 6, Berlin 1941. Junge, MDAIK 29 (1973), 195-204; Allen, Genesis, 43-47.

<sup>2312</sup> Kemp, Anatomy, 27, „A good set of examples which summarizes the basic ideology of the Egyptian state is carved in low relief on the sides of ten limestone statues of King Senusret I of the early 12th Dynasty from his mortuary temple in Lisht.“

<sup>2313</sup> Kemp, Anatomy, 29, „The artists who carved these statue bases were masters of elegant variation. Other dualistic themes were also woven into the same basic design. On five of the basis Horus and Seth were replaced by figures of plump Nile gods identified by symbols as „Upper and Lower Egypt“, whilst the hieroglyphic captions at the top refer to the ‘Greater’ and ‘Lesser Ennead’ (Company of Nine Gods), ‘offerings’, and ideas of fertility using paired synonyms in both cases. There is also another variation of the Horus-Seth theme. In this case the pairing is between, on the one side, „The united portion of the two lords“, with a little picture of Horus and Seth to identify who the two lords were, and on the other, ‘The thrones of Geb’ and earth-god who, in longer texts on the theme, presided over the reconciliation of Horus and Seth. The dualism could thus be extended beyond the pairing of two contrasting entities to the pairing of synonyms, each one of which contained a reference to some aspect of the balanced pairs.“

<sup>2314</sup> Assmann, Sinngeschichte, 56-57, „Nach dem Schiedsspruch wird das Urteil allerdings revidiert und neu gesprochen. Das kann zweierlei bedeuten: die Einteilung der Geschichte in eine Phase der Doppelherrschaft von Horus und Seth und eine Phase der Alleinherrschaft des Horus, durch ausdrückliche Negation der Doppelherrschaft der beiden Brüder, die nur erwähnt wird, um gleich darauf wieder durchgestrichen zu werden. [...] Die Begriffe „Abgrenzung der beiden Länder“ und „Vereinigung der beiden Länder“ erscheinen an genau gleicher Stelle im jeweils letzten Vers der Strophe. Die Vereinigung der beiden Länder geschieht auf der Basis eines bereits geschlossenen Friedens. Das Motiv der Vereinigung impliziert den Gedanken der Versöhnung. Seth wird überwunden, aber nicht ausgegrenzt, sondern integriert. Jeder König wiederholt bei seiner Thronbesteigung die Vereinigung der beiden Länder. Auf dem Königsthron wird die Vereinigung durch Horus und Seth bildlich dargestellt. Nach der frühen Königsideologie verkörpert jeder König in sich beide Götter, Horus und Seth. Das jedenfalls läßt sich aus dem alten Titel der Königin erschließen „Die Horus und Seth schaut“.“

Vergleicht man die Aussagen auf den Thronseiten mit dem *Denkmal Memphitischer Theologie*, so können sehr wohl einige Parallelen in den Lischter Reliefs ausgemacht werden. Die Trennung, die zunächst in der Herrschaft von Horus und Seth in ihren jeweiligen Landesteilen bestand, kann in der Übergabe ihrer Throne und Stätten (CG 411 und CG 416) gedeutet werden. Geb erteilte dann der Götterneunheit (CG 413 „Ich gebe dir die zwei Erben“) den Auftrag, Horus zum Alleinherrscher zu machen. Er bestimmte Horus zu seinem Nachfolger (CG 419, Hu vereint die Anteile von Horus und Seth und Sia vereint die Throne des Geb). Die Götterneunheit gab daraufhin Horus das Erbe und den Thron des Atum (CG 413), worauf Horus und Seth aufhörten sich zu streiten und sich (ver)einigten (CG 416 Horus und Seth geben ihre Throne und ihr Erbe an den König, vereinigen die beiden Länder und tragen die Vereinigungskrone CG 417).

J. Assmann begründete die Aufnahme eines solchen Themas durch Sesostri I. mit der besonderen politischen Ausgangslage des frühen Mittleren Reiches, in der die Situation des Landes während der 1. Zwischenzeit erklärt und die eigene Herrschaft über das gesamte Land begründet werden musste.<sup>2315</sup>

Ein großes Problem beim Vergleichen der Lischter Texte mit dem *Denkmal Memphitischer Theologie* bereitet die Datierung des *Denkmals*, das wahrscheinlich zur Zeit Schabakas in der 26. Dynastie niedergeschrieben wurde. Es wird zwar von einigen Autoren<sup>2316</sup> angenommen, dass der Text eine verkürzte Formulierung eines Werkes der 12. Dynastie sei, aber es gibt auch Vertreter,<sup>2317</sup> die darin nur ein „rückdatiertes“ Werk zur eigenen Herrschaftslegitimierung sehen. Vielleicht muss man gar nicht einen speziellen Mythos zur Erklärung der Lischter Texte heranziehen, denn diese zeigen in einigen Teilen deutliche Bezüge zur Krönungszeremonie<sup>2318</sup> und zum Ritual des Sedfestes<sup>2319</sup>, das uns in seinem Ablauf sowohl aus Dokumenten des Alten Reiches<sup>2320</sup> wie auch aus späteren Zeiten überliefert ist. Seit der Frühzeit bestand das Ritual aus Reinigungsriten, Proklamation der königlichen Titulatur, Krönung mit der weißen und roten Krone, (im Neuen Reich vermutlich durch Priester in der Rolle der Landesgötter Horus und

<sup>2315</sup> Assmann, *Sinngeschichte*, 136, „das konnte weder mit Gewalt noch mit bloßer Beeindruckung durch Kolossalbauten geschehen, sondern nur durch die Macht der verbalen und erläuternden Rede. Die Staatsgewalt tritt nicht mehr mit apodiktischer Selbstherrlichkeit auf, sondern begründet und rechtfertigt ihre Entscheidungen mit einer sorgfältigen „Rhetorik der Motive“, die auf ein zugrunde liegendes Verantwortungsgefüge verweist.“ Assmann, *Sinngeschichte*, 55, „Der Mythos von Horus und Seth begründet die Genese des Staates durch die Überwindung der Gewalt.“

<sup>2316</sup> Sethe, *Dramatische Texte*, 1-80; Gardiner *JEA* 30 (1944), 24; Junker, Hermann, *Die politische Lehre Memphis*, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1941 Philosophisch-historische Klasse 6, Berlin 1941; Assmann, *Sinngeschichte*, 382-383; Allen, *Genesis*, 43-47.

<sup>2317</sup> Junge, *MDAIK* 29 (1973), 201-203; Neureiter, *SAK* 21 (1994), 251, „Es ist nicht der Mythos, sondern es ist die Schöpfung an sich, die eine Herrschaft legitimiert. Das jeweilige Herrschaftssystem muß, wenn es sich anpassen oder als gegeben akzeptiert werden will, sich seinen Ursprung schaffen; das „Denkmal Memphitischer Theologie“ ist ein Beispiel für ein solches Vorgehen. Schöpfungsmythen lassen also Rückschlüsse auf die jeweiligen Herrschaftssysteme zu, unter denen sie entstanden sind. Erhalt und Ordnung bedeutet immer Erhalt der eigenen, elitären Ordnung.“

<sup>2318</sup> Barta, *Untersuchungen*, 49, „Reinigungsriten, Krönung mit den beiden Kronen, Proklamation der Titulatur, Thronbesteigung (=Erscheinung), Vereinigung der beiden Länder, Umzug um die Mauer (=Laufritus), Fest des Diadems, Schmücken der Standartengötter, Prozession im Gelände der Standartengötter.“

<sup>2319</sup> Barta, *Untersuchungen*, 63-64, „Herbeitragen der Königstatue, Löwenbettszene, Thronszene mit Huldigung, Aufrichten des Djedpfeilers, Besuch der Götterkapellen, Hebsedlauf, Thronszene mit Opfer an die Götter, Überreichung des *w3s*-Szepters, Sänftenprozession, Pfeilschießen.“

<sup>2320</sup> Kaiser, Werner, „Die kleine Hebsedarstellung im Sonnenheiligtum des Niuserre“, in: Haeny, Gerhard (Hg.), *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Rieke*, Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertum 12, Wiesbaden 1971, 87-105.

Seth) und dem Erscheinen.<sup>2321</sup> Folgende Aspekte der Krönungszeremonie können in den Lischer Texten nachgewiesen werden:

### 1. Proklamation der Titulatur

Die Proklamation der Königstitulatur bezeugt im Krönungsritual die Göttlichkeit des Königs.<sup>2322</sup> Diese Proklamation wird an den Lischer Sitzstatuen durch die jeweils äußeren Statuen der beiden Motiv-Reihen vertreten. An CG 411 und 420 werden sowohl der *z<sup>3</sup> r<sup>c</sup>*- Namen *Sesostris* als auch der *njswt-bjt*-Name *Cheperkare* in den Kartuschen angegeben. An CG 414 und 418 zeigt sich durch das Vertauschen der Namen an CG 418 nur noch der Krönungsname *Cheperkare* in den Kartuschen. So kann angenommen werden, dass die Begrüßung mit dem Horusnamen und dem Krönungsnamen am Anfang der Statuenreihe und die alleinige Nennung des Krönungsnamens am anderen Ende der Statuenreihe mit der Proklamation der Königstitulatur in Verbindung zu bringen sind. Der Krönungsname *Cheperkare* verweist auf das erfolgreich vollzogene Sedfest<sup>2323</sup> und dem Erscheinen auf dem Horusthron (CG 415) mit der Doppelkrone (CG 417)<sup>2324</sup> nach seiner Krönung.<sup>2325</sup>

### 2. Das Krönungszeremoniell im Göttertempel

Das Krönungszeremoniell ist in vier Abschnitte aufgeteilt, die rituelle Reinigung (CG 420), die Krönung (CG 417) mit dem Anlegen des Ornates, das Erscheinen auf dem Horusthron (CG 415) und den Empfang in den Kapellen (CG 412, CG 416).<sup>2326</sup> Nach dem Erscheinen auf dem Horusthron folgte in der Regel das *zm<sup>3</sup>-t<sup>3</sup>wj* der beiden Länder (CG 416).<sup>2327</sup>

<sup>2321</sup> Barta, Untersuchungen, 46.

<sup>2322</sup> Barta, Untersuchungen, 60.

<sup>2323</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 195, „Mehrere Dedikationstexte geben zum Namen der Kapelle den Ort an, wo sie zur Feier des 1. Sedfestes errichtet wurde: „in *Hpr-k<sup>3</sup>-R<sup>c</sup> ptr k<sup>3</sup>ww*“, [...] wie wir es z.B. von der Residenz Sesostris' I. bei Lisch (jt-t<sup>3</sup>wj) kennen und wie es auf thebanischem Boden gelegentlich bei dem Westuferortsteil *hft-hr-nbs* (gegenüber von Karnak) vorkommt. Der Name „Höhenauslug des *Hpr-k<sup>3</sup>-R<sup>c</sup>*“ muß demnach die Gesamtanlage Sesostris I. in Karnak bezeichnen, die wir in Stein nachgebildet vom Totentempel des Djoser in Sakkara oder von der Pyramide Sesostris I. bei Lisch kennen.

<sup>2324</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 196.

<sup>2325</sup> Dazu nochmals in Kapitel 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>2326</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 197, „Schon Moret hatte in seiner trotz aller Fehler im einzelnen verdienstlichen Darstellung die vier Hauptabschnitte des Einführungsrituals herausgearbeitet: 1. Die rituelle Reinigung des Königs (durch Horus und Thot als Offizianten). [...], so folgte auf die rituelle Reinigung, die nach ägyptischer Allgemeinvorschrift vor dem Betreten jederlei Art von heiligen Stätten erfolgen musste, als Nr. 2 die zeremonielle Krönung, ebenfalls symbolisch ausgeführt von Horus und Thot (Var. Horus und Seth) in einem besonderen abgeschlossenen Gemach. Im Kult bedeutet sie das Anlegen des zum folgenden Auftritt nötigen Ornates. Ist dies vollendet, dann folgt 3. die eigentliche royale montée „das Hinein- und Herausgehen, den König einführen (*bs nswt*) zum Gotteshaus von Amun in Karnak, das in Theben mit Vorliebe dem Gauherrn Month und Atum Herrn von Heliopolis, übertragen wird. Ihr Nahen begrüßt Thot als Sprecher und Offiziant des Tempelherrn mit den Worten: „Kommt, lasst uns sehen dieses schöne Erscheinen (*h<sup>c</sup>*), des Amun-Re, der Herr der Länderthrone der Lebenden usw.) [...] 4. Nun folgt als abschließender Höhepunkt der Empfang in oder an der Kapelle des Götterherrn. Nach der kanonischen Darstellung im Karnaksanktuar besteht dieser in der Anerkennung der äußerlich bereits vollzogenen Krönung durch eine symbolische Wiederholung des Kronenaufsetzens mittels Handauflegens seitens des Götterherrn. [...] Gleiches deutet die Beischrift an: „Ich (Amun-Re) setzte fest deine Krönung als König von Oberägypten und Unterägypten auf dem Throne deines Vaters Re.“

<sup>2327</sup> Derchain-Urtel, in: LÄ VI (1986), 974; Barta, Untersuchungen, 48.

Da das Anlegen der Krone durch den „Zauberreichen“ durchgeführt wurde, kann dieser Teil des Rituals an der rechten Seite von CG 416 in einer aktiven Handlung angedeutet<sup>2328</sup> und an CG 417 mit der Darstellung der Vereinigungskrone das erreichte Ziel abgebildet sein. Danach wurde wiederum eine feierliche Proklamation durchgeführt, in diesem Falle vielleicht nur des Krönungsnamens *Cheperkare* (CG 414 und CG 418). Da diese Proklamation vierfach oder zumindest für den König von Oberägypten und den König von Unterägypten vorgenommen werden sollte, ist der Sedfestpavillon zumeist im hieroglyphischen Zeichen zweimal dargestellt.<sup>2329</sup> Darin begründen sich möglicherweise auch die identischen Texte an beiden Seiten von CG 415 und CG 417, in denen das Erscheinen und Feiern des Sedfestes und die Vergabe von Leben durch Horus und Seth mit Vereinigungskronen (CG 417) in zwei Richtungen ausgerichtet sind. Man kann hier vielleicht einen Bezug zur Chapelle Blanche herstellen, die sowohl eine Nord-Südaufteilung (durch den Auf- und Abgang), als auch eine Ost-West-Achse in der Mitte der Kapelle erhielt.<sup>2330</sup> Da M. Seidel im Zentrum dieser Ost-West-Achse je eine Statuengruppe platzieren möchte,<sup>2331</sup> die nach Norden und Süden blickt, weist diese Kapelle eine „Doppelseitigkeit“<sup>2332</sup> auf. Auch die Lischer Texte sind durch die zwei Statuenreihen mit einer Nord-Südaufteilung versehen und durch die identischen Texte in ihrem Zentrum (CG 415 und CG 417) in einer Ost-West-Achse zweigeteilt worden.<sup>2333</sup>

Die Texte der Lischer Thronreliefs geben einzelne Aspekte des Sedfest- und Krönungsrituals wieder, die in einer schematisierten Form, von den äußeren Statuen der beiden Reihen ausgehend in Richtung der zentralen Statuen (CG 415 und CG 417), eine lesbare Abfolge wiedergeben. Allerdings zeigen sich auch Brüche und Lücken sowie mehrfache Wiederholungen einzelner Szenen.<sup>2334</sup> Das mag daran liegen, dass mit den Statuen nur ein Teil des Rituals in Texten vorliegt und die Gesamtheit des Dekorations- und Ritualprogramms<sup>2335</sup> erst in der Berücksichtigung der Räume, in der die Statuen aufgestellt waren, deutlich wird.<sup>2336</sup>

<sup>2328</sup> Die Krönung ausgeführt durch Horus und Seth, Kees, MDAIK 16 (1958), 200. Sethe, *Dramatische Texte*, 97, „Der eigentliche Königsschmuck, die hohen Federn, die Szepter und der Ring (?) werden dem König gereicht. Die Großen von Ober- und Unterägypten werden zur Huldigung gerufen. Die zur Krönung erforderlichen Spezialeien werden herbeigebracht und die Krönung durch den „Hüter der (beiden) großen Feder(n)“ vollzogen.“

<sup>2329</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 204-205.

<sup>2330</sup> Strauß-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), *Tempel*, 288.

<sup>2331</sup> Seidel, *Statuengruppen I*, 93-99.

<sup>2332</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 207.

<sup>2333</sup> Siehe dazu ausführlich 3. *Kontext und Aufstellung* und 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>2334</sup> Gundlach, in: Beinlich, u.a. (Hgg.), 5. *Ägyptologische Tempeltagung*, 97, „Diese Stufenfolge repräsentiert nur zu einem Teil kultisches Geschehen; vielmehr sind in der rituellen Realisierung die einzelnen Schritte der Herrschaftsübertragung oft mehrfach berücksichtigt und somit Teil unterschiedlicher Kultabschnitte: Thronbesteigung und Krönung sind die einzigen Kultstadien, die im Normalfall unterschieden werden können.“

<sup>2335</sup> Strauß-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), *Tempel*, 287, „[...] wird deutlich, daß eine jede Darstellung ein kleines Mosaiksteinchen eines großen gedanklichen Gesamtkonzeptes mit einem komplizierten Bildprogramm ist, das die Weiße Kapelle ausweist als eine in Architektur gebundene Form der Repräsentation des äg. Königtums, das sich in der bildlichen und inschriftlichen Darstellung bestimmter Kultrituale manifestiert.“

<sup>2336</sup> Kapitel 3. *Kontext und Aufstellung* und 4. *Pragmatik* in Teil IV. *Validierung*.

### 3. Kontext und Aufstellung

Als ursprünglicher Aufstellungsort der Lischer Sitzstatuen wurden verschiedene Vorschläge diskutiert.<sup>2337</sup> Als Funktions- und Aufstellungsorte zog man den Aufweg<sup>2338</sup>, die zehn Kapellen des Sanktuars<sup>2339</sup> und den Tempelhof<sup>2340</sup> in Erwägung. Die Ausgräber rekonstruierten die Statuen im Hof des Totentempels,<sup>2341</sup> ein Vorschlag, der in den meisten Referenzen übernommen wurde. Versucht man im Alten Reich Vergleichsbeispiele der Aufstellung von Statuen zu finden, so werden diese vor allem in den Taltempeln<sup>2342</sup> oder aber in den Kultbildkammern vermutet.<sup>2343</sup> Da mit großer Wahrscheinlichkeit jeder Tal- und Totentempel mit Statuen ausgestattet war,<sup>2344</sup> sollen die einzelnen Raumkomplexe und ihre Möglichkeiten kurz vorgestellt werden.

Da die Sitzstatuen in einer Cachette gefunden wurden und man im Tempel keine passenden Einlassungen für die Statuen-Basen im Pflaster entdeckte, bewegt sich die Rekonstruktion der Aufstellung im Bereich der Hypothese und wird von D. Arnold sogar komplett abgelehnt.<sup>2345</sup> Ich bin dennoch der Ansicht, dass es im Kontext der Statuen eine Reihe von Belegen gibt, die für eine geplante oder kurzfristige Aufstellung der Statuen sprechen.

Die ausschlaggebenden Hinweise lieferte die Funktion der Statuen als Komponenten des Sedfestes, die durch die Motive und Texte an den Sitzblöcken erarbeitet werden konnten. Schwieriger ist es, diese Statuenfunktion mit Räumen in Verbindung zu setzen,<sup>2346</sup> vor allem, wenn die Dekoration dieser Räume kaum noch erhalten geblieben ist.<sup>2347</sup> Betrachtet man den von D. Arnold rekonstruierten Plan des Totentempels, so wird bewusst, wie wenig von den ursprünglichen Räumen überhaupt noch vorhanden sind.<sup>2348</sup> Da er den Tempel Sesostris' I. stilistisch in die Nähe der Tempel Pepi I., Pepi II. und Teti I. setzte,<sup>2349</sup> wurden die Reliefs und Raumfolgen der Vorgängerbauten zur Rekonstruktion herangezogen. Allerdings zeigte sich, dass im Mittleren Reich die Raumabfolgen zwar übernommen, jedoch oft in einen neuen Kontext gesetzt wurden.<sup>2350</sup> Dazu ist eine Thematik wie das Sedfest in irgendeiner Weise in

<sup>2337</sup> Aufzählung der verschiedenen Meinungen, Arnold, *Pyramid*, 56.

<sup>2338</sup> Arnold, *Lexikon*, 236; Stadelmann, in: Seidel/Schulz (Hgg.), *Ägypten*, 112.

<sup>2339</sup> Shaleh/Sourouzian, *Hauptwerke*, Nr. 87

<sup>2340</sup> Simpson, in: *LÄ III* (1980), 1059, mit Aufzählung der Vertreter.

<sup>2341</sup> Gautier/Jequier, *Licht I*, 38; Gautier/Jequier *Licht II*, pl.XIV.

<sup>2342</sup> Seidel, *Statuengruppen I*, 21, 25.

<sup>2343</sup> Jequier, *Pepi II.*, II, 25, pl. 34.

<sup>2344</sup> Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 9.

<sup>2345</sup> Arnold, *Pyramid*, 56.

<sup>2346</sup> Davis, *Canonical Tradition*, 61.

<sup>2347</sup> Wobei sich das Dekorationsprogramm aus Rundbild und Flachbild im Bezug zur Raumstruktur zusammensetzt, Gundlach, in: *LÄ VI* (1986), 407-408, 409.

<sup>2348</sup> Arnold, *Pyramid*, 41, „The pyramid temple of Senwosret I is badly destroyed, only a few blocks of its walls remain in place. Fortunately the pavement and foundations are well enough preserved to permit reconstruction of the plan of the temple with the help of comparisons to plans of Old Kingdom mortuary temples.“

<sup>2349</sup> Arnold, *Pyramid*, 57; Arnold, *Tempel*, 20. Diese Annahme wurde schon von W. Hayes geäußert, Hayes, *Scepter I*, 182. Die Kontinuität zum Alten Reich wollte auch Amenemhet I vermitteln, als er die Titulatur Teti I annahm, Aufrère, in: *BIFAO* 82 (1982), 53.

<sup>2350</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 49.

beinahe jedem Raum des Totentempels dargestellt.<sup>2351</sup> Die drei Bauphasen, die D. Arnold in seinen Untersuchungen feststellte,<sup>2352</sup> führten zu Veränderungen bei vorhandenen Raumkomplexen und erschweren ebenfalls eine sichere Rekonstruktion. Die Einbeziehung zeitgenössischer Zeugnisse wie den Reisner Papyrus III<sup>2353</sup> und die Berliner Lederhandschrift<sup>2354</sup> helfen bei der Ermittlung des ursprünglichen Aufstellungsortes der Lischer Statuen nicht weiter.

Die rekonstruierte Aufstellung der Statuen in zwei gegenüber liegenden Reihen<sup>2355</sup> führt allerdings zum Ausschluss eines großen Teils der Räumen, da sie entweder keinen Platz bieten oder durch ihre räumliche Konzeption keine derartige Aufstellung erlauben. Dennoch werde ich die einzelnen Raumkomplexe, soweit sie in der wissenschaftlichen Diskussion berücksichtigt wurden, vorstellen und deren Raumstruktur sowie deren Funktion – soweit bekannt – mit dem Lischer Statuenkomplex in Verbindung bringen.

---

<sup>2351</sup> Arnold, MDAIK 33 (1977), 11, „[...] sei daran erinnert, wie häufig überhaupt direkte Hebsed-Darstellungen oder indirekte Verweise darauf (Laufszene) im Pyramidentempel von Cheops bis Pepi II. sind. Sie treten, soweit die Herkunft der Reliefs noch bestimmbar ist, im *Pr-wrw*, im Hof-Umgang (Sahure), im Quergang hinter dem Hof sowie im Einfeilersaal auf und dürften einen beachtenswerten Teil der Wandflächen gefüllt haben.“

<sup>2352</sup> Arnold, Pyramid Complex, 100.

<sup>2353</sup> In dem Teile des Tempels in ihrer Funktion erklärt werden. Simpson, Reisner III, 37.

<sup>2354</sup> Über Sinn und Funktion der Bauten, Assmann, Sinngeschichte, 75-76.

<sup>2355</sup> Siehe Kapitel 2.3 *Das semantische Programm der Hapi- und Horus-/Sethreliefs* in Teil IV. *Validierung*.



### 3.1 Taltempel

Da im Alten Reich vor allem die Taltempel durch ein Statuenprogramm gekennzeichnet waren,<sup>2356</sup> wäre auch eine Aufstellung der Lischer Statuen im Taltempel vorstellbar.<sup>2357</sup> Im Alten Reich wurden Statuen bevorzugt im Hof oder in Kapellen aufgestellt. Die Platzierung der Chephren-Statuen konnte vor den Pfeilern rekonstruiert werden, da sich sogar die Einlassungen für die Statuenbasen erhalten hatten.<sup>2358</sup> Der Totentempel Sesostris I. folgt noch deutlich der Tradition des Alten Reiches, in der Statuen-Ensembles für den Totentempel üblich waren.<sup>2359</sup> Sesostris II. begann damit, den Pyramidentempel auf eine einfache Kultstätte zu reduzieren und den Statuenkult vollständig in den Taltempel zu verlegen,<sup>2360</sup> was auf eine zunehmende Bedeutung des Taltempels hinweist. Allerdings lassen sich bei den Taltempeln, im Gegensatz zu den Totentempeln, keine kanonische Formen oder einheitliche architektonische Raumkonzepte feststellen,<sup>2361</sup> weshalb ein Taltempel des Alten Reiches nicht ohne weiteres als Modell für Lischter dienen kann.<sup>2362</sup> Die architektonische Struktur des Lischer Taltempel ist zudem bis heute unbekannt, da er aufgrund von Überbauungen nicht aufgenommen werden konnte.

So bleiben zur Einschätzung einer möglichen Aufstellung nur der Vergleich der Thematik von Taltempel und Statuenprogramm. D. Arnold wies auf die Funktion des Taltempels als Kontaktort des Horus-Königs mit verschiedenen Göttern des Landes hin.<sup>2363</sup> Dazu zeigte die Aufstellung der Chephrenstatuen<sup>2364</sup> im Taltempel sowohl eine Orientierung auf eine Nord-Südachse sowie auf eine Ost-West-Achse. Gerade der Ost-Westachse wies M. Seidel eine wichtige Bedeutung zu und rekonstruierte dort die Königsstatuen mit den Landeskronen.<sup>2365</sup> Dieses Achsen-Modell zeigt sich auch in den zwei Reihen der Lischer Sitzstatuen, die sowohl eine Konnotation von Ober- und Unterägypten in der Nord-Südachse aufweisen, mit einem semantischen Höhepunkt in den Vereinigungskronen der Horus- und Sethdarstellung (CG 417) sowie der Darstellung des Sedfestgeschehens (CG 415) in der Ost-Westachse.<sup>2366</sup> Somit wäre der Taltempel ein möglicher Aufstellungsort der Sitzstatuen.

<sup>2356</sup> Seidel, Statuengruppen I, 21 (Chephren), 25 (Mykerinos); Goedicke, MDAIK 15 (1957), 58 (Snofru).

<sup>2357</sup> So auch bei Sesostris II., Arnold, Lexikon, 205.

<sup>2358</sup> Arnold, Tempel, 200; Arnold, MDAIK 33 (1977), 13, „Im Snofru-„Talbau“ bildeten 2-4 Kapellen für Königsstatuen den Schwerpunkt der Anlage, bei Chephren sind 23 - x Königssitzbilder in dominanter Aufstellung zu ergänzen, und bei Mykerinos nehmen die bekannten Triaden die vordere Tempelhälfte ein und mit weiteren Königsbildern muß gerechnet werden.“

<sup>2359</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 45-46.

<sup>2360</sup> Arnold, Lexikon, 205.

<sup>2361</sup> Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 8.

<sup>2362</sup> Arnold, Pyramid, 57; Arnold, Tempel, 20, „Er zeigt wie die Architekten des Königs entweder alten Bauleitungen folgten oder durch Abmessen alter Bauten das System der Pyramidentempel aus der Zeit der Könige Teti bis Pepi II (6. Dynastie) nachbildeten, ohne allerdings jenen älteren Prototyp sklavisch zu imitieren.“

<sup>2363</sup> Arnold, Lexikon, 257, „Den Aspekt des Kontaktes des Horus-Königs mit den Göttern des Landes greifen auch Statuengruppen König/Gottheit aus dem Tempel des Mykerinos auf.“

<sup>2364</sup> Seidel, Statuengruppen I, 21, „Für eine Platzierung der einzelnen Statuen spielen die unterschiedlichen Typen, ihr Material und die Größe eine entscheidende Rolle. Eine sinnvolle Beziehung und Aufgliederung der 23 Statuen ist weiterhin erst dann realisierbar, wenn sie nicht in ihrer numerischen Gesamtheit (die Anzahl von 23 Statuen ist wenig aussagekräftig) betrachtet werden, sondern nach Gruppen unterteilt werden, die von den jeweiligen Wandabschnitten des Pfeilerhofes vorgegeben sind.“

<sup>2365</sup> Seidel, Statuengruppen I, 24.

<sup>2366</sup> Kapitel 2.3 *Das semantische Programm der Hapi- und Horus-/Sethreliefs* in Teil IV. *Validierung*.

### 3.2 Aufweg

D. Arnold schlug eine Aufstellung der Sitzstatuen im Aufweg<sup>2367</sup> vor, da er annahm, dass die Sitzstatuen von den Osirisstatuen ersetzt wurden.<sup>2368</sup> Eine Platzierung von Sitzstatuen im Aufweg kann möglicherweise im Grabbezirk des Djosers angenommen werden, da sich dort eine Sitzstatue mit neun Bogen unter den Füßen in einer Nische des Eingangskorridors fand.<sup>2369</sup> Statuenbelege entlang des Aufwegs sind erst von Mentuhotep II. erhalten geblieben.<sup>2370</sup> An seinem Aufweg wurden sowohl Osirisstatuen von Mentuhotep II. als auch von Amenophis I. gefunden. D. Arnold vermutete, dass die Aufstellung von Osirisstatuen im Aufweg von Sesostris I. kopiert wurde.

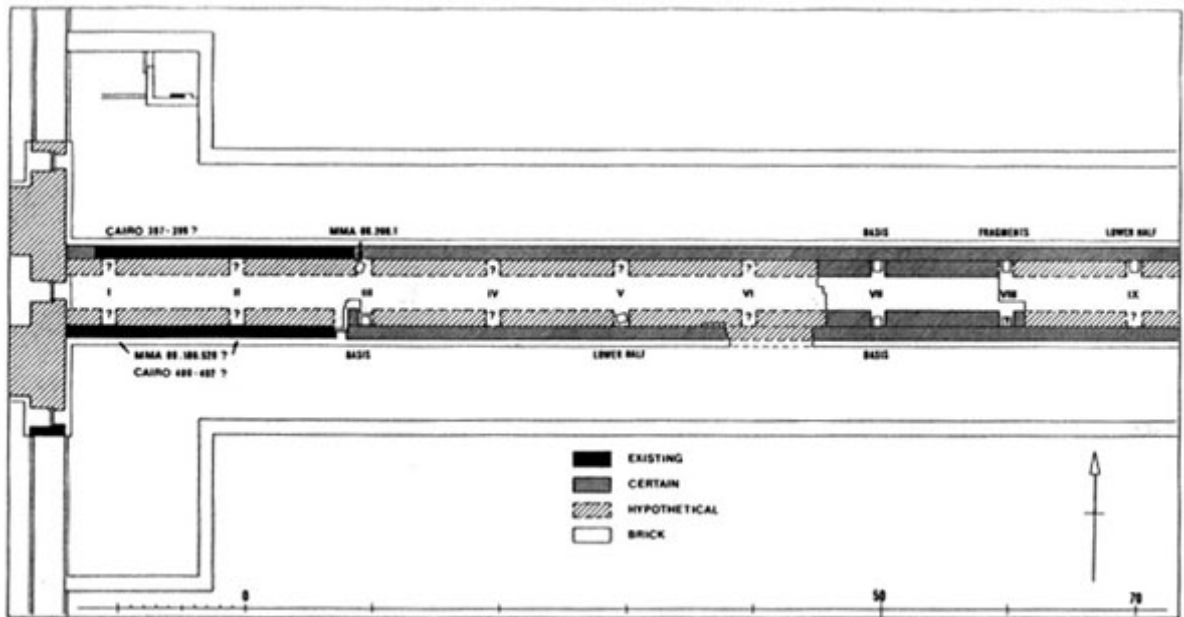


Abb. 131: Rekonstruktion des Korridors und der darin aufgestellten Osirisstatuen<sup>2371</sup>

Die Nischen des Lischer Aufweges konnten durch ihre Größe sowohl die Osirisstatuen als auch die Sitzstatuen aufnehmen. Die Basen der Osirisstatuen sind zwar kürzer, aber nach Messungen hätten auch die 150 cm langen Basen der Sitzstatuen in den Nischen untergebracht werden können.<sup>2372</sup> Allerdings weist die Aufstellung der Lischer Statuen deutlich auf eine Nord-Süd- sowie eine Ost-West-Orientierung auf, eine Aufteilung, die ein Korridor architektonisch nicht leisten kann. Auch wäre durch eine dortige Aufstellung die gekürzte Basis von CG 419 nicht zu klären. Eine Aufstellung der Statuen im Korridor ist daher abzulehnen.

<sup>2367</sup> Arnold, Lexikon, 236. So auch wiedergegeben von R. Stadelmann, in: Seidel/Schulz (Hgg.), Ägypten, 112.

<sup>2368</sup> Arnold, Pyramid, 56; Arnold, Lexikon, 246, „Statuenpfeiler des Königs (fälschlich «Osiride») sind seit dem Djoser-Bezirk Bestandteile der Sed-Fest-Architektur und kennzeichnen daher die Fassaden und Vorhöfe der Millionenjahrhäuser. [...] Die ersten echten Statuenpfeiler im Aufweg Sesostris' I. [...] Die mumienförmige Gestalt der Statuenpfeiler stellt wohl die körperlose Abstraktion des göttlichen Königtums dar.“

<sup>2369</sup> Friedman, JARCE 32 (1995), 339.

<sup>2370</sup> Arnold, Mentuhotep, 46-47; Szafranski, MDAIK 41 (1985), 260. Der größte Teil der Statuen befand sich allerdings im Hof.

<sup>2371</sup> Arnold, Pyramid, 19, fig. 1.

<sup>2372</sup> Arnold, Pyramid, pl. 4c, 4d.

### 3.3 *pr-wr.w*<sup>2373</sup>

Im *pr-wr.w* hätten die zehn Sitzstatuen ebenfalls Platz gefunden. Allerdings handelt es sich beim *pr-wr.w* um den Ort, an dem die Beamten die Huldigung des Königs im räumlich anschließenden *wsh.t*-Hof vorbereiteten.<sup>2374</sup> Da *pr-wr.w* und *wsh.t* im engen Zusammenhang stehen,<sup>2375</sup> scheint das *pr-wr.w* eher ein Vorräum<sup>2376</sup> oder die Kontaktstelle zwischen König und „Volk“<sup>2377</sup> gewesen zu sein und war daher wenig geeignet für die Repräsentation eines schematisierten Sedfestzyklus durch die Lischer Sitzstatuen.

### 3.4 Nebenräume und Magazine

In den Magazinräumen des Mykerinos-Taltempels fanden sich 20 kleinformatige Sitzstatuen.<sup>2378</sup> Sie überschreiten in den seltensten Fällen eine Höhe von 20 cm und wurden in den einzelnen Räumen ungeordnet abgelegt. Sie sind daher mit Sicherheit nicht der vorgesehene Aufstellungsort dieser Statuen gewesen. Von den Lischer Magazinräumen ist so wenig erhalten geblieben, dass die Rekonstruktion der Räume nur hypothetisch erfolgen konnte.<sup>2379</sup> Da Magazinräume auch zweistöckig angelegt sein konnten und sehr niedrig angenommen werden müssen, ist eine Rekonstruktion der Sitzstatuen in diesen Räumen ausgeschlossen. Unter anderem müsste die zweireihige Aufstellung der Statuen aufgegeben werden, was ihnen ihren Sinn- und Funktionszusammenhang nehmen würde.

<sup>2373</sup> Über die Funktion des *pr-wr.w*, Arnold, MDAIK 33 (1977), 8.

<sup>2374</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 261; Arnold, MDAIK 33 (1977), 6-7, „Eine solche Anlage wird vom König bei der Sänftenprozession des Hebsed aufgesucht und die „Großen“, die ihr zweifellos den Namen gegeben haben, treten während des Sedfestes als Gefolge des Königs bei mehreren Gelegenheiten auf. Hieraus läßt sich ableiten, daß das „Haus der Großen“ im Umkreis früher Palastanlagen zu suchen ist und eine Art Festhalle zur Durchführung verschiedener Riten bildete, in deren Mittelpunkt der König stand. [...] Der Triumph des Königs bildet denn auch den Inhalt des Bildprogrammes des *pr-wr.w* und des Hofes, das sich in den Pyramidentempeln des Sahure und Pepi II. noch recht gut rekonstruieren läßt: Jagdriten, wie das Fest des Nilperdes, die Wüstenjagd, der Vogelfang, die Wurfwaldjagd und das Fischestechen sowie umfangreiche Bildfolgen mit dem Erschlagen gefangener Feinde und dem Darbringen des Tributes herrschen deutlich vor.“

<sup>2375</sup> Ausführlich dazu, Arnold, MDAIK 33 (1977), 6.

<sup>2376</sup> Rochholz, Pyramidenbezirk, 8, 44.

<sup>2377</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 269, „[...] daß sich der regenerierte und auf dem „Horusthron der Lebenden“ (wieder-)erschienene Herrscher vor das Volk begibt, dem der Vollzug von Kultlauf und Kapellenbesuch in den hinteren Tempelbereichen vorenthalten blieb - und somit das Mysterium der Erneuerung des Herrschers, das sich in der Übertragung der Regenerationskräfte (im Fünf-Statuen-Raum?) äußert.“

<sup>2378</sup> Reisner, Mycerinus, pl. 7, 8.

<sup>2379</sup> Arnold, Pyramid, 49-50.

### 3.5 Querhalle

In der Querhalle zeigen sich im Alten Reich Darstellungen des Sedfestlaufes des Königs, einem wichtigen Element des Hebsed.<sup>2380</sup> M. Rochholz rekonstruierte auf der Westwand der Querhalle Pepi II. Darstellungen von Gottheiten vor den *jtr.t*-Kapellen,<sup>2381</sup> die auf dem Relief des Sitzblocks von CG 412 ebenfalls erwähnt werden. An der Ostwand sind der Sedfestlauf, das Libyerrelief und das Erscheinen des Königs auf dem Horusthron abgebildet.<sup>2382</sup> Das Erscheinen auf dem Horusthron und das Vollziehen des Sedfestes sind Themen des zentralen Sitzblocks CG 415.

Im April 1914 wurde in der Querhalle – zehn Meter südlich vom Nordtor – die Statuenbasis einer weiteren Kalksteinstatue im Fundament des Westraumes gefunden, in das sie gefallen war. Sie stimmt in den Maßen<sup>2383</sup> mit denen der Lischter Sitzstatuen überein und erhielt wie CG 416, CG 418 und CG 419 Neun Bogen unter den Füßen. Als Besonderheit weist sie ein Textband auf der breiten Basis auf.<sup>2384</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit stand sie ursprünglich nicht in der Querhalle, sondern wurde aus dem Inneren des Totentempels entfernt.<sup>2385</sup> Eine Aufstellung der zehn Sitzstatuen in der Querhalle ist ebenfalls abzulehnen, obwohl sie darin Platz finden würden. Allerdings müsste dafür ihre rekonstruierte Aufstellung in gegenüberliegenden Reihen aufgegeben werden, wodurch die Texte ihren Sinnzusammenhang verlieren würden.

---

<sup>2380</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 262-263.

<sup>2381</sup> Rochholz, Pyramidenbezirk, 22-23.

<sup>2382</sup> Rochholz, Pyramidenbezirk, 18-21.

<sup>2383</sup> 57x73cm – Füße 42 cm, Arnold, Pyramid, 46.

<sup>2384</sup> Hayes, Scepter I, 187. Arnold, Pyramid, 46, „The living Horus „living in birth“ the two ladies „living in birth“ King of Upper and Lower Egypt Kheperkare beloved of Ptah-Sokar.“

<sup>2385</sup> Arnold, Pyramid, 45.

### 3.6 Fünfstatuenraum

Die zehn Sitzstatuen können – schon aus Platzgründen – nicht im Fünfstatuenraum aufgestellt worden sein. Allerdings gehören die Statuen dieser Räume und die Sitzstatuen zu einem gemeinsamen Statuenprogramm. Die Basis einer Sitzstatue, die im Fundament des Westraumes gefunden wurde und in Dekor und Größe mit den Basen der Sitzstatuen übereinstimmt, ist als Beleg eines geschlossenen Sitzstatuenprogramms zu deuten, das wiederum aus mehreren in sich geschlossenen Statuenkomplexen zusammengesetzt war. D. Arnold nahm an, dass diese Statue nicht in der Querhalle aufgestellt war, sondern auf einem Transport durch diesen Korridor beschädigt wurde. Als ursprünglichen Aufstellungsort schlägt er den Fünfstatuenraum vor, wenn er dort auch eher Standstatuen erwartet hätte.<sup>2386</sup>

Eine Einfügung dieser Sitzstatue in das Dekorprogramm des Fünfstatuenraums lässt sich auch durch den Text auf der Basis begründen, in der der Name Ptahs erwähnt wird.<sup>2387</sup> Inhalt und Bedeutung des Fünfstatuenraumes sind aufgrund der raren Funde bisher noch nicht hinreichend geklärt.<sup>2388</sup> Außer der Basis eines männlichen Standbildes in der Mittelkapelle Pepi II. hat sich in den bisher untersuchten Tempeln dort nichts mehr erhalten.<sup>2389</sup> Es gibt verschiedene Theorien, welche Statuen in diesen Räumen aufgestellt sein könnten. So vermutete man dort entweder fünf Königsstatuen, die jeweils mit einem seiner fünf Namen versehen waren, oder eine Statue mit Nemestuch und je eine, die den großen Weißen, Ober- und Unterägypten und Letopolis verkörperten. Im dritten Vorschlag kommen der König sowie eine Statue der Gottheit von Memphis, Heliopolis, Theben und Abydos in den fünf Räumen unter.<sup>2390</sup> P. Posener Krieger und D. Stockfisch rekonstruierten die Ausstattung des Fünfstatuenraumes aus den Abusir-Papyri. Dort werden drei königliche Statuen erwähnt, ein Königsbild mit weißer Krone, das zweite mit roter Krone und das dritte zeigt den König in der Gestalt des Osiris. Während P. Posener Krieger in den restlichen zwei Räumen ebenfalls Statuen annahm,<sup>2391</sup> vermutete D. Stockfisch, dass unter Umständen nur mit drei Statuen<sup>2392</sup> in den Nischen des Fünfkapellenraumes zu rechnen ist.<sup>2393</sup> M. Rochholz rekonstruierte in den äußeren Nischen Sedfeststatuen, an denen die rituelle Krönung vollzogen wurde.<sup>2394</sup> Durch diese Thematik stehen die Statuen im Fünfstatuenraum und die zehn Sitzstatuen in einem gemeinsamen Dekorationskonzept.

<sup>2386</sup> Arnold, *Pyramid*, 45, 56.

<sup>2387</sup> Arnold, *Pyramid*, 46.

<sup>2388</sup> Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 10, Anm. 53.

<sup>2389</sup> Jequier, *Pepi II*, II, 25, pl. 34; Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 9.

<sup>2390</sup> Ausführlich Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 10, Anm. 53.

<sup>2391</sup> Posener Krieger, *Archives*, 502, 544.

<sup>2392</sup> Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 11, „Ob die verbliebenen Nischen leer blieben oder mit Götterstatuen ausgestattet waren, ist nicht zu entscheiden, eine Erwähnung solcher Götterstatuen und ihres Kultes oder zumindest einer Inspektion wäre in den Dienstplänen der Papyri zu erwarten. [...] Dann dienen sie dazu, dem verstorbenen König im Diesseits eine Gestalt zu geben, damit er am Geschehen im Verehrungstempel teilhaben kann, sei es zum Nachweis und der Gewährleistung der Amtsausübung über den Tod hinaus, sei es zur Teilnahme an Festen, die ebenfalls in den Papyri genannt werden. Zu diesem Zweck wurden die Statuen regelmäßig – am Monatsanfang – kultisch versorgt und damit belebt.“

<sup>2393</sup> Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 12.

<sup>2394</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), *Tempel*, 265-266, „Da aus den Abusir-Papyri bekannt ist, daß wohl nur drei der insgesamt fünf Statuen einen Kult erhalten haben, läßt sich vielleicht annehmen, daß sich in den äußeren Nischen (oä. und uä. Ka?/Sedfest-) Statuen des Kgs. befanden, die mit seinem („stillen“) jenseitigen Erneuerungsfest in Verbindung standen und ihn dabei im Aspekt des jeweiligen Landesteils vertraten.“

### 3.7 Kultbildkammern

M. Shaleh und H. Sourouzian räumten die Möglichkeit einer Aufstellung in den Kapellen des Sanktuars ein.<sup>2395</sup> Diese Hypothese hält auch D. Arnold für möglich.<sup>2396</sup> Würde man die Statuen in den Bereich der Kultbildkammern stellen, so wäre durch die in den Texten erwähnten Götter ein aktiver Erhalt des göttlichen Königtums durch sie gewährleistet. Wenn man die Götter auf den Reliefs der Lischer Sitzstatuen als Gastgötter interpretieren würde, die dem König Millionen an Jahren geben, so könnten die Statuen auch um das Sanktuar herum platziert sein.

Allerdings ist auch vom Sanktuar in Lischka kaum etwas erhalten geblieben.<sup>2397</sup> In den Kultbildräumen wurden von den Ausgräbern Reste von Reliefs mit Hapi-Darstellungen gefunden und im Sanktuar Fragmente einer Granitstatue des Amun (MMA 33.1.7).<sup>2398</sup> Vor der Scheintür im Sanktuar stand die Opferplatte Sesostris' I.<sup>2399</sup>

Zu diesem Raumkomplex gehört auch das *antichambre carre* – der Einsäulenraum – in dem die Statuen nicht aufgestellt werden konnten, der aber zur Klärung der Funktion dieser Räume beiträgt.<sup>2400</sup> Bei Pepi II. wird der König bei seinem Kapellenbesuch während des Sedfestes dargestellt.<sup>2401</sup> Dort nahm er die Herrschaftserneuerung entgegen, indem die Götter dem König „alle guten Dinge bringen, damit er die Lebenden beherrsche und auf den Horusthron erhoben werde.“<sup>2402</sup> Bei Sesostris I. befanden sich in diesem Raum Darstellungen des Königs vor dem Götterpantheon.<sup>2403</sup> D. Arnold versuchte, den Einfeilersaal mit dem Hof des Gottespalastes gleichzusetzen, an dessen Seiten die ober- und unterägyptischen *jtr.t*-Kapellen lagen, die der König während des Sedfestes besuchte.<sup>2404</sup>

Jede dieser angesprochenen Thematiken findet sich in verkürzter Form auf einer der Sitzblöcke der Lischer Statuen. Es sprechen wiederum einzig die – durch die werktechnische Analyse ermittelten – Bezüge der Hapi-Reihen zu den Horus und Seth-Reihen gegen eine Aufstellung in den Kultbildkammern, denn diese Verbindung würde durch die Aufstellung in einzelnen Räumen nicht mehr gewährleistet sein.

<sup>2395</sup> Shaleh/Sourouzian, Hauptwerke, Nr. 87.

<sup>2396</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2397</sup> Arnold, Pyramid, 48-49, fig. 14.

<sup>2398</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 175.

<sup>2399</sup> Arnold, Pyramid, 48.

<sup>2400</sup> Ist Zentrum und Höhepunkt des jenseitigen Sedfestes, Rochholz, Pyramidenbezirk, 55.

<sup>2401</sup> Arnold, MDAIK 33 (1977), 5, „[...] der König bei dem aus dem Hebsed stammenden Besuch der Kapellen der Landesgötter gezeigt, so bedeutet das nicht, daß in diesem Raum Hebsed-Riten gefeiert wurden, sondern nur, daß mit der *antichambre carre* eine Einrichtung monumentalisiert ist, die in irgendeinem Bezug zum königlichen Kapellenbesuch am Hebsed stand.“ Jequier, Pepi II, pl. 46-60.

<sup>2402</sup> Arnold, MDAIK 33 (1977), 10-11; Gardiner, JEA 30 (1941), 28-29.

<sup>2403</sup> Hayes, Scepter I, 188, „[...] four very similar scenes in which the king is depicted at colossal scale, is presented to the gods and goddess of the Egyptian pantheon and takes the salute of his courtiers, who bow before him in the lowest registers.“

<sup>2404</sup> Arnold, MDAIK 33 (1977), 11.

### 3.8 Tempelhof

Allgemein wird angenommen, dass in den „Tempelhöfen von Chephren bis Sesostri III. überlebensgroße Sitzbilder<sup>2405</sup> vor den Pfeilern des Hofes standen.<sup>2406</sup> Allerdings konnte deren Funktion, da keine Statuen in situ gefunden wurde, bis heute nicht bestimmt werden. Sie wurden entweder als Ergänzung oder Ersatz des Bildprogramms an den Wänden angesehen,<sup>2407</sup> oder als Empfänger eines bestimmten Statuenkultes, der in Zusammenhang mit den in den Höfen aufgestellten Altären, dem König galt.<sup>2408</sup>

J.E. Gautier und G. Jequier rekonstruierten die ursprüngliche Aufstellung der königlichen Sitzstatuen im Hof des Lischer Totentempels zwischen den Pfeilern.<sup>2409</sup> Dieser Rekonstruktion schlossen sich die meisten Autoren an.<sup>2410</sup> Nur D. Arnold ist der Auffassung, dass die Lischer Statuen eventuell im Hof vor den Pfeilern aufgestellt werden sollten, dieses Konzept aber vor der Fertigstellung des Hofes aufgegeben wurde. Dies begründete er mit den fehlenden Basen-Einlassungen in der Pflasterung des Hofes, denn für die in situ gefundenen Basen der Osirisstatuen im Aufweg sind diese erhalten geblieben.<sup>2411</sup> Dieser Argumentation können zwei Einwände entgegen gesetzt werden: Zum einen war die ursprüngliche Oberfläche des Hofes nur noch in der Nord-West-Ecke erhalten geblieben,<sup>2412</sup> wodurch D. Arnold auf fehlende Aussparungen nur durch die Zeichnung in der Grabungspublikation<sup>2413</sup> schließen konnte. Zum anderen haben die Sitzstatuen im Gegensatz zu den Osirispfeilern geglättete *Unterlager* und konnten auch ohne Versenkung auf dem Pflaster aufgestellt werden, wie dies für viele Statuen, z.B. den Gefangenenstatuen bei Pepi II. nachgewiesen ist.<sup>2414</sup>

G. Jequier und J.E. Gautier haben die Rekonstruktion der Statuenreihen im Hof vermutlich aufgrund der Platzierung der Statuen in der Cachette erstellt, die in zwei Reihen einander zugewandt niedergelegt waren. Die Statuen mit den Hapi-Darstellungen wiesen sie der Südseite des Hofes mit Blickrichtung Norden und die Statuen mit den Horus-/Seth-Darstellungen der Nordseite mit Blickrichtung Süden, zu.<sup>2415</sup> J. Baines, der sich – bedingt durch das Thema seiner Arbeit – nur mit den Hapi-Reliefs auseinandergesetzt hatte, konnte zwar kein Konzept hinter den Reliefs erkennen, übernahm aber die Aufstellung von J.E. Gautier und

<sup>2405</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 46, „[...] in den Tempeln selbst wurden, wie es in den Totentempeln schon üblich war, nicht nur vereinzelte Kultstatuen aufgestellt, sondern ganze Ensembles, die die Räumlichkeiten mit der Anwesenheit des Königs füllten.“

<sup>2406</sup> Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 7; Arnold, in: O’Neill u.a. (Hgg.), *Age of the Pyramids*, 42-43; Malek, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 33, erwähnt aber ausdrücklich, dass es bisher keine Funde dazu gegeben hat. Ernst, *ZÄS* 129 (2002), 12, Anm. 2.

<sup>2407</sup> Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), *Königtum*, 11-12.

<sup>2408</sup> Arnold, *MDAIK* 32 (1977), 7, Anm. 39; Stadelmann, *Pyramiden*, 209.

<sup>2409</sup> Gautier/Jequier, *Licht* II, 38, pl. XIV.

<sup>2410</sup> Smith, Art, 100; Hayes, *Scepter* I, 187; Gestermann, *Kontinuität*, 88; Baines, *Fecundity Figures*, 155.

<sup>2411</sup> Arnold, *Pyramid*, 56, pl. 4c, 4d.

<sup>2412</sup> Arnold, *Pyramid*, 43.

<sup>2413</sup> Gautier/Jequier, *Licht* I, 18, fig. 16; Gautier/Jequier, *Licht* II, 21, fig. 14. Diese wurde auf der Grundlage eines Fotos von J.E. Gautier angefertigt.

<sup>2414</sup> Jequier, *Pepi* II, III, pl. 47, 48; Rochholz, *Pyramidenbezirk*, 17, 48-49. Aufgrund der im Hof rekonstruierten Sitzstatuen Sesostri I. nahm M. Rochholz eine solche Ausstattung auch für Pepi an, jeweils flankiert von einer Gefangenenstatue.

<sup>2415</sup> Gautier/Jequier, *Licht* II, 38. D. Arnold wand sich gegen diese „einfache“ Aufstellung, gab aber keine eigenen Vorschläge ab, Arnold, *Pyramid*, 56, Anm. 189.

G. Jequier. Er konnte durch den Text der Hapireliefs keine Abfolge erstellen,<sup>2416</sup> rekonstruierte jedoch eine Aufstellung, die „aufgrund der vertauschten Kartuschen an CG 418, in der Südwestecke mit CG 418 begann und über CG 411, CG 413, CG 419, CG 415 in der Nordostecke endete.“<sup>2417</sup> Diese Rekonstruktion ist nun durch die werktechnisch rekonstruierte Aufstellung und die daraus resultierenden sinnvollen Semantik des Textes hinfällig.<sup>2418</sup>

Die Platzierung der Hapi-Reihe in den Süden und der Horus- und Seth-Reihe in den Norden erscheint mir nicht schlüssig. Warum sollten die Hapi, die zum Norden gehören, in den Norden blicken. Ich lege die Statuenreihen entgegengesetzt an. Die Hapi, die den Norden und Unterägypten repräsentieren, sind im Norden des Hofes platziert, Horus und Seth, die Oberägypten vertreten, im Süden.<sup>2419</sup> Sie nehmen aus ihrer jeweiligen Landeshälfte am Festgeschehen teil.<sup>2420</sup> Ein weiteres Indiz für diese Anordnung liefert CG 419, die als einzige Statue eine verkürzte Basis aufweist. Durch diese Besonderheit möchte ich sie vor dem Altar platzieren, der in der Nordwesthälfte aufgestellt war. Auch der semantische Bezug ihrer Texte zu den Texten auf dem Altar (vor allem der Aspekt des Re)<sup>2421</sup> bestärkt diese Annahme.

Durch die Konzeptionierung der Statuen in zwei gegenüberliegenden Reihen liegt eine Aufstellung in einer architektonischen Struktur nahe, die ein Durchschreiten dieser Reihen ermöglichte. Da die beiden Reihen je ein semantisches Zentrum in ihrer Mitte besitzen (CG 415-Hapi, CG 417-Horus/Seth), müsste dieser Raum ebenfalls ein solches Zentrum aufweisen. Eine solche Konstellation findet sich zumeist in den Höfen,<sup>2422</sup> die nicht nur eine Nord-Süd-<sup>2423</sup> (eingenommen durch die Statuenreihen), sondern auch eine Ost-West-Ausrichtung (ist Prozessionsrichtung, dessen Höhepunkt in der Mitte des Hofes durch die zentralen Reliefs an CG 415 und 417 markiert wird) vorweisen.<sup>2424</sup>

<sup>2416</sup> Baines, *Fecundity Figures*, 185, “[...] with the Senwoseret I statue from El-Lischt the intended order for reading the groups is unknown, and nothing can be said about the ranking of concepts among them.”

<sup>2417</sup> Baines, *Fecundity Figures*, 155, bei dieser Rekonstruktion bezog er sich zum Teil auf die Fotos von Gautier/Jequier, *Licht II*, pl. 14. Dieser Aufstellung sollten dann die Statuen mit den Horus-/Seth-Darstellungen folgen, die dann mit ihrer Reihe in der Nordwestecke endeten.

<sup>2418</sup> Kapitel 5. *Rekonstruktion der Arbeitsverbindungen und Arbeitsteilungen bei der Reliefherstellung an den Lischter Sitzblöcken* in Teil III. *Analytik* und 2. *Semantik – Verbindung von Aufstellung und Text – Dekorationsprogramm* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>2419</sup> Arnold, *Tempel*, 42, Nordhälfte = Unterägypten; Südhälfte = Oberägypten; Osthälfte = Morgen, aufgehende Sonne; Westhälfte = Sonnenuntergang; Nord-Südausrichtung durch Nilverlauf.

<sup>2420</sup> Auch im kleinen Tempel in Abu Simbel wird der Kultvollzug gegenüber den südlichen Göttern an der Südwand und den nördlichen Göttern an der Nordwand vollzogen. Ebenso werden die jeweiligen Landesgötter an den nördlichen und südlichen Pfeilern dargestellt, Gundlach, in: Beinlich, u.a. (Hgg.), 5. *Ägyptologische Tempeltagung*, 51, 58-59.

<sup>2421</sup> Abbildung des Textes auf dem Altar, Gautier/Jequier, *Licht II*, 23-26, fig. 16-20. Besprechung der Orientierungen der Opferträger und personifizierten Gaue, Wartke, *ZÄS* 104 (1977), 154-155, die die gleichen Bewegungsrichtungen aufweisen, wie der Altar des Teti, Malek, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 31, fig. 5.

<sup>2422</sup> Durch den Hof des Mentuhotep führte ein von Königstatuen flankierter Prozessionsweg., Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 1.

<sup>2423</sup> Auch der Tempel des Sahure hat eine Nord- und Südteilung, die den Dualismus von Ober- und Unterägypten zum Ausdruck bringt. (Aufzählung der Reliefthemen), Wartke, *ZÄS* 104 (1977), 155, „Diese klare Unterscheidung scheint sich bis ins Allerheiligste fortgesetzt zu haben.“ Die Aufteilung eines Tempels in eine Nord- und Südhälfte ist auch in Abu Simbel festgestellt worden, allerdings wurde je eine Hälfte von Amun-Re und Re-Harachte eingenommen, Loeben, in: Kurth (Hg.), *Systeme*, 148.

<sup>2424</sup> Auch die Chapelle Blanche weist eine deutliche N-S und W-O Achse auf, deren Schnittpunkt in der Mitte der Kapelle liegt, in der vermutlich eine Doppelstatuengruppe stand, die je nach Norden und Süden blickte. Seidel, *Statuengruppen I*, 98, Abb. 25.



Eine Aufstellung der Lischer Statuen erscheint mir daher nur im Totentempelhof sinnvoll. Mit einer Länge von 23,60 m und einer Breite von 19,34 m ist er in Lisch wesentlich großflächiger als alle Alten Reichs-Höfe davor.<sup>2425</sup> Ich rekonstruiere die Statuen nicht vor den acht Pfeilern,<sup>2426</sup> sondern wie die Ausgräber zwischen oder vor den Zwischenräumen der Pfeiler, wobei die Zwischenräume vor den breiteren Eckpfeilern frei blieben. Dadurch standen die zentralen Statuen CG 415 und CG 417, auf denen die Vereinigungskronen, das Sedfest und das Erscheinen auf dem Thron dargestellt ist, genau in der Ost-Westachse.

---

<sup>2425</sup> Arnold, Pyramid, 43-44.

<sup>2426</sup> Die Pfeiler haben die Maße 1,25 m x 1,24 m und der Abstand zwischen den einzelnen Pfeilern beträgt 1,5 m. Arnold, Pyramid, 43-44.

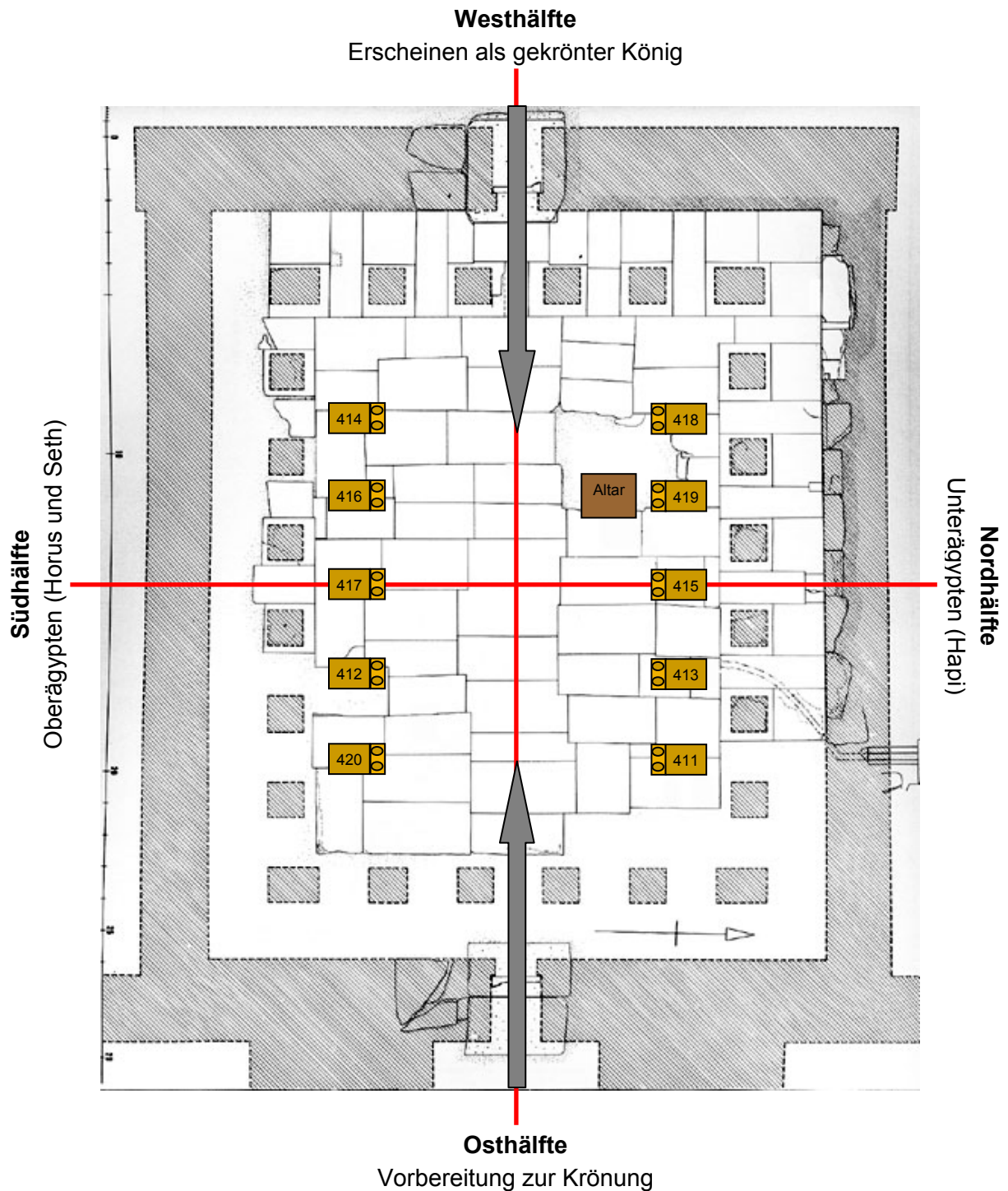


Abb. 132: Rekonstruktion der Lischer Sitzstatuen und der Bewegungsrichtungen im Hof

Am Eingang vom *pr.wrw* zum Tempelhof befanden sich CG 420 und CG 411, auf denen die Herrn von Ober- und Unterägypten Leben, Freude, Dauer und Glück verheißen und durch den Herrn von Mesen auf den Aspekt der Reinigung verwiesen wurde. Die zum Ausgang zur Querhalle stehenden Statuen CG 414 und CG 418 müssen nicht unbedingt als Ausgangsstatuen betrachtet werden, denn die Vergabe von Opfer und Nahrung<sup>2427</sup> könnte sich auf den Altar vor CG 419 beziehen, auf dem die Throne von Geb und die Anteile von Horus und Seth verbunden

<sup>2427</sup> Im Tempelhof von Edfu werden ebenfalls am Anfang der Ost- und Westhälften Opfer vergeben. Egberts, in: Gundlach/Rochholz, (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung, 29.

werden. Naheliegender ist gar, dass der Hof in zwei Hälften aufgeteilt war, wobei die eine Bewegungsrichtung vom *pr-wr.w* zum Zentrum des Hofes und die zweite Bewegungsrichtung aus der Querhalle zum Zentrum des Hofes (CG 415 und 417) verlief. Unterstützt würde diese Annahme von den Texten an CG 415 und CG 417, denn nur an diesen Statuen befindet sich an beiden Seiten derselbe Text.<sup>2428</sup>

Eine ähnliche Aufteilung findet sich im Programm der Chapelle Blanche, die ebenfalls je einen Kultweg, allerdings vom Osten und Westen zum Allerheiligsten hin,<sup>2429</sup> aufweist.<sup>2430</sup> Auf der Westseite wird Sesostri's I. zum König eingesetzt und auf der Ostseite übernimmt er als aktiver König seine kultischen und politischen Funktionen.<sup>2431</sup> Bei der Chapelle Blanche ist der Kultweg in der O-W-Achse für die Belebung des Königs und dem Kult an die Götter angelegt, während die N-S-Achse vom Thema der Inthronisation des Königs, des Erhalts der Würde als König von Unter- und Oberägypten und der Ergreifung der Krone unter dem Schutz der großen Götterneunheit beherrscht wird.<sup>2432</sup> Der Rückweg des Königs ist nicht dargestellt.<sup>2433</sup>

In der Osthälfte des Tempelhofes in Lischt ist die Reinigung durch Mesen (CG 420) und die Vergabe von Leben, Dauer, Glück und Gesundheit durch die Herrn von Ober- und Unterägypten (CG 411) thematisiert. Darauf folgt die Vergabe der Throne in Unterägypten durch Horus und die Stätten von Oberägypten durch Seth (CG 411). Darauf werden von Horus und Seth, als Vorsteher der ober- und unterägyptischen Kapellen, jegliches Leben (CG 412) und von der Götterneunheit die beiden Erben und der Thron des Atums mit der Gewährleistung der jährlichen Nilflut und der Nahrungsversorgung (CG 413) übergeben. Somit waren alle Komponenten für eine erfolgreiche Krönung zusammengetragen und damit die Ost-West-Achse (CG 415 – Sedfest und Erscheinen auf dem Thron, CG 417 – Vereinigungskronen) erreicht.

In der Westhälfte verheißen Horus und Seth dem König, Leben, Dauer, Glück und Gesundheit (CG 414) und die Herrn von Ober- und Unterägypten geben ihm alle Opfer und Nahrungsmittel (CG 418).

Die wichtigste Konstellation in der Westhälfte stellen die Statuen CG 416 und 419 zusammen

<sup>2428</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 204-205, „Diese Notwendigkeit wird besonders deutlich an der ausführlichen Darstellung am Jubiläumstor Osorkons II. in Bubastis: dort ist der Sedfestthron sogar vervierfacht, damit die Herrschaftsverkündigung vor den versammelten Landesgöttern jeweils von einer Treppe „das Gesicht nach Süden“, dann nach Norden, Westen und Osten erfolgen konnte.“

<sup>2429</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 207-208; Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 308. „Ein Kultweg ausgehend vom Eingang auf der Ostseite und entsprechend auf der Westseite, entlang der Pfeilerseiten hin zur Nord- bzw. Südseite. Die N-S-Achse trennt diesen Weg in einen Ablauf auf der Westhälfte der Kapelle und einen auf der Osthälfte. In jeder Kapellenhälfte gliedert die O-W-Achse den Weg in eine Strecke auf der Nord- und eine auf der Südhälfte, so daß sich jeweils 4 verschiedene, aber gleichförmige Weggruppen in beiden Kapellenhälften ergeben.“

<sup>2430</sup> So auch auf den Panellen der inneren Umfassungsmauer in Lischt, auf der zwei Prozessionen von Hapi abgebildet sind, die einmal vom Westen über die Nordmauer und einmal vom Westen über die Südmauer zum Eingang des Totentempels im Osten schreiten. Arnold, Pyramid, 59; Arnold, Pyramid Complex, pl. 1; Hayes, Scepter I, 185.

<sup>2431</sup> Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 310-314.

<sup>2432</sup> Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 312-313.

<sup>2433</sup> Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 311.

mit dem Altar dar.<sup>2434</sup> Hier ist das aktive Vereinigen der ober- und unterägyptischen Wappenpflanzen durch Hapi und Horus/Seth wiedergegeben, das mit dem Opfern auf dem Altar in Verbindung gebracht werden kann.<sup>2435</sup> Durch Sia (Herz), Hu (Mund) und Seth den Zauberreichen, vereinigen die Schöpfergötter die Throne des Geb, die Anteile von Horus und Seth und die beiden Länder, die zusammen mit Re (auf dem Altar) dem „ständigen Welterhalt“ dienen.<sup>2436</sup> Der Altar<sup>2437</sup> ist zwar dem König geweiht, aber mit dem Aspekt des Re verbunden.<sup>2438</sup> Somit wurde der König selbst zum Schöpfer dieser Ländervereinigung.

Den Altar rekonstruiere ich vor CG 419. Die Ausgräber haben ihn in ihrer Zeichnung ganz ans Ende des Hofes gesetzt.<sup>2439</sup> Aber schon D. Arnold wies daraufhin, dass die ursprüngliche Position nicht genau vermerkt wurde und der Altar vermutlich in der Nordwestecke stand.<sup>2440</sup> Heute kann die genau Platzierung nicht mehr untersucht werden, da dieser Bereich durch Grabräuber vollkommen zerstört wurde. Das Loch der Grabräuber umfasst den Bereich der letzten beiden Säulen in der Reihe der Hapi.<sup>2441</sup> Die Rekonstruktion des Altars vor CG 419 erlaubt sich durch die Besonderheit der Basis, die als einzige vorne beschnitten wurde. Dies muss nicht unbedingt durch Platzmangel begründet sein, sondern die gewollte Nähe zum Altar kann zur schmalen Basis geführt haben.

Nach dem Darreichen der Opfer auf dem Altar und dem aktiven Vereinen der beiden Throne, wurde durch die Statuen CG 417 und CG 415 das Erscheinen auf dem Horusthron und das Sedfest gesichert. Das hier schon die Vereinigung vollzogen ist, wird auch durch den Motivwechsel dokumentiert. Zwar verknüpfen Horus und Seth noch aktiv die Pflanzen von Ober- und Unterägypten (CG 417), doch tragen beide schon die Vereinigungskrone. An CG 415 sind die Hapi nicht mehr aktiv mit dem Verbinden der Pflanzen beschäftigt, sondern sie halten den Zustand nur noch aufrecht, indem sie die Blütenköpfe der Wappenpflanzen festhalten. In der Mitte des Hofes – zwischen den beiden Statuen – könnte sich dazu noch ein Becken für die Reinigung und Libation befunden haben. Dieses konnte in den meisten Höfen mit einem Altar in der Nordwestecke nachgewiesen werden.<sup>2442</sup>

<sup>2434</sup> Dies vermutete schon J. Baines, *Fecundity Figures*, 185, „The two eneads and the two halves of the country are given greatest prominence, and may be intermediate elements tending toward the major deities represented by Horus and Seth in one direction, and toward the humbler nomes (as on the altar) in the other. The other named personifications come somewhere in the middle.“

<sup>2435</sup> Diese müssen aber nicht wirklich auf dem Altar niedergelegt worden sein, sondern konnten in der Schlachtereier oder der Bäckerei verbleiben. Malek, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 33.

<sup>2436</sup> Assmann, *Sinngeschichte*, 157. Der Empfang der Throne durch die Götterneunheit und die Vereinigung der beiden Länder ist bei Ptolemaios III. direkt auf dem Altar dargestellt, Ernst, *ZÄS* 129 (2002), 16-17.

<sup>2437</sup> Die Dekoration weist auf dem Lischer Altar die gleichen Bewegungsrichtungen auf wie am Altar Sahures, Wartke, *ZÄS* 104 (1976), 149. Auf dem Altar sind der Nil des Nordlandes und der Nil des Südlades, die Götter Nahrung, Speise und Gesundheit und die Personifikationen der 1., 2., 3., 9. unterägyptischen Gaue und der 1., 2., 3., 11., 16. oberägyptischen Gaue wiedergegeben. Wartke, *ZÄS* 104 (1976), 154-155. Am Altar des Teti und Sesostri I. sind *njswt bit* und *s3 r* Namen seitenverkehrt angebracht worden. Der *njswt bjt*-Name steht auf der Frontseite, die hier die Westseite ist, Malek, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies*, 25-30. Somit zeigt sich auch hier, wie an den Statuen CG 414 und CG 418 eine Ausrichtung des Krönungsnamens in Richtung Westen auf den Fünf-Statuen-Raum und das Saktuar.

<sup>2438</sup> Arnold, *MDAIK* 33 (1977), 7 „Er (Altar) ist nicht – wie Ricke annahm – Reharachte geweiht, sondern – wie die Inschriften deutlich zeigen – dem König.“

<sup>2439</sup> Gautier/Jequier, *Licht II*, 19, fig. 17.

<sup>2440</sup> Arnold, *Pyramid*, 44. Auf dem Altar wird der König als geliebt von Re-Harachte beschrieben. Auf dem Pfeiler in der Nordwest-Ecke des Hofes bei Pepi II. ist ebenfalls Re-Harachte dargestellt, Rochholz, *Pyramidenbezirk*, 17.

<sup>2441</sup> Darin fand D. Arnold Reste von verbrannten hölzernen Geräten, einer Holzfigur und eines Löwenkopfes, Arnold, *Pyramid Complex*, 80, pl. 96-99.

<sup>2442</sup> Ernst, *SAK* 29 (2002), 41.

Somit weist der Hof eine Nord- und Südseite auf, die Unter- und Oberägypten repräsentieren und eine Ost- und Westhälfte in der verschiedene Teile des Sedfestgeschehens stattfinden. In der Osthälfte wird das Sedfest vorbereitet, während in der Westhälfte Sesostris I. unter dem Schutz der Götter<sup>2443</sup> als aktiver Schöpfer der Ländervereinigung erscheint<sup>2444</sup> und als gekrönter König seine dauernde Erscheinung auf dem Horusthron und das immer wiederkehrende Sedfest feiert.<sup>2445</sup> Vielleicht ist daher am Eingang von der Querhalle zum Hof – durch das Vertauschen der Namen in den Kartuschen von CG 418 – nur der Krönungsname Cheperkare zu lesen, während am Eingang vom *pr wr.w* zum Hof sowohl der Eigenname Sesostris (CG 420), als auch der Thronname Cheperkare (CG 411) in den Kartuschen erscheinen. Man könnte somit die alleinige Darstellung der Krönungsnamen mit der „Proklamation der Titulatur“, die nach der Krönung erfolgte, in Beziehung setzen.<sup>2446</sup> Neben dem Erscheinen finden in der Westhälfte des Hofes auch die wichtigen Opferrituale statt, die über den Altar in Bezug zu Re gebracht werden können.<sup>2447</sup>

<sup>2443</sup> Die Begleitung der Standarten- und Landesgötter sanktionieren die Krönung als gottgewollt, Barta, Untersuchungen, 50.

<sup>2444</sup> Sesostris I. ist identisch mit den Gottessöhnen, also mit Schu, Ptah oder auch Hapi, Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 184-185.

<sup>2445</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 269, „Nach dem Besuch der Kapellen wird der König zum *pr.wr.w* und *wsh.t*-Hof getragen. In Begleitung tritt neben Priestern nun wieder ein Personenkreis auf, der in der Anfangsprozession dargestellt war. Dies könnte ein Indiz dafür sein, daß sich der regenerierte und auf dem „Horusthron der Lebenden“ (wieder-) erschienene Herrscher vor das Volk begibt, dem der Vollzug von Kultlauf und Kapellenbesuch in den hinteren Tempelbereichen vorenthalten blieb – und somit das Mysterium der Erneuerung des Herrschers, das sich in der Übertragung der Regenerationskräfte äußert.“ Ähnlich dazu: Kees, MDAIK 16 (1958), 202.

<sup>2446</sup> Barta, Untersuchungen, 50.

<sup>2447</sup> Ernst, SAK 29 (2001), 45-47. Vermutlich wird ein Teil der Opfer aus dem *wsh.t* auch an Privatgräber verteilt, wie ein Beleg über Opfer aus dem *wsh.t* an Antefoker vermuten lässt. Ernst, SAK 29 (2001), 52, Anm. 55.

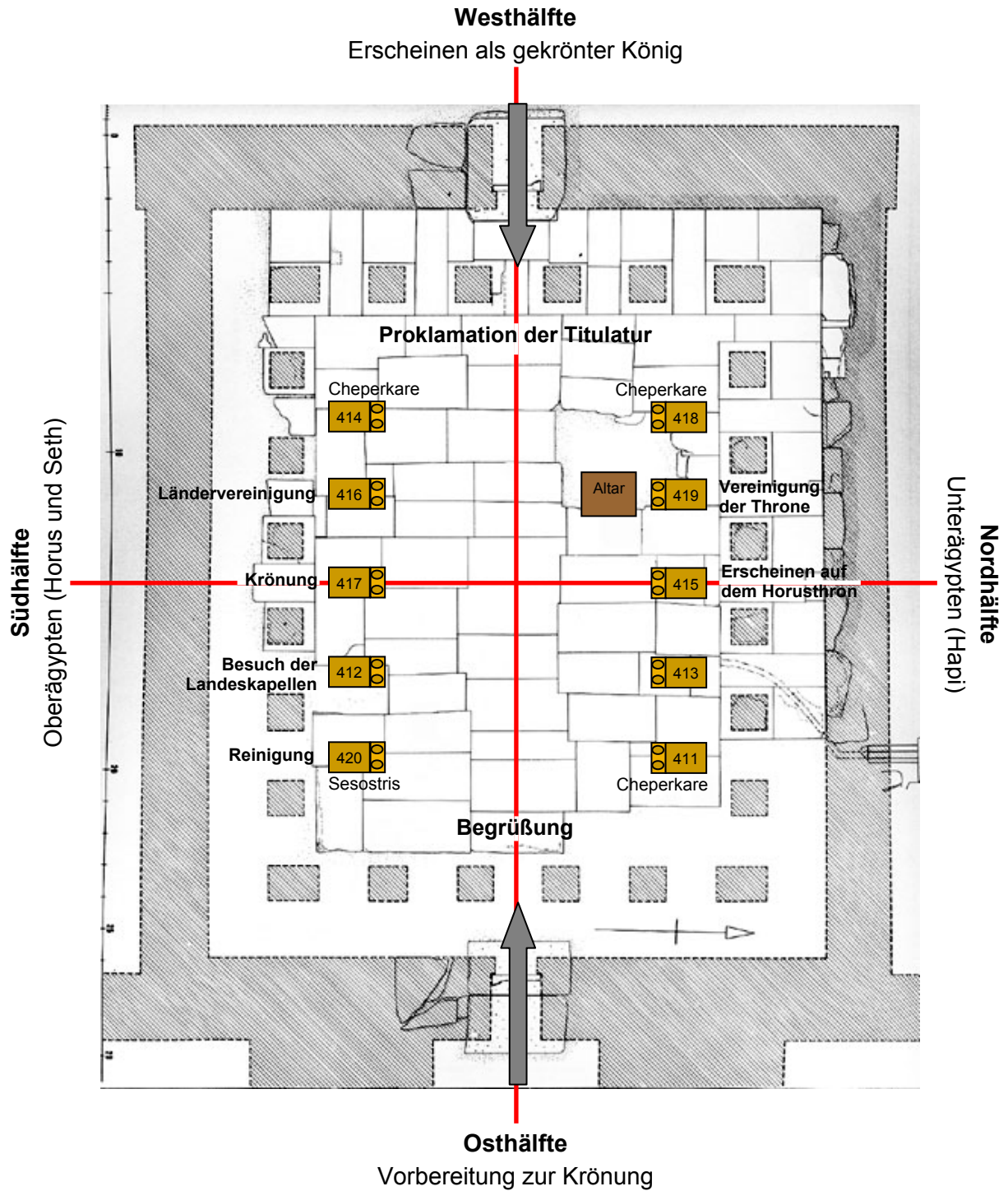


Abb. 133: Bewegungsrichtungen und Themenschwerpunkte im Hof

So sind die Richtungen im rituellen Ablauf immer durch das Hineinschreiten in den Hof und nicht durch das Hindurchschreiten bestimmt.<sup>2448</sup>

<sup>2448</sup> Auch J. Baines nahm an, dass ein einfacher Durchgang durch den Hof nicht geplant war. Baines, *Fecundity Figures*, 155. Ebenso in der Chapelle Blanche. Der König schreitet immer in die Kapelle hinein durch die zwei Zugänge und nicht durch einen hinein und durch den anderen hinaus. Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), *Tempel*, 288, Abb. 6.



Durch die Aufstellung der Statuen und deren innere Struktur konnte eine Aufteilung des *wsh.t*-Hofes erstellt werden.<sup>2449</sup> Es markieren somit nicht nur die Inschriften und Szenen der Tempelwände<sup>2450</sup> und Pfeiler<sup>2451</sup> den Kultweg, sondern auch das Statuenprogramm.<sup>2452</sup> Die Lischer Statuen flankierten ebenfalls den Kultweg in „kultbezogener“<sup>2453</sup> Funktion. Durch die Thematik der Thronreliefs wurde sowohl die Prozessionsrichtung, je von den Hofzugängen Richtung Hofzentrum, vorgegeben, als auch einzelne *Haltestellen* während der Prozession markiert.<sup>2454</sup> In diesem Sinne kann die Kombination aus Altar und Statue (CG 419) verstanden werden, aber auch die identischen Reliefs auf beiden Seiten der Sitzblöcke von CG 415 und CG 417. In seiner Gliederung steht der Tempelhof der Sedfestkapelle in Karnak sehr nahe,<sup>2455</sup> wodurch die Annahme eines Gesamtkonzeptes (Dekorationsprache<sup>2456</sup>) des Heb-Sed-Festgeschehens,<sup>2457</sup> dass in der planerischen Hand eines *Kreativ-Teams*, dem mit Sicherheit der *königliche Architekt Mentuhotep* und der *oberste Handwerksleiter Sesostri-anh* angehörten, eine weitere Unterstützung erfahren.<sup>2458</sup>

<sup>2449</sup> Wobei die Zweiteilung der Höfe, der Altar zur Verehrung des Königs als Re und seine Statuen als Symbole seiner uneingeschränkte Macht (z.B. auch im Niedertreten der Feinde) auch von M. Rochholz als funktionale Strukturen des Totentempel gewertet wurden. Rochholz, Pyramidenbezirk, 49.

<sup>2450</sup> So stellte A. Egberts in Edfu eine systematische Verteilung von Inschriften mit einem Bezug zum Behedet-Fest entlang des Prozessionsweges fest. Egberts, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung, 19, 30.

<sup>2451</sup> Gundlach, in: LÄ VI (1986), 410, Anm. 31. So dient die Dekoration auf den Pfeilern des kleinen Tempels in Abu Simbel der „Kultweg-Flankierung“, Gundlach, in: Kurth (Hg.), Systeme, 57-58.

<sup>2452</sup> Wobei R. Gundlach annahm, dass in den Statuen die Kultempfänger und in den Relief die Kultausübenden und der Kult selbst dargestellt sind. Gundlach, in: LÄ VI (1986), 408.

<sup>2453</sup> Gundlach, in: LÄ VI (1986), 408, „Nur ein Teil der T. reflektiert aber den im Tempel vollzogenen Kult (d.h. kultbezogen). Die Mehrheit der T. sind nur kultunterstützend, d.h. sie schildern die Voraussetzungen und Interpretationen des Kultes und die Konzeption des Tempels.“

<sup>2454</sup> Egberts, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung, 22-23.

<sup>2455</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 49 „Zu Beginn der 12. Dynastie findet sich das Sedfest immer noch im Bildprogramm der königlichen Totentempel - zumindest bei Sesostri I., wahrscheinlich auch bei Amenemhet I. Zugleich wird es auch in die Dekoration der nun stärker in den Vordergrund tretenden Göttertempel aufgenommen. Sesostri I. errichtete in Karnak eine kleine Kapelle mit Sedfest-Formeln in den Beischriften, und die Hauptszene vom „Thronen in der Doppelkapelle“ wird unter Sesostri III. in Medamud, unter A III., in Bubastis in die Tempeldekoration eingefügt. Wahrscheinlich darf man auch den Obelisken Sesostri I., der einen Sedfestvermerk trägt, einem Göttertempel in Heliopolis zuweisen.“

<sup>2456</sup> Gundlach, in: LÄ VI (1986), 409, „Deren Morphologie wird repräsentiert durch die Elemente von Rundbild, Flachbild und Einzeltext, die zu Einzeldarstellungen von Personen, Gegenständen usw. und zu Szenen zusammengesetzt wurden, diese wiederum zu Aussagekapiteln eines Tempels (Krönung, Feldzug usw.). Die Aussagen können sequentiell angeordnet sein (Szenen, Szenenteile, Einzeltexte), sind aber durch räumliche Entsprechungen (u.a. Symmetrie) oder inhaltlich zweidimensional (auf der selben Tempelwand) oder dreidimensional (von Tempelwand zu Tempelwand oder Tempelraum zu Tempelraum) miteinander verknüpft.“

<sup>2457</sup> Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 287, „Wird dennoch, wie an der Chapelle Blanche deutlich, daß eine jede Darstellung ein kleines Mosaiksteinchen eines großen gedanklichen Gesamtkonzeptes mit einem komplizierten Bildprogramm ist, das die Weiße Kapelle ausweist als eine in Architektur gebundene Form der Repräsentation des äg. Königtums, das sich in der bildlichen und inschriftlichen Darstellung bestimmter Kultrituale manifestiert.“

<sup>2458</sup> Kapitel 1.2 Die Projektaufsicht und -leitung in Teil IV. Validierung.

#### 4. Pragmatik

Die Funktion des Tempelhofes hat verschiedenste Interpretationen erfahren. H. Ricke hatte ihn zunächst als „Hof des Verehrungstempels“ bezeichnet, in dem der Re-Kult ausgeführt wurde.<sup>2459</sup> D. Arnold hielt den Hof zusammen mit dem Vestibül für eine monumentale Festhalle, in der Riten für die Legitimation der Königsherrschaft praktiziert wurden.<sup>2460</sup> Wie R. Stadelmann ging er davon aus, dass im Hof Opferhandlungen stattgefunden hatten deren Zentrum der Altar in der Nordwestecke war.<sup>2461</sup> J. Malek sah im Hof eine symbolhafte Einrichtung für die Ordnung im Diesseits sowie im Jenseits, in dem keine Opferzeremonien stattfanden.<sup>2462</sup> H. Ernst hingegen vermutete die Hauptfunktion des Hofes in der Nahrungsmittelversorgung des verstorbenen Königs.<sup>2463</sup> Für ihn stellte er die „Wohnstätte des verstorbenen Königs dar, aus der er seine Opfertgaben erhielt.“<sup>2464</sup> Der Erhalt einer dauerhaften Versorgung war ein zentrales Thema eines jeden Totentempelprogramms. Daher werden auch in Lischth Opfertgaben auf dem Altar und Libationen in der Hofmitte verteilt worden sein. Auch an den Thronreliefs der Lischter Sitzstatuen werden dem König jegliche Art von Opfertgaben durch die Götter übergeben. Dennoch möchte ich den Hof nicht nur auf die Funktion eines Opferhofes reduzieren, auch wenn H. Ernst die Opferungen von Tieren mit dem wichtigen Aspekt der Feindvernichtung in Zusammenhang bringt. Da neben den Opfertgaben das Heb-Sed das Thema der Lischter Thronreliefs ist, bin ich der Ansicht, dass der Hof nicht nur die Versorgung mit Nahrungsmittel und die Vernichtung der Feinde symbolisiert, sondern in den Sockelreliefs bewusst auf Teile des dort gefeierten Sedfest-Rituals hingewiesen wird.

M. Rochholz, der die Funktion der Totentempel im Alten Reich und explizit den Totentempel Pepi II. untersucht hatte, stellte fest, dass der gesamte Totentempel als Kultbühne für die einzelnen Heb-Sed-Abläufe diente. Er interpretierte den Totentempelhof als Festhof, in dem der neu gekrönte König der Öffentlichkeit vorgeführt wurde.<sup>2465</sup> Da Sesostri I. die Traditionen aus dem Alten Reich fortsetzte,<sup>2466</sup> sowohl in der Gestaltung von Architektur und Artefakten, als auch im Studium von Kultabläufen, z.B. im Totentempel Pepi II., dessen Totenkult zur Zeit

<sup>2459</sup> Ricke, Bemerkungen, 26, 35-36, 65-66.

<sup>2460</sup> Arnold, MDAIK 33 (1977), 1-9.

<sup>2461</sup> Stadelmann, Pyramiden, 209; Arnold, MDAIK 33 (1977), 7.

<sup>2462</sup> Malek, in: Baines u.a. (Hgg.), Pyramid Studies, 33-34. Aber J. Malek nahm auch an, dass das *jmyt wsh.t* im Hof stattfand und dabei die Opfer zweimal auf dem Altar niedergelegt wurden. Zum einen bevor sie in das Sanktuar des Königs gebracht wurden, zum anderen, wenn sie aus dem Tempel heraus der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt wurden. Die Statuen des Königs im Hof nahmen am *pr.t hrw* Ritual teil.

<sup>2463</sup> Die Opfertgaben wurden durch den Nebeneingang des Tempels über dem Querkorridor in den Hof gebracht, Ernst, SAK 29 (2001), 49-50.

<sup>2464</sup> Ernst, SAK 29 (2001), 52, „Diese Aussage findet sich auch in der Dekoration der Altäre wieder. Der König ist durch seine Kartusche auf dem Altar und auch in Gestalt der Königssitzbilder dargestellt, die bei Pfeilerhöfen gegen die Pfeiler gestellt waren und die Opfertgaben von dem Altar empfangen. Die Opfertgaben sind auf dem Altar dargestellt. Daß der König Nahrungsmittel empfängt, ist durch die gabenbringenden Gauprozessionen und durch die Inschriften auf den Altären dokumentiert. Ganz Ägypten und seine Götter bringen dem König Opfertgaben, damit er im Jenseits weiterleben kann. Dazu ist das Zerlegen (aber nicht auf dem Altar) der Opfertiere und das Präsentieren des Schlachtopfers auf dem Altar notwendig, da das Opfertier die Rolle des Götterfeindes und zugleich des politischen Feindes spielt; den der König wird sowohl im Dies- als auch im Jenseits von Feinden bedroht. Diese werden durch das Darbringen des Schlachtopfers vernichtet. Die in der *wsh.t* dargestellten Szenen der Feindvernichtung und Jagd ergänzen diese Deutung.“

<sup>2465</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 260-262.

<sup>2466</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 287, „Dies ist Teil des großen Komplexes „Wiederholung der Schöpfung“, der Grundlage des Handelns Sesostri I. als „Renaissance“ ägyptischer Kultur ist und in diesem Code königliche Handlungen erklärt werden.“



Sesostris I. noch aktiv ausgeführt wurde,<sup>2467</sup> liegt es nahe, die von M. Rochholz rekonstruierten Sedfestabläufe<sup>2468</sup> auf den Totentempel Sesostris' I. zu übertragen.

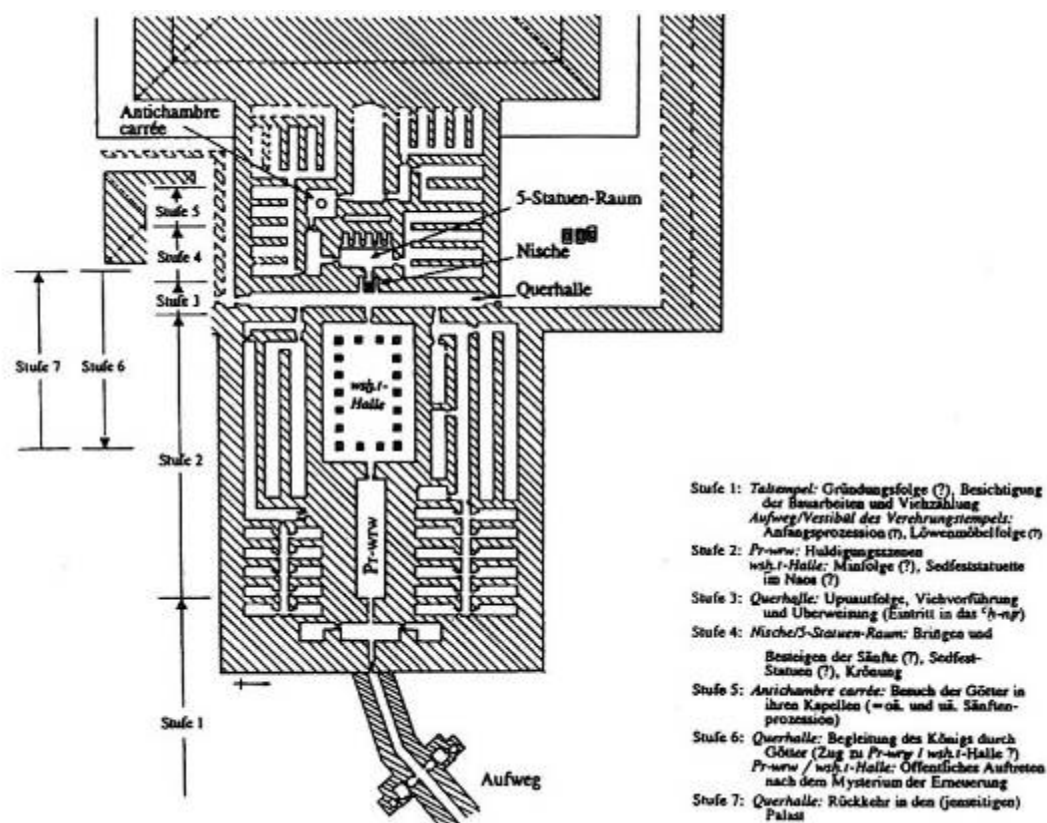


Abb. 134: Stufenfolge des jenseitigen Sedfestes im Pyramidentempel Pepi II.<sup>2469</sup>

Zusammen mit dem *pr.wr.w* wurde der *wsh.t*-Hof von M. Rochholz mit der Huldigung, der Manfolge und dem Aufstellen von Sedfeststatuen (Stufe 2) sowie der Begleitung des Königs durch die Götter und dem öffentlichen Auftreten nach dem Mysterium der Erneuerung (Stufe 6) in Verbindung gebracht. Also Teile des Sedfestgeschehens, die vor und nach der Krönung stattfanden.

In der Osthälfte des Lischer Tempelhofes wurden nach dem Verlassen des *pr.wr.w*<sup>2470</sup> in den Reliefs der Sitzstatuen die Reinigung und die Vergabe der Stätten und Throne von Ober- und Unterägypten dargestellt (CG 411 und CG 420). Auf den darauf folgenden Reliefs übergaben

<sup>2467</sup> Arnold, Pyramid, 57. Aber auch die Kulte in den Totentempelanlagen des Snofru und des Teti wurden im Mittleren Reich noch durchgeführt. Otto, MDAIK 15 (1957), 199.

<sup>2468</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 271, „Im Verlauf des Sedfestes übernehmen *wsh.t*-Halle und *pr-wr.w* die Funktion eines Versammlungsortes, an dem nicht nur Huldigungen vor dem König – und auch die Verehrung einer Sedfeststatuette in einem Naos –, sondern auch das Erscheinen des regenerierten Herrschers vor dem Volk seiner Zeit stattfinden. Die Querhalle fungiert im Verlauf des Festes als Hof, in dem der Hebsedlauf durchgeführt wird. In der Antechambre carrée schließlich besucht der König die Landesgötter in ihren Kapellen und wird von diesen anerkannt.“

<sup>2469</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 258.

<sup>2470</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 261 „Im *pr-wr.w* demonstriert der König die Fähigkeit seiner Machtausübung vor den Beamten seiner Zeit, daher sind dort auch die Titel des königlichen Architekten und des königlichen Oberbildhauers vertreten. [...] es könnte sich beim *pr-wr.w* um den Ort handeln, in dem Vorbereitungen von Beamten getroffen werden, um dem Kg. hier und in der räumlich anschließenden *wsh.t* Halle zu huldigen. Dort auch die Säftenprozession nach vollendeter Krönung.“

die kleine und große Götterneunheit die beiden Erbanteile und den Thron des Atums, die Hapi die jährlichen Nilflut und Horus und Seth, als Vorsteher der ober- und unterägyptischen Kapellen, jegliches Leben (CG 412 und CG 413). Da die Götterneunheit als Gesamtheit der Götter aufgefasst werden kann,<sup>2471</sup> könnte in diesen Reliefs der Hinweis auf die Minfolge verstanden werden, in der der König die Götter in ihren jeweiligen Kapellen besuchte, um sie zum Umzug abzuholen. Vielleicht aber sind hier weniger die mythologischen Bezüge, als vielmehr praktische Bestandteile des Kultes, nämlich die Versorgung mit alle Komponenten, die für eine erfolgreiche Krönung notwendig sind, wiedergegeben. Damit war die Ost-West-Achse erreicht, in der das aktive Vereinigen des Landes und das dauerhafte Abhalten von Sedfesten symbolisiert wurden (CG 415 und CG 417).

Der König ging daraufhin in die Querhalle um seinen Sedlauf zu tätigen und begab sich anschließend in den Fünfstatuenraum. Es wird vermutet, dass im Fünfstatuenraum dem König die Regenerationskräfte übertragen<sup>2472</sup> und die Aufnahme des legitimierten Königs in die Götterwelt vollzogen wurden.<sup>2473</sup> Dann besuchte er das Antechambre carrée, das den Besuch der Landesgötter in ihren Kapellen symbolisierte.<sup>2474</sup> Im Sanktuar stand eine Granitstatue des Gottes Amun,<sup>2475</sup> der die bereits vollzogene Krönung von Götterseite aus anerkannte.<sup>2476</sup> Die Statue, deren Basis in der Querhalle gefunden wurde,<sup>2477</sup> war vermutlich im Fünfstatuenraum aufgestellt. Sie weist identische Maße mit den 10 Sitzstatuen auf, besitzt jedoch im Gegensatz zu diesen auf der Basis eine Inschrift, „Sesostris, geliebt von Ptah-Sokar.“<sup>2478</sup> Die Bedeutung, die Sesostris I. dem Schöpfergott Ptah in seiner Regierungszeit zugestand, erklärte D. Franke durch eine weitreichende Veränderung im Selbstverständnis des Königs. Aus dem Gottessohn des Alten Reiches wurde der vom Gott eingesetzte König, der sein Reich durch eigene Schöpfungen am Leben erhalten musste.<sup>2479</sup> Durch den Titel „König der beiden Länder“<sup>2480</sup> verwies Sesostris I. direkt auf seine Schöpferrolle, die er durch Re legitimiert bekam.<sup>2481</sup>

Diese Legitimation wurde ihm durch das Ablegen von Opfern auf dem Altar gesichert. Dazu begab er sich in Begleitung der Götter in den *wsht*-Hof (Stufe 6).<sup>2482</sup> Dort wurde zunächst durch

<sup>2471</sup> Baines, Fecundity Figures, 134.

<sup>2472</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 269.

<sup>2473</sup> Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 50.

<sup>2474</sup> Kaiser, Hebseddarstellung, 97. In den Kapellen wurde die Thronbesteigung vollzogen, indem Horus über Seth siegte, Waitkus, in: Gundlach/Rochholz, (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung, 170.

<sup>2475</sup> Gautier/Jequier, Licht II, 175 (MMA 33.1.7.).

<sup>2476</sup> Kees, MDAIK 16 (1958), 197, „Gleiches deutet die Beischrift an: „Ich (Amun-Re) setzte fest deine Krönung als König von Oberägypten und Unterägypten auf dem Throne deines Vaters Re.“

<sup>2477</sup> Hayes, Scepter I, 186-187 (New York, MMA 14.3.2.).

<sup>2478</sup> Hayes, Scepter I, 187; Arnold, Pyramid, pl. 25b.

<sup>2479</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hg.), Selbstverständnis, 191. Endesfelder, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 10. Diese Schöpferrolle nahm er auch real in Anspruch, denn unter dem Patronat von Ptah initiierte er eine aufwendige Bautätigkeit im ganzen Land. Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 292-293, Assmann, Sinngeschichte, 75-76.

<sup>2480</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 287; „Der verkündete Name läßt eine weitere Assoziation mit einem Schöpfergott zu: „König der beiden Länder“ ist ja ein Titel des Residenzgottes und Gottessohnes Ptah. Durch die Übernahme dieses Titels zieht der König auch die Eigenschaften des Ptah an sich.“ Dieser Aspekt scheint mit Mentuhotep II. seinen Anfang zu nehmen, denn dieser beschreibt sich zum ersten Mal als „Herr des Dinge-Tuns, des Agierens“, Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum, 44, Anm. 5.

<sup>2481</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 294, „Auf dieses Konzept verweisen in unserem Text der als „König der beiden Länder“ = Ptah proklamierte Name Sesostris' I., der von Re zum König „geschaffen: bestimmt“ (*jmt*, Schöpfungsmittel: Auge) und legitimiert (*wꜥ*, Schöpfungsmittel: Mund) ist.“

<sup>2482</sup> Als öffentlicher Auftritt nach dem Mysterium seiner Erneuerung. Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel, 258.

die zweifache Niederschrift des Krönungsnamens an CG 414 und CG 418 auf die „Proklamation seiner Titulatur“ verwiesen. Die vollzogene Reichseinigung repräsentieren die Reliefs an CG 416 und CG 419. Anschließend schritt er vor den Altar, der dem Königtum unter Reharachte geweiht ist und vollzog als aktiver Herrscher das Verbinden der beiden Länder, worauf das dauerhafte Feiern von Sedfesten und das Erscheinen auf dem Horusthron (CG 415) gewährleistet wurde.

D. Franke setzte Ptah in eine enge Beziehung mit Atum/Re<sup>2483</sup>, wodurch eine Verbindung zwischen dem Fünf-Statuen-Raum<sup>2484</sup> und dem Altar (Krönung – Legitimation der Krönung) gezogen werden kann. Auch zu Hapi stellte er, durch die gemeinsamen Schöpfereigenschaften, vielfältige Bezüge fest,<sup>2485</sup> wodurch ein Verknüpfung von Fünf-Statuen-Raum und *wsh*-Hof (Krönungsvorbereitungen – Krönung – Erscheinen des erneuerten Königs) sowie zu den Sitzstatuen, auf deren Reliefs Hapi agiert und deren Königsbild mit den Bauchfalten des Hapi versehen wurde (dauerhafte Sicherung der Landesversorgung, Schöpfer, Sedfestakteure), geschaffen werden kann.<sup>2486</sup>

Die vier Abschnitte des Krönungszeremoniells finden sich in Teilen auch an einzelnen Sockelreliefs der Statuen wieder,<sup>2487</sup> so die rituelle Reinigung an CG 420, die Krönung durch Horus und Seth an CG 417, das Erscheinen auf dem Horusthron an CG 415 und der Empfang in den Kapellen an CG 412 und CG 416. Das Vereinen der beiden Länder, dass nach dem Erscheinen erfolgte, ist an CG 416 dargestellt.<sup>2488</sup>

Die Lischter Sitzstatuen sind somit Dekorationselemente, die Hinweise auf ihren kultischen Bezug liefern. Durch verschiedene Belege, in denen der Ablauf der Krönung und des Sedfestes erhalten geblieben ist,<sup>2489</sup> konnte geprüft werden, ob die werktechnisch erstellte Aufstellung einen lesbaren Sinnzusammenhang ergab.<sup>2490</sup> Zum einen enthalten die Thronreliefs *kultbezogene* Hinweise auf einzelne Sedfestrituale, die im Hof stattfanden und zum anderen hatten sie *kultunterstützende* Funktion, da sie in ihrer Gesamtheit den mythische Ablauf der

<sup>2483</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 287, 291.

<sup>2484</sup> In der die Statue mit der Inschrift „,The living Horus ‚living in birth‘ the two ladies ‚living in birth‘ King of Upper and Lower Egypt Kheperkare beloved of Ptah-Sokar.“ aufgestellt war. Arnold, Pyramid, 46, pl. 25b.

<sup>2485</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 290.

<sup>2486</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 294, „Es beschreibt die Rolle einer Reihe von Göttern (Schu, Ptah, Hapi, Heka), die als Sohn des einen Schöpfergottes (Atum/Re), der die Ontogenie im Gang gesetzt hat („Kosmogonie“), die Schöpfung entfalten und erhalten. Während die Autogenese des Schöpfergottes in der Ur-Zeit ein einmaliger Akt ist, ist die Entfaltung und Differenzierung der Schöpfung eine permanente Aktion („creatio continua“). Sie ermöglichen die zuerst von Atum durch sein Schöpferwort geschaffenen und deshalb mit Schöpferkraft begabten Gottessöhne. Sie sind Geschöpfe des Schöpfers und zugleich Schöpfer: Demiurgen.“

<sup>2487</sup> Kess, MDAIK 16 (1958), 197.

<sup>2488</sup> Barta, Untersuchungen, 49.

<sup>2489</sup> Z.B der Dramatische Papyrus, der die Krönung Sesostris' I. wiedergibt (Sethe, Dramatische Texte, 83-264) oder die kleine Hebsed-Fassung im Sonnenheiligtum des Niussere (Kaiser, Hebseddarstellung, 87-105).

<sup>2490</sup> Egberts, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung, 13-14, „Derchain hat mit Recht davor gewarnt, die sich auf den Tempelwänden ausdehnenden Szenenkettten ohne weiteres als Wiedergabe der liturgischen Praxis anzusehen. Es wäre bestimmt ein methodischer Fehler, nur von den Ritualszenen aus eine ägyptische Liturgie zu konstruieren. Der umgekehrte Weg, von der Liturgie zur Tempeldekoration, lässt sich aber ohne Bedenken verfolgen. Das sogenannte „Fest von Behedet“ in Edfu liefert dazu ein gutes Beispiel, weil wir über dessen Liturgie ziemlich genau informiert sind. Anhand dieses Beispiels werde ich versuchen nachzuweisen, dass die Tempeldekoration, ungeachtet ihrer unleugbaren kosmischen Dimensionen, durch konkrete kultische Vorgänge bedingt sein können. Somit ist die Ritualszene Abbild und Aussage zugleich.“

Königskronung repräsentieren.<sup>2491</sup> Die Lischter Sitzstatuen Sesostris' I. waren Teil eines Dekorationsprogramms<sup>2492</sup> und agierten als funktionale Bühnenbilder in dem als Kultbühne<sup>2493</sup> für das Sedfestgeschehen konzipierten Totentempel.<sup>2494</sup> Dazu erhielten sie, in der Gesamtheit des Lischter Statuenprogramms, eine herausragende Bedeutung, denn nur diese zehn Sitzstatuen wurden gemeinsam, in einer bewusst eingehaltenen Ordnung, in einer Grube niedergelegt. Zudem weisen sie, durch die schematisierte Wiedergabe des Sedfestrituals, auf ihre spezielle Funktion für das Hebsed des Königs hin, dass mit großer Wahrscheinlichkeit zu ihrer Deponierung führte.

---

<sup>2491</sup> Gundlach, in: Kurth (Hg.), Systeme, 48, „Erkennbar wird der königsideologische Sachverhalt in der kultunterstützenden Dekoration der Tempel, deren Aussagen durch den gedachten oder realiter vollzogenen Kult (repräsentiert durch die kultrelevante bzw. kultbezogene Dekoration) ständig belebt und damit aktuell gehalten wird. [...] Durch den Kultvollzug wird das gemeinsame Thronen, also die Kultbildfigurengruppe, belebt und damit quasi „rückwärts“ der gesamte Aussagenkomplex der kultunterstützenden Dekoration, indem ein ideologiebestimmtes Bild des Lebensweges des Königs nachgezeichnet wird: Zeugung, Geburt, Aufzucht und Krönung werden als göttliche Handlungen dargestellt, woran sich im Idealfall die Erringung der Weltherrschaft, die allgemeine Durchführung des Kultes und somit der Nachweis der „Idoneität“ der Königs anschließt, dass er also sich als König bewährt hat, woraufhin er als „regierender König“ Bestandteil des „gemeinsamen Thronens“ wird.“

<sup>2492</sup> Ähnliche formuliert dies R. Gundlach für die Statuen der Tempel in Abu Simbel. Gundlach, in: Kurth (Hg.), Systeme, 53.

<sup>2493</sup> Zur Definition von Kultspiel, Fest und Geschichte, Piccato, LingAeg 5 (1997), 143.

<sup>2494</sup> Rochholz, in: Gundlach/Rochholz (Hg.), Tempel, 257.

## 5. Gründe für die Deponierung der Statuen

Nach ihrer Aufstellung im Hof wurden die Statuen zu einem nicht bekannten Zeitpunkt von dort entfernt und sorgfältig in einer Grube abgelegt. Das dies noch zu pharaonischen Zeiten und noch wahrscheinlicher im nahen zeitlichem Umfeld der Regierungszeit Sesostris' I. stattfand,<sup>2495</sup> ist durch den Grabungsbefund gesichert. Dieser zeigt, dass die Umfassungsmauer, die Pyramide 8 und 9 umgab, über den Rand der Cachette gebaut wurde<sup>2496</sup> und aus der Zeit Amenemhet II. oder Sesostris II. stammte.<sup>2497</sup>

D. Arnold äußerte als Einziger die Vermutung, dass die Statuen niemals aufgestellt waren. Dies begründete er durch fehlende Basenvertiefungen im Hof und die gut erhaltene Bemalung der Statuen, die keinerlei Witterungsspuren aufweisen, was gegen eine Aufstellung in einem offenen Hof sprechen würde.<sup>2498</sup> Vergleicht man allerdings die Sitzstatuen mit den Osirisstatuen, die im überdachten Aufweg aufgestellt waren und die man später in einen Grabschacht ablegte,<sup>2499</sup> so wird deutlich, dass die sorgfältig bestatteten Sitzstatuen bei ihrer Deponierung schon einen umfangreichen Verlust ihrer farbigen Fassung aufwiesen.<sup>2500</sup> Dies spricht vielmehr für eine Aufstellung in einem offenen Hof, in dem die Sitzstatuen einem Klima ausgesetzt waren, das ihre Bemalung angriff. Dass die zum Teil nicht fertiggestellten Skulpturen überhaupt bemalt waren, weist ebenfalls auf eine Aufstellung hin. Details, die nicht ausgeführt waren, wurden durch die Farbe in einen Zustand versetzt, der von den Ägyptern als fertiggestellt, d.h. funktionsfähig betrachtet wurde.<sup>2501</sup> Auch die Texte an den Thronseiten gewährleisteten die Funktionsfähigkeit und sind an allen Statuen ausgeführt worden.<sup>2502</sup> Daneben wurden schon im Alten Reich Statuen ohne Rücksicht auf ihren Fertigungszustand aufgestellt.<sup>2503</sup>

Das Fehlen von Aussparungen in der Pflasterung für die Statuenbasen<sup>2504</sup> ist ebenfalls kein Indiz gegen eine Aufstellung. Zum einen gibt es Fälle, wie im Totentempel Pepi II. oder im Karnaktempel, wo Statuen ohne Einbettung platziert waren, zum anderen müssen die Statuen ja nicht für eine dauerhafte Aufstellung geplant gewesen sein.<sup>2505</sup> Für eine Aufstellung ohne

<sup>2495</sup> Die Ausgräber nahmen hingegen an, dass die Sitzstatuen zum Schutze vor den Hyksos in der Grube versteckt und die Beschädigungen an den Statuen durch den Transport hervorgerufen wurden. Gautier/Jequier, Licht I, 31.

<sup>2496</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2497</sup> Arnold, Pyramid Complex, 37-39.

<sup>2498</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2499</sup> Dieser war mit Ziegel ausgemauert worden und befand sich im Bereich zwischen der inneren und der äußeren Umfassungsmauer. D. Arnold vermutete, dass sie dorthin mit den letzten Aufräumungsarbeiten gelangten und daher kurz nach ihrer Aufstellung schon wieder entfernt wurden. Arnold, Pyramid, 85.

<sup>2500</sup> Dass sie nach ihrer Aufstellung im Kairener Museum schneller Farbe verloren haben, als die Osirisstatuen liegt an ihrer Platzierung. Während die Sitzstatuen im Raum den Mittelpunkt für die Besucher darstellen, stehen die Osirisstatuen an den Wänden des Saales etwas abseits. Hinzu kommt, dass die Sitzstatuen für die Besucher leicht erreichbar sind, während die Osirisstatuen auf hohen Sockeln der Berührung durch die Besucher entzogen sind.

<sup>2501</sup> So auch an den Triaden von Mykerinus, Seidel, Statuengruppen I, 44. Auch in anderen Kulturen, zum Beispiel Griechenland, wurden nicht modellierte Partien an Statuen durch die Bemalung in den Zustand der Vollständigkeit geführt, Brinkmann, Friese, 25-27.

<sup>2502</sup> Diese Arbeitsschritte wurden im Verlauf des letzten Herstellungsprozesses im Bereich der inneren Umfassungsmauern fertiggestellt. Dazu ausführlich Kapitel 1.4.2.2 *Lokalisierung der Produktionsstätten für die Statuenherstellung* in Teil IV. *Validierung*.

<sup>2503</sup> So wurden auch im Taltempel des Chephren 18 Königstatuen aufgestellt, wovon 16 noch nicht fertiggestellt waren. Seipel, Gott, 456, Nr. 187.

<sup>2504</sup> Von der Pflasterung sind auch nur noch Spuren in der Nordwest-Ecke erhalten. D. Arnold stützte sich bei seiner Annahme auf die Aufzeichnungen der Ausgräber. Arnold, Pyramid, 43.

<sup>2505</sup> Es konnten ja auch neue Königstatuen zu vorhanden dazugestellt oder wieder entfernt werden. Hovestreydt, LingAeg 5 (1997), 115, Strauss-Seeber, in: Helck, (Hg.), Tempel und Kult, 35.

Baseneinbettung spricht dazu der Befund der geglätteten *Unterlager*, die durch ein Grabungsfoto der Ausgräber dokumentiert sind.<sup>2506</sup>

Ob die Statuen nur für eine zeitlich begrenzte Aufstellung konzipiert wurden, kann bisher nicht mit Sicherheit belegt werden. Dass Statuen allerdings nach einer bestimmten Zeit entfernt wurden, wird mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen. Das Entfernen von Statuen kann unterschiedliche Gründe haben. Zum einen kann durch Veränderungen in religiösen und rituellen Vorstellungen oder durch den Wechsel des *Kreativteams* ein neues Dekorationskonzept vorgelegt worden sein, in dessen Kontext die Statuen keinen Platz mehr fanden. Da sie durch die Texte und ihre Identifikation mit dem König aber schon funktionalisiert waren,<sup>2507</sup> konnten sie nicht wie Bauschmuck entsorgt, sondern mussten rituell bestattet werden. Diesen Befund nahm D. Arnold für die Deponierung der Statuen an. Er vermutete, dass die Sitzstatuen – wenn überhaupt – im Aufweg platziert waren und dann im zweiten Bauabschnitt durch die Osirisstatuen ersetzt wurden.<sup>2508</sup> Durch das Aufstellen der Osirisstatuen wurde der Bezirk dann als Sed-Festanlage gekennzeichnet.<sup>2509</sup> Die Bestattung der Statuen konnte, seiner Ansicht nach, nur in der zweiten Bauphase erfolgen, in der die Mauer des Aufwegs mehrmals durchbrochen wurde und nur so ein Zugang zu dem Tempelbereich möglich war, in dem die Cachette angelegt wurde. Da diese Durchbrüche zusammen mit der Aufstellung der Osirisstatuen erfolgten, wäre damit auch ein Wechsel in der Dekoration erfolgt.<sup>2510</sup>

Einen weiteren Grund für eine Cachettierung kennt man aus den Göttertempeln des Neuen Reiches, die Säuberungsaktion. Wenn durch die wachsende Anzahl von Stifterstatuen der Platz im Tempel immer knapper wurde, entfernte man alle alten und beschädigten Statuen und Figuren und bestattete diese in einer, eigens angelegten Cachette im Tempelhof. Es waren zwar auch an den Lischer Statuen Beschädigungen festgestellt worden, wie an CG 412, an der die Beine und Basis zerbrochen war und an CG 420, deren Kopf abgebrochen war,<sup>2511</sup> aber diese Beschädigungen wurden mit großer Wahrscheinlichkeit durch das Ablegen in die Cachette verursacht.<sup>2512</sup> Gegen eine Säuberungsaktion spricht die Art der Statuendeponierung. Denn während die Statuen in der Cachette eines Göttertempels in ökonomischster Weise neben und übereinander gestapelt wurden, waren die Lischer Statuen in einer Grube mit großzügigem Platzangebot in zwei nahezu geordnete Reihen niedergelegt worden.

<sup>2506</sup> Gautier/Jequier, Licht II, pl. IX.

<sup>2507</sup> Eaton-Krauss, in Seipel, Gott, 58, „Wenn im Transportzug mitgehende Priester der Statue Weihrauch spenden, dann ist das ein klarer Hinweis darauf, daß die Statue zu diesem Zeitpunkt schon ihre kultische Funktion ausübt. Der Funktionswandel trat zwischen der Herstellung der Statue und ihrem Transport zum Grabe ein. Nach Bemalung und Beschriftung der Figur und noch vor dem Verlassen der Werkstatt führte man an ihr die Zeremonie der Mundöffnung aus, was sie in die Lage versetzen sollte, als Stellvertreter für den Grabherrn zu fungieren und an seiner Stelle Opfer entgegenzunehmen.“

<sup>2508</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2509</sup> Arnold, Lexikon, 236, „Nach Osten führt ein Aufweg zum noch nicht gefundenen Taltempel. In den Aufweg wurden nachträglich Statuenpfeiler eingefügt, um den Bezirk als Sed-Festanlage zu kennzeichnen.“ Arnold, Lexikon, 246, „Statuenpfeiler des Königs sind seit dem Djoser-Bezirk Bestandteile der Sed-Fest-Architektur und kennzeichnen daher die Fassaden und Vorhöfe der →Millionenjahnhäuser. Die ersten echten Statuenpfeiler im →Aufweg →Sesostris' I. [...] Die mumienförmige Gestalt der Statuenpfeiler stellt wohl die körperlose Abstraktion des göttlichen Königtums dar.“

<sup>2510</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2511</sup> Der auch nicht in der Cachette, sondern in der Nähe gefunden wurde. Gautier/Jequier, Licht II, 31, Abb. 25.

<sup>2512</sup> Ausführlich dazu Kapitel 4.1 *Erhaltungszustand der Lischer Statuen* in Teil II. *Gegenstandssicherung*.

Der einzige vergleichbare Fund einer Säuberungsaktion findet sich im Tempel Mentuhotep II. in Deir el-Bahari. Auch dort säumten Sitz- und Standstatuen den Prozessionsweg durch den Tempelhof.<sup>2513</sup> Man kann sogar heute noch ihre genaue Platzierung rekonstruieren, da die Statuen in einer Säuberungsaktion in der 18. Dynastie<sup>2514</sup> an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort deponiert wurden.<sup>2515</sup> Es handelte sich hierbei um die Kombination aus Säuberungsaktion und ritueller Bestattung, denn zum Zeitpunkt der Deponierung müssen einige Statuen schon mehrere Jahre ohne Kopf im Hof gestanden haben, da sie an dieser Stelle sichtbar verwitterte Kanten aufweisen<sup>2516</sup> und auch die Bemalung der restlichen Statuen in einem sehr schlechten Zustand ist. Man hatte sich dennoch die Mühe gemacht sie einzeln in Gruben zu bestatten und nicht – wie die Osirisstatuen Sesostri I. – gemeinsam in einem ausgedienten Grab zu entsorgen.<sup>2517</sup> Andererseits wurden auch die dort später aufgestellten Osirisstatuen Amenophis' I. in derselben Art wie die Statuen des Menuthotep' II. bestattet. Eine Statue Amenophis' I. war in mehreren Stücken zerbrochen in der Grube niedergelegt worden, weshalb Z. E. Szafranski die Vermutung äußerte, ob diese Statuen nicht eher im Sinne eines Akephalos verstanden werden sollte.<sup>2518</sup>

Eine weitere Möglichkeit für eine zeitlich begrenzte Aufstellung könnte die Funktion der Statuen als Sedfest-Statuen liefern. Vielleicht sollten die Statuen nur Schmuck für den Anlass des ersten Heb-Sed des Königs sein.<sup>2519</sup> Das zum Sedfestritual besondere Statuen angefertigt<sup>2520</sup> und von Priestern in der Prozession mitgeführt wurden<sup>2521</sup>, ist durch literarische Referenzen belegt.

Sesostri I. ist einer der wenigen Könige, dessen Sedfestdatum überliefert ist. Er hatte es im 31. Jahr gefeiert,<sup>2522</sup> was sowohl durch das Hatnub Graffito,<sup>2523</sup> wie auch durch andere Inschriften, wie zum Beispiel an der Chapelle Blanche<sup>2524</sup> belegt ist.<sup>2525</sup>

Da beim Heb-Sed vor der Krönung des Königs die Bestattung des toten Königs vollzogen werden musste, war das Bestattungsritual ein wichtiger Bestandteil des Sedfest-Zeremonie und wurde am Vorabend des Sed-Festgeschehens durchgeführt.<sup>2526</sup> Dabei wurde der gegenwärtig alte König – symbolisiert durch eine Statue – als Osiris, von seinem Nachfolger,<sup>2527</sup> der Horus

<sup>2513</sup> Arnold, Mentuhotep, 46-47, pl. 42; Szafranski, MDAIK 41 (1985), 260.

<sup>2514</sup> Die Säuberung wurde mit großer Wahrscheinlichkeit von Hatschepsut in Auftrag gegeben, die den Aufweg zu ihrem Tempel dort anlegen ließ. Szafranski, MDAIK 41 (1985), 261.

<sup>2515</sup> Es wurde hinter ihnen eine Grube ausgehoben und die Statuen dann hineingekippt. Arnold, Mentuhotep, 47.

<sup>2516</sup> Arnold, Mentuhotep, 49.

<sup>2517</sup> Oder in einer Müllgrube, wie dies einem der fehlenden Köpfe geschah, Arnold, Mentuhotep, 47-48.

<sup>2518</sup> Akephalos bezeichnet eine zerstörte Osirisstatue, deren „zusammengesammelte“ Teile den zerstückelten Osiris symbolisieren, der dann rituell bestattet wurde. Szafranski, MDAIK 41 (1985), 257, 261.

<sup>2519</sup> Auch Ramses II. veränderte für sein Sedfest den Statuenschmuck im Luxortempel, Strauss-Seeber, in: Helck (Hg.), Tempel und Kult, 41.

<sup>2520</sup> Sie wurden geradezu als „Inthronisationsobjekte“ vorausgesetzt, Kees, MDAIK 16 (1958), 207; Sethe, ZÄS 70 (1934), 52. Der Auftrag zur Fertigung spezieller Sedfeststatuen ist von Amenophis III. überliefert, Hornung, in: Donadoni: (Hg.), Mensch, 357.

<sup>2521</sup> Barta, Untersuchungen, 63.

<sup>2522</sup> Hornung, Seth, 167; Beckerath, MDAIK 47 (1991), 29-30; Simpson, JARCE 2 (1960), 61-62; Barta, SAK 8 (1980), 35-39.

<sup>2523</sup> Anthes, Felsinschriften, 76-78, pl. 31, Hatnub-Graffito, Nr. 49.

<sup>2524</sup> Hornung, MDAIK 47 (1991), 44; Kees, MDAIK 16 (1958), 194-213.

<sup>2525</sup> So auch am Karnak-Pfeiler, Hornung, MDAIK 47 (1991), 27-28 oder in Koptos, Petrie, Koptos, pl. 9-10.

<sup>2526</sup> Barta, Untersuchungen, 70-71, 74; Hornung, in: Donadoni (Hg.), Mensch, 357.

<sup>2527</sup> Barta, Untersuchungen, 71.

verkörperte und in Begleitung der Priester, die als Horuskinder angesprochen wurden,<sup>2528</sup> bestattet.<sup>2529</sup> Dieses Bestattungsritual war die Voraussetzung für die Regeneration des Königs während der Nacht und seinem Erscheinen auf dem Thron in verjüngter Gestalt am nächsten Morgen.<sup>2530</sup>

Wiederum liefert die Grabanlage Menuthotep' II. Belege für eine solche Statuenfunktion, denn im sogenannten „Bab el-Hosan“, einer eigens angelegten Kammer unter der Oberfläche des Tempelhofes, wurde eine Sedfest-Statue des Königs bestattet.<sup>2531</sup> Die Sitzstatue weist identische Maße mit dem restlichen Statuenprogramm des Tempelhofes und des Aufweges auf. Daher nahm D. Arnold auch an, dass auch diese Statue vor ihrer Deponierung einen anderen Aufstellungsort hatte, nämlich zunächst für sehr kurze Zeit im Hof stand und dann rituell bestattet wurde.<sup>2532</sup> Wie die Lischer Statuen weist diese Statue unfertige Partien auf und wurde vermutlich sogar erst am 2. Aufstellungsort bemalt, worauf unbemalte Stellen am Thron hinweisen, die in der Enge der Kammer nicht erreicht werden konnten.<sup>2533</sup> So äußerte D. Arnold auch die Möglichkeit einer nur einmaligen Aufstellung in der Kammer. Es wäre aber auch ebenso vorstellbar, dass für ihre Bestattung die Bemalung nochmals aufgefrischt oder aber Beschädigungen ausgebessert wurden.

Die Lischer Sitzstatuen, die mit einer komprimierten Fassung des Krönungs- und Sedfestgeschehens versehen sind, sind wenig geeignet den König in seiner Gestalt als Osiris zu verkörpern. Sie können dennoch die Kulthandlungen am Sedfestgeschehen begleitet haben und anschließend rituell bestattet worden sein, um dem König eine dauernde Wiederkehr in verjüngter Gestalt auf seinen weltlichen wie auch göttlichen Thron zu gewährleisten. Vielleicht wurde der Tempel zu Lebzeiten des Königs auch während der Krönungsfeierlichkeiten genutzt und die Statuen wären dann nach diesem Fest zunächst im Hof verblieben. Sie hätten während der Feierlichkeiten als Feststationen der Krönung gedient und hätten anschließend durch die Darstellung der „göttergewollten“ Ländervereinigung, eine dauerhafte Aufrechterhaltung der Königsherrschaft symbolisiert. Erst nach dem Tod des Königs wären sie dann rituell in einer Cachette bestattet worden. Die Osirisstatuen wären danach im Aufweg platziert worden, zur Kennzeichnung einer dauerhaften, dem verstorbenen König geweihten Sedfestanlage, während die bestatteten Sitzstatuen dem König eine immerwährende Erneuerung gewährleisteten.<sup>2534</sup> Interessant ist hierbei, dass die Sitzstatuen in der gleichen Reihenfolge und parallel zum Tempelhof an der inneren Umfassungsmauer bestattet wurden, die fast nahtlos zur Trennmauer zwischen dem *wsh*-Hof und der Querhalle wird. Es hat somit den Anschein, dass die Verbindungen, die die Statuen im Hof mit den Statuen im Fünf-Statuen-Raum und zum Sanktuar hatten, über die Querhalle weiter aufrecht erhalten wurden.

<sup>2528</sup> Dieses Ritual rekonstruierte W. Barta aus den Schilderungen des Dramatischen Ramesseumspapyrus. Barta, Untersuchungen, 64-65.

<sup>2529</sup> Helck, GM 24 (1977), 37.

<sup>2530</sup> Schneider, in: Seidel/Schulz (Hgg.), Ägypten, 325.

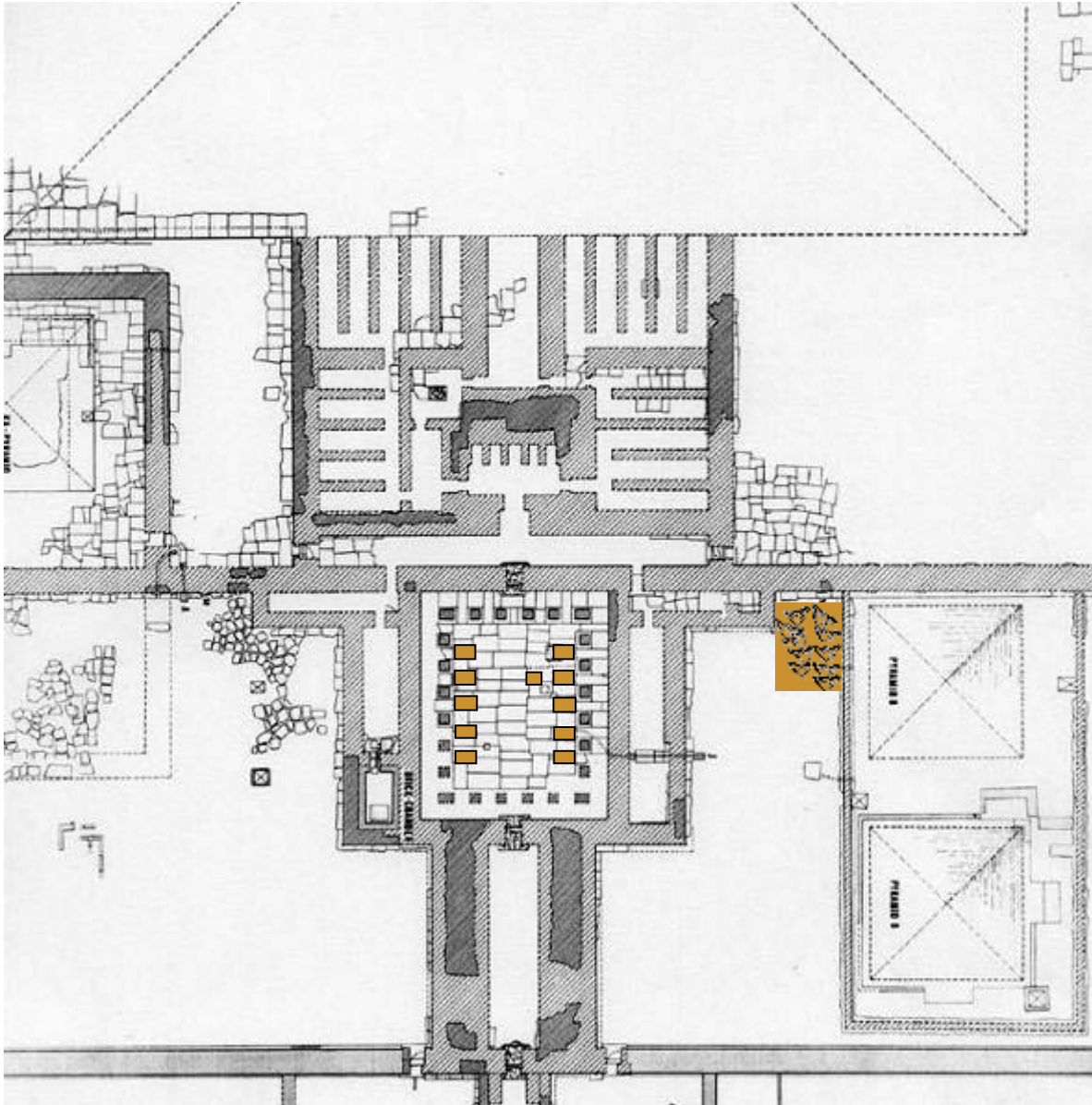
<sup>2531</sup> Arnold, Mentuhotep, pl. 42.

<sup>2532</sup> Er datierte die Statue im Bab el-Hosan und die beiden Sitzstatuen im Zentrum des Hofes in die frühe Regierungszeit und die Standstatuen des Hofes in die späte Regierungszeit Mentuhotep II. Arnold, Mentuhotep, 49, Anm. 179; Arnold, Mentuhotep, 52.

<sup>2533</sup> Arnold, Mentuhotep, 49.

<sup>2534</sup> So auch J. Baines, der annahm, dass die Statuen für das Feiern des Sedfestes im Nachleben geplant waren. Baines, Fecundity Figures, 136.





*Abb. 135: Lage der Cachette innerhalb des Tempelbezirks*

Für die Konzeption einer kurzzeitigen Aufstellung spricht auch das Material, denn Kalksteinstatuen wurden in der Regel für einen überdachten Raum und nicht für einen offenen Hof hergestellt.<sup>2535</sup> Im offenen Hof standen meist Statuen aus Hartgestein, die den dort gegebenen Witterungseinflüssen besser standhielten. Wenn aber die sichtbare Aufstellung dieser Statuen nur für den kurzen Moment des Rituals und der Prozession zu ihrer Begräbnisstätte vorgesehen waren, dann war die Ausführung in Kalkstein äußerst ökonomisch, da er ohne großen Aufwand bearbeitet und leichter transportiert werden konnte.

<sup>2535</sup> Ausnahmen sind hier die Statuen Menuthotep II., die aus Sandstein bestehen und mehrere Jahrzehnte im offenen Hof standen, was deutliche Verwitterungsspuren an ihnen hinterlassen hat. Arnold, Mentuhotep, 49.

Als letztes Indiz für eine geplante kurzzeitige Aufstellung spricht das verhältnismäßig frühe Begräbnis der Statuen. Den genauen Zeitpunkt konnte D. Arnold dafür nicht liefern.<sup>2536</sup> Sicher ist jedoch, dass die Umfassungsmauer, die Pyramide 8 und 9 umgibt, über den Rand der Cachette gebaut wurde.<sup>2537</sup> In der Pyramide 8 fanden sich Blöcke mit den *control notes* des 11.<sup>2538</sup> und 22. Jahres Sesostris' I.<sup>2539</sup> Diese Daten geben den Transport der Blöcke wieder, die mit Sicherheit erst später verbaut wurden. Pyramide 9 datierte D. Arnold aufgrund der dort gefundenen Keramik in die Zeit Amenhet II. oder Sesostris II. D. Arnold kam zu dem Schluss, dass Pyramide 8 zunächst ohne Umfassungsmauer nach dem 22. Jahr Sesostris I. gebaut und dann Pyramide 9 und die gemeinsame Umfassungsmauer in der Zeit Amenemhet II. oder Sesostris II. errichtet wurde. In diesem Zeitrahmen muss die Deponierung der Statuen erfolgt sein.

Daher nehme ich an, dass die Lischter Sitzstatuen Sesostris' I. Elemente eines Sedfestrituals waren, welches als reale Aufführung auf der Bühne des Totentempels stattfand. Dabei wurden sie zunächst für eine kurze Zeit im Totentempel aufgestellt, um als Kulisse und Stationen verschiedener Handlungen zu agieren. Ob sie wirklich vor dem Sedfest bestattet wurden, damit der König am nächsten Tag als regenerierter Herrscher erscheinen konnte, ist eher anzuzweifeln. Vielmehr ist davon auszugehen, dass sie erst nach dem Tod des Königs, im Prozess einer Umgestaltung des Tempels zum Totentempel, bestattet wurden, um die ewig andauernde Regeneration des toten Königs zu gewährleisten. Für einen aktiven Einsatz der Statuen in einer Sedfestzeremonie spricht die Absicht Sesostris' I., der bemüht war, Rituale wieder richtig auszuführen<sup>2540</sup> oder gar aus der Textüberlieferung in ein reales Geschehen einzubinden.<sup>2541</sup> Vielleicht liegt dies im Mittleren Reich in der Bemühung des Königs begründet, seine Taten und Schöpfungskraft der Elite und der Bevölkerung nahe zu bringen<sup>2542</sup> und dies in Inszenierungen, Taten und Worte umzusetzen.<sup>2543</sup>

<sup>2536</sup> Es fand sich zwar eine Depot aus Keramik- und Relieffragmenten in der Cachette, Arnold, Pyramid, pl. 26 c, 82, D. Arnold hält dies aber für ein Überbleibsel der Ausgräber. Die Keramikreste selbst können in die Zeit Amenemhet III. datiert werden, Arnold, Pyramid Complex, 89.

<sup>2537</sup> Arnold, Pyramid, 56.

<sup>2538</sup> Arnold, Control Notes, 150 (S 1.2), 153 (S 10-11); Arnold, Pyramid Complex, 37.

<sup>2539</sup> Arnold, Pyramid Complex, 39

<sup>2540</sup> Dies vermittelt auch der Dramatische Ramesseumpapyrus, der das Festspiel der Thornbesteigung Sesostris I. wiedergibt. Sethe, Dramatische Texte, 95. Eine Parallele im Neuen Reich lieferte möglicherweise „Amenophis III., der sich rühmte, dass Sedfest endlich wieder korrekt ausgeführt zu haben.“ Schneider, in: Seidel/Schulz (Hgg.), Ägypten, 325

<sup>2541</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 185.

<sup>2542</sup> Franke, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson, 294-295, „Sesostris I. ist der erste Pharao, der diese Konzeption explizit zur Beschreibung seines Rollenstatus nutzt um sein Handeln erklärend zu legitimieren. Das Konzept an sich ist keine Erfindung der Zeit Sesostris I. Schon sein Vater Amenemhet I. hat mit der Formulierung seines Horusnamens „Der die Schöpfung wiederholt“ die entscheidenden ideologisch-propagandistischen Schienen gelegt. Innovativ ist, daß Sesostris I. und der kleine Kreis der Gebildeten um ihn herum seit Beginn seiner Regierung den Rahmen von Ritualgeschehen im Tempel und funerären Texten sprengen und die Botschaft „öffentlich“ (gegenüber der Elite) – in höfischen Audienzen, auf Stelen, Tempelwänden und in literarischen Texten auf Papyrus –, variierend und differenzierend, werbend und im ganzen Land zur Selbstdarstellung Pharaos nutzen.“

<sup>2543</sup> Assmann, Sinngeschichte, 136; „das konnte weder mit Gewalt noch mit bloßer Beeindruckung durch Kolossalbauten geschehen, sondern nur durch die Macht der verbalen und erläuternden Rede. Die Staatsgewalt tritt nicht mehr mit apodiktischer Selbstherrlichkeit auf, sondern begründet und rechtfertigt ihre Entscheidungen mit einer sorgfältigen „Rhetorik der Motive“, die auf ein zugrunde liegendes Verantwortungsgefüge verweist.“

## V. Zusammenfassung und Ausblick

Die Untersuchung der zehn Lischter Sitzstatuen wurde in drei Teile– der *Gegenstandsicherung*, der *Analytik* und der *Validierung* – gegliedert, in der jeweils ein Aspekt meines Fragenkatalogs den Schwerpunkt bildete.

In der *Gegenstandsicherung* wurde das Erscheinungsbild der Statuen und Reliefs mit anderen Artefakten auf der Basis der *syntaktischen Analyse* in Verbindung gebracht. Durch dieses Vorgehen zeigte sich, dass die Lischter Statuen sowohl in den Proportionen als auch in der Gestaltung einzelner Details Merkmale der 4. bis 6. sowie 11. Dynastie aufweisen und in der beginnenden Schematisierung der Körperoberfläche richtungsweisend für die weitere Entwicklung der 12. Dynastie sind. Vor allem die Reliefs an den Sitzblöcken führen motivisch, stilistisch und auch in der technischen Ausführung den Kenntnisstand des Alten Reichs fort. Dieses Ergebnis legt eine kontinuierliche Statuen- und Relief-Produktion im memphitischen Raum nahe, die wider Erwarten keine Unterbrechung in der sogenannten 1. Zwischenzeit erfuhr. Damit wird die Annahme weiter bestätigt, die E. Russmann<sup>2544</sup> mit ihrer Untersuchung des 6. Dynastie-Stils den Weg bereitet hatte und der sich inzwischen immer mehr Autoren anschließen.<sup>2545</sup> Die 1. Zwischenzeit führte im memphitischen Raum zur Konservierung des 6. Dynastie-Stils, der in Handwerkerdynastien vom Meister an die Schüler weitergegeben wurde und ohne einflussreiche Auftraggeber keinen Veränderungen unterworfen war. Erst Mentuhotep II. griff auf dieses Produktionszentrum zurück, wodurch sich der memphitische Stil in Theben verbreitete und erst durch neue repräsentative Wünsche Weiterentwicklungen einsetzten. Im memphitischen Raum war das bedeutendste Steinmetzenzentrum des Alten und frühen Mittleren Reichs angesiedelt, das in einer kontinuierlichen Ausbildungspraxis über Jahrhunderte ein großes Formenrepertoire ansammelte und weitergab, aus dem je nach semantischer, pragmatischer oder individueller Zielvorgabe geschöpft werden konnte.

Schwerpunkt der *Analytik* war die Untersuchung und Interpretation von Werkspuren, die Rekonstruktion einzelner Herstellungsprozesse und deren Arbeitsabfolgen sowie individueller Präferenzen von Verfahrenstechniken und Werkzeugen. Durch die *syntaktische Analyse* konnte schon in der *Gegenstandsicherung* anhand des Erscheinungsbildes der Statuen eine Differenzierung von fünf Fertigungsstadien erstellt werden. In der weiteren Untersuchung zeigte sich jedoch, dass diese vor allem durch den Abbruch des letzten *Herstellungsprozesses der Detaillierung* hervorgerufen wurden. Daher wurde die Aufnahme deutlich sichtbarer und überarbeiteter Werkspuren zur Grundlagenarbeit der *Analytik*, um über die Identifikation des Werkzeuges und der Arbeitsschicht auch Aussagen über frühere Herstellungsprozesse gewinnen zu können. Die Analyse der Werktechnologie führte zur Rekonstruktion verschiedener Arbeitsverfahren und individueller Werkzeugpräferenzen. Diese konnten zur Gewinnung individueller Handschriftenkriterien genutzt werden. Ein wichtiges Ergebnis dieser Untersuchung war die Trennung von technischen und stilistischen Merkmalen, denn die Präferenz eines Werkverfahrens und der Einsatz eines Werkzeugs bedingt eine Reihe von Erscheinungsbildern und Formen, die mit den technologischen Möglichkeiten der Zeit nicht anderes gestaltet werden konnten. Andererseits kann erst durch die Kenntnis der Werktechnologie entschieden werden, ob durch sie verschiedene formale Umsetzungen möglich sind. Dies

<sup>2544</sup> Russmann, MDAIK 51 (1995), 277-278.

<sup>2545</sup> Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 177, Wildung, Ägypten, 78.

reduziert rein stilistische Merkmale und erweitert individuelle Kriterien um die Faktoren werktechnologischer Präferenzen und die Qualität der Ausführung. Vor allem für die Bewertung stilistischer Eigenschaften ist diese Erkenntnis von außerordentlicher Bedeutung. Denn liegen identische Merkmale in unterschiedlichen Qualitäten vor, so können hier Hinweise über die Zusammenarbeit von Meister und Gehilfen gewonnen werden. Referenzen über das Ausbildungssystem in Ägypten stützen diese Annahme, denn Ausbildung und Praxis fanden in *Schulen* statt, in denen der Meister seinen Schülern die Eigenschaften seiner Handschrift lehrte.<sup>2546</sup> Die einzelnen *Schulen* wiederum konnten sich für größere Projekte zu *Werkstätten* zusammenschließen. Dieses Ergebnis fordert eine präzise Anwendung der Termini „*Handschrift*“ (im Qualitätsgefälle Meister – Schüler), *Schule* (Meister und seine Schüler) und *Werkstatt* (Ansammlung von *Schulen*).<sup>2547</sup>

Nur die Analyse des Produktionsverfahrens, der Werktechnik und die qualitative Bewertung stilistischer Merkmale eröffnete die Möglichkeit, einzelne Herstellungsprozesse und deren Arbeitsgruppen sowie deren Personenstand und Zusammensetzung aus Meistern und Schülern zu differenzieren. Aus den Ergebnissen einzelner Herstellungsprozesse und deren *Produzententeams* konnten die Arbeitsorganisation der Statuenherstellung ermittelt werden, deren Strukturierung drei auffällige Brüche dokumentierte. Dieser Befund führte zur Rekonstruktion einzelner, in sich geschlossener Herstellungskomplexe, die jeweils im Steinbruch, der Werkstatt und am Aufstellungsort in einem engen Zeitrahmen fertiggestellt werden mussten, was zu deutlichen Arbeitsabbrüchen in einzelnen Herstellungsprozessen führte.

Die Analyse werktechnischer Spuren einzelner *Produzententeams* und deren arbeitsökonomisches Vorgehen ermöglichte letztendlich sogar die Wiederherstellung der ursprünglichen Aufstellungskonzeption. Im besonderen die Arbeitsorganisation der letzten Herstellungsprozesse der Relieferung der Throne, die aufgrund der Transportgefährdung des weichen Kalksteins und aus arbeits- und zeit-ökonomischen Gründen am Aufstellungsort verrichtet wurden, führte zur Rekonstruktion des Aufstellungskonzeptes. Da die so ermittelte Aufstellung in zwei gegenüberliegenden Statuenreihen mit der Platzierung der Statuen in der Cachette identisch war, wurde deutlich, dass man sich bemühte, die Interaktion der Statuen sowohl an ihrem primären Kontext, als auch in ihrem sekundären Kontext, der Cachette, zu gewährleisten. Durch die rekonstruierte Aufstellung wurden dazu die einzelnen Textbausteine an den Sitzblöcken in einen sinnvollen Zusammenhang gestellt, der nun einen zweigeteilten Textaufbau mit aufeinander zulaufenden Leserichtungen preisgab. So konnten durch die *Analytik* der Werktechnologie und des Produktionsverfahrens einzelne Herstellungsprozesse, deren Arbeitsgruppen und Personenzahl sowie deren Arbeitsorganisation ermittelt werden. Diese Grundlage ermöglichte die Rekonstruktion der Aufstellungs- und Textkonzeption, deren Semantik und Pragmatik nur in Verbindung mit dem Kontext erschlossen werden konnte.

---

<sup>2546</sup> Alpers, Rembrandt, 129, “[...], hatten Rembrandts Schüler Bilder zu malen, die denen von seiner Hand glichen.”

<sup>2547</sup> Zu den von D. Franke eingeführten Termini „Werkkreis“ sowie „relative und absolute Idiosynkrasien“ habe ich schon in Kapitel 1.4.3.1 *Definition des Werkstatt- und Schulbegriffs* in Teil IV. *Validierung* kritisch Stellung genommen.

Daher wurde die Interaktion von Artefakt und Kontext zum Themenschwerpunkt der *Validierung*. Die durch die werktechnische und arbeitsorganisatorische Analyse ermittelten *Produzentengruppen* des Skulptierverfahrens sollten nun im Kontext archäologischer und literarischer Referenzen der Zeit Sesostris' I. hinterfragt werden. Für die Bildhauermannschaft konnten 17 stilbildende *Produzenten* und für die Steinmetzenmannschaft 10 stilbildende *Produzenten* ermittelt werden. Diese wurden von einer nicht genau zu bestimmenden Anzahl von Schülern begleitet, die vermutlich in einem Verhältnis 1:2 vertreten waren. Dass Arbeitsgruppen unterschiedliche Stärken haben konnten, wurde durch Papyrus Reisner I bestätigt, in der sich eine Auflistung von Arbeitsgruppen fand, die Mannschaftenstärken zwischen 4 und 18 Personen aufwiesen.<sup>2548</sup> Die Zehnergruppe der Steinmetzenmannschaft hingegen erinnert an die überlieferte *w<sup>c</sup>b.t.*<sup>2549</sup> oder *ts.*<sup>2550</sup> Struktur. Da besonders in der Reliefherstellung durch die Zuweisung einzelner Arbeitsabläufe ein hierarchischer Aufbau der Mannschaft rekonstruiert werden konnte, lag es nahe, in den Reisner Papyri und den Biographien der Zeit Sesostris I. nach Personen zu suchen, die in eine solche Struktur integriert werden konnten. Allerdings erwiesen sich diese Referenzen als wenig aussagekräftig. Die Biographien geben zumeist nur allgemeinere Titel und kaum Projektzuständigkeiten wieder. Daher konnten nur hypothetische Zuweisungen zur Arbeitsmannschaft der königlichen Skulpturenproduktion vorgenommen werden. Bei den in den Reisner Papyri genannten Personen kann man wohl davon ausgehen, dass sie zu den *Produktionszentren* der Residenz gehörten. Da allerdings die *Produzenten* ohne Angabe ihrer Produktzuständigkeit notiert wurden, können Werkstätten und *Produktionszentren* in denen sie gearbeitet haben, nicht konkretisiert werden. Es hat aber den Anschein, dass die für die Statuen- und Reliefherstellung zuständigen *Produzenten* nicht in die Verwaltungslisten der Reisner Papyri eingeflossen sind. Zu deren Identifikation könnte die Untersuchung der Privatgräber im Lischer Pyramidenbezirk Auskunft geben, deren Veröffentlichung allerdings noch aussteht.<sup>2551</sup> Die Mitglieder der Kommission für das Lischer Tempelprojekt sind jedoch überliefert und bestanden aus dem König, dem Wesir *Antefoker*, dem königlichen Architekten *Mentuhotep* und den beiden Hohepriestern *Imhotep* und *Sesostris-anch*, deren Grabbauten im Lischer Tempelbezirk in der Nähe der Pyramide angelegt wurden. In diesem *Kreativteam* waren vor allem der königliche Architekt *Mentuhotep* für das architektonische Konzept und *Sesostris-anch* als „Oberster Leiter der Handwerker“ für die Werkstätten der Bildhauer und Steinmetzen zuständig. Außerordentlich wertvoll für die Auswertung der Verwaltung und Arbeitsorganisation der Statuenproduktion waren die archäologischen Untersuchungen von D. Arnold und seinen Mitarbeitern. Sie nahmen nicht nur *control notes*, *team marks*, Baurampen und -wege sowie Schuttdeponien auf, sondern rekonstruierten daraus eine komplexe Struktur der Baustelle in Lisch. Auf dieser Grundlage konnte die Auswahl einzelner *Produktionsstätten* der Statuenherstellung maßgeblich eingeschränkt werden. Sie sind wahrscheinlich in der Nordwest- oder Nordostecke der äußeren Umfassungsmauer zu erwarten, Bereiche, die bis heute noch nicht untersucht wurden.

---

<sup>2548</sup> Simpson, Reisner I, 38

<sup>2549</sup> Drenkhahn, Handwerker, 150.

<sup>2550</sup> Simpson, Reisner II, 22.

<sup>2551</sup> Angekündigt durch F. Arnold, GM 122 (1991), 10.

Durch die Grabungen von D. Arnold konnte auch ein detaillierter Bauplan als Grundlage zur Rekontextualisierung der Lischer Statuen herangezogen werden. Die Aufstellungskonstellation der Lischer Sitzstatuen in zwei sich gegenüberliegenden Statuenreihen schränkte die Zahl möglicher Aufstellungsräume erheblich ein. Da die Konzeption des Textprogramms eine Zweiteilung des Inhalts und eine Leserichtung, je von den äußeren beiden Statuen in Richtung Zentrum nahe legte, konnten die Statuen nur in einer architektonischen Struktur platziert gewesen sein, die ein Durchschreiten ermöglichte und auch eine Zweiteilung zuließ. Durch dieses Ergebnis konnte als ursprünglicher Aufstellungsort der *wsh*-Hof konkretisiert werden, der durch zwei Zugänge und aufeinander zulaufende Bewegungsrichtungen charakterisiert war. Der *wsh*-Hof erhielt durch das Statuenprogramm eine Strukturierung in eine Nord- (Unterägypten) und Südhälfte (Oberägypten) in der Hapi sowie Horus und Seth in ihren Landesteilen residierend am Festgeschehen teilnahmen. Durch die Richtungsbezüge in den Throntexten und die besonderen Motive (*Motiv 1* und *Motiv 2b* mit Vereinigungskronen) im Zentrum der Statuenreihen wurde der Hof zudem in eine Ost- und Westhälfte aufgeteilt, in der zum einen die Vorbereitung zur Krönung und zum anderen das Erscheinen des gekrönten Königs thematisiert wurden. Eine ähnliche Aufteilung stellte Ch. Strauss-Seeber an der Chapelle Blanche fest, die in der Ost- und Westhälfte die Belebung des Königs und den Kult für die Götter sowie in der Nord- und Südhälfte das Ergreifen der Krone und die Inthronisation des Königs von Ober- und Unterägypten zum Thema hat.<sup>2552</sup> M. Seidel rekonstruierte in der Mitte der Chapelle Blanche eine Doppelstatuengruppe des Amun-Re und des Königs – mit unter- bzw. oberägyptischer Krone – die nach Norden und Süden blicken.<sup>2553</sup> Auch hier hatten die Statuen, wie in Lisch, zum einen in Bezug auf das Sedfest *kultbezogene* Funktionen und zum anderen *kultunterstützende* Funktionen, die auf verschiedene Aspekte der Inthronisation ausgerichtet waren.

Die Kombination von Aufstellungskonstellation, Aufstellungsort und literarischer Referenzen ermöglichte ein Spektrum neuer Interpretationen über die Funktion dieser Statuen und die Gründe ihrer rituellen Bestattung. Da die Texte an den Thronseiten sowohl Aspekte des Hebsedrituals als auch des Krönungsrituals wiedergeben, hat es den Anschein, als wären die Statuen für das erste Hebsed des Königs in seinem 31. Jahr im Totentempel aufgestellt worden. Der Tempel wurde zu Lebzeiten Sesostri I. vermutlich als Festtempel genutzt, vielleicht in Verbindung von Königtum (Horus und Seth) mit Re und Hapi. Dass Hapi eine besondere Bedeutung unter Sesostri I. bekam, ist durch literarische Referenzen belegt<sup>2554</sup> und durch die schematisierte Wiedergabe der Fettleibigkeit des Hapi an den Lischer Sitzstatuen eindrucksvoll demonstriert. Nach dem Tode des Königs wurde die Funktion der Hebsed-Statuen auf das jenseitige dauerhafte Hebsed-Ritual verlagert und der Tempel durch die Aufstellung der Osirisstatuen im Aufweg zum Totentempel des Königs umgestaltet. Die Sitzstatuen wurden für ihre jenseitige Funktion in der gleichen Aufstellung, die sie im Tempelhof eingenommen hatten, in einer Grube, die parallel zum Tempelhof und direkt an der Umfassungsmauer liegt, rituell bestattet. Die Umfassungsmauer schließt übergangslos an die Mauer der Querhalle mit dem Zugang zum Allerheiligsten an. Diese zweimalige Nutzung würde zum einen die fragmentarische Kolorierung, die sie im Verlauf ihrer zehnjährigen Aufstellung im offenen

<sup>2552</sup> Strauss-Seeber, in: Gundlach (Hg.), Tempel, 310-314.

<sup>2553</sup> Seidel, Statuengruppen, 98, Abb. 25.

<sup>2554</sup> So z.B. dem Hapi-Hymnus. Sie dazu auch, Franke, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis, 184-190; Schenkel, Bewässerungsrevolution, 48-58.

Tempelhof eingebüsst hatten, und zum anderen die fehlenden Vertiefungen für die Basen im Pflaster erklären, da sie im Hof nur für eine temporär begrenzte Aufstellung vorgesehen waren. So wurden die Statuen zum einen als Bühnenbilder für das Sedfest des Königs in seinem als Kultbühne genutzten Festtempel<sup>2555</sup> und zum anderen als dauerhafte Garanten einer immer währenden Verjüngung und Inthronisation eingesetzt. Ohne die Rekontextualisierung der Statuen und ihrer Texte in das archäologische, rituelle, literarische und sozio-ökonomische Umfeld, wären die durch die werktechnische Analyse erstellten Ergebnisse im Zustand einer Hypothese verblieben. Zur Rekontextualisierung des Lischer Statuenprogramms konnten zahlreiche Belege der Zeit Sesostri I. herangezogen und in die Untersuchungen integriert werden. Diese Erkenntnisse wiederum, die an den Lischer Statuen gewonnen werden konnten, bilden nun die Grundlagen für neue Untersuchungen des Zeitraums des frühen Mittleren Reichs.

Die Vernachlässigung des Lischer Statuenkomplexes in bisherigen Untersuchungen, die hauptsächlich auf die unzureichende fotografische Dokumentation dieses Statuenkonvolutes zurückzuführen ist, gehört mit den Ergebnissen dieser Arbeit nun der Vergangenheit an. Diese Ergebnisse hätten aber, selbst wenn die Statuen optimal dokumentiert gewesen wären, auf der Grundlage derzeit praktizierter Methoden nicht ermittelt werden können. Denn die Bearbeiter „kunstgeschichtlicher“ Untersuchungen unterlassen es zumeist, die von ihnen am Erscheinungsbild erstellten Kriterien zu hinterfragen. Ob technisch, semantisch, pragmatisch oder individuell bedingt, alles wird für gewöhnlich als stilistische Eigenschaft präsentiert.<sup>2556</sup> Wie im Verlauf der Arbeit ausführlich belegt, führte dies bei der Bewertung eines einzelnen Merkmals mal zur Definition eines Werkstatt- oder eines Landschaftsstils, je nach Präferenz und Untersuchungsziel des jeweiligen Bearbeiters. Statt einer Quellenkritik, die zur Auswahl aussagefähigen Materials für bestimmte Fragen führen würde, behilft man sich zumeist des Quantitätskriteriums der Masse.

Dabei verschaffen groß angelegte Materialuntersuchungen und Selektionen auf der Grundlage formaler Erscheinungsbilder zunächst einen wichtigen Überblick und wurden in zahlreichen Publikationen des frühen 20. Jahrhunderts angelegt. Das Statuenkonvolut des Mittleren Reichs erarbeitete H.G. Evers in vorbildlicher Weise und präsentierte zudem detaillierte Analysen einzelner Statuenkompartimente.<sup>2557</sup> Diese Dokumentationen bilden bis heute die Basis, auf deren Grundlage in fragmentarischer Form die „musts“ ägyptischer Kunst der Öffentlichkeit vorgeführt werden.<sup>2558</sup> Die wissenschaftliche Bearbeitung allerdings hat kaum Fortschritte gemacht. Die induktive Methodik wurde weiter fortgeführt und Wissenschaftlichkeit

---

<sup>2555</sup> Auf dem vielleicht sogar das Festspiel, das durch den Dramatischen Ramesseumpapyrus erhalten ist, aufgeführt wurde. Sethe, *Dramatische Texte*, 95.

<sup>2556</sup> Exemplarisch dafür sind die verschiedenen Ansichten über die Gründe, die zu den unterschiedlichen Stilen an den Mykerinos-Statuen führten. G.A. Reisner hielt sie für Personalstile eines Bildhauers A und B (Reisner, Mycerinus, 115), während J. Assmann die Frage formulierte, ob die verschiedenen Stile nicht durch unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen verursacht wurden (Assmann, in: der Manuelian/Freed (Hg.), *Fs Simpson*, 62, Anm. 21). Da auch die Mykerinos-Statuen unterschiedliche Fertigungsstadien und einen gesicherten Kontext aufweisen (Reisner, Mycerinus, 112-113; Seidel, *Statuengruppen*, 44), würde sich auch hier eine Untersuchung nach Herstellungsprozessen und individuellen Handschriften anbieten (Wilson, *JNES* 6 (1947), 248), die sicherlich zu einer Klärung der unterschiedlichen Erscheinungsbilder an den Statuen führen würde.

<sup>2557</sup> Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs I*, München 1929. Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten*, München 1929.

<sup>2558</sup> Interessanterweise bemängelt dieses Vorgehen einer der erfolgreichsten Vertreter dieser Methode D. Wildung: Wildung, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 60.

beschränkte sich auf das Auffinden und Eingliedern von unbekanntem Objekten in die erstellte chronologische Reihe.

Nun aber ist ein Punkt gebetsmühlenartiger Wiederholung erreicht, der dazu führen sollte, sich endlich neuen Methoden und Herangehensweisen zu öffnen, um zu weiterführenden Ergebnissen im Verständnis ägyptischer Artefakte zu gelangen. Ein erster hilfreicher Schritt wäre, sich von der Vorstellung eines Artefakts als „Geschichtsquelle“<sup>2559</sup> einer Zeit, Region oder Werkstatt zu verabschieden. Schon W. Davis verwies auf die Notwendigkeit einer Archäologie des Produktionswesens und forderte zum Verständnis eines Artefakts als Produkt einer Produzentengruppe und Teil eines manufaktuellen Produktionsverfahrens auf, was zu einer wertvollen Trennung von technischen und stilistischen Kriterien führen würde.<sup>2560</sup> Dies ist allerdings nur zu verwirklichen, wenn die Bearbeiter dazu übergehen, sich neben der formal-ästhetischen Bewertung vor allem mit Werktechnik und dem technologischen Background einer Zeit auseinander zu setzen.<sup>2561</sup> Ein erfreuliches Signal in diese Richtung geben die nun doch vermehrt vorgenommenen Untersuchungen über Werktechnik, Werkzeugtechnologie und Technologietransfer.<sup>2562</sup>

Vor allem kontextgesicherte Artefakte sind eine wertvolle Ressource für derartige Untersuchungen. Für ein Dekorationsprogramm konzipiert und daher unter einer Arbeitsadministration von einer Produzentengruppe in einem festgelegten Zeitrahmen erstellt, liefern kontextgesicherte Artefakte die Grundlagen, auf denen die Werktechnik, das Produktionsverfahren und die Arbeitsorganisation einer Produktgruppe untersucht und damit ein neuer Bewertungskatalog zur Analyse dekontextualisierter Werke geschaffen werden kann. Statt einer chronologischen Reihe von datierbaren Fixpunkten hätte man technologische Richtwerte kontextgesicherter Statuenkonvolute. Die Merkmalslisten, die an diesen Objekten erarbeitet werden, geben Bewertungsmöglichkeiten an die Hand, die Entscheidungen, ob ein Erscheinungsbild durch die Begrenztheit technischer Möglichkeiten, die semantische oder pragmatische Zielsetzung oder eine individuelle Handschrift bedingt ist, erst ermöglichen.<sup>2563</sup> Erst auf diesem Fundament können kontextisolierte Artefakte auf Lokal-, Werkstatt-, Residenz- oder Personengebundenheit untersucht werden. In diesem Sinne gehe ich davon aus, dass die werktechnischen und individuell-stilistischen Grundlagen, die in dieser Arbeit erstellt wurden, zu einer Neubewertung stilistischer Kriterien des frühen Mittleren Reiches führen. Die umfangreichen Ergebnisse, die diese verfahrenstechnische und arbeitsorganisatorische Untersuchung eines kleinen kontextgesicherten Statuenkomplexes zu Tage brachte, stützten die

<sup>2559</sup> Gutschmidt, *Architekturbetrachtung*, 5.

<sup>2560</sup> Davis, Withney, „Style and History in Art History“, in: Conkey, Margot Wright u. Hastorf, Christine Ann (Hgg.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990, 18-31.

<sup>2561</sup> Eine weitere Möglichkeit wäre die Analyse der „materialen Umsetzung einer ägyptischen Ästhetik“ unter Vermeidung einer wertenden Beschreibung. Junge, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), *Kunstgeschichte*, 28.

<sup>2562</sup> Scheel, Bernd, „Studien zum Metallhandwerk im Alten Ägypten I-III. Handlungen und Beischriften in den Bildprogrammen der Gräber des Alten Reichs“, in: SAK 12 (1985), 117-177; SAK 13 (1986), 181-205; SAK 14 (1987), 247-264. Wilde, Heike, *Technologische Innovationen im zweiten Jahrtausend v. Chr. Zur Einführung und Verwendung neuer Werkstoffe und ihrer Verbreitung im ostmediterranen Raum*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Göttingen 1999. Schwarz, Stephanie, *Altägyptisches Lederhandwerk*. Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVII Kunstgeschichte, Bd. 365. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford & Wien 2000. Tomoum, Nadja, *Die sogenannten Bildhauermodelle der Spät- und Ptolemäerzeit – Studien zu Typus und Funktion einer altägyptischen Denkmälergruppe*, unpublizierte Doktorarbeit, München 2002.

<sup>2563</sup> Davis, in: Conkey/Hastorf (Hgg.), *Style*, 28.



Forderung W. Davis nach einer Archäologie des Produktionswesens, die einen neuen methodischen Umgang mit ägyptischen Artefakten erfordert, der nicht Statuen als Informationsträger dieser Kultur begreift, sondern als weitere Formen von Kommunikation, die ihren Inhalt nur in der Interaktion mit ihrem Kontext zugänglich machen.<sup>2564</sup>

---

<sup>2564</sup> Davis, in: Conkey/Hastorf (Hgg.), *Style*, 26, “As the explanandum of art history, no matter how sophisticated the integration of one level of ‘directly given’ internal structure of plausible external correlation with another, style does not explain itself. We need to read from history to style – and this history is not style itself.”

## VI. Bibliografie

### 1. Bibliografische Abkürzungen

- Adam, Technique      **Adam, Sheila**, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, British School of Archaeology at Athens, Supplementary Volume 3, London 1966.
- Aldred, in: Baines u.a. (Hgg.), Pyramid Studies      **Aldred, Cyril**, „An Early Image-of-the-King“, in: Baines, John u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I.E.S Edwards*, Occasional Publications of the Egypt Exploration Society 7, London 1988, 41-47.
- Aldred, in: LÄ I (1975)      **Aldred, Cyril**, „Bildhauer und Bildhauerei“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 800-805.
- Aldred, MMJ 3 (1970)      **Aldred, Cyril**, „Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt“, in: *The Metropolitan Museums Journal* 3 (1970), 27-50.
- Allen, Genesis      **Allen, James P.**, *Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts*, Yale Egyptological Studies 2, New Haven 1988.
- Alpers, Rembrandt      **Alpers, Svetlana**, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989.
- Altenmüller, SAK 1 (1974)      **Altenmüller, Hartwig**, „Zur Vergöttlichung des Königs Unas im Alten Reich“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 1 (1974), 1-18.
- Anthes, Felsinschriften      **Anthes, Rudolf (Hg.)**, *Die Felseninschriften von Hatnub*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 9, Hildesheim 1964.
- Anthes, MDAIK 10 (1941)      **Anthes, Rudolf**, „Werkverfahren ägyptischer Bildhauer“, in: *Mitteilungen des Deutschen Institutes für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 10 (1941), 79-121.
- Anthes, Pantheon 24 (1939)      **Anthes, Rudolf**, „Studienzeichnungen altägyptischer Maler“, in: *Pantheon* 24 (1939), 300-305.
- Arnold, in: LÄ V (1984)      **Arnold, Dieter**, „Pyramidenbau“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V (Pyramidenbau-Steingefäße), Wiesbaden 1984, 1-4.
- Arnold, Lexikon      **Arnold, Dieter**, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf 2000.
- Arnold, Masonry      **Arnold, Dieter**, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991.
- Arnold, MDAIK 33 (1977)      **Arnold, Dieter**, „Rituale und Pyramidentempel“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 33 (1977), 1-14.
- Arnold, MDAIK 37 (1981)      **Arnold, Dieter**, „Überlegungen zum Problem des Pyramidenbaues“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 37 (1981), 15-28.
- Arnold, Mentuhotep      **Arnold, Dieter**, *The Temple of Mentuhotep at Deir El-Bahari*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXI, New York 1979.

- Arnold, Pyramid **Arnold, Dieter**, *The Pyramid of Senwosret I*. The South Cemeteries of Lisht I, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988.
- Arnold, Pyramid Complex **Arnold, Dieter**, *The Pyramid Complex of Senwosret I*. The South Cemeteries of Lisht III, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992.
- Arnold, Tempel **Arnold, Dieter**, *Die Tempel Ägyptens*, Zürich 1996.
- Arnold, Royal Women **Arnold, Dorothea**, *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996.
- Arnold, MMJ 26 (1991) **Arnold, Dorothea**, "Amenemhat I. and the Early Twelfth Dynasty at Thebes", in: *The Metropolitan Museums Journal* 26 (1991), 5-48.
- Arnold, Control Notes **Arnold, Felix u.a.**, *The Control Notes and Team Marks*. The South Cemeteries of Lisht II, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXIII, New York 1990.
- Arnold, GM 122 (1991) **Arnold, Felix**, "The High Steward of the Early Middle Kingdom", in: *Göttinger Miszellen* 122 (1991), 7-14.
- Assmann, in: Der Manuelian /Freed (Hgg.), FS Simpson **Assmann, Jan**, "Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture", in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 55-81.
- Assmann, in: Osing/Dreyer (Hgg.), Form **Assmann, Jan**, „Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur“, in: Osing, Jürgen u. Dreyer, Günter (Hgg.), *Form und Mass: Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten*, Wiesbaden 1987, 18-42.
- Assmann, Sinngeschichte **Assmann, Jan**, *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, München & Wien 1996.
- Aufrère, BIFAO 82 (1982) **Aufrère, Sydney**, „Contribution à l'étude de la Morphologie du Protocole «classique»“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 82 (1982), 19-73.
- Awad, Schatzhaus **Awad, Khaled Ahmed Hamza**, *Untersuchungen zum Schatzhaus im Neuen Reich: Administrative und ökonomische Aspekte*, unveröffentlichte Dissertation, Göttingen 2002.
- Badawy, Architecture II **Badawy, Alexandre**, *A History of Egyptian Architecture*. The First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period, Berkeley & Los Angeles 1966.
- Badawy, CdE 34 (1959) **Badawy, Alexandre**, „Figurations égyptiennes à schéma ondulatoire“, in: *Chronique d'Égypte* 34 (1959), 215-232.
- Badawy, CdE 36 (1961) **Badawy, Alexandre**, "The Stela of Irysen", in: *Chronique d'Égypte* 36 (1961), 269-276.
- Badawy, ZÄS 110 (1983) **Badawy, Alexandre**, "The Three Construction Problems by Scribe Hori", in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 110 (1983), 12-15.

- Baines, Cambridge Arch. Journal 4:1 (1994) **Baines, John**, "On the Status and Purposes of Ancient Egyptian Art", in: *Cambridge Archaeological Journal* 4:1 (1994), 67-94.
- Baines, Fecundity Figures **Baines, John**, *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*, Warminster & Wiltshire 1985.
- Baines, in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis **Baines, John**, "Kingship before Literature: the World of the King in the Old Kingdom", in: Gundlach, Rolf u. Raedler, Christine (Hgg.), *Selbstverständnis und Realität*, Akten des Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Mainz 15.-17.6.1995. *Ägypten und Altes Testament* 36:1, Wiesbaden 1997, 125-174.
- Baines, JEA 75 (1989) **Baines, John**, "Techniques of Decoration in the Hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 75 (1989), 13-30.
- Balcz, MDAIK 1 (1930) **Balcz, Heinrich**, „Symmetrie und Asymmetrie in Gruppenbildungen der Reliefs des Alten Reichs“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo* 1 (1930), 137-152.
- Barta, SAK 8 (1980) **Barta, Winfried**, „Thronbesteigung und Krönungsfeier als unterschiedliche Zeugnisse königlicher Herrschaftsübernahme“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 8 (1980), 33-53.
- Barta, Selbstzeugnis **Barta, Winfried**, *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14)*, Münchner Ägyptologische Studien 22, Berlin 1970.
- Barta, Untersuchungen **Barta, Winfried**, *Untersuchungen zur Göttlichkeit des regierenden Königs*, Münchner Ägyptologische Studien 32, Berlin 1975.
- Barta, ZÄS 97 (1971) **Barta, Winfried**, „Bemerkungen zur Darstellung der Jahreszeiten des *Mrr-wj-k3.j*“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 97 (1971), 1-7.
- Bätschmann, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte **Bätschmann, Oskar**, „Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 192-222.
- Bauer, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte **Bauer, Hermann**, „Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 151-168.
- Beckerath, MDAIK 47 (1991) **Beckerath, Jürgen von**, „Gedanken zu den Daten der Sed-Feste“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 29-33.
- Beinlich-Seeber/Shedid, Userhat **Beinlich-Seeber, Christine u. Shedid, Abdel Gaffar**, *Das Grab des Userhat (TT 56)*, Archäologische Veröffentlichungen 50, Mainz 1987.
- Belting, Bild **Belting, Hans**, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting, in: Belting u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte **Belting, Hans**, „Das Werk im Kontext“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 223-240.
- Bevers, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte **Bevers, Tom**, „Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197-218.

- Bierbrier, Tombbuilders **Bierbrier, Morris**, *Tombbuilders of the Pharaohs*, London 1982.
- Bissing, Denkmäler **Bissing, Friedrich Wilhelm Freiherr von**, *Denkmäler Ägyptischer Sculptur*, München 1911 (Textbd.) u. 1914 (Tafelbde. I-II).
- Blackman, JEA 21 (1935) **Blackman, Aylward M.**: "The Stela of Nebipusenwosret : British Museum No. 101". in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 21 (1935), 1-9.
- Blackmann, Meir II **Blackman, Aylward M. u.a.**, *The Rock Tombs of Meir II*, Archaeological Survey of Egypt 23, London 1915.
- Blümel, Bildhauerarbeit **Blümel, Carl**, *Griechische Bildhauerarbeit*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungsheft 11, Berlin & Leipzig 1927.
- Blumenthal, Königtum **Blumenthal, Elke**, *Untersuchungen zum ägyptischen Königtum des Mittleren Reiches, I. Die Phraseologie*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 61:1, Berlin 1970.
- Boeser, Beschreibung IV **Boeser, P.A.A.**, *Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. IV. Erste Abteilung Gräber*, Haag 1911.
- Bogoslovsky, ZÄS 107 (1980) **Bogoslovsky, Evgeni S.**, „Hundred Egyptian Draughtsmen“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 107 (1980), 89-116.
- Bonnet, Tracht **Bonnet, Hans**, *Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 7, Hildesheim 1964.
- Boorn, Duties **Boorn, G. P. F. van den**, *The Duties of the Vizier. Civil Administration in the Early New Kingdom*, Studies in Egyptology 19, London & New York 1988.
- Borchardt u.a., Wohnhäuser **Borchardt, Ludwig, Ricke, Herbert u.a.**, *Die Wohnhäuser von Tell el-Amarna*, Berlin 1980.
- Borchardt, ASAE 28 (1928) **Borchardt, Ludwig**, „Ein Bildhauermodell aus dem Frühen Alten Reich“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 28 (1928), 43-50.
- Borchardt, MDOG 52 (1912) **Borchardt, Ludwig**, „Das Atelier des Bildhauers Thutmes in Tell el-Amarna“, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 52 (1912), 1-14.
- Borchardt, Ne-user-Re **Borchardt, Ludwig**, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 7, Leipzig 1907.
- Borchardt, Sahu-Re II **Borchardt, Ludwig**, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re, II. Die Wandbilder*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 14, Leipzig 1913.
- Borchardt, Statuen I **Borchardt, Ludwig**, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen I*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 53, Berlin 1911.
- Borchardt, Statuen II **Borchardt, Ludwig**, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen II*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 77, Berlin 1925.

- Borchardt, ZÄS 34 (1896) **Borchardt, Ludwig**, „Altägyptische Werkzeichnungen“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 34 (1896), 69-76.
- Boschung/Pfanner, Münchner Jahrb., 3. Flg., Bd. 39 (1988) **Boschung, Dietrich u. Pfanner, Michael**, „Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Sonderdruck), 3. Folge, Bd. 39 (1988), 7-28.
- Bothmer, Expedition 24, No. 2 (1982) **Bothmer, Bernard V.**, „On Realism in Egyptian Funerary Sculpture“, in: *Expedition* 24:2 (1982), 27-39.
- Bourriau, in: Quirke (Hg.), *Studies* **Bourriau, Janine**, „Patterns of Change in Burial Customs During the Middle Kingdom“, in: Quirke, Stephen (Hg.), *Middle Kingdom Studies*, Withstable 1991, 3-20.
- Breasted, *Geschichte* **Breasted, James Henry**, *Geschichte Ägyptens*, Wien 1954.
- Brinkmann, *Friese* **Brinkmann, Vinzenz**, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 1, München 1994.
- Brunner, *Weisheiten* **Brunner, Hellmut**, *Ägyptische Weisheiten. Lehren für das Leben*, Zürich & München 1988.
- Brunner-Traut, *Scherbenbilder* **Brunner-Traut, Emma**, *Die Altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956.
- Brunner-Traut, ZÄS 115 (1988) **Brunner-Traut, Emma**, „Der menschliche Körper – eine Gliederpuppe“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 115 (1988), 8-14.
- Carter, ASAE 6 (1905) **Carter, Howard**, „Report on Work Done in Upper Egypt (1903-1904)“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 6 (1905), 112-129.
- Carter/Gardiner, JEA 4 (1917) **Carter, Howard u. Gardiner, Alan Henderson**, „The Tomb of Ramses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917), 130-158.
- Černý, *Workmen* **Černý, Jaroslav**, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, Institut français d'Archéologie orientale du Caire, Bibliothèque d'Étude 50, Kairo 1973.
- Chassinat, *Edfou III* **Chassinat, Emile**, *Le Temple d'Edfou III*, Mission archéologique française au Caire 20, Kairo 1928.
- Clarke/Engelbach, *Masonry* **Clarke, Sommers u. Engelbach, Reginald**, *Ancient Egyptian Masonry. The Building Craft*, Oxford & London 1930.
- Dakin, JEA 24 (1938) **Dakin, A. N.**, „The Stela of the Sculptor Sire at Oxford“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 190-197.
- Daressy, ASAE 11 (1911) **Daressy, Georges**, „Inscriptions des carrières de Tourah et Mâsarah“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 11 (1911), 257-268.
- Davies, *Amarna III* **Davies, Norman de Garis**, *The Rock-Tombs of Amarna III*, Archaeological Survey of Egypt 15, London 1905.
- Davies, JEA 4 (1917) **Davies, Norman de Garis**, „An Architects Plan from Thebes“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917), 194-199.
- Davies, *Ramesside Tombs* **Davies, Norman de Garis**, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, Robb Peyster Tytus Memorial Series 5, New York 1927.

- Davies, Rekh-mi-Re I **Davies, Norman de Garis**, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art X, New York 1935.
- Davies, Axes **Davies, W. Vivian**, *Tools and Weapons I. Axes*, Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum VII, London 1987.
- Davis, Canonical Tradition **Davis, Withney**, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge 1989.
- Davis, GM 47 (1981) **Davis, Withney**, "On Reductive Descriptions of Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 47 (1981), 43-53.
- Davis, GM 56 (1982) **Davis, Withney**, "The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 56 (1982), 9-26.
- Davis, GM 64 (1983) **Davis, Withney**, "Egyptian Images: Perception and Concept", in: *Göttinger Miszellen* 64 (1983), 83-96.
- Davis, GM 75 (1984) **Davis, Whitney**, "The Components and Contours of the Human Figure in Canonical Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 75 (1984), 37-52.
- Davis, in: Conkey/Hastorf (Hgg.), Style **Davis, Withney**, "Style and History in Art History", in: Conkey, Margot Wright u. Hastorf, Christine Ann (Hgg.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990, 18-31.
- Davis, JEA 67 (1981) **Davis, Withney**, "Egypt, Samos, and the Archaic Style in Greek Sculpture", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 67 (1981), 61-81.
- Davis, SAK 10 (1983) **Davis, Withney**, "Artists and Patrons in Predynastic and Early Dynastic Egypt", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 10 (1983), 119-139.
- Dayton, Minerals **Dayton, John u. Dayton, Anne**, *Minerals, Metals, Glazing, Man or Who was Sesostri I*, London 1978.
- Delange, Moyen Empire **Delange, Elisabeth**, *Catalogue de Statues égyptiennes du Moyen Empire*, Paris 1987.
- Derchain-Urtel, in: LÄ VI (1986) **Derchain-Urtel, Maria-Theresia**, „Vereinigung beider Länder“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 974-976.
- Drenkhahn, Handwerker **Drenkhahn, Rosemarie**, *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, Ägyptologische Abhandlungen 31, Wiesbaden 1976.
- Drenkhahn, in: LÄ VI (1986) **Drenkhahn, Rosemarie**, „Werkstatt“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 1224-1225.
- Duell, Mereruka I **Duell, Prentice**, *The Mastaba of Mereruka I*, Oriental Institute Publications 31, Chicago 1938.
- Dunham, JEA 24 (1938) **Dunham, Dows**, "The Biographical Inscriptions of Nekhebu in Boston and Cairo", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 1-8.
- Dunham/Simpson, Mersyankh III **Dunham, Dows u. Simpson, William Kelly**, *The Mastaba of Queen Mersyankh III (G 7530-7540)*, Giza Mastabas I, Boston 1974.

- Duroy/Kerner, in: Belting u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte*  
**Duroy, Rolf u. Kerner, Günter**, „Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 259-280.
- E/Stein 1  
**Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.)**, *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung)  
 Bd. 1: Einführung in die manuelle Steinbearbeitung
- E/Stein 2  
**Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.)**, *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung)  
 Bd. 2: Grundtechniken der Steinprofilierung
- E/Stein 3  
**Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.)**, *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung)  
 Bd. 3: Einführung in das manuelle Schrifthauen
- Eaton-Krauss, in: Seipel (Hg.), *Gott*  
**Eaton-Krauss, Marianne**, „Statuendarstellungen in Malerei und Relief“, in: Seipel, Wilfried (Hg.), *Gott, Mensch, Pharao*, Wien 1992, 57-61.
- Eaton-Krauss, MDOG 112 (1980)  
**Eaton-Krauss, Marianne**, „Zur Koregenz Amenemhets I. und Sesostris' I“, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 112 (1980), 35-51.
- Eaton-Krauss, Representations  
**Eaton-Krauss, Marianne**, *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, Ägyptologische Abhandlungen 39, Wiesbaden 1984.
- Edel, in: Der Manuelian /Freed (Hgg.), FS Simpson  
**Edel, Elmar**, „Studien zu den Relieffragmenten aus dem Taltempel des Königs Snofru“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 199-208.
- Edgar, Rec.Trav. 27 (1905)  
**Edgar, C. C.**, „Remarks on Egyptian Sculptors' Models“, in: *Recueil de Travaux Relatifs a la Philologie et a L'Archéologie égyptiennes et assyriennes* 27 (1905), 138-150.
- Edgar, Sculptors' Studies  
**Edgar, C. C.**, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 31, Kairo 1906.
- Egberts, in: Gundlach /Rochholz, (Hgg.), 4. Ägyptologische Tempeltagung  
**Egberts, Arno**, „Mythos und Fest. Überlegungen zur Dekoration der westlichen Innenseite der Umfassungsmauer im Tempel von Edfu“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *4. Ägyptologische Tempeltagung, Köln, 10.-12. Oktober 1996. Feste im Tempel*, Ägypten und Altes Testament 33:2, Wiesbaden 1998, 17-29.
- Eggebrecht (Hg.), *Alte Reich*  
**Eggebrecht, Arne (Hg.)**, *Das Alte Reich. Ägypten im Zeitalter der Pyramiden*, Hildesheim 1986.
- Eggebrecht/Seidel, *Antike Welt*, 31. Jhrg. Hft. 1 (2000)  
**Eggebrecht, Arne u. Seidel, Matthias**, „Pharaos Obergüterverwalter in den USA. Die Sitzfigur des Antef aus dem Mittleren Reich“, in: *Antike Welt* 31. Jahrgang, Heft 1 (2000), 1-8.
- Eichler, *Expeditionswesen*  
**Eichler, Eckhard**, *Untersuchungen zum Expeditionswesen des ägyptischen Alten Reichs*, Göttinger Orientforschungen, IV. Reihe: Ägypten, Bd. 26, Wiesbaden 1993.
- Eichler, SAK 18 (1991)  
**Eichler, Eckhard**, „Untersuchungen zu den Königsbriefen des Alten Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 18 (1991), 141-171.



- Emery, ASAE 39 (1939) **Emery, Walter B.**, „A Preliminary Report on the First Dynasty Copper Treasure from North Sappara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 39 (1939), 427-437.
- Endesfelder, in: Gundlach /Rochholz (Hgg.), Tempel **Endesfelder, Erika**, „Götter, Herrscher, König – zur Rolle der Ideologie bei der Formierung des ägyptischen Königtums“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 47-54.
- Engelbach, ASAE 27 (1927) **Engelbach, Reginald**, „An Architect's Project for Thebes“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 27 (1927), 72-75.
- Engelbach, ASAE 29 (1929) **Engelbach, Reginald**, „Evidence for the use of a Mason's Pick in Ancient Egypt“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 29 (1929), 19-24.
- Ernst, SAK 29 (2001) **Ernst, Herbert**, „Der Kult in den Opferhöfen der Totentempel des Alten und Mittleren Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 29 (2001), 41-53.
- Ernst, ZÄS 129 (2002) **Ernst, Herbert**, „Der Opferkult in den Vorhöfen der Tempel in Edfu, Medamud und Kom Ombo“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 129 (2002), 12-19.
- Evers, Staat I **Evers, Hans Gerhard**, *Staat aus dem Stein*. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs I, München 1929
- Evers, Staat II **Evers, Hans Gerhard**, *Staat aus dem Stein*. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten, München 1929.
- Eyre, in: Powell (Hg.), Labor **Eyre, Christopher J.**, „Work and the Organisation of Work in the Old Kingdom“, in: Powell, Marvin A. (Hg.), *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68, New Haven 1987, 5-47.
- Eyre, in: Powell (Hg.), Labor **Eyre, Christopher J.**, „Work and the Organisation of Work in the New Kingdom“, in: Powell, Marvin A. (Hg.), *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68, New Haven 1987, 167-221.
- Eyre, SAK 11 (1984) **Eyre, Christopher J.**, „A Draughtsman's Letter from Thebes“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 195-207.
- Faulkner, JEA 38 (1952) **Faulkner, Raymond O.**, „The Stela of the Master-Sculptor Shen“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 38 (1952), 3-5.
- Faulkner, JEA 39 (1953) **Faulkner, Raymond O.**, „Egyptian Military Organization“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 39 (1953), 32-47.
- Fay, Amenemhet II. **Fay, Biri**, *The Louvre Sphinx and the Royal Sculpture from the Reign of Amenemhet II*, Mainz 1996.
- Fay, GM 113 (1993) **Fay, Biri**, „Custodian of the Seal, Mentuhotep“, in: *Göttinger Miscellen* 133 (1993), 19-35.
- Fay, in: Stadelmann/ Sourouzian (Hgg.), Kunst des Alten Reichs **Fay, Biri**, „The Louvre Sphinx A 23“, in: Stadelmann, Rainer u. Sourouzian, Hourig (Hgg.), *Die Kunst des Alten Reichs*. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Sonderschrift 28, Mainz 1995, 75-79.

- Fay, MDAIK 44 (1988) **Fay, Biri**, „Amenemhet V – Vienna/Assuan, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 44 (1988), 67-77.
- Fecht, Menschenbild **Fecht, Gerhard**, *Vom Wandel des Menschenbildes in der ägyptischen Rundplastik*, Hildesheim 1965.
- Feest u.a., Ergologie **Feest, Christian F., Janata, Alfred u. Hirschberg, Walter**, *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*, Bd. I, Berlin 1986.
- Fehlig, SAK 13 (1986) **Fehlig, Albrecht**, „Das sogenannte Taschentuch in der ägyptischen Darstellung des Alten Reichs“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13 (1986), 56-94.
- Firth/Quibell, Step Pyramid **Firth, Cecil M. u. Quibell, J. E.**, *The Step Pyramid*, Bd. I-II, Excavations at Saqqara 16, Kairo 1935-36.
- Fischer, Artibus Asiae 22 (1959) **Fischer, Henry George**, „An Example of Memphite Influence in a Theban Stela of the Eleventh Dynasty“, in: *Artibus Asiae* 22 (1959), 240-252.
- Fischer, MMJ 5 (1972) **Fischer, Henry George**, „Some Emblematic Uses of Hieroglyphs with Particular Reference to an Archaic Ritual Vessel“, in: *The Metropolitan Museums Journal* 5 (1972), 5-23.
- Fischer, MMJ 10 (1975) **Fischer, Henry George**, „An Elusive Shape within the Fisted Hands of Egyptian Statues“, in: *The Metropolitan Museums Journal* 10 (1975), 9-21.
- Fischer, ZÄS 105 (1978) **Fischer, Henry George**, „Five Inscriptions of the Old Kingdom“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 105 (1978), 42-59.
- Franke in: Gundlach/Raedler (Hgg.), Selbstverständnis **Franke, Detlef**, „Schöpfer, Schützer, ‚Guter Hirte‘“, in: Gundlach, Rolf u. Raedler, Christine (Hgg.), *Selbstverständnis und Realität*. Akten des Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Mainz 15.-17.6.1995, Ägypten und Altes Testament 36:1, Wiesbaden 1997, 175-209.
- Franke, Heqaib **Franke, Detlef**, *Das Heiligtum des Heqaib auf Elephantine. Geschichte eines Provinzheiligtums im Mittleren Reich*, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 9, Heidelberg 1994.
- Franke, in: Der Manuelian/Freed, FS Simpson **Franke, Detlef**, „Sesostris I., ‚König der beiden Länder‘ und Demiurg in Elephantine“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 275-295.
- Franke, Personendaten **Franke, Detlef**, *Personendaten aus dem Mittleren Reich (20.-16. Jh. v. Chr.)*, Ägyptologische Abhandlungen 41, Wiesbaden 1984.
- Franke, ZÄS 117 (1980) **Franke, Detlef**, „Erste und zweite Zwischenzeit – Ein Vergleich“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 117 (1980), 119-129.
- Freed, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson **Freed, Rita Evelyn**, „Stela Workshops of Early Dynasty 12“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 297-336.
- Freed, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten **Freed, Rita Evelyn**, „Schönheit und Vollkommenheit – zur pharaonischen Kunst“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 330-341.

- Freed, in: Simpson/Davis (Hgg.), FS Dunham  
**Freed, Rita Evelyn**, "A Private Stela from Naga ed-Der and Relief Style of the Reign of Amenemhat I.", in: Simpson, William Kelly u. Davis, Withney M. (Hgg.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan*. Essays in Honor of Dows Dunham, Boston 1981, 68-76.
- Freed, Middle Kingdom Relief  
**Freed, Rita Evelyn**, *The Development of Middle Kingdom Egyptian Relief. Sculptural Schools of Late Dynasty XI with an Appendix on the Trends of Early Dynasty XII*, New York 1984.
- Friedman, JARCE 32 (1995)  
**Friedman, Florence Dunn**, "The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex", in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 32 (1995), 1-42.
- Gardiner, AEO I  
**Gardiner, Alan Henderson**, *Ancient Egyptian Onomastic I*, London 1947.
- Gardiner, JEA 24 (1938)  
**Gardiner, Alan Henderson**, "The House of Life", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 157-179.
- Gardiner, JEA 30 (1944)  
**Gardiner, Alan Henderson**, "Horus the Behdite", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 30 (1944), 23-60.
- Gautier/Jequier, Licht I  
**Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave**, *Fouilles de Licht*, Paris 1896.
- Gautier/Jequier, Licht II  
**Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave**, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902.
- Gelderblom, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte  
**Gelderblom, Arie Jan**, "Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik", in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 219-250.
- Gestermann, Kontinuität  
**Gestermann, Louise**, *Kontinuität und Wandel in Politik und Verwaltung des frühen Mittleren Reiches in Ägypten*, Göttinger Orientforschungen, IV. Reihe: Ägypten 18, Wiesbaden 1987.
- Gnirs, in: Loprieno (Hg.), History  
**Gnirs, Andrea**, „Die ägyptische Autobiographie“, in: Loprieno, Antonio (Hg.), *Ancient Egyptian Literature. History and Form*, Probleme der Ägyptologie 10, Leiden 1996, 191-241.
- Goedicke, MDAIK 15 (1957)  
**Goedicke, Hans**, „Das Verhältnis zwischen königlichen und privaten Darstellungen im Alten Reich“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 15 (1957), 57-67.
- Gomàa, SAK 11 (1984)  
**Gomà, Farouk**, „Die Statue Durham Nr. 501“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 107-112.
- Gombrich, Illusion  
**Gombrich, Erich H.**, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series 35,5, Washington 1956.
- Goyon, Wadi Hammamat  
**Goyon, Georges**, *Nouvelles Inscriptions Ruprestres du Wadi Hammamat*, Paris 1957.
- Grajetzki, Kemet, Jg. 9, Hft. 3 (2000)  
**Grajetzki, Wolfram**, „Die 12. Dynastie nach Amenemhet I.“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 9-19.
- Grajetzki, Kemet, Jg. 9, Hft. 3 (2000)  
**Grajetzki, Wolfram**, „Die Königsnekropole der 12. Dynastie“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 20-25.

- Gundlach, in: Beinlich, u.a. (Hgg.), 5. Ägyptologische Tempeltagung  
**Gundlach, Rolf**, „Ich gebe dir das Königtum der Beiden Länder“ – Der ägyptische Tempel als politisches Zentrum“, in: Beinlich, Horst u.a. (Hgg.), 5. *Ägyptologische Tempeltagung*. Würzburg 23.-26. Sept. 1999, Ägypten und Altes Testament 33:3, Wiesbaden 2002, 91-108.
- Gundlach, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum  
**Gundlach, Rolf**, „Die Neubegründung des Königtums in der 11. Dynastie“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe Königtum*. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-25.9.1997, Ägypten und Altes Testament 36:2, Wiesbaden 1999, 21-41.
- Gundlach, in: Kurth (Hg.), Systeme  
**Gundlach, Rolf**, „Das Dekorationsprogramm der Tempel von Abu Simbel und ihre kultische und königsideologische Funktion“, in: Kurth, Dieter (Hg.), 3. *Ägyptologische Tempeltagung. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration*, Ägypten und Altes Testament 33:1, Wiesbaden 1995, 47-71.
- Gundlach, in: LÄ VI (1986)  
**Gundlach, Rolf**, „Tempelrelief“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 407-411.
- Gunn, ASAE 25 (1925)  
**Gunn, Battiscombe**, „A Sixth Dynasty Letter from Saqqara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 25 (1925), 244-255.
- Gunn, ASAE 26 (1926)  
**Gunn, Battiscombe**, „Inscriptions from the Step Pyramid Site“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 26 (1926), 177-196.
- Gutgesell, Arbeiter  
**Gutgesell, Manfred**, *Arbeiter und Pharaonen. Wirtschafts- und Sozialgeschichte im Alten Ägypten*, Hildesheim 1989.
- Habachi, MDAIK 19 (1963)  
**Habachi, Labib**, „King Nebhetepre Mentuhotep: His Monuments, Place in History, Deification and Usual Representations in the Form of Gods“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 19 (1963), 16-52.
- Halbertsma/Zijlmans, in: Halbertsma/Zijlmans (Hgg.), Gesichtspunkte  
**Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty**, „Kunstwerk, Kontext, Zeit“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 17-33.
- Hanke, Komposition  
**Hanke, Rainer**, *Untersuchungen zur Komposition des ägyptischen Flachbildes*, Dissertation Münster 1961.
- Hassan, Ny-anekh-Pepi  
**Hassan, Selim**, *Mastabas of Ny-anekh-Pepi and Others*, Excavations at Saqqara (1937-1938) Bd. II, Kairo 1975.
- Hayes, BMMA 28, II (1933)  
**Hayes, William Christopher**, „The Texts in the Burial Chamber of Se'n-Wosret-Ankh“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 28 (1933), 31-43.
- Hayes, JEA 24 (1938)  
**Hayes, William Christopher**, „A Writing-Palette of the Chief Steward Amenhotpe and Some Notes on its Owner“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 9-24.
- Hayes, JEA 33 (1947)  
**Hayes, William Christopher**, „Horemkhauef of Nekhen and his Trip to It-Towe“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 33 (1947), 3-11.
- Hayes, Ostraka  
**Hayes, William Christopher**, *Ostraka and Name Stones from the Tomb of Sen-Mut (No 71) at Thebes* New York 1973.

- Hayes, Scepter I **Hayes, William Christopher**, *The Scepter of Egypt. A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art. I. From the Earliest Times to the End of the Middle Kingdom*, New York 1953.
- Helck, Beamtentitel **Helck, Wolfgang**, *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des ägyptischen Alten Reichs*, Ägyptische Forschungen 18, Glückstadt, Hamburg & New York 1954.
- Helck, GM 24 (1977) **Helck, Wolfgang**, „Zum Thebanischen Grab Nr. 3532“, in: *Göttinger Miscellen* 24 (1977), 35-40.
- Helck, in: LÄ I (1975) **Helck, Wolfgang**, „Arbeiterversorgung und -entlohnung“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 375-376.
- Helck, in: LÄ I (1975) **Helck, Wolfgang**, „Bauleiter“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 654-655.
- Helck, in: LÄ III (1980) **Helck, Wolfgang**, „Itj-tau“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 211.
- Helck, MDAIK 15 (1957) **Helck, Wolfgang**: „Bemerkungen zu den Pyramidenstädten im Alten Reich“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 15 (1957), 91-111.
- Helck, Verwaltung **Helck, Wolfgang**, *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches*, Probleme der Ägyptologie 3, Leiden & Köln 1958.
- Helck, ZÄS 93 (1966) **Helck, Wolfgang**, „Nilhöhe und Jubiläumsfest“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 93 (1966), 74-79.
- Hermann, MDAIK 6 (1936) **Hermann, Alfred**, „Zur Anonymität der ägyptischen Kunst“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 6 (1936), 150-157.
- Herold, in: Feisal (Hg.), Proceedings **Herold, Anja**, „High temperature Industries in the Late Bronze Age Capital Piramesse. III. Workshops of the Temple of Amun, Quantir Piramesse, Site Q-I, Stratum B/2“, in: Feisal, A. Esmael (Hg.), *Proceedings of the First International Conference of Ancient Egyptian Mining & Metallurgy and Conservation of Metallic Artefacts*. Cairo 10.-12. April 1995, Kairo 1996, 133-145.
- Hinkel, ZÄS 109 (1982) **Hinkel, Friedrich W.**, „Pyramide oder Pyramidenstumpf? Ein Beitrag zu Fragen der Planung, konstruktiven Baudurchführung und Architektur der Pyramiden von Meroe (Teil B)“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 109 (1982), 27-61.
- Hirsch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum **Hirsch, Eileen N.**, „Zur Kultpolitik der 12. Dynastie“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe ägyptische Königtum*. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-26.9.1997, Ägypten und Altes Testament Bd. 36:2, Wiesbaden 1999, 43-62.
- Hofmann, GM 175 (2000) **Hofmann, Tobias**, „Die Gliederung des menschlichen Körpers anhand der sichtbaren Merkmale ägyptischer Plastik“, in: *Göttinger Miscellen* 175 (2000), 29-38.
- Hölscher, Medinet Habu V **Hölscher, Uvo**, *Post-Ramessid Remains. The Excavation of Medinet Habu V*, Oriental Institute Publications 66, Chicago 1954.

- Hornung, in: Donadoni (Hg.), Mensch  
**Hornung, Erik**, „Der Pharao“, in: Donadoni, Sergio (Hg.), *Der Mensch im Alten Ägypten*, Frankfurt & New York 1992, 329-360.
- Hornung, MDAIK 47 (1991)  
**Hornung, Erik** „Sedfest und Geschichte“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 169-171.
- Hornung, Seth  
**Hornung, Erik**, „Seth. Geschichte und Bedeutung eines ägyptischen Gottes“, in: *Symbolon*, Neue Folge 2 (1974), 49-63.
- Hovestreydt, LingAeg 5 (1997)  
**Hovestreydt, Willem**, „A Letter to the King Relating to the Foundation of a Statue (P.Turin 1879 VSO.)“, in: *Lingua Aegyptia* 5 (1997), 107-121.
- Huth, Werkstatt der Spätgotik  
**Huth, Hans**, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967.
- Iversen, JEA 46 (1960)  
**Iversen Erik**, „A Canonical Master-Drawing in the British Museum“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 46 (1960), 71-79.
- Jacob/Leicher, Schrift  
**Jakob, Sepp u. Leicher, P. Donatus M.**, *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall*, München 1977.
- Janssen-Winkel, SAK 24 (1997)  
**Jansen-Winkeln, Karl**, „Zu den Koregenzen der 12. Dynastie“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 24 (1997), 115-135.
- Jequier, Pepi II., II  
**Jequier, Gustave**, *Le Monument Funéraire de Pepi II.*, Bd. II, Kairo 1937.
- Jequier, Pepi II., III  
**Jequier, Gustave**, *Le Monument Funéraire de Pepi II.*, Bd. III, Kairo 1938.
- Junge, MDAIK 29 (1973)  
**Junge, Friedrich**, „Zur Fehldatierung des sogenannten Denkmals memphitischer Theologie“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 29 (1973), 195-204.
- Junge, in: Eaton-Krauss/Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte  
**Junge, Friedrich**, „Versuch einer Ästhetik der ägyptischen Kunst“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 1-38.
- Junker, Giza III  
**Junker, Hermann**, *Giza III*. Akademie der Wissenschaften, Wien, Wien & Leipzig 1938.
- Junker, Giza IV  
**Junker, Hermann**, *Giza IV*. Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 71, Wien & Leipzig 1940.
- Junker, Jrj  
**Junker, Hermann**, *Der Maler Jrj*, Sonderdruck aus dem Anzeiger der philosophisch-historische Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1956 Nr. 4, Wien 1956.
- Junker, Stellung  
**Junker, Hermann**, *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 233, Wien 1959.
- Kadish, in: Der Manuelian/Freed (Hgg.), FS Simpson  
**Kadish, Gerald E.**, „Observations on Time and Work-Discipline in Ancient Egypt“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 439-449.

- Kaiser, Hebseddarstellung **Kaiser, Werner**, „Die kleine Hebseddarstellung im Sonnenheiligtum des Niuserre“, in: Haeny, Gerhard (Hg.), *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke*, Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertum 12, Wiesbaden 1971, 87-105.
- Kaplony, Asiatische Studien 20 (1966) **Kaplony, Peter**, „Die Handwerker als Kulturträger Altägyptens“, *Asiatische Studien* 20 (1966), 101-125.
- Kaplony-Heckel, SAK 1 (1974) **Kaplony-Heckel, Ursula**, „Schüler und Schulwesen in der Spätzeit“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 1 (1974), 235-246.
- Kees, Horus **Kees, Hermann**, *Horus und Seth als Götterpaar* (2. Bde.), Mitteilungen der Vorderasiatischen Ägyptischen Gesellschaft 1923,1 u. 1924,1, 28. u. 29. Jahrgang, Leipzig 1923 u. 1924.
- Kees, MDAIK 16 (1958) **Kees, Hermann**, „Die weiße Kapelle Sesostri I. in Karnak und das Sedfest“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 16 (1958), 194-213.
- Kemp, Anatomy **Kemp, Barry**, *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*, London & New York 1989.
- Kemp, in: Ucko, u.a. (Hgg.), Man **Kemp, Barry**, „Temple and Town in Ancient Egypt“, in: Ucko, Peter J., Tringham, Ruth u. Dimbleby, G. W. (Hgg.), *Man, Settlement and Urbanism*, Hertfordshire 1972, 657-680.
- Kemp, in: Belting, u.a. (Hgg.), Kunstgeschichte **Kemp, Wolfgang**, „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 241-258.
- Klebs, Reliefs I **Klebs, Luise**, *Die Reliefs des alten Reiches*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 3. Abhandlung, Heidelberg 1915.
- Klebs, ZÄS 52 (1914) **Klebs, Luise**, „Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 52 (1914), 19-34.
- Klemm, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten **Klemm Rosmarie**, „Steine und Seinbrüche“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 410-415.
- Klemm, Steinbrüche **Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich**, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992.
- Kloth, SAK 25 (1998) **Kloth, Nicole**, „Beobachtungen zu den biographischen Inschriften des Alten Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 25 (1998), 189-205.
- Krauspe, Katalog Leipzig **Krauspe, Renate**, *Katalog Ägyptische Sammlung in Leipzig. I. Statuen und Statuetten*, Mainz 1997.
- Krauspe, Ztsch. Karl-Marx-Univ., 21. Jhrg, Hft.4 (1972) **Krauspe, Renate**, „Zeugnisse altägyptischer Handwerkskunst“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift Karl-Marx-Universität Leipzig*, Geschichts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 21. Jahrgang Heft 4 (1972), 363-365.
- Krejčí, Ä&L 10 (2002) **Krejčí, Jaromir**, „Some Notes on the ‚Overseer of Works‘ During the Old Kingdom“, in: *Ägypten und Levante* X (2000), 67-75.
- Kuhlmann, Thron **Kuhlmann, Klaus P.**, *Der Thron im Alten Ägypten*, Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 10, Glückstadt 1977.

- Kuhlmann/Schenkel, Ibi  
**Kuhlmann, Klaus P. u. Schenkel, Wolfgang**, *Das Grab des Ibi, Obergutsverwalter der Gottesgemahlin des Amun (Thebanisches Grab Nr. 36)* (2. Bde.), Archäologische Veröffentlichungen 15, Mainz 1983.
- Kühn, Kemet, Jhrg. 9, Hft. 3 (2000)  
**Kühn, Thomas**, „Vom Wesir zum König über Ober- und Unterägypten Amenem-hat I.“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 4-8.
- Lange/Schäfer, Grabsteine IV  
**Lange, H. O. u. Schäfer, Heinrich**, *Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs*, Teil 4, catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 7, Berlin 1902.
- Lansing, BMMA 28, II (1933)  
**Lansing, Ambrose**, „The Egyptian Expedition 1931-1932. The Museum's Excavations at Lisht“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 28 (1933), 3-22.
- Lehner, MDAIK 41 (1985)  
**Lehner, Mark**, „The Development of the Giza Necropolis: The Khufu Projekt“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 41 (1985), 109-143.
- Lembke, MDAIK 54 (1998)  
**Lembke, Katja**, „Die Sphingenallee von Saqqara und ihre Werkstatt“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 54 (1998), 267-273.
- Leospo, in: Donadoni Roveri (Hg.), Alltagsleben  
**Leospo, Enrichetta**, „Holzbearbeitung: Mobiliar und Kunsttischlerei“, in: Donadoni Roveri, Anna Maria (Hg.), *Das Alte Ägypten. Das Alltagsleben*, Turin 1988, 130-171.
- Lichtheim, Autobiographies  
**Lichtheim, Miriam**, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly from the Middle Kingdom. A Study and Anthology*, Orbis Biblicus et Orientalis 84, Freiburg & Göttingen 1988.
- Lichtheim, Literature  
**Lichtheim, Miriam**, *Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings. I. The Old and Middle Kingdoms*, Berkley, Los Angeles & London 1975.
- Liepsener, in: LÄ IV (1982)  
**Liepsener, Thomas F.**, „Modelle“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. IV (Megiddo-Pyramiden), Wiesbaden 1982, 168-180.
- Loeben, in Kurth (Hg.), Systeme  
**Loeben, Christian**, „Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorationsprinzipien im Bildprogramm des großen Tempel von Abu Simbel“, in: Kurth, Dieter (Hg.), *3. Ägyptologische Tempeltagung. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration*, Ägypten und Altes Testament, 33:1, Wiesbaden 1995, 143-162.
- Lorenzen, SAK 8 (1980)  
**Lorenzen, Eivind**, „The Canonical Figure 19 and an Egyptian Drawing Board in the British Museum“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 8 (1980), 181-199.
- Lucas/Harris, Industries  
**Lucas, Alfred u. Harris, J.R.**, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London 1962.
- Lüddeckens, MDAIK 27 (1971)  
**Lüddeckens, E.**, „Das demotische Graffito vom Tempel der Satet auf Elephantine“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 27 (1971), 203-206.
- Malek, in: Baines (Hg.), Pyramid Studies  
**Malek, Jaromir**, „The Altar in the Pillard Court of Teti's Pyramid at Saqqara“, in: Baines, John u.a. (Hgg.) *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I.E.S. Edwards*, Occasional Publications 7, London 1988.



- Martini, Archaische Plastik      **Martini, Wolfram**, *Die Archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt 1990.
- Meyer, SAK 3 (1975)      **Meyer, Klaus-Heinrich**, „Zur Konstruktion ägyptischer Flachbilder“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 3 (1975), 187-200.
- Michalowski, Ägypten      **Michalowski, Kazimir**, *Ägypten. Kunst und Kultur*, Freiburg, Basel & Wien 1969.
- Michalowski, Great Sculptor      **Michalowski, Kazimir**, *Great Sculptor of Ancient Egypt*, New York 1978.
- Montet, Scènes      **Montet, Pierre**, *Scènes de la vie privée dans les Tombeaux Égyptiens de l’Ancien Empire*, Publications de la Faculté des lettres de l’Université de Strasbourg, Facsile 24, Strasbourg & Oxford 1925.
- Mueller, JNES 34 (1975)      **Mueller, Dieter**, “Some Remarks on Wage Rates in the Middle Kingdom”, in: *Journal of Near Eastern Studies* 34 (1975), 249-263.
- Müller, in: Braunfels u.a. (Hgg.), Anthropometrie      **Müller, Hans Wolfgang**, „Der Kanon in der ägyptischen Kunst“, in: Braunfels, Sigrid u.a. (Hgg.), *Der »vermessene« Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*, München 1973, 9-31.
- Müller, in: LÄ IV (1982)      **Müller, Maya**, „Musterbuch“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. IV (Megiddo-Pyramiden), Wiesbaden 1982, 244-246.
- Müller, SAK 13 (1986)      **Müller, Maya**, „Zum Werkverfahren an thebanischen Grabwänden des Neuen Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13 (1986), 149-164.
- Müller, in: Eaton-Krauss, Graefe (Hgg.), Kunstgeschichte      **Müller, Maya**, „Die ägyptische Kunst aus kunsthistorischer Sicht“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 39-56.
- Myśliwiec, Etud. et Trav. 6 (1972)      **Myśliwiec, Karol**, “Towards a Definition of the ‚Sculptor’s Model‘ in Egyptian Art, in: *Etudes et Travaux* 6 (1972), 71-75.
- Neureiter, SAK 21 (1994)      **Neureiter, Sabine**, “Eine neue Interpretation des Archaismus”, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 21 (1994), 119-254.
- O’Neill u.a. (Hgg.), Age of the Pyramids      **O’Neill, John P. u.a. (Hgg.)**, *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*, New York 1999.
- Obsomer, Sesostri I.      **Obsomer, Claude** *Sesostris Ier. Étude chronologie et historique du règne*, Connaissance de l’Egypte ancienne Etude 5, Brüssel 1995.
- Omlin, Amenemhet I.      **Omlin, Joseph**, *Amenemhet I. und Sesostri I. Die Begründer der 12. Dynastie*, Dissertation Heidelberg 1962.
- Osing, in: Osing u.a. (Hgg.), FS Iversen      **Osing, Jürgen**, „Zu zwei literarischen Werken des Mittleren Reiches“, in: Jürgen Osing u. Kolding Nielsen, Erland (Hgg.), *The Heritage of Ancient Egypt. Studies in Honor of Erik Iversen*, The Carsten Niebuhr Institute Publications 13, Copenhagen 1992, 101-119.
- Otto, MDAIK 15 (1957)      **Otto, Eberhard**, „Zwei Bemerkungen zum Königskult der Spätzeit“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 15 (1957), 193-205.

- Otto, ZÄS 81 (1956) **Otto, Eberhard**, „Bildung und Ausbildung im Alten Ägypten“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 81 (1956), 41-48.
- Peck, Ägyptische Zeichnungen **Peck, William, H.**, *Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden*, London 1978.
- Pendlebury, JEA 20 (1934) **Pendlebury, J. D. S.**, „Excavations at Tell el Amarna. Preliminary Report for the Season 1933-34“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 20 (1934), 129-136.
- Pendlebury/Frankfort, Akhenaten II **Pendlebury, J. D. S. u. Frankfort, H.**, *The City of Akhenaten II*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 40, London 1933.
- I  
Pendlebury/Frankfort, Akhenaten III **Pendlebury, J. D. S. u. Frankfort, H.**, *The City of Akhenaten III*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 44, London 1951.
- Peterson, Zeichnungen **Peterson, Bengt E. J.**, *Zeichnungen aus einer Totenstadt: Bildostraka aus Theben-West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche*, Bulletin of the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities 7-8, Stockholm 1973.
- Petrie, Koptos **Petrie, William Mattheus Flinders**, *Koptos*, London 1896.
- Petrie, Tools **Petrie, William Mattheus Flinders**, *Tools and Weapons*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account 30, London 1917.
- Pfanner, AA (1988) **Pfanner, Michael**, „Vom Laufenden Bohrer bis zum Bohrlosen Stil“, in: *Archäologischer Anzeiger* 1988, 667-676.
- Piccato, LingAeg 5 (1997) **Piccato, Aldo**, „The Berlin Leather Roll and the Egyptian Sense of History“, in: *Lingua Aegyptia* 5 (1997), 137-159.
- Posener Kriéger, Archives **Posener Kriéger, Paule**, *Les Archives du Temple Funéraire de Néferikare-Kakai*, Sorbonne 1976.
- Quibell, Saqqara III **Quibell, J. E.**, *Excavations at Saqqara III*, Leipzig 1909.
- Quibell/Green, Hierakonpolis II **Quibell, J. E. u. Green, W.**, *Hierakonpolis II*, Egyptian Research Account 5, London 1902.
- Ransom Williams, Per-neb **Ransom Williams, Caroline**, *The Decoration of the Tomb of Per-neb*, New York 1932.
- Reisner, ASAE 13 (1914) **Reisner Georges Andrew u. Fisher, C. S.**, „Preliminary Report on the Work of the Havard-Boston-Expedition in 1911-13“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 13 (1914), 227-252.
- Reisner, Mycerinus **Reisner, Georges Andrew**, *Mycerinus. The Temple of the Third Pyramid at Giza*, Cambridge 1931.
- Ricke, Bemerkungen **Ricke, Herbert**, *Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des Alten Reichs* (2 Bde.), Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde 4 u. 5, Zürich 1944 u. 1950.
- Robins, GM 61 (1983) **Robins, Gay**, „Natural and Canonical Proportions in Ancient Egyptians“, in: *Göttinger Miszellen* 61 (1983), 17-25.
- Robins, Proportion **Robins, Gay**, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994.

- Rochholz, in:  
Gundlach/  
Rochholz (Hgg.),  
Tempel      **Rochholz, Matthias**, „Sedfest, Sonnenheiligtum und Pyramidenbezirk“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm*, Akten der Ägyptologischen Tempeltagung in Gosen 1990 und in Mainz 1992, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 255-280.
- Rochholz,  
Pyramidenbezirk      **Rochholz, Matthias**, *Der Pyramidenbezirk Pepi II., Architektur, Bildprogramm, Raumfunktion und Kult, Analyseversuch eines altägyptischen Pyramidenbezirks*, Mainz 1989.
- Rochholz, SAK 21  
(1995)      **Rochholz, Matthias**, „Statuen und Statuendarstellung im Grab des *Pth-šps*“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 21 (1995), 259-273.
- Roeder, FuF 18. Jhrg.  
(1942), Nr. 23/24      **Roeder, Günther**: „Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt“, in: *Forschungen und Fortschritte*, 18. Jahrgang (1942), Nr. 23/24, 225-227.
- Roeder, FuF 21./23.  
Jhrg. (1947), Nr.  
19/20/21      **Roeder, Günther**, „Waren die Künstler der Pharaonen Persönlichkeiten?“, in: *Forschungen und Fortschritte* 21./23. Jahrgang (1947), Nr. 19/20/21, 188-194.
- Roosen-Runge, in:  
Kühn, u.a. (Hgg.),  
Farbmittel      **Roosen-Runge, Heinz**: „Buchmalerei“, in: Kühn, Hermann u.a. (Hgg.), *Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei*, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 1, Stuttgart 1997.
- Roth, Egyptian Phyles      **Roth, Ann Macy**, *Egyptian Phyles in the Old Kingdom. The Evolution of a System of Social Organisation*, Studies in Ancient Oriental Civilization 48, Chicago & Illinois 1991.
- Roth, in: Encyclopedia  
III (2001)      **Roth, Ann Macy**, „Workforce“, in: Redford, Donald B. (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* III, Oxford 2001, 319-324.
- Rudnitzky,  
Heidelberger Jhrb. 15  
(1971)      **Rudnitzky, Günter**, „Altägyptisches Rundbild und Personalität, ein Weg zum Kunsterkennen“, in: *Heidelberger Jahrbuch* 15 (1971), 91-106.
- Russmann, MDAIK  
51 (1995)      **Russmann, Edna**, „A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 51 (1995), 269-279.
- Rzepka, GM 166  
(1998)      **Rzepka, Slawomir**, „Some Remarks on Two Mycerinus Group Statues“, in: *Göttinger Miszellen* 166 (1998), 77-90.
- Saleh/Sourouzian,  
Hauptwerke      **Saleh, Mohamed u. Sourouzian, Hourig**, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1986.
- Sauerländer, in:  
Belting u.a. (Hgg.),  
Kunstgeschichte      **Sauerländer, Willibald**, „Die Gegenstandssicherung – allgemein“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 47-57.
- Schäfer, Kunst  
t  
Schäfer, MDAIK 12  
(1943)      **Schäfer, Heinrich**, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, Wiesbaden 1963.  
**Schäfer, Heinrich**, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 73-95.
- Schäfer, ZÄS 40  
(1902)      **Schäfer, Heinrich**, „Der Baumeister der Pyramide Phiops' I. und die Hammamâtexpedition in dem *hb-sd*-Jahre des Königs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 40 (1902), 75-77.

- Schenkel,  
Bewässerungsrevolu-  
tion  
**Schenkel, Wolfgang**, *Die Bewässerungsrevolution im Alten Ägypten*, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo Sonderschrift 6, Mainz 1978.
- Schiessl, in: Belting  
u.a. (Hgg.),  
Kunstgeschichte  
**Schiessl, Ulrich**, „Materielle Befundsicherung an Skulpturen und Malerei“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 58-87.
- Schlick-Nolte, in:  
Busz/Gercke (Hgg.)  
Türkis und Azur  
**Schlick-Nolte, B.**, „Ägyptische Fayence und Ägyptisch Blau im Alten Ägypten“, in: Busz, Ralf u. Gercke, Peter (Hgg.), *Türkis und Azur*, Kassel 1996, 12-51.
- Schlott, Schreiber  
**Schlott, Adelheit**, *Schrift und Schreiber im Alten Ägypten*, München 1989.
- Schmitz, Steine  
**Schmitz, Bettina**, *Die Steine der Pharaonen*, Informationen und Einführungen für den Museumsbesucher 2, Hildesheim 1985.
- Schmoll, in:  
Gosebruch/  
Dittmann (Hgg.),  
Argo  
**Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth**, „Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte“, in: Gosebruch, Martin u. Dittmann, Lorenz (Hgg.), *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Köln 1970, 77-95.
- Schneider, in: Belting  
u.a. (Hgg.),  
Kunstgeschichte  
**Schneider, Norbert**, „Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 306-335.
- Schneider, in:  
Seidel/Schulz (Hgg.),  
Ägypten  
**Schneider, Thomas**, „Das sakrale Königtum“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 322-329.
- Schulz/Seidel (Hgg.),  
Ägypten  
**Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.)**, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997.
- Seidel,  
Statuengruppen I  
**Seidel, Matthias**, *Die Königlichen Statuengruppen I. Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 42, Hildesheim 1996.
- Seipel, Bilder  
**Seipel, Wilfried**, *Bilder für die Ewigkeit. 3000 Jahre ägyptischer Kunst*, Konstanz 1983.
- Seipel, Gott  
**Seipel, Wilfried**, *Gott, Mensch, Pharao. Viertausend Jahre Menschenbild in der Skulptur des Alten Ägypten*, Wien 1992.
- Sethe, Dramatische  
Texte  
**Sethe, Kurt**, *Dramatische Texte zu Altägyptischen Mysterienspielen*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 10, Hildesheim 1964.
- Sethe, ZÄS 54 (1918)  
**Sethe, Kurt**, „Die angebliche Schmiede des Horus von Edfu“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 54 (1918), 50-54.
- Sethe, ZÄS 70 (1934)  
**Sethe, Kurt**, „Das alte Ritual zur Stiftung von Königsstatuen bei der Einweihung eines Tempels“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 70 (1934), 51-56.
- Seyfried,  
Expeditionen  
**Seyfried, Karl-Joachim**, *Beiträge zu den Expeditionen des Mittleren Reichs in die Ostwüste*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 15, Hildesheim 1981.

- Shedid, Grabmalerei **Shedid, Abdel Gaffar**, *Der Stil der Grabmalerei in der Zeit Amenophis' II. untersucht an den thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80*, Archäologische Veröffentlichungen 66, Mainz 1988.
- Simpson, in: Baines u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies* **Simpson, William Kelly**, "Lepsius Pyramid LV at Dahshur: The Mastaba of Si-Eses, Vizier of Amenemhet II", in: Baines, John u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I. E. S. Edwards*, The Egypt Exploration Society Occasional Publications 7, London 1988, 57-60.
- Simpson, in: LÄ III (1980) **Simpson, William Kelly**, „Lischt“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 1057-1061.
- Simpson, in: LÄ V (1984) **Simpson, William Kelly**, "Reisner Papyri", in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V (Pyramidenbau-Steingefäße), Wiesbaden 1984, 728-729.
- Simpson, in: Schmandt-Besserat (Hg.), *Immortal Egypt* **Simpson, William Kelly**, "Aspects of Egyptian Art: Function and Aesthetic", in: Schmandt-Besserat, Denise (Hg.), *Immortal Egypt*, Malibu 1978, 9-25.
- Simpson, JARCE 2 (1960) **Simpson, William Kelly**, "Studies in the Twelfth Egyptian Dynasty: I-II", in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 2 (1960), 53-63.
- Simpson, JNES 13 (1954) **Simpson, William Kelly**, "Two Middle Kingdom Personifications of Seasons", in: *Journal of Near Eastern Studies* 13 (1954), 265-268.
- Simpson, MDAIK 16 (1958) **Simpson, William Kelly**, "A Hatnub Stela of the Early Twelfth Dynasty", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 16 (1958), 298-309.
- Simpson, MDAIK 47 (1991) **Simpson, William Kelly**, "Mentuhotep, Vizier of Sesostris I, Patron of Art and Architecture", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 331-340.
- Simpson, Reisner I **Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner I*, Boston 1963.
- Simpson, Reisner II **Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner II*, Boston 1965.
- Simpson, Reisner III **Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner III*, Boston 1969.
- Simpson, SAK 11 (1984) **Simpson, William Kelly**, "The Steward Iey's Son Anhurhotep in Vienna (Stela Inv. 90) and the Reisner Papyri", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 157-164.
- Smith, Art **Smith, William-Stevensen**, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Kingsport 1965.
- Smith, HSPOK **Smith, William-Stevensen**, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Boston 1949.
- Smith, Interconnections **Smith, William-Stevensen**, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and the Western Art*, New Haven & London 1965.
- Sourouzian, MDAIK 44 (1988) **Sourouzian, Hourig**, "Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramses II", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 44 (1988), 229-254.

- Spanel, Ancient Eyes **Spanel, Donald B.**, *Through Ancient Eyes. Egyptian Portraiture*, Birmingham 1988.
- Spiegel, Götter **Spiegel, Joachim**, *Die Götter von Abydos. Studien zum ägyptischen Synkretismus*, Göttinger Orientforschungen, Veröffentlichungen des Sonderforschungsbereiches Orientalistik an der Georg-August-Universität Göttingen, IV. Reihe Ägypten 1, Wiesbaden 1973.
- Spiegel, MDAIK 9 (1940) **Spiegel, Joachim**, „Typus und Gestalt in der ägyptischen Kunst“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 9 (1940), 156-172.
- Spiegelberg, ASAE 6 (1905) **Spiegelberg, Wilhelm**, „Die demotischen Inschriften der Steinbrüche von Tura und Másara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 6 (1905), 217-233.
- Spiegelberg, Rec. Trav. 24 (1902) **Spiegelberg, Wilhelm**, „Eine Künstlerinschrift des neuen Reiches“, in: *Recueil de Travaux Relatifs a la Philologie et a l'Archéologie égyptiennes et assyriennes* 24 (1902), 185-187.
- Stadelmann, in: Schulz/Seidel (Hgg.), Ägypten **Stadelmann, Rainer**, „Herrschergräber – Zwischen Tradition und Innovation“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 108-117.
- Stadelmann, Pyramiden **Stadelmann, Rainer**, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*, Kulturgeschichte der Antiken Welt 30, Mainz 1991.
- Stadelmann, RdE 33 (1981) **Stadelmann, Rainer**, „La Ville de Pyramide à l'Ancien Empire“, in: *Revue d'Égyptologie* 33 (1981), 67-77.
- Steindorff, Ti **Steindorff, Georg**, *Das Grab des Ti*, Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Ägypten 2, Leipzig 1913.
- Steinmann, ZÄS 107 (1980) **Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 107 (1980), 137-157.
- Steinmann, ZÄS 109 (1982) **Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 109 (1982), 66-72, 149-156.
- Steinmann, ZÄS 111 (1984) **Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111 (1984), 30-40.
- Steinmann, ZÄS 118 (1991) **Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 118 (1991), 149-161.
- Stockfisch, in: Gundlach/Seipel (Hgg.), Königtum **Stockfisch, Dagmar**, „Die Diesseitsrolle des toten Königs im Alten Reich“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe ägyptische Königtum. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-26.9.1997*, Ägypten und Altes Testament 36:2, Wiesbaden 1999.

- Strauss-Seeber, in: Gundlach/Rochholz (Hgg.), Tempel  
**Strauss-Seeber, Christine**, „Bildprogramm und Funktion der Weißen Kapelle in Karnak“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 287-318.
- Strauss-Seeber, in: Helck, (Hg.), Tempel und Kult  
**Strauss-Seeber, Christine**, „Zum Statuenprogramm Ramses' II. im Luxortempel“, in: Helck, Wolfgang (Hg.), *Tempel und Kult*, Ägyptologische Abhandlungen 46, Wiesbaden 1987, 24-42.
- Strudwick, Administration  
**Strudwick, Nigel**, *The Administration of Egypt in the Old Kingdom. The Highest Titles and their Holders*, London 1985.
- Strudwick, JARCE 27 (1990)  
**Strudwick, Nigel**, „A Well-known Piece on Merseyside: Liverpool SAOS E 91“, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 27 (1990), 89-96.
- Szafrański, MDAIK 41 (1985)  
**Szafrański, Zbigniew**, „Buried Statues of Mentuhotep II Nebhepetre and Amenophis I at Deir el-Bahari“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 41 (1985), 257-263.
- Szunyoghy/Fehér, Anatomie  
**Szunyoghy, András u. Fehér, György**, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln.
- Teichmann, in: Hornung, Haremhab  
**Teichmann, Frank**, „Das Werkverfahren“, in: Hornung Erik, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, 32-37.
- Téply, Reproduktion  
**Téply, Bohumil**, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980
- Terrace/Fischer, Treasures  
**Terrace, Edward L. B. u. Fischer, Henry G.**, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum*, Boston 1970.
- Ulmann, Bildhauertechnik des Spätmittelalters  
**Ulmann, Arnulf von**, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt 1994.
- Valloggia, BIFAO 74 (1974)  
**Valloggia, Michel**, „Les Viziers des XI et XII Dynasties“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 74 (1974), 125-134.
- Vandersleyen, Propyläen  
**Vandersleyen, Claude**, *Das Alte Ägypten*, Propyläen Kunstgeschichte 15, Berlin 1975.
- Vandier d'Abbadie, Ostraca  
**Vandier d'Abbadie**, *Catalogue des Ostraca figures de Deir el-Medineh*, Bd. III, Documents de fouilles publiés par les Membres de l'Institut français d'Archeologie Orientale du Caire, 2, Kairo 1946.
- Vandier, Manuel III  
**Vandier, Jacques**, *Manuel d'Archéologie Egyptienne III. Les Grandes Epoques La Statuaire*, Paris 1958.
- Verner, in: Endesfelder (Hg.), Gesellschaftsentwicklung  
**Verner, Miroslav**, „Zur Organisation der Arbeitskräfte auf den Großbaustellen der Alten Reichs-Nekropolen“, in: Endesfelder, Erika (Hg.), *Probleme der frühen Gesellschaftsentwicklung*, Berlin 1991, 63-91.
- Verner, Ptahschepses  
**Verner, Mirsolav**, *Baugraffiti der Ptahschepses-Mastaba in Abusir II*, Prag 1992.
- Wachsmann, Aegeans  
**Wachsmann, Shelley**, *Aegeans in the Theban Tombs*, Orientalia Lovaniensia Analecta 20, Leuven 1987.

- Waitkus, in:  
Gundlach/  
Rochholz, (Hgg.), 4.  
Ägyptologische  
Tempeltagung
- Waitkus, Wolfgang**, „Zur Deutung von zwei Besuchsfesten der Göttlichen Stätte (*j3t-ntjrt*) von Edfu“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), 4. *Ägyptologische Tempeltagung – Feste im Tempel*, Ägypten und Altes Testament 33:2, Wiesbaden 1998, 157-172.
- Wartke, ZÄS 104  
(1977)
- Wartke, Ralf**, „Zum Alabaster-Altar des Königs Sahu-Re“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 104 (1977), 145-156.
- Weber, in: LÄ III  
(1980)
- Weber, Manfred**, „Lebenshaus“, Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 954-958.
- Weeks, Anatomical  
Knowledge
- Weeks, Kent Reid**, *The Anatomical Knowledge of Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, Yale 1970.
- Wilde,  
Technologische  
Innovationen
- Wilde, Heike**, *Technologische Innovationen im zweiten Jahrtausend v. Chr. Zur Einführung und Verwendung neuer Werkstoffe und ihrer Verbreitung im ostmediterranen Raum*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Göttingen 1999.
- Wildung (Hg.),  
Ägypten
- Wildung, Dietrich (Hg.)**, *Ägypten 2000 v. Chr. Die Geburt des Individuums*, München 2000.
- Wildung, in: Eaton-  
Krauss/  
Graefe (Hgg.),  
Kunstgeschichte
- Wildung, Dietrich**, „Bilanz eines Defizits. Problemstellungen und Methoden in der ägyptologischen Kunstwissenschaft“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 57-80.
- Wildung, Kunst
- Wildung, Dietrich**, *Die Kunst des Alten Ägypten*, Freiburg, Basel & Wien 1988.
- Wildung, Nachwelt
- Wildung, Dietrich**, *Die Rolle ägyptischer Könige im Bewußtsein ihrer Nachwelt 1*, Münchner Ägyptologische Studien 17, Berlin 1969.
- Wildung, Sesostris
- Wildung, Dietrich**, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984.
- Willems, in:  
Halbertsma/Zijlmans  
(Hgg.),  
Gesichtspunkte
- Willems, Gerrit**, „Erklären und Ordnen. Stilanalytische Ansätze in der Kunstgeschichte“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 83-111.
- Williams Ware, AJSL  
43 (1926-27)
- Williams Ware, Edith**, „Egyptian Artist's Signatures“, in: *American Journal of Semitic Languages and Literature* 43 (1926-27), 185-205.
- Wilson, JNES 6  
(1947)
- Wilson, John A.**, „The Artist of the Egyptian Old Kingdom“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 6 (1947), 231-249.
- Winlock, BMMA 27,  
II (1932)
- Winlock, Herbert Eustis**, „The Egyptian Expedition 1930-1931. The Museums Excavations at Thebes“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 27 (1932), 4-37.
- Winlock, Models
- Winlock, Herbert Eustis**, *Models of Daily Life in Ancient Egypt*. Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition 18, Massachusetts 1955.
- Zijlmans, in:  
Halbertsma/Zijlmans  
(Hgg.),  
Gesichtspunkte
- Zijlmans, Kitty**, „Kunstgeschichte als Systemtheorie“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 251-277.



## 2. Bibliografie

**Adam, Sheila**, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, British School of Archaeology at Athens, Supplementary Volume 3, London 1966.

**Aldred, Cyril**, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt*, London 1950.

**Aldred, Cyril**, "Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt", in: *The Metropolitan Museums Journal* 3 (1970), 27-50.

**Aldred, Cyril**, „Bildhauer und Bildhauerei“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 800-805.

**Aldred, Cyril**, "Tradition and Revolution in the Art of the XVIIIth Dynasty", in: Schmandt-Besserat, Denise (Hg.), *Immortal Egypt*, Malibu 1978, 51-62.

**Aldred, Cyril**, "An Early Image-of-the-King", in: Baines, John u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I.E.S Edwards*, Occasional Publications of the Egypt Exploration Society 7, London 1988, 41-47.

**Allen, James P.**, *Genesis in Egypt. The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts*, Yale Egyptological Studies 2, New Haven 1988.

**Allen, James P.**, "Some Theban Officials of the Early Middle Kingdom", in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 1-26.

**Alpers, Svetlana**, *Rembrandt als Unternehmer. Sein Atelier und der Markt*, Köln 1989.

**Altenmüller, Hartwig**, „Zur Vergöttlichung des Königs Unas im Alten Reich“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 1 (1974), 1-18.

**Altenmüller, Hartwig**, „Eine Gruppenfigur des Mittleren Reiches aus Saqqara“, in: *Göttinger Miszellen* 38 (1980), 15-20.

**Altenmüller, Hartwig**, „Königsplastik“, Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 557-610.

**Altenmüller, Hartwig u. Moussa, Ahmed M.**, „Die Inschrift Amenemhets II. aus dem Ptah-Tempel von Memphis. Ein Vorbericht“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 18 (1991), 1-48.

**Altenmüller, Hartwig**, „Die Pyramidennamen der frühen 12. Dynastie“, in: Luft, Ulrich (Hg.), *The Intellectual Heritage of Egypt*, Festschrift Lászlo Kákosy, Studia Aegyptiaca XIV, Budapest 1992, 33-42.

**Altenmüller, Hartwig**, „Fragen zur Ikonographie des Grabherrn in der 5. Dynastie des Alten Reiches“, in: *Die Kunst des Alten Reichs*. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1999, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Sonderschrift 28, Mainz 1995, 19-32.

**Anthes, Rudolf**, „Studienzeichnungen altägyptischer Maler“, in: *Pantheon* 24 (1939), 300-305.

**Anthes, Rudolf**, „Werkverfahren ägyptischer Bildhauer“, in: *Mitteilungen des Deutschen Institutes für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 10 (1941), 79-121.

**Anthes, Rudolf**, "The Legal Aspect of the Instruction of Amenemhet", in: *Journal of Near Eastern Studies* 16 (1957), 176-190.

**Anthes, Rudolf (Hg.)**, *Die Felseninschriften von Hatnub*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 9, Hildesheim 1964.

- Anthes, Rudolf**, „Zur Echtheit der Lehre des Amenemhet“, in: Assmann Jan, u.a. (Hgg.), *Fragen an die altägyptische Literatur*, Studien zum Gedenken an Eberhard Otto, Wiesbaden 1977, 41-54.
- Arnold, Dieter**, *Wandrelief und Raumfunktion in ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches*, Münchner Ägyptologische Studien 2, Berlin 1962.
- Arnold, Dieter**, „Rituale und Pyramidentempel“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 33 (1977), 1-14.
- Arnold, Dieter**, „Vom Pyramidentempel zum „Haus für Millionen Jahre“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 34 (1978), 1-8.
- Arnold, Dieter**, *The Temple of Mentuhotep at Deir El-Bahari*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXI, New York 1979.
- Arnold, Dieter**, „Überlegungen zum Problem des Pyramidenbaues“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 37 (1981), 15-28.
- Arnold, Dieter**, *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari*, Bd. I-III, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Archäologische Veröffentlichungen 8, 11 u. 23, Mainz 1974 (Bd. I u. II) u. 1981 (Bd. III).
- Arnold, Dieter**, „Pyramidenbau“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V (Pyramidenbau-Steingefäße), Wiesbaden 1984, 1-4.
- Arnold, Dieter**, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988.
- Arnold, Dieter**, „El Lisht. Nachuntersuchungen an einem alten Grabungsort“, in: *Antike Welt* 22. Jahrgang, Bd. 3 (1991), 154-160.
- Arnold, Dieter**, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991.
- Arnold, Dieter**, *The Pyramid Complex of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht III*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992.
- Arnold, Dieter**, *Lexikon der ägyptischen Baukunst*, Düsseldorf 2000.
- Arnold, Dieter**, *Die Tempel Ägyptens*, Zürich 1996.
- Arnold, Dorothea**, „Amenemhat I. and the Early Twelfth Dynasty at Thebes“, in: *The Metropolitan Museums Journal* 26 (1991), 5-48.
- Arnold, Dorothea**, *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996.
- Arnold, Felix u.a.**, *The Control Notes and Team Marks. The South Cemeteries of Lisht II*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXIII, New York 1990.
- Arnold, Felix**, „The High Steward of the Early Middle Kingdom“, in: *Göttinger Miscellen* 122 (1991), 7-14.
- Arnold, Felix**, „New Evidence for the Length of the Reign of Senwosret III?“, in: *Göttinger Miscellen* 129 (1992), 27-31.
- Assmann, Jan**, „Flachbildkunst des Neuen Reiches“, in: Vandersleyen, Claude von (Hg.), *Das Alte Ägypten*, Propyläen Kunstgeschichte 15, Berlin 1975, 304-325.

**Assmann, Jan u. Burkard, Günter (Hgg.),** *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, Nüßloch 1983.

**Assmann, Jan,** „Hierotaxis. Textkonstitution und Bildkomposition in der altägyptischen Kunst und Literatur“, in: Osing, Jürgen u. Dreyer, Günter (Hgg.), *Form und Mass: Beiträge zur Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägypten*, Wiesbaden 1987, 18-42.

**Assmann, Jan,** *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*, München 1995.

**Assmann, Jan,** „Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 55-81.

**Assmann, Jan,** *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, München & Wien 1996.

**Aufrère, Sydney u. Golvin, Jean-Claude,** *L'Égypte Restituée III. Sites, Temples et Pyramides de Moyenne et Basse Égypte*, Paris 1997.

**Aufrère, Sydney,** „Contribution à l'étude de la Morphologie du Protocole «classique»“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 82 (1982), 19-73.

**Awad, Khaled Ahmed Hamza,** *Untersuchungen zum Schatzhaus im Neuen Reich: Administrative und ökonomische Aspekte*, unveröffentlichte Dissertation, Göttingen 2002.

**Awadalla, Atef,** „Un document prouvant la corégence d'Amenemhat et de Sesostri I“, in: *Göttinger Miszellen* 115 (1990), 7-14.

**Bachmann, Manuel,** *Die strukturalistische Artefakt- und Kunstanalyse*, Orbis Biblicus et Orientalis 148, Freiburg & Göttingen 1996.

**Badawy, Alexandre,** „Figurations égyptiennes à schéma ondulatoire“, in: *Chronique d'Égypte* 34 (1959), 215-232.

**Badawy, Alexandre,** „The Stela of Irysen“, in: *Chronique d'Égypte* 36 (1961), 269-276.

**Badawy, Alexandre,** *A History of Egyptian Architecture. The First Intermediate Period, the Middle Kingdom and the Second Intermediate Period*, Berkeley & Los Angeles 1966.

**Badawy, Alexandre,** „The Three Construction Problems by Scribe Hori“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 110 (1983), 12-15.

**Baines, John,** *Fecundity Figures. Egyptian Personification and the Iconology of a Genre*, Warminster & Wiltshire 1985.

**Baines, John u.a. (Hgg.),** *Pyramid Studies and other Essays Presented to I.E.S Edwards*, The Egypt Exploration Society Occasional Publications 7, London 1988.

**Baines, John,** „Techniques of Decoration in the Hall of Barques in the Temple of Sethos I at Abydos“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 75 (1989), 13-30.

**Baines, John,** „On the Status and Purposes of Ancient Egyptian Art“, in: *Cambridge Archaeological Journal* 4:1 (1994), 67-94.

**Baines, John,** „Kingship before Literature: the World of the King in the Old Kingdom“, in: Gundlach, Rolf u. Raedler, Christine (Hgg.), *Selbstverständnis und Realität*, Akten des Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Mainz 15.-17.6.1995. *Ägypten und Altes Testament* 36:1, Wiesbaden 1997, 125-174.

**Balz, Heinrich,** „Zur Komposition der Malerei im Grabmal des Wesirs Rechmire“, in: *Belvedere : illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler* 8, Hft. 10 (1925), 74-86.

- Balcz, Heinrich**, „Symmetrie und Asymmetrie in Gruppenbildungen der Reliefs des Alten Reichs“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für ägyptische Altertumskunde in Kairo* 1 (1930), 137-152.
- Barbotin, Chr. u. Clère, Jacques Jean**: „L'inscription de Sésostris Ier a Tôd“, in: *Bulletin de L'Institut Français d'Archéologie Orientale* 91 (1991), 1-32.
- Barta, Winfried**, *Die altägyptische Opferliste von der Frühzeit bis zur griechisch-römischen Epoche*, Münchner Ägyptologische Studien 3, Berlin 1963.
- Barta, Winfried**, *Aufbau und Bedeutung der ägyptischen Opferformel*, Ägyptische Forschungen 24, Glückstadt 1968.
- Barta, Winfried**, *Das Selbstzeugnis eines altägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14)*, Münchner Ägyptologische Studien 22, Berlin 1970.
- Barta, Winfried**, „Bemerkungen zur Darstellung der Jahreszeiten des *Mrr-wj-k3.j*“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 97 (1971), 1-7.
- Barta, Winfried**, *Untersuchungen zur Göttlichkeit des regierenden Königs*, Münchner Ägyptologische Studien 32, Berlin 1975.
- Barta, Winfried**, „Die Chronologie der 12. Dynastie nach den Angaben des Turiner Königspapyrus“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 7 (1979), 1-9.
- Barta, Winfried**, „Thronbesteigung und Krönungsfeier als unterschiedliche Zeugnisse königlicher Herrschaftsübernahme“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 8 (1980), 33-53.
- Bätschmann, Oskar**, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1992.
- Bätschmann, Oskar**, „Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 192-222.
- Bauer, Hermann**, „Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 151-168.
- Beckerath, Jürgen von**, „Die Chronologie der XII. Dynastie und das Problem der Behandlung gleichzeitiger Regierungen in der ägyptischen Überlieferung“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 4 (1976), 45-57.
- Beckerath, Jürgen von**, „Gedanken zu den Daten der Sed-Feste“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 29-33.
- Bedier, Shafia**, *Die Rolle des Gottes Geb in den ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 41, Hildesheim 1995.
- Beinlich-Seeber, Christine u. Shedid, Abdel Gaffar**, *Das Grab des Userhat (TT 56)*, Archäologische Veröffentlichungen 50, Mainz 1987.
- Bell, Barbara**, „Climate and the History of Egypt: the Middle Kingdom“, in: *The American Journal of Archaeology* 79 (1975), 223-269.
- Belting, Hans**, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting, Hans u.a. (Hgg.)**, *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996.
- Belting, Hans**, „Das Werk im Kontext“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 223-240.

- Bergmann, Marianne**, „Marc Aurel“, Liebighaus Monographien 2, Frankfurt 1978.
- Berlev, Oleg D.**, „A Social Experiment in Nubia During the Years 9-17 of Sesostris I“, in: Powell, Marvin A. (Hg.), *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68 (1987), 143-158.
- Berman, Lawrence Michael**, *Amenemhet I*, Dissertation Doctorale, Yale University 1985.
- Berufsbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.)**, *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung)  
Bd. 1: Einführung in die manuelle Steinbearbeitung  
Bd. 2: Grundtechniken der Steinprofilierung  
Bd. 3: Einführung in das manuelle Schrifthauen.
- Bevers, Tom**, „Zum Verhältnis von Kunst, Geschichte und Soziologie“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 197-218.
- Bialostocki, Jan**, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966.
- Bierbrier, Morris**, *Tombbuilders of the Pharaohs*, London 1982.
- Bissing, Friedrich Wilhelm Freiherr von**, *Denkmäler Ägyptischer Sculptur*, München 1911 (Textbd.) u. 1914 (Tafelbde. I-II).
- Blackman, Aylward M. u.a.**, *The Rock Tombs of Meir* 1-6, Archaeological Survey of Egypt 22-25 u. 28-29, London 1914-1953.
- Blackman, Aylward M.**: „The Stela of Nebipusenwosret : British Museum No. 101“. in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 21 (1935), 1-9.
- Blackman, Aylward M. u. Fairman, H.W.**, „The Myth of Horus of Edfu II“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 30 (1944), 5-22.
- Blackman, Aylward M.**, *Middle-Egyptian Stories*, Bibliotheca Aegyptiaca II, Bruxelles 1972.
- Blümel, Carl**, *Griechische Bildhauerarbeit*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungsheft 11, Berlin & Leipzig 1927.
- Blumenthal, Elke**, *Untersuchungen zum ägyptischen Königtum des Mittleren Reiches, I. Die Phraseologie*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 61:1, Berlin 1970.
- Blumenthal, Elke**, „Die Textgattung Expeditionsbericht in Ägypten“, in: Assmann, Jan, u.a. (Hgg.), *Fragen an die altägyptische Literatur*, Studien zum Gedenken an Eberhard Otto, Wiesbaden 1977, 85-118.
- Blumenthal, Elke**, „Die erste Koregenz der 12. Dynastie“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 110 (1983), 104-121.
- Blumenthal, Elke**, „Die Lehre des Königs Amenemhet“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111 (1984), 85-107.
- Blumenthal, Elke**, „Die Lehre des Königs Amenemhet“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 112 (1985), 104-115.
- Boeser, P.A.A.**, *Beschreibung der ägyptischen Sammlung des Niederländischen Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. IV. Erste Abteilung Gräber*, Haag 1911.
- Bogoslovsky, Evgeni S.**, „Hundred Egyptian Draughtsmen“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 107 (1980), 89-116.

**Bonnet, Hans**, *Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 7, Hildesheim 1964.

**Boorn, G. P. F. van den**, *The Duties of the Vizier. Civil Administration in the Early New Kingdom*, Studies in Egyptology 19, London & New York 1988.

**Borchardt, Ludwig, Ricke, Herbert u.a.**, *Die Wohnhäuser von Tell el-Amarna*, Berlin 1980.

**Borchardt, Ludwig**, „Altägyptische Werkzeichnungen“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 34 (1896), 69-76.

**Borchardt, Ludwig**, „Der zweite Papyrusfund von Kahun und die zeitliche Festlegung des mittleren Reiches der ägyptischen Geschichte“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 37 (1899), 89-103.

**Borchardt, Ludwig**, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 7, Leipzig 1907.

**Borchardt, Ludwig**, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re, I. Der Bau*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 14, Leipzig 1910.

**Borchardt, Ludwig**, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re, II. Die Wandbilder*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 14, Leipzig 1913.

**Borchardt, Ludwig**, „Studien und Entwürfe altägyptischer Künstler“, in: *Kunst und Künstler : illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 6 (1910), 34-42.

**Borchardt, Ludwig**, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen I*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 53, Berlin 1911.

**Borchardt, Ludwig**, „Das Atelier des Bildhauers Thutmes in Tell el-Amarna“, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 52 (1912), 1-14.

**Borchardt, Ludwig**, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen II*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 77, Berlin 1925.

**Borchardt, Ludwig**, „Ein Bildhauermodell aus dem Frühen Alten Reich“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 28 (1928), 43-50.

**Boreux, Charles**, *L'Art égyptienne*, Paris & Bruxelles 1926.

**Boschung, Dietrich u. Pfanner, Michael**, „Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Sonderdruck), 3. Folge, Bd. 39 (1988), 7-28.

**Bothmer, Bernard V.**, „On Realism in Egyptian Funerary Sculpture“, in: *Expedition* 24:2 (1982), 27-39.

**Bothmer, Bernard V.**, „Notes on the Mycerinus Triad“, in: *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 48 (1950), 10-17.

**Bourriau, Janine**, *Pharaohs and Mortuals. Egyptian Art in the Middle Kingdom*, Cambridge 1988.

**Bourriau, Janine**, „Patterns of Change in Burial Customs During the Middle Kingdom“, in: Quirke, Stephen (Hg.), *Middle Kingdom Studies*, Withstable 1991, 3-20.

**Breasted, James Henry**, „The Wadi Halfa Stela of Senwosret I“, in: *Proceedings of The Society of Biblical Archaeology* 23 (1901), 230-235.

**Breasted, James Henry**, „The Philosophy of a Memphite Priest“, *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 39 (1901), 39-54.

**Breasted, James Henry**, *Geschichte Ägyptens*, Wien 1954.

**Brinkmann, Vinzenz**, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses*, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 1, München 1994.

**Brinkmann, Vinzenz**, *Frisuren in Stein. Arbeitsweisen frühgriechischer Bildhauer*, München 1998.

**Brinks, Jürgen**, „Mastaba und Pyramidentempel – Ein struktureller Vergleich“, in: *Göttinger Miscellen* 39 (1980), 45-60.

**Brock, Lyla Pinch**, „Art, Industry and the Aegeans in the Tomb of Amenmose“, in: *Ägypten und Levante* 10 (2000), 129-137.

**Brugsch, Heinrich**, „Bau und Maaße des Tempels von Edfu“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 9 (1871), 32-43.

**Brugsch, Heinrich**, *Die Ägyptologie. Abriss der Entzifferung auf dem Gebiete der Ägyptischen Schrift, Sprache, Altertumskunde, Religion, Staatswesen*, Wissenschaft und Künste, Amsterdam 1970.

**Brunner, Hellmut**, *Altägyptische Erziehung*, Wiesbaden 1957.

**Brunner, Hellmut**, *Ägyptische Weisheiten. Lehren für das Leben*, Zürich & München 1988.

**Brunner-Traut, Emma**, *Die Altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956.

**Brunner-Traut, Emma**, „Der menschliche Körper – eine Gliederpuppe“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 115 (1988), 8-14.

**Budge, E. A. Wallis**, *Egyptian Sculptures in the British Museum*, London 1914.

**Cater, Howard**, „Report on Work Done in Upper Egypt (1903-1904)“, in: *Annales du Service des Antiquités del l'Égypte* 6 (1905), 112-129.

**Carter, Howard u. Gardiner, Alan Henderson**, „The Tomb of Ramesses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917), 130-158.

**Černý, Jaroslav**, *A Community of Workmen at Thebes in the Ramesside Period*, Institut français d'Archéologie orientale du Caire, Bibliothèque d'Étude 50, Kairo 1973.

**Chassinat, Emile**, *Le Temple d'Edfou III*, Mission archéologique française au Caire 20, Kairo 1928.

**Cherpion, Nadine**, „En reconsidérant le grand sphinx du Louvre A 23“, in: *Revue d'Égyptologie* 42 (1991), 25-41.

**Cherpion, Nadine**, „Sentiment Conjugal et Figuration à l'Ancien Empire“, in: Stadelmann, Rainer u. Sourouzian, Hourig (Hgg.), *Die Kunst des Alten Reichs*. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Sonderschrift 28, Mainz 1995, 33-47.

**Clarke, Sommers u. Engelbach, Reginald**, *Ancient Egyptian Masonry. The Building Craft*, Oxford & London 1930.

**Cooney, John D.**, „Three Royal Sculptures“, in: *Revue d'Égyptologie* 27 (1975), 78-92.

**Corteggiani, Jean-Pierre**, *Das Ägypten der Pharaonen im Museum Kairo*, Köln 1979.

- Dakin, A. N.**, "The Stela of the Sculptor Sire at Oxford", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 190-197.
- Daressy, Georges**, *Statues de Divinités*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 28, Kairo 1906.
- Daressy, Georges**, "Inscriptions des carrières de Tourah et Mâsarah", in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 11 (1911), 257-268.
- Davies, Norman de Garis**, *The Rock-Tombs of Amarna III*, Archaeological Survey of Egypt 15, London 1905.
- Davies, Norman de Garis**, "An Architects Plan from Thebes", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917), 194-199.
- Davies, Norman de Garis u. Gardiner, Alan Henderson**, *The Tomb of Antefoker, Vizier of Sesostri I. and of His Wife, Senet (No.60)*, The Theban Tomb Series 2, London 1920.
- Davies, Norman de Garis**, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, Robb Peyster Tytus Memorial Series 5, New York 1927.
- Davies, Norman de Garis**, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re at Thebes I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art X, New York 1935.
- Davies, W. Vivian**, "Readings in the Story of Sinuhe and Other Egyptian Texts", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 61 (1975), 45-53.
- Davies, W. Vivian**, *Tools and Weapons I. Axes*, Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum VII, London 1987.
- Davis, Rosalie**, *The Pyramid Builder of Ancient Egypt: A Modern Investigation on Pharaoh's Workforce*, London 1986.
- Davis, Withney**, "Egypt, Samos, and the Archaic Style in Greek Sculpture", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 67 (1981), 61-81.
- Davis, Withney**, "On Reductive Descriptions of Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 47 (1981), 43-53.
- Davis, Withney**, "The Canonical Theory of Composition in Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 56 (1982), 9-26.
- Davis, Withney**, "Artists and Patrons in Predynastic and Early Dynastic Egypt", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 10 (1983), 119-139.
- Davis, Withney**, "Egyptian Images: Perception and Concept", in: *Göttinger Miszellen* 64 (1983), 83-96.
- Davis, Whitney**, "The Components and Contours of the Human Figure in Canonical Egyptian Art", in: *Göttinger Miszellen* 75 (1984), 37-52.
- Davis, Withney**, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge 1989.
- Davis, Withney**, "Style and History in Art History", in: Conkey, Margot Wright u. Hastorf, Christine Ann (Hgg.), *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge 1990, 18-31.
- Dayton, John u. Dayton, Anne**, *Minerals, Metals, Glazing, Man or Who was Sesostri I*, London 1978.
- De Putter, Thierry u. Karlshausen, Christina**, *Les Pierres utilisées dans la sculpture et l'architecture de l'Égypte pharaonique. Guide pratique illustré*, Connaissance de l'Égypte Ancienne 4, Bruxelles 1992.



- Decker, Elisabeth u. Havertz, Yvonne (Hgg.),** *Skulptur. Antike bis Moderne*, (4 Bde.), Köln 1996.
- Delange, Elisabeth,** *Catalogue de Statues égyptiennes du Moyen Empire*, Paris 1987.
- Delia, Robert D.,** "Doubts about Double Dates and Coregencies", in: *Bulletin of the Egyptological Seminar* 4 (1982), 55-69.
- Derchain-Urtel, Maria-Theresia,** „Vereinigung beider Länder“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 974-976.
- Donohue, V. Anthony,** "The Vizier Paser", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 74 (1988), 103-123.
- Drenkhahn, Rosemarie,** *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, Ägyptologische Abhandlungen 31, Wiesbaden 1976.
- Drenkhahn, Rosemarie,** „Werkstatt“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 1224-1225.
- Duell, Prentice,** *The Mastaba of Mereruka I*, Oriental Institute Publications 31, Chicago 1938.
- Dunham, Dows,** "The Biographical Inscriptions of Nekhebu in Boston and Cairo", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 1-8.
- Dunham, Dows u. Simpson, William Kelly,** *The Mastaba of Queen Mersyankh III (G 7530-7540)*, Giza Mastabas I, Boston 1974.
- Duroy, Rolf u. Kerner, Günter,** *Bildsprache 2. Lehrbuch für die Sekundarstufe II und die Fachhochschule im Fachbereich Kunst/Visuelle Kommunikation*, München 1981.
- Duroy, Rolf u. Kerner, Günter,** „Kunst als Zeichen: Die semiotisch-sigmatische Methode“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 259-280.
- Eaton-Krauss, Marianne,** „Zur Koregenz Amenemhets I. und Sesostri's I“, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 112 (1980), 35-51.
- Eaton-Krauss, Marianne,** *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom*, Ägyptologische Abhandlungen 39, Wiesbaden 1984.
- Eaton-Krauss, Marianne,** „Statuendarstellungen in Malerei und Relief“, in: Seipel, Wilfried (Hg.), *Gott, Mensch, Pharao*, Wien 1992, 57-61.
- Edel, Elmar,** „Studien zu den Relieffragmenten aus dem Taltempel des Königs Snofru“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 199-208.
- Edgar, C. C.,** "Remarks on Egyptian Sculptors' Models", in: *Recueil de Travaux Relatifs a la Philologie et a L'Archéologie égyptiennes et assyriennes* 27 (1905), 138-150.
- Edgar, C. C.,** *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 31, Kairo 1906.
- Edwards, I. E. S.,** *The Pyramids of Egypt*, New York 1947.
- Egberts, Arno,** „Mythos und Fest. Überlegungen zur Dekoration der westlichen Innenseite der Umfassungsmauer im Tempel von Edfu“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *4. Ägyptologische Tempeltagung, Köln, 10.-12. Oktober 1996. Feste im Tempel*, Ägypten und Altes Testament 33:2, Wiesbaden 1998, 17-29.

- Eggebrecht, Arne (Hg.)**, *Das Alte Reich. Ägypten im Zeitalter der Pyramiden*, Hildesheim 1986.
- Eggebrecht, Arne u. Seidel, Matthias**, „Pharaos Obergüterverwalter in den USA. Die Sitzfigur des Antef aus dem Mittleren Reich“, in: *Antike Welt* 31. Jahrgang, Heft 1 (2000), 1-8.
- Eibner, A.**, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, München 1926.
- Eichler, Eckhard**, „Untersuchungen zu den Königsbriefen des Alten Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 18 (1991), 141-171.
- Eichler, Eckhard**, *Untersuchungen zum Expeditionswesen des ägyptischen Alten Reichs*, Göttinger Orientforschungen, IV. Reihe: Ägypten, Bd. 26, Wiesbaden 1993.
- El-Khouly, Ali**, „An Offering-Table of Sesostris I from El-Lisht“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 64 (1978), 44.
- Emery, Walter B.**, „A Preliminary Report on the First Dynasty Copper Treasure from North Sappara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 39 (1939), 427-437.
- Endesfelder, Erika**, „Götter, Herrscher, König – zur Rolle der Ideologie bei der Formierung des ägyptischen Königtums“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 47-54.
- Engelbach, Reginald**, „A Monument of Senusert I from Armant“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 23 (1923), 161-162.
- Engelbach, Reginald**, „An Architect's Project for Thebes“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 27 (1927), 72-75.
- Engelbach, Reginald**, „Evidence for the use of a Mason's Pick in Ancient Egypt“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 29 (1929), 19-24.
- Ernst, Herbert**, „Der Kult in den Opferhöfen der Totentempel des Alten und Mittleren Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 29 (2001), 41-53.
- Ernst, Herbert**, „Der Opferkult in den Vorhöfen der Tempel in Edfu, Medamud und Kom Ombo“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 129 (2002), 12-19.
- Evers, Hans Gerhard**, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs I*, München 1929.
- Evers, Hans Gerhard**, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten*, München 1929.
- Eyre, Christopher J.**, „A Draughtsman's Letter from Thebes“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 195-207.
- Eyre, Christopher J.**, „Work and the Organisation of Work in the Old Kingdom“, in: Powell, Marvin A. (Hg.), *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68, New Haven 1987, 5-47.
- Eyre, Christopher J.**, „Work and the Organisation of Work in the New Kingdom“, in: Powell, Marvin A. (Hg.), *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68, New Haven 1987, 167-221.
- Faulkner, Raymond O.**, „The Stela of the Master-Sculptor Shen“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 38 (1952), 3-5.
- Faulkner, Raymond O.**, „Egyptian Military Organization“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 39 (1953), 32-47.

- Faulkner, Raymond O.**, "The Installation of the Vizier", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 41 (1955), 18-29.
- Fay, Biri**, "Amenemhet V – Vienna/Assuan, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 44 (1988), 67-77.
- Fay, Biri**, "Custodian of the Seal, Mentuhotep", in: *Göttinger Miszellen* 133 (1993), 19-35.
- Fay, Biri**, „The Louvre Sphinx A 23“, in: Stadelmann, Rainer u. Sourouzian, Hourig (Hgg. ), *Die Kunst des Alten Reichs*. Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo, Sonderschrift 28, Mainz 1995, 75-79.
- Fay, Biri**, *The Louvre Sphinx and the Royal Sculpture from the Reign of Amenemhet II*, Mainz 1996.
- Fay, Biri**: "The „Abydos Princess““, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 52 (1996), 115-141.
- Fazzini, Richard A.**, *Ancient Egyptian Art in the Brooklyn Museum*, New York 1989.
- Fecht, Gerhard**, *Vom Wandel des Menschenbildes in der ägyptischen Rundplastik*, Hildesheim 1965.
- Fechheimer, Hedwig**, *Kleinplastik der Ägypter*, Berlin 1921.
- Feest, Christian F., Janata, Alfred u. Hirschberg, Walter**, *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*, Bd. I, Berlin 1986.
- Fehlig, Albrecht**, „Das sogenannte Taschentuch in der ägyptischen Darstellung des Alten Reichs“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13 (1986), 56-94.
- Firth, Cecil M. u. Quibell, J. E.**, *The Step Pyramid*, Bd. I-II, Excavations at Saqqara 16, Kairo 1935-36.
- Fischer, Henry George**, "An Example of Memphite Influence in a Theban Stela of the Eleventh Dynasty", in: *Artibus Asiae* 22 (1959), 240-252.
- Fischer, Henry George**, "Some Emblematic Uses of Hieroglyphs with Particular Reference to an Archaic Ritual Vessel", in: *The Metropolitan Museums Journal* 5 (1972), 5-23.
- Fischer, Henry George**, "An Elusive Shape within the Fisted Hands of Egyptian Statues", in: *The Metropolitan Museums Journal* 10 (1975), 9-21.
- Fischer, Henry George**, *The Orientation of Hieroglyphs*, Egyptian Studies II, New York 1977.
- Fischer, Henry George**, „Five Inscriptions of the Old Kingdom“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 105 (1978), 42-59.
- Fischer-Elfert, Hans-W.**, *Die Vision von der Statue im Stein. Studien zum altägyptischen Mundöffnungsritual*, Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 5, Heidelberg 1998.
- Foster, John L.**, "The Conclusion to the Testament of Ammenemes, King of Egypt", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 67 (1981), 36-47.
- Franke, Detlef**, „Erste und zweite Zwischenzeit – Ein Vergleich“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 117 (1980), 119-129.
- Franke, Detlef**, *Personendaten aus dem Mittleren Reich (20.-16. Jh. v. Chr.)*, Ägyptologische Abhandlungen 41, Wiesbaden 1984.

- Franke, Detlef**, „Zur Chronologie des Mittleren Reiches, Teil 1: Die 12. Dynastie“, in: *Orientalia* 57 (1988), 113-138.
- Franke, Detlef**, *Das Heiligtum des Heqaib auf Elephantine. Geschichte eines Provinzheiligtums im Mittleren Reich*, Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens 9, Heidelberg 1994.
- Franke, Detlef**, „Sesostris I., ‚König der beiden Länder‘ und Demiurg in Elephantine“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 275-295.
- Franke, Detlef**, „Schöpfer, Schützer, ‚Guter Hirte‘“, in: Gundlach, Rolf u. Raedler, Christine (Hgg.), *Selbstverständnis und Realität. Akten des Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Mainz 15.-17.6.1995*, Ägypten und Altes Testament 36:1, Wiesbaden 1997, 175-209.
- Freed, Rita Evelyn**, „A Private Stela from Naga ed-Der and Relief Style of the Reign of Amenemhat I.“, in: Simpson, William Kelly u. Davis, Withney M. (Hgg.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan. Essays in Honor of Dows Dunham*, Boston 1981, 68-76.
- Freed, Rita Evelyn**, *The Development of Middle Kingdom Egyptian Relief. Sculptural Schools of Late Dynasty XI with an Appendix on the Trends of Early Dynasty XII*, New York 1984.
- Freed, Rita Evelyn**, „Stela Workshops of Early Dynasty 12“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 297-336.
- Freed, Rita Evelyn**, „Schönheit und Vollkommenheit – zur pharaonischen Kunst“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 330-341.
- Friedman, Florence Dunn**, „The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex“, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 32 (1995), 1-42.
- Friedman, Florence Dunn**, „Notions of Cosmos in the Step Pyramid Complex“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. I, Boston 1996, 337-351.
- Gagsteiger, Gerti**, *Die ptolemäischen Waffenmodelle aus Memphis*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 36, Hildesheim 1993.
- Gardiner, Alan Henderson**, „The House of Life“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 157-179.
- Gardiner, Alan Henderson**, „Horus the Behdite“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 30 (1944), 23-60.
- Gardiner, Alan Henderson**, „The Accession Day of Sesostris I“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 32 (1946), 100-102.
- Gardiner, Alan Henderson**, *Ancient Egyptian Onomastic I*, London 1947.
- Gardiner, Alan Henderson**, „The Coronation of King Haremhab“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 39 (1953), 13-31.
- Gardiner, Alan Henderson**, „A Unique Funerary Liturgy“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 41 (1955), 9-17.
- Gasse, Annie**, „Amény, un porte-parole sous le règne de Sésostri Ier“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 88 (1988), 83-93.
- Gauthier, Henri**, „Trois vizier du Moyen Empire“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 18 (1919), 265-269.

**Gauthier, Henri**, „Une nouvelle statue d'Amenemhêt I<sup>er</sup>“, in: *Mélanges Maspero I:1*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire 66, Kairo 1934, 43-53.

**Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave**, *Fouilles de Licht*, Paris 1896.

**Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave**, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902.

**Gelderblom, Arie Jan**, „Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 219-250.

**Gestermann, Louise**, *Kontinuität und Wandel in Politik und Verwaltung des frühen Mittleren Reiches in Ägypten*, Göttinger Orientforschungen, IV. Reihe: Ägypten 18, Wiesbaden 1987.

**Glanville, S. R. K.**, „Records of a Dockyard at the Time of Thutmosis III.: Papyrus British Museum 10056, Part II.“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 68 (1932), 7-41.

**Gnirs, Andrea**, „Die ägyptische Autobiographie“, in: Loprieno, Antonio (Hg.), *Ancient Egyptian Literature. History and Form*, Probleme der Ägyptologie 10, Leiden 1996, 191-241.

**Goedicke, Hans**, „Das Verhältnis zwischen königlichen und privaten Darstellungen im Alten Reich“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 15 (1957), 57-67.

**Goedicke, Hans**, „Some Remarks on Stone Quarrying in the Egyptian Middle Kingdom“, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 3 (1964), 43-50.

**Goedicke Hans**, „The Encomium of Sesostris I“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 12 (1985), 5-28.

**Goedicke, Hans**, „Studies in ‚The Instructions of King Amenemhet I for His Son‘“, *Varia Aegyptiaca Supplement* 2, Fascicle 1-2, San Antonio 1988.

**Gomá, Farouk**, „Die Statue Durham Nr. 501“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 107-112.

**Gombrich, Erich H.**, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Bollingen Series 35,5, Washington 1956.

**Gombrich, Erich H.**, *Meditation über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien 1973.

**Gombrich, Erich H.**, *Kunst und Fortschritte. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978.

**Gombrich, Erich H.**, *Wege zur Bildgestaltung. Vom Einfall zur Ausführung*. Vortrag gehalten am 1. Oktober 1987 in Düsseldorf, Opladen 1989.

**Goyon, Georges**, *Nouvelles Inscriptions Ruprestres du Wadi Hammamat*, Paris 1957.

**Graefe, Volkmar von u. Preußner, Frank**, „Zur Technik griechischer Malerei auf Marmor“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 96 (1981), 120-156.

**Grajetzki, Wolfram**, „Die 12. Dynastie nach Amenemhet I.“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 9-19.

**Grajetzki, Wolfram**, „Die Königsnekropole der 12. Dynastie“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 20-25.

**Guillemette, Andreu u. Gambert, Florence**, *Deir el-Médineh*, Paris 2002.

**Gundlach, Rolf**, „Tempelrelief“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zyppresse), Wiesbaden 1986, 407-411.

**Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), .),** *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994.

**Gundlach, Rolf,** „Das Dekorationsprogramm der Tempel von Abu Simbel und ihre kultische und königsideologische Funktion“, in: Kurth, Dieter (Hg.), *3. Ägyptologische Tempeltagung. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration*, Ägypten und Altes Testament 33:1, Wiesbaden 1995, 47-71.

**Gundlach, Rolf,** *Der Pharao und sein Staat. Die Grundlegung der ägyptischen Königsideologie im 4. und 3. Jahrtausend*, Darmstadt 1998.

**Gundlach, Rolf,** „Die Neubegründung des Königtums in der 11. Dynastie“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe Königtum*. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-25.9.1997, Ägypten und Altes Testament 36:2, Wiesbaden 1999, 21-41.

**Gundlach, Rolf,** „„Ich gebe dir das Königtum der Beiden Länder“ – Der ägyptische Tempel als politisches Zentrum“, in: Beinlich, Horst u.a. (Hgg.), *5. Ägyptologische Tempeltagung*. Würzburg 23.-26. Sept. 1999, Ägypten und Altes Testament 33:3, Wiesbaden 2002, 91-108.

**Gunn, Battiscombe,** „A Sixth Dynasty Letter from Saqqara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 25 (1925), 244-255.

**Gunn, Battiscombe,** „Inscriptions from the Step Pyramid Site“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 26 (1926), 177-196.

**Gunn, Battiscombe,** „An Architects Diagramm of the Third Dynasty“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 26 (1926), 197-202.

**Gutgesell, Manfred,** *Arbeiter und Pharaonen. Wirtschafts- und Sozialgeschichte im Alten Ägypten*, Hildesheim 1989.

**Habachi, Labib,** „King Nebhetepre Mentuhotep: His Monuments, Place in History, Deification and Usual Representations in the Form of Gods“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 19 (1963), 16-52.

**Habachi, Labib,** „Building Activities of Sesostris I in the Area to the South of Thebes“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 31 (1975), 27-37.

**Habachi, Labib, Junge, Friedrich u. Haeny, Gerhard,** *Elephantine IV. The Sanctuary of Heqaib* (2.Bde.), Archäologische Veröffentlichungen 33, Mainz 1985.

**Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty,** „Kunstwerk, Kontext, Zeit“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 17-33.

**Hanke, Rainer,** *Untersuchungen zur Komposition des ägyptischen Flachbildes*, Dissertation Münster 1961.

**Harris, James R.,** *Lexicographical Studies in Ancient Egyptian Minerals*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin Institut für Orientforschung Veröffentlichung Nr. 54, Berlin 1961.

**Hassan, Selim,** *Mastabas of Ny-anekh-Pepy and Others*, Excavations at Saqqara (1937-1938) Bd. II, Kairo 1975.

**Hayes, William Christopher,** „The Texts in the Burial Chamber of Se'n-Wosret-Ankh“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 28 (1933), 31-43.

**Hayes, William Christopher,** „A Writing-Palette of the Chief Steward Amenhotpe and Some Notes on its Owner“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 24 (1938), 9-24.

**Hayes, William Christopher**, "Horemkhauef of Nekhen and his Trip to It-Towe", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 33 (1947), 3-11.

**Hayes, William Christopher**, *The Scepter of Egypt. A Background for the Study of the Egyptian Antiquities in The Metropolitan Museum of Art. I. From the Earliest Times to the End of the Middle Kingdom*, New York 1953.

**Hayes, William Christopher**, *The Texts in the Mastabeh of Se'n-Wosret-Ankh at Lisht*, New York 1973.

**Hayes, William Christopher**, *Ostraka and Name Stones from the Tomb of Sen-Mut (No 71) at Thebes* New York 1973.

**Helck, Wolfgang**, *Untersuchungen zu den Beamtentiteln des ägyptischen Alten Reichs*, Ägyptische Forschungen 18, Glückstadt, Hamburg & New York 1954.

**Helck, Wolfgang**: „Bemerkungen zu den Pyramidenstädten im Alten Reich“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 15 (1957), 91-111.

**Helck, Wolfgang**, *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches*, Probleme der Ägyptologie 3, Leiden & Köln 1958.

**Helck, Wolfgang**, „Zum Kult an Königsstatuen“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 25 (1966), 32-41.

**Helck, Wolfgang**, „Nilhöhe und Jubiläumsfest“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 93 (1966), 74-79.

**Helck, Wolfgang**, „Einige Bemerkungen zum Mundöffnungsritual“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 22 (1967), 27-41.

**Helck, Wolfgang**, „Die Handwerker- und Priesterphylen des Alten Reiches in Ägypten“, in: *Die Welt des Orients* VII, Heft 1 (1973), 1-8.

**Helck, Wolfgang**, „Arbeiter“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 371.

**Helck, Wolfgang**, „Arbeiterabteilung und -organisation“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 371-374.

**Helck, Wolfgang**, „Arbeitersiedlung“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 374-375.

**Helck, Wolfgang**, „Arbeiterversorgung und -entlohnung“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 375-376.

**Helck, Wolfgang**, „Bauleiter“, in: Helck, Wolfgang u. Otto, Eberhard (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. I (A-Ernte), Wiesbaden 1975, 654-655.

**Helck, Wolfgang**, „Zum Thebanischen Grab Nr. 3532“, in: *Göttinger Miscellen* 24 (1977), 35-40.

**Helck, Wolfgang**, „Die Weihinschrift Sesostris' I. am Satet-Tempel von Elephantine“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 34 (1978), 69-78.

**Helck, Wolfgang**, „Itj-taui“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 211.

**Helck, Wolfgang**, „Mitregentschaft“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. IV (Megiddo-Pyramiden), Wiesbaden 1982, 155-161.

**Helck, Wolfgang**, *Historisch-biographische Texte der 2. Zwischenzeit und neue Texte der 18. Dynastie*, Wiesbaden 1983.

**Helck, Wolfgang (Hg.)**, *Tempel und Kult*, Ägyptologische Abhandlungen 46, Wiesbaden 1987.

**Helck, Wolfgang**, „Nochmals zur angeblichen Mitregentschaft Sesostriß I. mit seinem Vater Amenemhet I.“, in: *Orientalia* 58 (1989), 315-317.

**Helck, Wolfgang**, „Überlegungen zum Ausgang des 5. Dynastie“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 163-168.

**Hermann, Alfred**, „Zur Anonymität der ägyptischen Kunst“, in: *Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo* 6 (1936), 150-157.

**Herold, Anja**, „High temperature Industries in the Late Bronze Age Capital Piramesse. III. Workshops of the Temple of Amun, Quantir Piramesse, Site Q-I, Stratum B/2“, in: Feisal, A. Esmael (Hg.), *Proceedings of the First International Conference of Ancient Egyptian Mining & Metallurgy and Conservation of Metallic Artefacts*. Cairo 10.-12. April 1995, Kairo 1996, 133-145.

**Hinkel, Friedrich W.**, „Pyramide oder Pyramidenstumpf? Ein Beitrag zu Fragen der Planung, konstruktiven Baudurchführung und Architektur der Pyramiden von Meroe (Teil A)“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 108 (1981), 105-124.

**Hinkel, Friedrich W.**, „Pyramide oder Pyramidenstumpf? Ein Beitrag zu Fragen der Planung, konstruktiven Baudurchführung und Architektur der Pyramiden von Meroe (Teil B)“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 109 (1982), 27-61.

**Hirsch, Eileen N.**, „Die Kultpolitik Amenemhet I. im Thebanischen Gau“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 137-142.

**Hirsch, Eileen N.**, „Zur Kultpolitik der 12. Dynastie“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe ägyptische Königtum*. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-26.9.1997, Ägypten und Altes Testament Bd. 36:2, Wiesbaden 1999, 43-62.

**Hofmann, Tobias**, „Die Gliederung des menschlichen Körpers anhand der sichtbaren Merkmale ägyptischer Plastik“, in: *Göttinger Miszellen* 175 (2000), 29-38.

**Hölscher, Uvo**, *Post-Ramessid Remains. The Excavation of Medinet Habu V*, Oriental Institute Publications 66, Chicago 1954.

**Hölzl, Regina**, *Die Giebelfelddekoration von Stelen des Mittleren Reichs*, Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien 55, Beiträge zur Ägyptologie 10, Wien 1990.

**Hornung Erik**, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971.

**Hornung, Erik u. Stachelin, Elisabeth**, *Studien zum Sedfest*, Aegyptiaca Helvetica 1, Genf 1974.

**Hornung, Erik**, „Seth. Geschichte und Bedeutung eines ägyptischen Gottes“, in: *Symbolon*, Neue Folge 2 (1974), 49-63.

**Hornung, Erik**, „Sedfest und Geschichte“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 169-171.

**Hornung, Erik**, „Der Pharao“, in: Donadoni, Sergio (Hg.), *Der Mensch im Alten Ägypten*, Frankfurt & New York 1992, 329-360.



**Hovestreydt, Willem**, "A Letter to the King Relating to the Foundation of a Statue (P.Turin 1879 VSO.)", in: *Lingua Aegyptia* 5 (1997), 107-121.

**Huth, Hans**, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967.

**Itten, Johannes**, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg 1962.

**Iversen Erik**, "A Canonical Master-Drawing in the British Museum", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 46 (1960), 71-79.

**Iversen, Erik**, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, Warminster 1975.

**Jakob, Sepp u. Leicher, P. Donatus M.**, *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall*, München 1977.

**James, T. H. G u. Davies, W. Vivian**, *Egyptian Sculpture*, London 1983.

**Jánosi, Peter**, „Die Entwicklung und Deutung des Totenopferraumes in den Pyramidentempeln des Alten Reiches“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 143-163.

**Jansen-Winkeln, Karl**, „Das Attentat auf Amenemhet I. und die erste ägyptischen Koregentschaft“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 18 (1991), 241-264.

**Jansen-Winkeln, Karl**, „Zu den Koregenzen der 12. Dynastie“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 24 (1997), 115-135.

**Janssen, J. J.**, "Absence from Work by the Necropolis Workers of Thebes", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 8 (1980), 127-152.

**Jaros-Deckert, Brigitte**, *Statuen des Mittleren Reichs und der 18 Dynastie*, Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum, Lose-Blatt-Katalog Ägyptischer Altertümer, Kunsthistorisches Museum Wien. Lieferung 1, Mainz 1987.

**Jequier, Gustave**, *L'architecture et la Décoration dans l'Ancienne Égypte I: Les Temples Memphites et Thébaines des 'Origines a la XVIII Dynastie*, Paris 1920.

**Jequier, Gustave**, *Le Monument Funéraire de Pepi II.* (3 Bde.), Kairo 1936-40.

**Johnson, Sally B.**, "Two Wooden Statues from Lisht: Do they Represent Sesostris I?", in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 17 (1980), 11-20.

**Junge, Friedrich**, „Zur Fehlдатierung des sogenannten Denkmals memphitischer Theologie“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 29 (1973), 195-204.

**Junge, Friedrich**, „Vom Sinn der ägyptischen Kunst“, in: Assmann, J. u. Burkard, G. (Hgg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz Pharaonischer Kunst*, Nußloch 1983, 43-60.

**Junge, Friedrich**, „Versuch einer Ästhetik der ägyptischen Kunst“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 1-38.

**Junker, Hermann**, *Giza III.* Akademie der Wissenschaften, Wien, Wien & Leipzig 1938.

**Junker, Hermann**, *Giza IV.* Akademie der Wissenschaften in Wien Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 71, Wien & Leipzig 1940.

**Junker, Hermann**, *Die politische Lehre Memphis*, Aus den Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1941 Philosophisch-historische Klasse 6, Berlin 1941.

**Junker, Hermann.** *Giza XII*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 75, Wien 1955.

**Junker, Hermann,** *Der Maler Jrj*, Sonderdruck aus dem Anzeiger der philosophisch-historische Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1956 Nr. 4, Wien 1956.

**Junker, Hermann,** *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 233, Wien 1959.

**Kadish, Gerald E.,** "Observations on Time and Work-Discipline in Ancient Egypt", in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 439-449.

**Kaiser, Werner,** „Die kleine Hebseddarstellung im Sonnenheiligtum des Niuserre“, in: Haeny, Gerhard (Hg.), *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke*, Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertum 12, Wiesbaden 1971, 87-105.

**Kaiser, Werner,** „Zur Büste als eine Darstellungsform ägyptischer Rundplastik“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 46 (1990), 269-285.

**Kamal, Ahmed Bey,** *Tables d'offrandes* (Bd. 1-2), Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 46 u. 47, Kairo 1909.

**Kaplony, Peter,** „Die Handwerker als Kulturträger Altägyptens“, *Asiatische Studien* 20 (1966), 101-125.

**Kaplony-Heckel, Ursula,** „Schüler und Schulwesen in der Spätzeit“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 1 (1974), 235-246.

**Kees, Hermann,** *Horus und Seth als Götterpaar* (2. Bde.), Mitteilungen der Vorderasiatischen Ägyptischen Gesellschaft 1923,1 u. 1924,1, 28. u. 29. Jahrgang, Leipzig 1923 u. 1924.

**Kees, Hermann,** *Das Priestertum im ägyptischen Staat vom Neuen Reich bis zur Spätzeit*, Probleme der Ägyptologie 1, Leiden & Köln 1953.

**Kees, Hermann,** „Die weiße Kapelle Sesostris I. in Karnak und das Sedfest“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 16 (1958), 194-213.

**Kemp, Barry,** "Temple and Town in Ancient Egypt", in: Ucko, Peter J., Tringham, Ruth u. Dimpleby, G. W. (Hgg.), *Man, Settlement and Urbanism*, Hertfordshire 1972, 657-680.

**Kemp, Barry,** "Large Middle Kingdom Granary Buildings and the Archaeology Administration", in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 113 (1986), 120-136.

**Kemp, Barry,** *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*, London & New York 1989.

**Kemp, Wolfgang,** „Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 241-258.

**Klebs, Luise,** „Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 52 (1914), 19-34.

**Klebs, Luise,** *Die Reliefs des alten Reiches*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 3. Abhandlung, Heidelberg 1915.

**Klebs, Luise,** *Die Reliefs und Malereien des mittleren Reichs*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 6. Abhandlung, Heidelberg 1922.

**Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich,** *Die Steine der Pharaonen*, München 1981.

**Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich**, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992.

**Klemm Rosmarie**, „Steine und Seinbrüche“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 410-415.

**Kloth, Nicole**, „Beobachtungen zu den biographischen Inschriften des Alten Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 25 (1998), 189-205.

**Krauspe, Renate**, „Zeugnisse altägyptischer Handwerkskunst“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift Karl-Marx-Universität Leipzig*, Geschichts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 21. Jahrgang Heft 4 (1972), 363-365.

**Krauspe, Renate**, *Katalog Ägyptische Sammlung in Leipzig. I. Statuen und Statuetten*, Mainz 1997.

**Krauss, Rolf**, „Der Bildhauer Thutmose in Amarna“, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 20 (1983), 119-132.

**Krejčí, Jaromir**, „Some Notes on the ‚Overseer of Works‘ During the Old Kingdom“, in: *Ägypten und Levante* X (2000), 67-75.

**Kubler, Georg**, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt 1982.

**Kuhlmann, Klaus P.**, *Der Thron im Alten Ägypten*, Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo 10, Glückstadt 1977.

**Kuhlmann, Klaus P. u. Schenkel, Wolfgang**, *Das Grab des Ibi, Obergutsverwalter der Gottesgemahlin des Amun (Thebanisches Grab Nr. 36) (2. Bde.)*, Archäologische Veröffentlichungen 15, Mainz 1983.

**Kühn, Thomas**, „Vom Wesir zum König über Ober- und Unterägypten Amen-em-hat I.“, in: *Kemet*, Jahrgang 9, Heft 3 (2000), 4-8.

**Kurth, Dieter**, „Zur Lage von Behedet, dem Heiligen Bezirk von Edfu“, in: *Göttinger Miscellen* 142 (1994), 93-99.

**Lacau, Pierre u. Chevier, Henry**, *Une Chapelle de Sésostris Ier a Karnak (2 Bde.)*. Kairo 1956 u. 1969.

**Lange, H. O. u. Schäfer, Heinrich**, *Grab- und Denksteine des Mittleren Reichs*, Teil 4, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 7, Berlin 1902.

**Lange, Kurt**, *Sesostris. Ein ägyptischer König in Mythos, Geschichte und Kunst*, München 1954.

**Lange, Kurt u. Hirmer, Max**, *Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*, München 1967.

**Lansing, Ambrose**, „The Egyptian Expedition 1931-1932. The Museum's Excavations at Lisht“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 28 (1933), 3-22.

**Laurie, Arthur Pillans**, *The Materials of the Painter's Craft in Europe and Egypt from Earliest Times to the End of the XVIIIth Century: with some Account of their Preperation and Use*, London 1910.

**Leclant, Georges**, *Ägypten I. Das Alte und Mittlere Reich*, München 1979.

**Legrain, Georges M.**, *Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers I*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 30, Kairo 1906.

**Lehner, Mark**, „The Development of the Giza Necropolis: The Khufu Projekt“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 41 (1985), 109-143.

**Lembke, Katja**, „Die Sphingenallee von Saqqara und ihre Werkstatt“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 54 (1998), 267-273.

**Leospo, Enrichetta**, „Holzbearbeitung: Mobiliar und Kunsttischlerei“, in: Donadoni Roveri, Anna Maria (Hg.), *Das Alte Ägypten. Das Alltagsleben*, Turin 1988, 130-171.

**Lesko, Leonhard H. (Hg.)**, *Pharaoh's Workers. The Village of Deir el Medina*, Ithaca & London 1994.

**Lichtheim, Miriam**, *Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings. I. The Old and Middle Kingdoms*, Berkeley, Los Angeles & London 1975.

**Lichtheim, Miriam**, *Ancient Egyptian Autobiographies Chiefly from the Middle Kingdom. A Study and Anthology*, Orbis Biblicus et Orientalis 84, Freiburg & Göttingen 1988.

**Liepsener, Thomas F.**, „Modelle“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. IV (Megiddo-Pyramiden), Wiesbaden 1982, 168-180.

**Loeben, Christian**, „Symmetrie, Diagonale und Chiasmus als Dekorationsprinzipien im Bildprogramm des großen Tempel von Abu Simbel“, in: Kurth, Dieter (Hg.), *3. Ägyptologische Tempeltagung. Systeme und Programme der ägyptischen Tempeldekoration*, Ägypten und Altes Testament, 33:1, Wiesbaden 1995, 143-162.

**Loprieno, Antonio (Hg.)**, *Ancient Egyptian Literature. History and Form*, Probleme der Ägyptologie 10, Leiden 1996

**Loprieno, Antonio**, „Loyalty to the King, to God, to Oneself“, in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 533-552.

**Lorenzen, Eivind**, „The Canonical Figure 19 and an Egyptian Drawing Board in the British Museum“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 8 (1980), 181-199.

**Lucas, Alfred u. Harris, J.R.**, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London 1962.

**Lüddeckens, E.**, „Das demotische Graffito vom Tempel der Satet auf Elephantine“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 27 (1971), 203-206.

**Luft, Ulrich**, „Das Archiv von Illahun und Sesostris II“, in: *Bibliotheca Orientalis*, Jahrgang 40, Nr. 3/4 (1983), 288-294.

**Luft, Ulrich**, *Die chronologische Fixierung des ägyptischen Mittleren Reiches nach dem Tempelarchiv von Illahun*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophische Klasse, Sitzungsberichte 598, Veröffentlichungen der Ägyptischen Kommission 2, Wien 1992.

**Mace, Arthur C.**, „The Egyptian Expedition 1920-1921. I. Excavations at Lisht“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 16 (1921), 5-19.

**Mackay, Ernest**, „Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917) 74-85.

**Mackay, Ernest**, „The Cutting and Preparation of Tomb-Chapels in the Theban Necropolis“, in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 7 (1921), 154-168.

**Malek, Jaromir**, „The Altar in the Pillard Court of Teti's Pyramid at Saqqara“, in: Baines, John u.a. (Hgg.) *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I.E.S. Edwards*, Occasional Publications 7, London 1988.

**Mangels, Johannes**, *100 Fragen zum Betrachten einer Plastik*, Kastellaun 1978.

**Mariette, Auguste:** *Catalogue général des Monuments d'Abydos découverts Pendant les Fouilles de Cette Ville*, Paris 1880.

**Mariette-Bey, Auguste,** *Abydos Description de Fouilles* (2 Bde.), Paris 1869 u.1880.

**Martin, Geoffrey,** *The Egyptian Administrative and Private-Name Seals. Principally of the Middle Kingdom and Second Intermediate Period*, Oxford 1971.

**Martin, Karl,** „Sedfest“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V (Pyramidenbau-Steingefäße), Wiesbaden 1984, 780-790.

**Martini, Wolfram,** *Die Archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt 1990.

**Martin-Pardey, Eva,** „Wesir, Wesirrat“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. VI (Stele-Zypresse), Wiesbaden 1986, 1227-1235.

**Maspero, Gaston,** *Die Geschichte der Kunst Ägyptens*, Stuttgart 1913.

**Meyer, Klaus-Heinrich,** „Zur Konstruktion ägyptischer Flachbilder“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 3 (1975), 187-200.

**Michalowski, Kazimir,** *Ägypten. Kunst und Kultur*, Freiburg, Basel & Wien 1969.

**Michalowski, Kazimir,** *Great Sculptor of Ancient Egypt*, New York 1978.

**Montet, Pierre,** *Scènes de la vie privée dans les Tombeaux Égyptiens de l'Ancien Empire*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Facsile 24, Strasbourg & Oxford 1925.

**Mueller, Dieter,** „Some Remarks on Wage Rates in the Middle Kingdom“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 34 (1975), 249-263.

**Müller, Hans Wolfgang,** „Der Kanon in der ägyptischen Kunst“, in: Braunfels, Sigrid u.a. (Hgg.), *Der »vermessene« Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*, München 1973, 9-31.

**Müller, Maya,** „Musterbuch“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. IV (Megiddo-Pyramiden), Wiesbaden 1982, 244-246.

**Müller, Maya,** „Zum Werkverfahren an thebanischen Grabwänden des Neuen Reiches“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13 (1986), 149-164.

**Müller, Maya,** „Die ägyptische Kunst aus kunsthistorischer Sicht“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 39-56.

**Murnane, William J.,** *Ancient Egyptian Coregencies*, Studies in Ancient Oriental Civilization 40, Chicago 1977.

**Murnane, William J.,** „In Defense of the Middle Kingdom Double Dates“, in: *Bulletin of the Egyptological Seminar* 3 (1981), 73-82.

**Myśliwiec, Karol,** „Remarques sur la Conception d'Espace de l'Artiste Égyptien“, in: *Etudes et Travaux* 4 (1970), 62-72.

**Myśliwiec, Karol,** „Towards a Definition of the ‚Sculptor's Model‘ in Egyptian Art“, in: *Etudes et Travaux* 6 (1972), 71-75.

**Naville, Edouard,** *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari* (3. Bde.), The Egypt Exploration Fund 28, 30 u. 32, London 1907, 1910 u. 1913.

- Neureiter, Sabine**, "Eine neue Interpretation des Archaismus", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 21 (1994), 119-254.
- Newberry, Percy Edward**, *Beni Hasan* (2 Bde.), London 1893.
- Nims, Charles, F.**, "A Stela of Penre, Builder of the Ramesseum", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 14 (1956), 146-149.
- O'Neill, John P. u.a. (Hgg.)**, *Egyptian Art in the Age of the Pyramids*, New York 1999.
- Obsomer, Claude**, "Les lignes 8 à 24 de la stèle de Mentouhotep (Florence 2540) érigée à Bouhen en l'an 18 de Sésostri Ier", in: *Göttinger Miszellen* 130 (1992), 57-74.
- Obsomer, Claude** *Sesostris Ier. Étude chronologie et historique du règne*, Connaissance de l'Égypte ancienne Etude 5, Brüssel 1995.
- Omlin, Joseph**, *Amenemhet I. und Sesostris I. Die Begründer der 12. Dynastie*, Dissertation Heidelberg 1962.
- Osing, Jürgen**, „Zu zwei literarischen Werken des Mittleren Reiches“, in: Jürgen Osing u. Kolding Nielsen, Erland (Hgg.), *The Heritage of Ancient Egypt. Studies in Honor of Erik Iversen*, The Carsten Niebuhr Institute Publications 13, Copenhagen 1992, 101-119.
- Otto, Eberhard**, „Bildung und Ausbildung im Alten Ägypten“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 81 (1956), 41-48.
- Otto, Eberhard**, „Zwei Bemerkungen zum Königskult der Spätzeit“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 15 (1957), 193-205.
- Otto, Eberhard**, *Ancient Egyptian Art and the Cult of Osiris and Amon*, London 1968.
- Panofsky, Erwin**, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960.
- Panofsky, Erwin**, *Tomb Sculpture. Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.
- Panofsky, Erwin**, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.
- Peck, William, H.**, *Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden*, London 1978.
- Pendlebury, J. D. S. u. Frankfort, H.**, *The City of Akhenaten II*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 40, London 1933.
- Pendlebury, J. D. S.**, "Excavations at Tell el Amarna. Preliminary Report for the Season 1933-34", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 20 (1934), 129-136.
- Pendlebury, J. D. S. u. Frankfort, H.**, *The City of Akhenaten III*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 44, London 1951.
- Peterson, Bengt E. J.**, *Zeichnungen aus einer Totenstadt: Bildostraka aus Theben-West, ihre Fundplätze, Themata und Zweckbereiche*, Bulletin of the Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities 7-8, Stockholm 1973.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Tanis I*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 2, London 1888.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Tanis II*, Memoir of The Egypt Exploration Fund 4, London 1889.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Illahun, Kahun und Gurob*, Warminster & Encino 1891.

- Petrie, William Mattheus Flinders**, *A History of Egypt I. From the Earliest Times to the XVIth Dynasty*, London 1894.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Tell el Amarna*, London 1894.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Koptos*, London 1896.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Arts and Crafts in Ancient Egypt*, London 1910.
- Petrie, William Mattheus Flinders**, *Tools and Weapons*, British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account 30, London 1917.
- Pfanner, Michael**, „Vom Laufenden Bohrer bis zum Bohrlosen Stil“, in: *Archäologischer Anzeiger* 1988, 667-676.
- Piccato, Aldo**, „The Berlin Leather Roll and the Egyptian Sense of History“, in: *Lingua Aegyptia* 5 (1997), 137-159.
- Pillet, M. Maurice**, „Le Naos de Senouert Ier“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 23 (1923), 143-158
- Posener Kriéger, Paule**, *Les Archives du Temple Funéraire de Néferikare-Kakai*, Sorbonne 1976.
- Posener, Georges**, „Le vizir Antefoqer“, in: Baines, John u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I. E. S. Edwards*, The Egypt Exploration Society Occasional Publications 7, London 1988, 73-77.
- Poulsen, Vagn**, *Ägyptische Kunst. Altes und Mittleres Reich*, Königstein 1968.
- Powell, Marvin A.**, *Labor in the Ancient Near East*, American Oriental Series 68, New Haven 1987.
- Priese, Karl-Heinz (Hg.)**, *Das Ägyptische Museum Berlin*, Mainz 1991.
- Pusch Edgar B.**, „Metallverarbeitende Werkstätten der frühen Ramessidenzeit in Quantir“, in: *Ägypten und Levante* 1 (1990), 75-113.
- Pusch, Edgar B.**, „Divergierende Verfahren der Metallverarbeitung in Theben und Quantir“, in: *Ägypten und Levante* 4 (1994), 145-170.
- Quibell, J. E. u. Green, W.**, *Hierakonpolis II*, Egyptian Research Account 5, London 1902.
- Quibell, J. E.**, *Excavations at Saqqara III*, Leipzig 1909.
- Quirke, Stephen**, „State and Labour in the Middle Kingdom. A Reconsideration of the Term *hnrt*“, in: *Revue d'Égyptologie* 39 (1988), 83-106.
- Quirke, Stephen (Hg.)**, *Middle Kingdom Studies*, Whitstable 1991.
- Ranke, Hermann**, *Die ägyptischen Personennamen I*, Glückstadt 1935.
- Ransom Williams, Caroline**, *The Decoration of the Tomb of Per-neb*, New York 1932.
- Redford, Donald B.**, „The Tod Inscription of Senwosret I. and Early 12th Dynasty Involvement in Nubia and the South“, in: *The Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities* 17, Nr. 1/2 (1987), 36-55.
- Reich, Nathaniel**, „A Grammatical Exercise of an Egyptian Schoolboy“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 10 (1924), 285-288.

- Reinsberg, Carola**, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 9, Hildesheim 1980.
- Reisner Georges Andrew u. Fisher, C. S.**, "Preliminary Report on the Work of the Havard-Boston-Expedition in 1911-13", in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 13 (1914), 227-252.
- Reisner, Georges Andrew**, *Giza – A History of the Giza Necropolis* (2 Bde.), Cambridge 1942 u. 1955.
- Reisner, Georges Andrew**, *Mycerinus. The Temple of the Third Pyramid at Giza*, Cambridge 1931.
- Ricke, Herbert**, *Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des Alten Reichs* (2 Bde.), Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde 4 u. 5, Zürich 1944 u. 1950.
- Riederer, Josef (Hg.)**, *Archäologie und Chemie. Einblicke in die Vergangenheit*, Berlin 1987.
- Robins, Gay**, "Natural and Canonical Proportions in Ancient Egyptians", in: *Göttinger Miszellen* 61 (1983), 17-25.
- Robins, Gay**, "Anomalous Proportions in the Tomb of Haremhab (KV 57)", in: *Göttinger Miszellen* 65 (1983), 91-96.
- Robins, Gay**, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994.
- Rochholz, Matthias**, *Der Pyramidenbezirk Pepi II., Architektur, Bildprogramm, Raumfunktion und Kult, Analyseversuch eines altägyptischen Pyramidenbezirks*, Mainz 1989.
- Rochholz, Matthias**, „Sedfest, Sonnenheiligtum und Pyramidenbezirk“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm*, Akten der Ägyptologischen Tempeltagung in Gosen 1990 und in Mainz 1992, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 255-280.
- Rochholz, Matthias**, „Statuen und Statuendarstellung im Grab des Pth-šps“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 21 (1995), 259-273.
- Roeder, Günther**: „Lebensgroße Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauerwerkstatt“, in: *Forschungen und Fortschritte*, 18. Jahrgang (1942), Nr. 23/24, 225-227.
- Roeder, Günther**, „Waren die Künstler der Pharaonen Persönlichkeiten?“, in: *Forschungen und Fortschritte* 21./23. Jahrgang (1947), Nr. 19/20/21, 188-194.
- Roik, Ellen**, *Das Längenmaßsystem im Alten Ägypten*, Hamburg 1993.
- Roosen-Runge, Heinz**: „Buchmalerei“, in: Kühn, Hermann u.a. (Hgg.), *Farbmittel. Buchmalerei. Tafel- und Leinwandmalerei*, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 1, Stuttgart 1997.
- Roth, Ann Macy**, "The Organization and Functioning of the Royal Mortuary Cults of the Old Kingdom in Egypt", in: Gibson, McGuire u. Biggs, D. Roberts (Hgg.), *The Organisation of Power. Aspects of Bureaucracy in the Ancient Near East*, Studies of Ancient Oriental Civilization 46, Chicago 1987, 133-140.
- Roth, Ann Macy**, *Egyptian Pyhles in the Old Kingdom. The Evolution of a System of Social Organisation*, Studies in Ancient Oriental Civilization 48, Chicago & Illinois 1991.
- Roth, Ann Macy**, "Workforce", in: Redford, Donald B. (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt III*, Oxford 2001, 319-324.
- Rudnitzky, Günter**, „Altägyptisches Rundbild und Personalität, ein Weg zum Kunsterkennen“, in: *Heidelberger Jahrbuch* 15 (1971), 91-106.



- Russmann, Edna**, *Egyptian Sculpture. Cairo und Luxor*, Austin 1989.
- Russmann, Edna**, "A Second Style in Egyptian Art of the Old Kingdom", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 51 (1995), 269-279.
- Rzepka, Slawomir**, "The Pseudo-Groups of the Old Kingdom – a New Interpretation", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 23 (1996), 335-347.
- Rzepka, Slawomir**, "Some Remarks on Two Mycerinus Group Statues", in: *Göttinger Miscellen* 166 (1998), 77-90.
- Saleh, Abdel-Aziz**, "Excavations Around Mycerinus Pyramid Complex", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 30:1 (1974), 131-154.
- Saleh, Mohamed u. Sourouzian, Hourig**, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1986.
- Sauerländer, Willibald**, „Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 117-145.
- Sauerländer, Willibald**, „Die Gegenstandssicherung – allgemein“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 47-57.
- Schäfer, Heinrich**, „Der Baumeister der Pyramide Phiopt's I. und die Hammamâtexpedition in dem *ḥb-sd*-Jahre des Königs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 40 (1902), 75-77.
- Schäfer, Heinrich**, „Flachbild und Rundbild in der ägyptischen Kunst“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 58 (1923), 138-149.
- Schäfer, Heinrich**, *Grundlagen der ägyptischen Rundbilderei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbilderei*, Der Alte Orient 23, Heft 4, Leipzig 1923.
- Schäfer, Heinrich**, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 73-95.
- Schäfer, Heinrich**, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, Wiesbaden 1963.
- Scheel, Bernd**, „Studien zum Metallhandwerk im Alten Ägypten I. Handlungen und Beischriften in den Bildprogrammen der Gräber des Alten Reichs“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 12 (1985), 117-177.
- Scheel, Bernd**, „Studien zum Metallhandwerk im Alten Ägypten II. Handlungen und Beischriften in den Bildprogrammen der Gräber des Mittleren Reichs“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 13 (1986), 181-205.
- Scheel, Bernd**, „Studien zum Metallhandwerk im Alten Ägypten III. Handlungen und Beischriften in den Bildprogrammen der Gräber des Neuen Reichs und der Spätzeit“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 14 (1987), 247-264.
- Schenkel, Wolfgang**, „Die Farben in ägyptischer Kunst und Sprache“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 88 (1963), 131-147.
- Schenkel, Wolfgang**, *Die Bewässerungsrevolution im Alten Ägypten*, Deutsches Archäologisches Institut Abteilung Kairo Sonderschrift 6, Mainz 1978.
- Schiessl, Ulrich**, „Materielle Befundssicherung an Skulpturen und Malerei“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 58-87.
- Schlick-Nolte, B.**, „Ägyptische Fayence und Ägyptisch Blau im Alten Ägypten“, in: Busz, Ralf u. Gercke, Peter (Hgg.), *Türkis und Azur*, Kassel 1996, 12-51.

- Schlott, Adelheit**, *Schrift und Schreiber im Alten Ägypten*, München 1989.
- Schmitz, Bettina**, *Die Steine der Pharaonen*, Informationen und Einführungen für den Museumsbesucher 2, Hildesheim 1985.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth**, „Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte“, in: Gosebruch, Martin u. Dittmann, Lorenz (Hgg.), *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Köln 1970, 77-95.
- Schneider, Norbert**, „Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz“, in: Belting, Hans u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1996, 306-335.
- Schneider, Thomas**, „Das sakrale Königtum“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 322-329.
- Schott, Siegfried**, „Künstler“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 833-836.
- Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.)**, *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997.
- Schwartz, Gary**, „Zusammenfassung des 29. Internationalen Kunsthistorikertages in Amsterdam“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 31.08.1996.
- Seidel, Matthias**, *Die Königlichen Statuengruppen I. Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 42, Hildesheim 1996.
- Seipel, Wilfried**, *Bilder für die Ewigkeit. 3000 Jahre ägyptischer Kunst*, Konstanz 1983.
- Seipel, Wilfried**, *Gott, Mensch, Pharao. Viertausend Jahre Menschenbild in der Skulptur des Alten Ägypten*, Wien 1992.
- Senk, Herbert**, „Vom perspektivischen Gehalt in der ägyptischen Flachbildnerie“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 69 (1933), 78-94.
- Senk, Herbert**, „Von der Beziehung zwischen ›Gradvorstelligkeit‹ und ›perspektivischen Gehalt‹“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 74 (1938), 125-132.
- Senk, Herbert**, „›Kontaktfigur‹ und ›Kontaktgruppe‹ in der ägyptischen Flachbildnerie“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 53 (1956), 279-317.
- Sethe, Kurt**, „Die angebliche Schmiede des Horus von Edfu“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 54 (1918), 50-54.
- Sethe, Kurt**, „Das alte Ritual zur Stiftung von Königsstatuen bei der Einweihung eines Tempels“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 70 (1934), 51-56.
- Sethe, Kurt**, *Dramatische Texte zu Altägyptischen Mysterienspielen*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 10, Hildesheim 1964.
- Sethe, Kurt**, *Sesostris*, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens 2, Hildesheim 1964.
- Seton-Karr, M.-H. W.**, „How the Tomb Galleries were Cut and the Limestone Quarried at the Prehistoric Flint-Mines of the Eastern Desert“, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 6, (1905), 176-184.
- Settgast, Jürgen**, *Ägyptisches Museum Berlin*, Mainz 1986.

**Seyfried, Karl-Joachim**, *Beiträge zu den Expeditionen des Mittleren Reichs in die Ostwüste*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 15, Hildesheim 1981.

**Shedid, Abdel Gaffar**, *Der Stil der Grabmalerei in der Zeit Amenophis' II. untersucht an den thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80*, Archäologische Veröffentlichungen 66, Mainz 1988.

**Simpson, William Kelly**, "Two Middle Kingdom Personifications of Seasons", in: *Journal of Near Eastern Studies* 13 (1954), 265-268.

**Simpson, William Kelly**, "A Hatnub Stela of the Early Twelfth Dynasty", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 16 (1958), 298-309.

**Simpson, William Kelly**, "Studies in the Twelfth Egyptian Dynasty: I-II", in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 2 (1960), 53-63.

**Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner I*, Boston 1963.

**Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner II*, Boston 1965.

**Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner III*, Boston 1969.

**Simpson, William Kelly**, *The Terrace of the Great God in Abydos: the Offering Chapels of Dynasties 12 and 13*, Publications of the Pennsylvania-Yale Expedition to Egypt 5, New Haven & Philadelphia 1974.

**Simpson, William Kelly**, *The Face of Egypt: Permanence and Change in Egyptian Art*, New York 1977.

**Simpson, William Kelly**, "Aspects of Egyptian Art: Function and Aesthetic", in: Schmandt-Besserat, Denise (Hg.), *Immortal Egypt*, Malibu 1978, 9-25.

**Simpson, William Kelly**, „Lischt“, in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 1057-1061.

**Simpson, William Kelly**, "Egyptian Sculpture and Two-Dimensional Representation as Propaganda", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 68 (1982), 266-271.

**Simpson, William Kelly**, "The Steward Iey's Son Anhurhotep in Vienna (Stela Inv. 90) and the Reisner Papyri", in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 11 (1984), 157-164.

**Simpson, William Kelly**, "Reisner Papyri", in: Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. V (Pyramidenbau-Steingefäße), Wiesbaden 1984, 728-729.

**Simpson, William Kelly**: *Papyrus Reisner IV*, Boston 1986.

**Simpson, William Kelly**, "Lepsius Pyramid LV at Dahshur: The Mastaba of Si-Eses, Vizier of Amenemhet II", in: Baines, John u.a. (Hgg.), *Pyramid Studies and Other Essays Presented to I. E. S. Edwards*, The Egypt Exploration Society Occasional Publications 7, London 1988, 57-60.

**Simpson, William Kelly**, "Mentuhotep, Vizier of Sesostris I, Patron of Art and Architecture", in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 47 (1991), 331-340.

**Smith, William-Stevens**, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Boston 1949.

**Smith, William-Stevens**, *Interconnections in the Ancient Near East. A Study of the Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and the Western Art*, New Haven & London 1965.

**Smith, William-Stevens**, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, Kingsport 1965.

**Sourouzian, Hourig**, "Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramses II", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 44 (1988), 229-254.

**Sourouzian, Hourig**, "A Headless Sphinx of Sesostris II. from Heliopolis in the Egyptian Museum Cairo, JE 37796", in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 743-754.

**Spanel, Donald B.**, *Through Ancient Eyes. Egyptian Portraiture*, Birmingham 1988.

**Spanel, Donald B.**, "Palaeographic and Epigraphic Distinctions between Texts of the so-called First Intermediate Period and the Early Twelfth Dynasty", in: Der Manuelian, Peter u. Freed, Rita E. (Hgg.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Bd. II, Boston 1996, 765-786.

**Spiegel, Joachim**, „Typus und Gestalt in der ägyptischen Kunst“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 9 (1940), 156-172.

**Spiegel, Joachim**, „Zur Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des Alten Reiches“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 15 (1957), 225-261.

**Spiegel, Joachim**, *Die Götter von Abydos. Studien zum ägyptischen Synkretismus*, Göttinger Orientforschungen, Veröffentlichungen des Sonderforschungsbereiches Orientalistik an der Georg-August-Universität Göttingen, IV. Reihe Ägypten 1, Wiesbaden 1973.

**Spiegelberg, Wilhelm**, *Arbeiter und Arbeiterbewegung im Pharaonenreich unter den Ramessiden. Eine Kulturgeschichtliche Skizze*, Strassburg 1895.

**Spiegelberg, Wilhelm**, „Eine Künstlerinschrift des neuen Reiches“, in: *Recueil de Travaux Relatifs a la Philologie et a l'Archéologie égyptiennes et assyriennes* 24 (1902), 185-187.

**Spiegelberg, Wilhelm**, „Die demotischen Inschriften der Steinbrüche von Tura und Másara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 6 (1905), 217-233.

**Stadelmann, Rainer**, „La Ville de Pyramide à l'Ancien Empire“, in: *Revue d'Égyptologie* 33 (1981), 67-77.

**Stadelmann, Rainer**, *Die ägyptischen Pyramiden. Vom Ziegelbau zum Weltwunder*, Kulturgeschichte der Antiken Welt 30, Mainz 1991.

**Stadelmann, Rainer**, „Herrschergräber – Zwischen Tradition und Innovation“, in: Schulz, Regine u. Seidel, Matthias (Hgg.), *Ägypten. Die Welt der Pharaonen*, Köln 1997, 108-117.

**Stadler, Wolfgang**, *Bildhauerkunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Erlangen 1996.

**Stachelin, Elisabeth**, *Untersuchungen zur ägyptischen Tracht im Alten Reich*, Münchner Ägyptologische Studien 8, Berlin 1966.

**Steindorff, Georg**, *Das Grab des Ti*, Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Ägypten 2, Leipzig 1913.

**Steindorff, Georg**, *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1946.

**Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 107 (1980), 137-157.

**Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 109 (1982), 66-72, 149-156.

**Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111 (1984), 30-40.

**Steinmann, Frank**, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 118 (1991), 149-161.

**Stock, Hanns**: *Die erste Zwischenzeit Ägyptens. Untergang der Pyramidenzeit, Zwischenreiche von Abydos und Herakleopolis, Aufstieg Thebens*, *Analecta Orientalia* 31, *Studia Aegyptiaca* II, Rom 1949.

**Stockfisch, Dagmar**, „Die Diesseitsrolle des toten Königs im Alten Reich“, in: Gundlach, Rolf u. Seipel, Wilfried (Hgg.), *Das frühe ägyptische Königtum*. Akten des 2. Symposiums zur ägyptischen Königsideologie in Wien 24.-26.9.1997, *Ägypten und Altes Testament* 36:2, Wiesbaden 1999.

**Strauss-Seeber, Christine**, „Zum Statuenprogramm Ramses' II. im Luxortempel“, in: Helck, Wolfgang (Hg.), *Tempel und Kult*, Ägyptologische Abhandlungen 46, Wiesbaden 1987, 24-42.

**Strauss-Seeber, Christine**, „Bildprogramm und Funktion der Weißen Kapelle in Karnak“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, *Hildesheimer Ägyptologische Beiträge* 37, Hildesheim 1994, 287-318.

**Strudwick, Nigel**, „A Well-known Piece on Merseyside: Liverpool SAOS E 91“, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 27 (1990), 89-96.

**Strudwick, Nigel**, *The Administration of Egypt in the Old Kingdom. The Highest Titles and their Holders*, London 1985.

**Szafrański, Zbigniew**, „Buried Statues of Mentuhotep II Nebhepetre and Amenophis I at Deir el-Bahari“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 41 (1985), 257-263.

**Szunyoghy, András u. Fehér, György**, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln.

**Teichmann, Frank**, „Das Werkverfahren“, in: Hornung Erik, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige*, Bern 1971, 32-37.

**Téply, Bohumil**, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980.

**Terrace, Edward L. B. u. Fischer, Henry G.**, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum*, Boston 1970.

**Ucko, Peter J., Tringham, Ruth u. Dimbley, S. W. (Hgg.)**, *Man, Settlement and Urbanism*, Hertfordshire 1972.

**Ulmann, Arnulf von**, *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*, Darmstadt 1994.

**Valbelle, Dominique**, *Les Artistes de la Vallée des Rois*, Luçon 2002.

**Valloggia, Michel**, „Les Viziers des XI et XII Dynasties“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 74 (1974), 125-134.

**Vandersleyen, Claude**, *Das Alte Ägypten*, *Propyläen Kunstgeschichte* 15, Berlin 1975.

**Vandier d'Abbadie**, *Catalogue des Ostraca figures de Deir el-Medineh*, Bd. III, Documents de fouilles publiés par les Membres de l'Institut français d'Archeologie Orientale du Caire, 2, Kairo 1946.

**Vandier, Jacques**, *Manuel d'Archéologie Egyptienne III. Les Grandes Epoques La Statuaire*, Paris 1958.

**Vandier, Jacques**, *Manuel d'Archéologie Egyptienne IV. Bas-Reliefs et Peintures*, Paris 1964.

- Vasiljvić, Vera**, „Über die relative Größe der Darstellungen des Grabherrn im Alten Reich“, in: *Studien zur Altägyptischen Kultur* 25 (1998), 341-351.
- Verner, Miroslav**, „Zur Organisation der Arbeitskräfte auf den Großbaustellen der Alten Reichs-Nekropolen“, in: Endesfelder, Erika (Hg.), *Probleme der frühen Gesellschaftsentwicklung*, Berlin 1991, 63-91.
- Verner, Mirsoslav**, *Baugraffiti der Ptahschepses-Mastaba in Abusir II*, Prag 1992.
- Vernus, Pascal**, „Deux statues du Moyen Empire“, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 74 (1974), 151-159.
- Wachsmann, Shelley**, *Aegeans in the Theban Tombs*, Orientalia Lovaniensia Analecta 20, Leuven 1987.
- Waitkus, Wolfgang**, „Zur Deutung von zwei Besuchsfesten der Göttlichen Stätte (*j3t-ntrjt*) von Edfu“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *4. Ägyptologische Tempeltagung – Feste im Tempel*, Ägypten und Altes Testament 33:2, Wiesbaden 1998, 157-172.
- Ward, William A.**, *Index of Egyptian Administrative of Religious Titles of the Middle Kingdom*, Beirut 1982.
- Wartke, Ralf**, „Zum Alabaster-Altar des Königs Sahu-Re“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 104 (1977), 145-156.
- Weber, Manfred**, „Lebenshaus“, Helck, Wolfgang u. Westendorf, Wolfhart (Hgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. III (Horhekenu-Megeb), Wiesbaden 1980, 954-958.
- Weeks, Kent Reid**, *The Anatomical Knowledge of Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, Yale 1970.
- Wegner, Max**, „Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 4 (1933), 40-92.
- Weil, Arthur**, *Die Veziere Aegyptens zur Zeit des neuen Reiches*, Strassburg 1908.
- Wente, Edward Frank**, „A Letter of Complaint to the Vezier To“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 20 (1961), 252-257.
- Wilde, Heike**, *Technologische Innovationen im zweiten Jahrtausend v. Chr. Zur Einführung und Verwendung neuer Werkstoffe und ihrer Verbreitung im ostmediterranen Raum*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Göttingen 1999.
- Wildung, Dietrich**, *Die Rolle ägyptischer Könige im Bewußtsein ihrer Nachwelt 1*, Münchner Ägyptologische Studien 17, Berlin 1969.
- Wildung, Dietrich u. Grimm, Günter (Hgg.)**, *Götter und Pharaonen*, Hildesheim 1979.
- Wildung, Dietrich**, „Tradition und Innovation. Pole ägyptischer Kunstgeschichte“, in: Assmann, Jan u. Burkard, Günter (Hgg.), *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz Pharaonischer Kunst*, Nußloch 1983, 33-42.
- Wildung, Dietrich**, *Sesostris und Amenemhet. Ägypten im Mittleren Reich*, München 1984.
- Wildung, Dietrich**, *Die Kunst des Alten Ägypten*, Freiburg, Basel & Wien 1988.
- Wildung, Dietrich**, „Bilanz eines Defizits. Problemstellungen und Methoden in der ägyptologischen Kunstwissenschaft“, in: Eaton-Krauss, Marianne u. Graefe, Erhart (Hgg.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim 1990, 57-80.

**Wildung, Dietrich (Hg.),** *Ägypten 2000 v. Chr. Die Geburt des Individuums*, München 2000.

**Willems, Gerrit,** „Erklären und Ordnen. Stilanalytische Ansätze in der Kunstgeschichte“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 83-111.

**Williams Ware, Edith,** „Egyptian Artist’s Signatures“, in: *American Journal of Semitic Languages and Literature* 43 (1926-27), 185-205.

**Williams, Bruce,** „The Date of Senebtisi at Lisht and the Chronology of Major Groups and Deposits of the Middle Kingdom“, in: *Serapis* 3 (1975-76), 41-55.

**Wilson, John A.,** „The Artist of the Egyptian Old Kingdom“, in: *Journal of Near Eastern Studies* 6 (1947), 231-249.

**Winlock, Herbert Eustis,** „The Egyptian Expedition 1930-1931. The Museums Excavations at Thebes“, in: *Section II of the Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 27 (1932), 4-37.

**Winlock, Herbert Eustis,** *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes*, New York 1947.

**Winlock, Herbert Eustis,** *Models of Daily Life in Ancient Egypt*. Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expedition 18, Massachusetts 1955.

**Zijlmans, Kitty,** „Kunstgeschichte als Systemtheorie“, in: Halbertsma, Marlite u. Zijlmans, Kitty (Hgg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin 1995, 251-277.

## VII. Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1:** Umzeichnung der Deponierung nach G. Jequier (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 30-31, fig. 23).

**Abb. 2:** Entwicklung des Bartsteiges vom Alten bis zum Mittleren Reich (Fay, Biri, *The Louvre Sphinx and the Royal Sculpture from the Reign of Amenemhet II*, Mainz 1996, 19, fig. 7).

**Abb. 3** Seitenansicht: Verlauf des Brustlappens an den Lischter Statuen und im Alten Reich (Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein*. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten, München 1929, 8, § 35-36).

**Abb. 4:** Entwicklung des Nemeszopf-Musters im Mittleren Reich (Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein*. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten, München 1929, 11, § 50).

**Abb. 5:** Kopfform Altes Reich – Mittleres Reich (Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein*. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten, München 1929, 9, § 44).

**Abb. 6:** CG 415 (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb. 7:** CG 411 (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 8:** Chephren CG 14 (Schäfer, Heinrich, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 84, Abb. 17).

**Abb. 9:** Relief Sahure (Borchardt, Ludwig, *Das Grabdenkmal des Königs Sahu-Re, II. Die Wandbilder*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 14, Leipzig 1913, Tf. 29).

**Abb. 10:** Motiv A (Schäfer, Heinrich, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 73, Abb. 1).

**Abb. 11:** Motiv B (Borchardt, Ludwig, *Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-Re*, Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft 7, Leipzig 1907, Tf. 16).

**Abb. 12:** Motiv 1 (CG 415) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb. 13:** Motiv 2a (CG 411) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 14:** Motiv 2b (CG 414) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 37).

**Abb. 15:** Motiv 1 (CG 415) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb. 16:** Relief Pyramidenkapelle Pepi II. (Jequier, Gustave, *Le Monument Funéraire de Pepi II.*, Bd. II, Kairo 1937, fig. 1).



**Abb. 17:** PM 4540 (Schäfer, Heinrich, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 85, Abb. 20).

**Abb. 18:** Relief Mentuhotep (Habachi, Labib, „King Nebhetepre Mentuhotep: His Monuments, Place in History, Deification and Usual Representations in the Form of Gods“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 19 (1963), 22 fig. 6, pl. 5).

**Abb. 19:** Motiv 2a (CG 413) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 34, fig. 30).

**Abb. 20:** Motiv 2b (CG 412) (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 36).

**Abb. 21:** Umzeichnung des Statuenbefundes in der Cachette (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 16, fig. 13).

**Abb. 22:** Skizze der Binnenzeichnung und Bemalung nach L. Borchart (Borchart, Ludwig, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen II*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 77, Berlin 1925, 27).

**Abb. 23:** Skizze der Binnenzeichnung und Bemalung nach L. Borchart (Borchart, Ludwig, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatpersonen II*, Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 77, Berlin 1925, 28).

**Abb. 24:** Moderne Steinwerkzeuge und ihre Spuren (Boschung, Dietrich u. Pfanner, Michael, „Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Sonderdruck), 3. Folge, Bd. 39 (1988), 7, Tf. 1).

**Abb. 25:** Werkzeugkasten aus dem Grab des Hesy (Emery, Walter B., „A Preliminary Report on the First Dynasty Copper Treasure from North Sappara“, in: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 39 (1939), 429, fig. 22, 23).

**Abb. 26:** Bronzefund aus Lischt (Arnold, Felix u.a., *The Control Notes and Team Marks. The South Cemeteries of Lisht II*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXIII, New York 1990, 100, fig. 49).

**Abb. 27:** Elektronenmikroskopische Aufnahme des Turakalksteins (Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992, 36, Abb. 9).

**Abb. 28:** Bahngespitze Oberfläche (Jakob, Sepp u. Leicher, P. Donatus M., *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall*, München 1977, 269, Abb. 4).

**Abb. 29:** Netzgespitzte Oberfläche (Jakob, Sepp u. Leicher, P. Donatus M., *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall*, München 1977, 272, Abb. 3).

**Abb. 30:** Scharrierte Oberfläche (Jakob, Sepp u. Leicher, P. Donatus M., *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall*, München 1977, 271, Nr. 12).

**Abb. 31:** Darstellung des Scharrierens im Grab des Rehmire (Arnold, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991, 42, fig. 2.20).

**Abb. 32:** Schlagführung des Scharriereisens auf der Basis von CG 411.

**Abb. 33:** Schlagführung des Beizeisens auf der Basis von CG 411.

**Abb. 34:** *Werkzeughaltung beim Stemmen und Beizen* (Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung) Bd. 3: Einführung in das manuelle Schrifthauen, 30).

**Abb. 35:** *Hohrillen segmentbogenförmig mit Stegen parallel angeordnet* (Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung) Bd. 2: Grundtechniken der Steinprofilierung, 13).

**Abb. 36:** *Bohrlochformen verschiedener Bohrgeräte* (Feest, Christian F., Janata, Alfred u. Hirschberg, Walter, *Technologie und Ergologie in der Völkerkunde*, Bd. I, Berlin 1986, 53, Abb. 9; Arnold, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991, 51, fig. 2.29).

**Abb. 37:** *Idealschema der Arbeitsabläufe bei der Sarkophag-Herstellung* (Boschung, Dietrich u. Pfanner, Michael, „Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Sonderdruck), 3. Folge, Bd. 39 (1988), 14, Abb. 7)

**Abb.38:** *Grobes Zurichten des Rohsteins* (Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung) Bd. 1: Einführung in die manuelle Steinbearbeitung, 39).

**Abb.39:** *Spitzeisenraster des Mittleren Reichs* (Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992, 262, Abb. 302 a,b).

**Abb.40:** *Schreitstatue in verlorener Zeichnung auf getrennten Block* (Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992, 96, Abb. 102).

**Abb.41:** *Zeichnerischer Entwurf einer Sphinx und Schema der groben Bearbeitung* (Téply, Bohumil, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980, 18, Skizze 3).

**Abb.42:** *Prinzip der Konturverteilung auf den vier Seiten des Blockes* (Davis, Withney, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge 1989, 16, Fig. 2.6).

**Abb. 43:** *Flächenlehre* (Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung) Bd. 1: Einführung in die manuelle Steinbearbeitung, 68).

**Abb. 44:** *Schichten und Veränderungen der Proportionen im Verlauf der Arbeiten an der Skulptur* (Téply, Bohumil, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980, 24, Skizze 4).

**Abb. 45:** *Statuentransport* (Arnold, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991, 278, fig. 6.38).

**Abb. 46:** *Einebnen der Flächen des Thrones mit dem Scharriereisen.*

**Abb. 47:** *Herstellung der Hieroglyphen* (Berufbildungswerk des Steinmetz- und Bildhauerhandwerk e.V. (Hg.), *Die überbetriebliche Ausbildung im Steinmetz und Steinbildhauer – Handwerk*, (Loseblattsammlung) Bd. 3: Einführung in das manuelle Schrifthauen, 32-33).

**Abb. 48:** *Rekonstruktion einer Kompositstatue nach Barry Girsh* (Arnold, Dorothea, *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, 62. fig. 55).

**Abb. 49:** *Rekonstruktion der verlorenen Zeichnung mittels erhaltener Hilfslinien durch G. Robins* (Robins, Gay, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, Austin 1994, 179, fig. 715, 180, fig. 7.16 - 7.18).

**Abb. 50:** *Ostrakon mit Maßangaben* (Peck, William, H., *Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden*, London 1978, 104, Nr. 31).

**Abb. 51:** *Stelenauftrag im Vorlagenformat* (Brunner-Traut, Emma, *Die Altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der deutschen Museen und Sammlungen*, Wiesbaden 1956, Tf. XLIII, Nr. 146).

**Abb. 52:** *Grundriss-Skizze eines Hauses* (Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988, 98, fig. 47).

**Abb. 53:** *Ostrakon mit einer Statuenskizze* (Vandier d'Abbadie, *Catalogue des Ostraca figures de Deir el-Medineh*, Bd. III, Documents de fouilles publiés par les Membres de l'Institut français d'Archeologie Orientale du Caire, 2, Kairo 1946, pl. LVIII).

**Abb. 54:** *Grundriss des Grabes Ramses IV.* (Carter, Howard u. Gardiner, Alan Henderson, "The Tomb of Ramses IV and the Turin Plan of a Royal Tomb", in: *The Journal of Egyptian Archaeology* 4 (1917), pl. XXIX).

**Abb. 55:** *Zeichnerischer Entwurf einer Sphinx* (Müller, Hans Wolfgang, „Der Kanon in der ägyptischen Kunst“, in: Braunfels, Sigrid u.a. (Hgg.), *Der »vermessene« Mensch. Anthropometrie in Kunst und Wissenschaft*, München 1973, 25, Abb. 21, in der modernen Übertragung ergänzt durch: Téply, Bohumil, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980, 18, Skizze 3).

**Abb. 56:** *Block mit Schablone* (Téply, Bohumil, *Bildhauerische Reproduktion*, Ulm 1980, 59, Skizze 10.)

**Abb. 57:** *Ägyptische Bezeichnungen für anatomische Körperdetails* (Weeks, Kent Reid, *The Anatomical Knowledge of Ancient Egyptians and the Representation of the Human Figure in Egyptian Art*, Yale 1970, 217-218, fig. 1-2).

**Abb. 58:** *Seiten- und Frontsicht des Schädels* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 392, 394).

**Abb. 59:** *Seiten- und Vorderansicht der Gesichtsmuskulatur* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 393, 395).

**Abb. 60:** *Mundformen und Muskulatur um Mund und Nase* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 417).

**Abb. 61:** *Benennung der Augenkompimente* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 400).

**Abb. 62:** *Ohrenkompimente* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 420).

**Abb. 63:** *Orientierung am Körper* (Szunyoghy/Fehér, Anatomie, 11-12).

**Abb. 64:** *Hand- Armanatomie* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 149, 163).

**Abb. 65:** *Armmuskulatur* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 164).

**Abb. 66:** *Muskel der Knieregion* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 236-237).

**Abb. 67:** *Fußmuskulatur* (Szunyoghy, András u. Fehér, György, *Menschliche Anatomie für Künstler*, Köln, 263).

**Abb. 68:** *Termini der einzelnen Kopftuchkompimente nach H.G. Evers* (Evers, Hans Gerhard, *Staat aus dem Stein. Denkmäler, Geschichte und Bedeutung der Ägyptischen Plastik während des Mittleren Reichs II. Die Vorarbeiten*, München 1929, 7).

**Abb.69:** *CG 416 linke Seite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 36, fig. 34).

**Abb.70:** *CG 414 rechte Seite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 37).

**Abb.71:** *CG 413 linke Seite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 34, fig. 30).

**Abb.72:** *Umzeichnungen von Schäfer (CG 415 und 420)* (Schäfer, Heinrich, „Die Vereinigung der beiden Länder“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo* 12 (1943), 86, Abb. 23 (CG 415) und Abb. 24 (CG 420)).

**Abb.73:** *CG 415(Motiv 1)* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb.74:** *CG 411(Motiv 2a)* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb.75:** *CG 412 (Motiv 2b)* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 36).

**Abb.76:** *Richtungsbezüge im Kompositionsaufbau von CG 415 und CG 411.*

**Abb.77:** *CG 411* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 78:** *CG 417* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 33).

**Abb. 79:** *CG 415* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb. 80:** *CG 411* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 81:** *CG 412* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 36).

**Abb. 82:** *CG 415* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 32).

**Abb. 83:** *CG 413 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 34, fig. 30).

**Abb. 84:** CG 419 linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 34, fig. 31).

**Abb. 85:** CG 411 rechte und linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 86:** CG 418 rechte und linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 29).

**Abb. 87:** CG 417 (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 35, fig. 33).

**Abb. 88:** CG 414 linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 37).

**Abb. 89:** CG 420 linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 36, fig. 35).

**Abb. 90:** CG 414 rechte Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 37).

**Abb. 91:** CG 420 rechte Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 36, fig. 35).

**Abb. 92:** 412 linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 36).

**Abb. 93:** 412 rechte Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 36).

**Abb. 94:** CG 416 rechte und linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 36, fig. 34).

**Abb. 95:** CG 419 rechte Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 34, fig. 31).

**Abb. 96:** 411 linke Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 33, fig. 28).

**Abb. 97:** CG 414 rechte Thronseite (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902, 37, fig. 37).

**Abb. 98:** Kreuzknoten (Informationskarte 8 der Norddeutschen Versicherungsgesellschaft Hamburg).

**Abb. 99:** Aufstellung der Statuen und Verteilung der Plastizitätstypen.

**Abb. 100:** *Auf den Grundlagen der werktechnischen Analyse und den Ergebnissen der Cachettierung rekonstruierte Aufstellung der Statuen.*

**Abb. 101:** *Zweischichtig (1) und einschichtig (2) gehobenes Flachrelief (Schäfer, Heinrich, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, Wiesbaden 1963, 83, Abb. 31).*

**Abb. 102** *Verteilung der verschiedenen Hieroglyphentypen in der rekonstruierten Aufstellung.*

**Abb. 103:** *Verteilung der ermittelten Vorzeichner von Text und Bild in der rekonstruierten Aufstellung.*

**Abb. 104:** *Verteilung der Binnenstrukturen in der rekonstruierten Aufstellung.*

**Abb 105:** *Verteilung der Plastizitätstypen in der rekonstruierten Aufstellung.*

**Abb.106:** *Chronologie der Wesire Sesostris I. (Obsomer, Claude *Sesostris Ier. Étude chronologie et historique du règne*, Connaissance de l’Égypte ancienne Etude 5, Brüssel 1995, 228, Tab. XIV).*

**Abb. 107:** *Grabanlagen von Mentuhotep und Antefoker (Obsomer, Claude *Sesostris Ier. Étude chronologie et historique du règne*, Connaissance de l’Égypte ancienne Etude 5, Brüssel 1995, 171, fig. 22. Eine Rekonstruktion, die C. Obsomer aus den Tafeln (Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988, pl. 73 und Arnold, Dieter, *The Pyramid Complex of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht III*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992, pl. 6) erstellte.).*

**Abb.108:** *Leiter und Produzenten (Steinmann, Frank, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 109 (1982),71, Tab. 2).*

**Abb.109:** *Lagerkarte der antiken Galeriesteinbrüche von Tura bis Maasara (Klemm, Rosmarie u. Klemm, Dietrich, *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten*, Berlin, Heidelberg, New York, London, Paris, Tokyo, Hong Kong, Barcelona & Budapest 1992, 66, Abb. 66).*

**Abb.110:** *Rekonstruktion des Statuentransportes bei Djehutihotep durch Arnold (Arnold, Dieter, *Building in Egypt. Pharaonic Stone Masonry*, New York & Oxford 1991, 278, fig. 6.38. Für Lischt rekonstruierte D. Arnold einen Lastschlitten auf den von ihm gefundenen Transportweg. Arnold, Dieter, *The Pyramid Complex of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht III*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992, pl. 102).*

**Abb.111:** *Transportgruppen, die in Lischt durch die control notes belegt sind (Arnold, Felix u.a., *The Control Notes and Team Marks. The South Cemeteries of Lisht II*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXIII, New York 1990, 24, fig. 1).*

**Abb. 112:** *Werkstattdarstellung aus der Amarnazeit (Davies, Norman de Garis, *The Rock-Tombs of Amarna III*, Archaeological Survey of Egypt 15, London 1905, pl. 18).*

**Abb. 113:** *Rekonstruktion der Bildhauerwerkstätte des Thutmosis (Arnold, Dorothea, *The Royal Women of Amarna. Images of Beauty from Ancient Egypt*, New York 1996, 44-45).*

**Abb. 114:** *Skizze der ausgegrabenen Bereiche durch MMA von 1907-1937 (Arnold, Dieter, *The Pyramid Complex of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht III*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992, pl. 114).*

**Abb. 115:** *Transportwege und dressing-aeras auf dem Lischter Pyramidenbezirk (Arnold, Dieter, *The Pyramid Complex of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht III*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXV, New York 1992, pl. 101).*

**Abb. 116:** *Tabelle der Arbeitshierarchie bei der Steinbruchexpedition Ramses IV* (Steinmann, Frank, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111 (1984), 34).

**Abb. 117:** *Tabelle der Arbeitshierarchie einer Baustellen-Werkstatt* (Steinmann, Frank, „Untersuchungen zu den in der handwerklich-künstlerischen Produktion beschäftigten Personen und Berufsgruppen des Neuen Reichs“, in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 111 (1984), 40).

**Abb. 118:** *CG 411 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 33, fig. 28).

**Abb. 119:** *CG 413 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 34, fig. 30).

**Abb. 120:** *CG 415 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 34, fig. 31).

**Abb. 121:** *CG 419 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 35, fig. 32).

**Abb. 122:** *CG 418 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 33, fig. 29).

**Abb. 123:** *CG 420 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 36, fig. 35).

**Abb. 124:** *CG 412 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 37, fig. 36).

**Abb. 125:** *CG 417 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 35, fig. 33).

**Abb. 126:** *CG 416 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 36, fig. 34).

**Abb. 127:** *CG 414 rechte und linke Thronseite* (Gautier, Joseph Etienne u. Jequier, Gustave, *Mémoires sur les fouilles de Licht*, Mémoires publiés par les Membres de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire 6, Le Caire 1902., 37, fig. 37).

**Abb. 128:** *Motivverteilung in der werktechnisch erarbeiteten Aufstellung.*

**Abb. 129:** *Beischriften der Akteure.*

**Abb. 130:** *Rekonstruktion des Textprogramms.*

**Abb. 131:** *Rekonstruktion des Korridors und der darin aufgestellten Osirisstatuen.* (Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988, 19, fig. 1).

**Abb. 132:** *Rekonstruktion der Lischer Sitzstatuen und der Bewegungsrichtungen im Hof.* (Rekonstruktion auf der Grundlage von pl. 81, in: Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988.).

**Abb. 133:** *Bewegungsrichtungen und Themenschwerpunkte im Hof.* (Rekonstruktion auf der Grundlage von pl. 81, in: Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988.).

**Abb. 134:** *Stufenfolge des jenseitigen Sedfestes im Pyramidentempel Pepi II.* (Rochholz, Matthias, „Sedfest, Sonnenheiligtum und Pyramidenbezirk“, in: Gundlach, Rolf u. Rochholz, Matthias (Hgg.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm*, Akten der Ägyptologischen Tempeltagung in Gosen 1990 und in Mainz 1992, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37, Hildesheim 1994, 258).

**Abb. 135:** *Lage der Cachette innerhalb des Tempelbezirks.* (Rekonstruktion auf der Grundlage von Plan I, in: Arnold, Dieter, *The Pyramid of Senwosret I. The South Cemeteries of Lisht I*, Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition XXII, New York 1988.).



## VIII. Glossar der Fachbegriffe

- Abbretten** „Das Übertragen der Schablonenumrisse auf den Werkstein nennt der Steinmetz »das *Abbretten* oder *Aufbretten*«. Dieser Ausdruck hat offensichtlich einen historischen Ursprung: Aus Mangel an anderen geeigneten Materialien benutzten die Steinmetzen in früheren Jahrhunderten für die Herstellung der Schablone ein Brett.<sup>2565</sup>
- Abfasen** „Eine Fläche wird durch das *Abschrägen* oder *Abfasen* (*Abkanten*)“ in mehrere Teilflächen gerundet, die meist einen Winkel unter 45° aufweisen.<sup>2566</sup>
- Abrundungen** „Eine *Abrundung* ist eine Überleitung zweier ebener Flächen durch eine Teilzylinderfläche, die rechtwinklig, stumpfwinklig oder spitzwinklig angelegt sein kann.<sup>2567</sup>
- Abspitzen der Bahnen auf Grund** „Wird auch Abspitzen der Bahnen auf Fasenebene im *fortlaufenden Wechselzug*, genannt.<sup>2568</sup>
- Achsenkreuz** „Achsen (auch die Bauflucht, Mauerflucht, Hilfsflucht ist eine Achse) und *Achsenkreuz* haben sich auf Schablonen für die *Kontrollabbrettung* bewährt. Sie sichern nicht nur die ordnungsgemäße, sondern auch die wirtschaftliche Herstellung von Werkstücken.<sup>2569</sup>
- Anreißen** „Anreißen, Aufreißen (des Schablonenumrisses) wird mit dem Reißwerkzeug durchgeführt.<sup>2570</sup>
- Anschreiben** „Anschreiben, Vorschreiben, Abschreiben, diese Übertragungsart (des Schablonenumrisses) wird in der Regel mit dem Steinhauerstift ausgeführt.<sup>2571</sup> „Mit Farbe wird die Steinkontur oder Hilfslinie *angeschrieben* oder *nachgeschrieben* (mehrmals) oder vorgeschrieben, wenn sie dann angerissen wurde.<sup>2572</sup>

---

<sup>2565</sup> E/Stein 2, 25.

<sup>2566</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>2567</sup> E/Stein 2, 11.

<sup>2568</sup> E/Stein 2, 32.

<sup>2569</sup> E/Stein 2, 26.

<sup>2570</sup> E/Stein 2, 25.

<sup>2571</sup> E/Stein 2, 25.

<sup>2572</sup> E/Stein 2, 25-26.

<b>Auf Grundarbeiten</b>	„Bei der Ausführung der einzelnen Arbeitsgänge gilt der Grundsatz: mit dem jeweiligen Werkzeug einen höchstmöglichen Ebenheitsgrad zu erzielen. In der Fachsprache verwendet man den Begriff »Auf Grundarbeiten«, das heißt, mit jedem Werkzeug so tief arbeiten, dass die Bearbeitungsspuren durch das nachfolgende Werkzeug möglichst in einem Arbeitsgang beseitigt werden können.“ <sup>2573</sup>
<b>bahngespitzt</b>	„Lange Schläge mit dem Spitzstein zur Begradigung der Fläche und kurze Schläge um die Form zu modellieren.“ <sup>2574</sup>
<b>Bauern</b>	„Die Spitzsteinhiebe dürfen keineswegs tiefer liegen als die gezogenen <i>Randschläge</i> , weil die herzustellende Fläche dann Löcher aufweisen würde. Der Fachmann bezeichnet diese zu tief gearbeiteten Stellen als »Bauern«.“ <sup>2575</sup>
<b>bohren</b>	„Um einen Stein zu lochen, kann man verschiedene Techniken anwenden. Zunächst ist die <i>kombinierte Perkussion</i> mit Meißel und Schlegel zu nennen, die man in höher entwickelten Kulturen vor allem in der Bildhauerei gebraucht.“ <sup>2576</sup>
<b>Bossen</b>	„Der oberhalb des Risses liegende Stein wird als »Bossen« bezeichnet. Am Flächenrand wird er mit Hilfe des <i>Sprengsteins</i> (Paßstein oder Handsetzer) und dem Schlägel durch einen kräftigen Schlag abgesprengt. Die Steinhaltung spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Je nach Steinart muß das <i>Sprengstein</i> steil oder weniger steil gegen den <i>Bossen</i> gesetzt werden.“ <sup>2577</sup>
<b>dagegenbeizen</b>	„Schäden an den Übergängen sind zu vermeiden durch die Änderung der Beizrichtung (dagegenbeizen).“ <sup>2578</sup>
<b>Dechsel</b>	„Beil, Axt oder Dechsel beruhen auf der Schwungperkussion. [...] Während bei Axt und Beil sich die Schneide der Klinge immer in der Ebene des Schafts befindet, steht sie bei der Dechsel (oder Querbeil) senkrecht zu dieser. Die Klinge der Dechsel kann einseitig, beidseitig oder hohl geschliffen sein; ihre Anwendung ist schräg, die Wirkung linear oder flächig.“ <sup>2579</sup>

---

<sup>2573</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>2574</sup> Jacob/Leicher, Schrift, 272.

<sup>2575</sup> E/Stein 1, 68.

<sup>2576</sup> Feest u.a., Ergologie, 52.

<sup>2577</sup> E/Stein 1, 60.

<sup>2578</sup> E/Stein 3, 27.

<sup>2579</sup> Feest u.a., Ergologie, 168.

<b>Einstich</b>	„Einstich, ungleichschenklige Vertiefung in der Fläche. Der <i>Nutschenkel</i> steht rechtwinklig zur Oberfläche.“ <sup>2580</sup>
<b>Eisen</b>	„Steinmetzen bezeichnen Einzelwerkzeuge mit der Artbezeichnung als »Eisen« (z.B. Beizeisen usw.).“ <sup>2581</sup>
<b>Falz</b>	„Falz, schmale in einem Winkel zurückgesetzte Fläche.“ <sup>2582</sup>
<b>Fase</b>	„Die Fase ist das einfachste Glied der Profilierung. Sie wird auch durch das <i>in Fase-Stellen</i> der Profile als Hilfsfläche oder Hilfsebene angearbeitet. Die höchsten Profilpunkte liegen dabei immer auf der Ebene der Fasenfläche.“ <sup>2583</sup> „Fase, entstanden durch das Abschrägen oder Abfasen (Abkanten) der vorstehenden Werksteinoberfläche; eine mehr oder weniger geneigte schmale Fläche, meistens unter 45°.“ <sup>2584</sup>
<b>Fase kontrolliert angearbeitet</b>	„Durch das <i>in Fase-Stellen</i> wird die Sicherheitsbosse <i>auf Grund</i> gearbeitet, d.h. die letztendliche Oberfläche erreicht. Um sich schneller an die letztendliche Oberflächenkontur heran zu arbeiten, kann eine <i>Fase</i> in zwei Teilflächen getrennt werden. Anschließend werden die Kanten der Teilflächen <i>kontrolliert angearbeitet</i> .“ <sup>2585</sup>
<b>Flächenlehre</b>	„Das Herstellen von <i>Flächenlehren</i> verhindert das Auftreten von <i>Bauern</i> . <i>Lehren</i> bilden vor allem bei größeren Flächen einen zusätzlichen Orientierungsrahmen. Sie werden deshalb in der Mitte eines Werkstückes angelegt und können in Längs- und Querrichtung verlaufen.“ <sup>2586</sup>
<b>Geschirr</b>	„Steinmetzen bezeichnen Bearbeitungswerkzeuge als »Geschirr« (z.B. Sandsteingeschirr auch Sandsteinwerkzeuge usw.).“ <sup>2587</sup>
<b>Gröbern</b>	„Die Statue wird summarisch geformt und im Groben werden auch die plastischen Details ausgearbeitet. Wir sprechen vom <i>Gröbern</i> oder <i>Grobhauen der Figur</i> , vom <i>Anlegen der Formen</i> .“ <sup>2588</sup>

---

<sup>2580</sup> E/Stein 2, 8.

<sup>2581</sup> E/Stein 1, 8.

<sup>2582</sup> E/Stein 2, 8.

<sup>2583</sup> E/Stein 2, 30.

<sup>2584</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>2585</sup> E/Stein 2, 42-44.

<sup>2586</sup> E/Stein 1, 68.

<sup>2587</sup> E/Stein 1, 8.

<sup>2588</sup> Teplý, Reproduktion, 61.

<b>Hohlbohrer</b>	„Auch mit dem Hohlbohrer erzielt man keine zylindrischen Bohrlöcher, da sich auch hier das Material des Bohrers (Bambus oder Röhrenknochen) abnützt. Charakteristisch für Hohl- oder Kernbohrungen sind auffallend konische Bohrkerne. Nur die Verwendung von Schnur-, Drill- oder Bogenbohrer ergibt zylindrische Bohrlöcher.“ <sup>2589</sup>
<b>Hohle oder gewölbte Flächen</b>	„Das Herstellen der ersten Flächen an einem Werkstück bedarf besonderer Sorgfalt. Hierbei müssen alle Punkte in einer Ebene liegen. Fehlt es an dem exakten Arbeiten, entstehen hohle oder gewölbte Flächen.“ <sup>2590</sup>
<b>Hohlrillen</b>	„Hohlrillen und Stabbrillen als Gestaltungselement einzelner Bauwerksteile z.B. an Wandpfeilern (Pilastern), meist lotrecht.“ <sup>2591</sup>
<b>Hohlrillen, segmentbogenförmig</b>	„Hohlrillen segmentbogenförmig mit Stegen, parallel angeordnet.“ <sup>2592</sup>
<b>Im Wechselzug</b>	„Nach jeder Arbeitsstufe muss die Bearbeitungsrichtung gewechselt werden.“ <sup>2593</sup>
<b>Konkave Plattenwölbung</b>	„Im Fachterminus „ <i>hohle</i> “ Fläche.“ <sup>2594</sup>
<b>Kronenbohrer</b>	„Besteht die Spitze aus einem Hohlzylinder, dessen untere Mantelkanten als Schneiden ausgebildet sind, spricht man von einem <i>Kronenbohrer</i> ; bei Anwendung dieses Bohrers, der meist aus Holz-, Bambus- oder Knochenrohr besteht, bleibt im <i>Bohrzylinder</i> ein Kern stehen, der erst bei vollständiger Durchbohrung herausfällt.“ <sup>2595</sup>
<b>Messer</b>	„Das Messer basiert auf der <i>Druckperkussion</i> , der Arbeitswinkel ist bei ihm im allgemeinen schräg, seine Wirkung kann sowohl linear als auch flächig sein.“ <sup>2596</sup>
<b>netzgespitzt</b>	„Diese Bearbeitungsart steht im Gegensatz zum <i>Bahngespitzten</i> . Das Abarbeiten des Bossens erfolgt von allen Seiten.“ <sup>2597</sup>

---

<sup>2589</sup> Feest u.a., Ergologie, 53.

<sup>2590</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>2591</sup> E/Stein 2, 13.

<sup>2592</sup> E/Stein 2, 13.

<sup>2593</sup> E/Stein 1, 68.

<sup>2594</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>2595</sup> Feest u.a., Ergologie, 166.

<sup>2596</sup> Feest u.a., Ergologie, 162.

<sup>2597</sup> Jakob/Leicher, Schrift, 272, Abb. 3.

<b>Nut</b>	„Nut, rinnenförmige Vertiefung in der Fläche.“ <sup>2598</sup>
<b>Picken</b>	„Weiter verbreitet ist das <i>Picken</i> . Es wird nicht nur zur Herstellung von Löchern angewandt, sondern auch zur Oberflächenformung. Das <i>Picken</i> , bei dem durch mäßig starke Schläge mit einem eiförmigen oder scharfkantigen Stein das Material abgeschlagen wird, ist die einzig mögliche <i>Schwungperkussion</i> zur feineren Bearbeitung körniger oder fasriger Gesteine. Der Arbeitswinkel liegt dabei durchwegs um 90°.“ <sup>2599</sup>
<b>Platte</b>	„Platte, schmale senkrechte oder waagerechte vor- oder zurückspringende Fläche.“ <sup>2600</sup>
<b>Platte, eingesetzt</b>	„Im Fachterminus „gewölbte“ Fläche.“ <sup>2601</sup> „Eine eingesetzte Platte ist eine schmale senkrecht oder waagrecht vertiefte Fläche.“ <sup>2602</sup>
<b>Reißwerkzeug</b>	„Reißnadel, Ritzer oder Kratzer aus Werkzeugstahl werden bei weichen Gesteinsarten für das <i>Anreißen</i> , <i>Einreißen</i> oder <i>Einkratzen der Risse</i> verwandt.“ <sup>2603</sup>
<b>Schablone</b>	„Schablonen sind ein wesentliches Hilfsmittel für die Festlegung der Werksteinform und für das Herstellen von Profilen an Werkstücken. Sie werden in natürlicher Größe, das heißt im Maßstab 1:1, angefertigt. Der Steinmetz spricht von »Austragen« der Schablonen. Hierzu gehört das Aufzeichnen, Ausschneiden und Überprüfen der vorgegebenen Abmessungen.“ <sup>2604</sup>
<b>Schablonenmaterial</b>	„Die Auswahl des Schablonenmaterials richtet sich nach der Fertigungsweise: <i>Papier</i> , für handwerklich bearbeitete Einzeldenkmäler oder Einzelwerkstücke in der Werkstätte. <i>Pappe</i> , für einfache Einzelwerkstücke in der Werkstatt. <i>Zinkblech oder Aluminiumblech</i> , für Werkstücke und profilierte Werkstücke in mehrfacher Ausführung oder größeren Mengen in der Werkstatt und auf der Baustelle.“ <sup>2605</sup>

---

<sup>2598</sup> E/Stein 2, 8.

<sup>2599</sup> Feest u.a., Ergologie, 52.

<sup>2600</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>2601</sup> E/Stein 1, 58.

<sup>2602</sup> E/Stein 2, 7.

<sup>2603</sup> E/Stein 3, 21.

<sup>2604</sup> E/Stein 2, 16.

<sup>2605</sup> E/Stein 2, 19.

<b>Scharriereisen</b>	„Scharriereisen [...] zum <i>auf Grundarbeiten</i> von Flächen, die mit dem <i>Krönel</i> der Fläche oder dem <i>Stockhammer</i> vorgearbeitet sind und zur <i>Sichtflächenbearbeitung</i> .“ <sup>2606</sup>
<b>scharrieren</b>	„Mit dem <i>Scharriereisen</i> wird der Schlag nicht in die Tiefe, sondern nur entlang der Oberfläche getrieben, weshalb durch dieses Werkzeug keine <i>Bauern</i> erzeugt werden. Dabei wird beim Antreiben des Eisens das zu tiefe <i>Hineinziehen des Schlages</i> (=Bauern) verhindert.“ <sup>2607</sup>
<b>Schleifen</b>	„Es sei zunächst festgehalten, daß <i>Schleifen</i> eine formverändernde Technik ist, im Unterschied zum <i>Polieren</i> , das ein ästhetisches Erscheinungsbild der Oberfläche bezweckt. Das <i>Schleifen</i> erfolgt häufig auf harten Vorsprüngen magmatischer Gesteine mit poröser oder grobkörniger Oberfläche. Schleift man auf speziellen Platten aus Sandstein oder grobkörnigem kristallinem Gestein, so ist immer ein Zusetzen von Wasser erforderlich. Der letzte Schliff erfolgt vielfach mit einem <i>Wetzstein</i> , den man mit der Hand über das Werkstück führt.“ <sup>2608</sup>
<b>Sicherheitsbosse</b>	„Die Form der Statuen wurde dabei bis auf die <i>Sicherheitsbosse gelöst</i> , d.h. es wurde bis auf 1-3 cm auf die endgültige Oberfläche hin vorgedrungen. Gemäß der Vorzeichnung wurden die vier Seiten des Blockes nacheinander mit dem <i>Spitzhammer</i> , eventuell mit einem <i>stumpfen Meißel</i> oder einem <i>Spitzmeißel</i> bis auf 2-3 cm Abstand zur endgültigen Oberfläche abgespitzt.“ <sup>2609</sup>
<b>Spitznut</b>	„Spitznut gleichschenkelig, Vertiefung in der Fläche mit gleichlangen Schenkeln.“ <sup>2610</sup>
<b>Standzeit</b>	„Schriftwerkzeuge mit Hartmetalleinsätzen besitzen einen längere »Standzeit«, d.h. im Einsatz bleibt die Schärfe der Eisen länger erhalten.“ <sup>2611</sup>
<b>verlorene Zeichnung</b>	„Unter diesem Terminus versteht man die Umriß- oder Konturzeichnung auf dem Steine, die sich bei seiner Bearbeitung verliert.“ <sup>2612</sup>

---

<sup>2606</sup> E/Stein 1, 23.

<sup>2607</sup> E/Stein 2, 31.

<sup>2608</sup> Feest u.a., Ergologie, 51-52.

<sup>2609</sup> Martini, Archaische Plastik, 43.

<sup>2610</sup> E/Stein 2, 8.

<sup>2611</sup> E/Stein 3, 24.

<sup>2612</sup> Tépely, Reproduktion, 61.

- Vollbohrer** „Der Bohrer unterscheidet sich von der Ahle durch seine kreisförmige Anwendung, d.h. die Kombination von *senkrechter Druckperkussion* auf die Spitze und *schräger Druckperkussion* auf die schneidenden Kanten der Bohrspitze. Es wirken auf den Bohrer zwei verschiedene Kräfte ein: einen in der Achsenrichtung und eine zweite, die die Achse in Drehung versetzt.“<sup>2613</sup> „Mit einem Vollbohrer, der mit den Handflächen gequirt wird, erzielt man konische Bohrlöcher. [...] Hat der Bohrer keine angesetzte Steinspitze, so wird die Holzspindel zusammen mit Silikatsand und Wasser eingesetzt. Dabei hinterlassen die Sandkörner an den Wänden des Bohrloches deutlich sichtbare Rillen als Spuren.“<sup>2614</sup>
- Vollbohrung** „Im Unterschied zur *Kronen- oder Hohlbohrung* spricht man bei allen anderen Bohrmethoden auch von *Vollbohrungen*.“<sup>2615</sup>
- Vorschreibfläche** „Bei der Festlegung der Werksteinform wird die Schablone auf die sogenannte »Vorschreibfläche« angehalten oder aufgelegt und die Schablonenumrisse auf den Stein übertragen.“<sup>2616</sup>
- Werkzeichnungen** „Auftragsarbeiten setzen sich in der Regel aus einer Anzahl von Werksteinen in unterschiedlichen Formen und Oberflächenbearbeitungen zusammen. Dies setzt vor der eigentlichen Bearbeitung der einzelnen Werkstücke eine Planung voraus, die vom Meister oder Steintechniker in Form von *Werkzeichnungen*, *Werkzettel* und *Steinlisten* vorbereitet wird. Diese Planungsarbeit bildet die Grundlage der Werksteinanfertigung.“<sup>2617</sup>
- Werkzeuge zur Formveränderung** „Die Werkzeuge zur Formveränderung beruhen alle auf dem Prinzip der *spanabhebenden Perkussion*. Sie unterscheiden sich jedoch danach, ob diese als *Druck-*, *Schwung-*, oder *kombinierte Perkussion* wirkt, ob ihre Anwendung senkrecht oder schräg und ihre Wirkung linear, punktförmig oder flächig ist. An diese Punkte schließt sich auch die Frage der Kinematik der Handarbeit an, aus der sich verschiedene Werkzeughaltungen und in der Folge auch Konstruktionseigenheiten ergeben.“<sup>2618</sup>

---

<sup>2613</sup> Feest u.a., Ergologie, 165-166.

<sup>2614</sup> Feest u.a., Ergologie, 53.

<sup>2615</sup> Feest u.a., Ergologie, 166.

<sup>2616</sup> E/Stein 2, 16

<sup>2617</sup> E/Stein 1, 31.

<sup>2618</sup> Feest u.a., Ergologie, 162.

**Werkzeuge zur  
Formveränderung,  
kombiniert**

„Einige Werkzeuge basieren auf dem Prinzip der *kombinierten Perkussion*. Sie bestehen aus einem *Arbeitsteil*, der am Materialstück angesetzt wird, um einem *Schlagteil*, der mit Schwung auf den *Arbeitsteil* schlägt, den dieser als Druck weitergibt. Der Vorteil liegt in der Möglichkeit, große Kraft an einem genau kontrollierbaren Punkt anzuwenden.“<sup>2619</sup>

**windschief oder flügelig**

„Das Herstellen einer Fläche an einem Werkstück bedarf besonderer Sorgfalt. Hierbei müssen alle Punkte in einer Ebene liegen. Fehlt es am exakten Arbeiten, entstehen *hohle oder gewölbte Flächen*. Darüber hinaus können Flächen in sich verdreht sein. Der Steinmetz spricht von *windschiefen oder flügeligen Ebenen*, die beim Arbeiten zu gravierenden Maßungenauigkeiten führen.“<sup>2620</sup>

**Wulst**

„Wulst, nach freiem Empfinden oder auf Grund geometrischer Konstruktion *geschwungene Polsterform* (auch *Pfuhl* genannt).“<sup>2621</sup>

---

<sup>2619</sup> Feest u.a., Ergologie, 173-174.

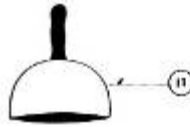
<sup>2620</sup> E/Stein 1, 58

<sup>2621</sup> E/Stein 2, 12.



## Werkzeuge zur manuellen Steinbearbeitung

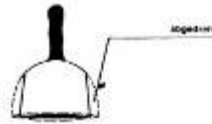
- i1** Knüpfel, Klippel, Klüpfel oder Klopfel, der Holzkörper aus Weißbuche, meistens im  $\varnothing$  10–24 cm groß, der Holzstiel aus Eiche, Esche oder Akazie  $\varnothing$  28 mm und faustlang Wird an Stelle des Handläufers zum Antreiben der Werkzeuge mit Knüpfelkopf bei Sedimentär-, Niederschlags- und Umwandlungsgestein eingesetzt.



Abgenutzte Knüpfel werden nachgedreht, als sog. Gesimsknüpfel für feinere Arbeiten.

Knüpfel werden beim Antreiben der Werkzeuge ständig von Hieb zu Hieb in der Hand gedreht.

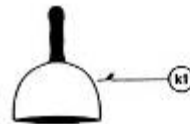
Knüpfel müssen vor Feuchtigkeit, Hitze und Sonneneinstrahlung geschützt werden (Gefahr des Aufplatzens).



- k1** Kunststoffknüpfel haben sich durch den wesentlich geringeren Verschleiß bewährt

In den Farben -braun- für harten Hieb und -blau- für weichen Hieb, in den Größen

- $\varnothing$  115 mm, 0,85 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  120 mm
- $\varnothing$  115 mm, 1,25 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  130 mm
- $\varnothing$  130 mm, 1,2 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  140 mm
- $\varnothing$  130 mm, 1,35 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  150 mm
- $\varnothing$  130 mm, 1,5 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  160 mm
- $\varnothing$  140 mm, 1,5 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  180 mm
- $\varnothing$  140 mm, 1,7 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  170 mm
- $\varnothing$  140 mm, 1,9 kg = Holzknüpfel  $\varnothing$  180 mm



- h1** Naturholzhammer aus verwachsenem Buchenholz, auch Wurzeln, vollkommen ausgetrocknet (sog. Totenholz) 7 Jahre im Haus, Holzkörper leicht gebogen, beide gerade Bahnen schräg zum Stielende hin zugesägt, mit Holzstiel aus Weißdorn oder Esche. Bei Arbeiten aus Kalkstein im Einsatz (Gründächer Deutschland - Belgien)



## Werkzeuge zur manuellen Steinbearbeitung aus Werkzeugstahl

Beizisen abgefacht, mit scharfer, gerader Schneidbahn. Zum An- und Einbeizen von Rissen und angeschriebenen Profilen.

- b1** Beizisen mit Knüpfelkopf bei Sedimentär- und Niederschlagsgestein, Schneidbahn 10–16 mm breit, lang abgefacht, 210–240 mm lang.



- c1** Beizisen mit Knüpfelkopf bei Umwandlungsgestein (sauer), Schneidbahn 6–14 mm breit, mittel abgefacht, 180–200 mm lang.



- d1** Beizisen mit Schlägelkopf bei Tiefen- und Ergußgestein, Schneidbahn 10–14 mm breit, kurz abgefacht, 200 mm lang.



Schlagiszen, abgefacht, mit scharfer, gerader Schneidbahn. Zum Anarbeiten von Schlägen.

- e1** Schlagiszen mit Knüpfelkopf bei Sedimentär- und Niederschlagsgestein, bis 40 mm breit, 260 mm lang.



- f1** Schlagiszen mit Knüpfelkopf bei Umwandlungsgestein (sauer), bis 25 mm breit, 190–210 mm lang.



- g1** Schlagiszen mit Schlägelkopf bei Tiefen- und Ergußgestein, 20–30 mm breit, 200 mm lang.



- h1** Stetziszen mit Knüpfelkopf bei Sedimentärgestein, abgefacht, mit gerader, scharfer und nach außen stehender Schneidbahn, bis 30 mm breit, bis 260 mm lang. Zum Stelzschlag an Prothgliedern und Stelzrandschlägen an Flächen.

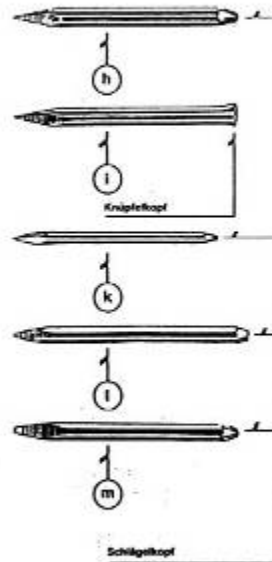


Der Stelzschlag besteht aus gleichmäßigen, dicht nebeneinander liegenden, scharf gestochenen Vertiefungen (-lieben).

### Werkzeuge zur manuellen Steinbearbeitung aus Werkzeugstahl

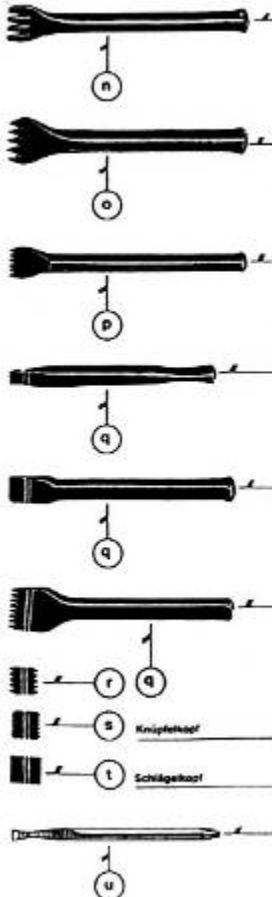
Spitzseisen dienen zum groben  
Zurichten von Rohblöcken und  
zum Einebnen von Flächen.

- h Spitzseisen »S« mit Schlägelkopf bei Sedimentärgestein (Sandstein), Stahlstärke 12–14–16–18–20 mm, Länge 240–270 mm.
- i Spitzseisen »S« mit Knüpfelkopf bei Sedimentärgestein für Profil- und Bildhauerarbeiten, Stahlstärke 14–16–18–20 mm, Länge 250–270 mm.
- k Spitzseisen »M« mit Schlägelkopf bei Umwandlungsgestein, Stahlstärke 10–12–14–16–18–20 mm, Länge 210–260 mm.
- l Spitzseisen mit Schlägelkopf bei Tiefen- und Ergußgestein, Stahlstärke 16–18–20–22 mm, Länge 240–260 mm.
- m Preller »S« mit Schlägelkopf bei Sedimentärgestein, Stahlstärke 18 mm, Länge 260 mm.



Zahneisen, mit abgeflachter  
gezahnter Schneide mit Knüpfel-  
kopf, zum Abarbeiten der Un-  
ebenheiten nach dem Spitzseisen.

- n Zahneisen mit breiten Zähnen bei Sedimentärgestein, bis 50 mm breit, Stahlstärke 12–20 mm, Länge 200–220 mm.
- o Zahneisen mit spitzen Zähnen bei Niederschlagsgestein (Muschelkalk) sonst wie n.
- p Zahneisen mit engen, spitzen Zähnen bei Umwandlungsgestein, Stahlstärke 10–18 mm, Länge 180–210 mm.
- q Zahneisenhalter, zweiseitig abgeflacht, mit Schlitz für den Zahneisen-Einsatz und Knüpfelkopf, Schaft 4-kantig mit abgerundeten Kanten, 15–50 mm breit, 175–185 mm lang.
- r Zahneisen-Einsatz bei Sedimentär-  
gestein (Sandstein), Zahnabstand 5 mm,  
Breite 15–25–30–40–50 mm.
- s Zahneisen-Einsatz bei Umwandlungs-  
gestein (Marmor), Zahnabstand 3,5 mm,  
Breite 15–25–30–40–50 mm.
- t Belz- und Schlägeisen-Einsätze bei  
Sedimentärgestein, Breite 15–25–  
30–40–50 mm.
- u Nutseisen mit Knüpfel- oder Schlägel-  
kopf, abgeflacht, gehärtet, mit schma-  
ler, scharfer Schneide.  
Zum Aus- oder Anarbeiten von Nuten  
mit flachem Grund.



### Werkzeuge zur manuellen Steinbearbeitung aus Werkzeugstahl

Scharriereisen für Umwandlungsgestein (Marmor) mit Knüpfelkopf, sonst wie bei f2. g2, h2, i2 und k2, jedoch mittel abgeflacht.

o2 Scharriereisen in Herzform als Viertelisen, 40–45 mm und 45–50 mm breit.

p2 Scharriereisen in Glockenform als Halbeisen, 55–60 mm und 65–70 mm breit.

q2 Schlagbohrer, Einschnelder oder Dübeleisen, massiv und kurz abgeflacht, mit gebogener und gehärteter Schneide, 25 bis 30 cm langem Schaft und Schlägelkopf. Zum Ausarbeiten von Dübellöchern im Tiefen- und Ergußgestein (inspektuellisch höher). Die Schneidbreite richtet sich nach der Lochgröße und ist 1/3 bis 1/2 größer als der Schaft, damit der Bohrer nicht klemmt.

r2 Schlagbohrer, Einschnelder oder Dübeleisen wie bei q2, jedoch für Dübellöcher zum Einsetzen von Bronzeschriften oder Eingießen bzw. Eintreiben von Bleischriften.

s2 Kreuz-, Kronenbohrer oder Zweischnelder, sonst wie bei q2, jedoch mit zwei gebogenen Schneiden, die in der Mitte rechtwinklig zueinander stehen. Zum Ausarbeiten von Dübellöchern im Sedimentär-, Niederschlags- und Umwandlungsgestein (Marmor).

t2 Kreuz-, Kronenbohrer oder Zweischnelder, sonst wie bei r2 und s2.

u2 Mehrschnelder oder Sternbohrer, sonst wie bei s2.

v Bildhauereisen, abgeflacht, gehärtet. Schneide schmal, scharf und seitlich nach außen stehend, 8–10–12–14 mm Stahlstärke, 3–22 mm Schneidbreite, 260–290 mm lang, mit Knüpfelkopf bei Sedimentärgestein.

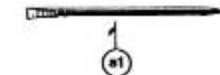
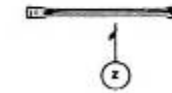
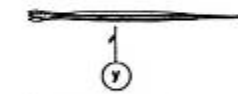
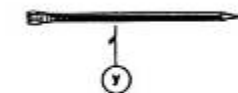
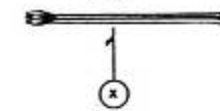
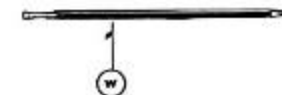
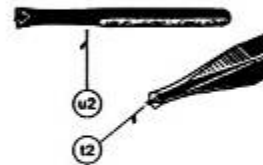
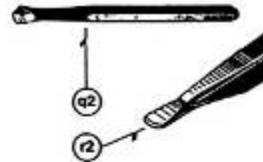
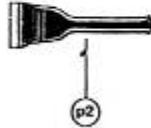
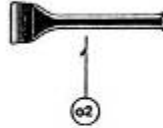
w Bildhauereisen mit Schlägelkopf bei Niederschlags- und Umwandlungsgestein (Marmor), sonst wie v.

x Bildhauerezahneisen mit Knüpfelkopf bei Sedimentärgestein (Sandstein), abgeflacht, gehärtet, mit 2–3–4 scharfen, schmalen Zähnen, Stahlstärke 6–14 mm, Länge 290 mm.

y Bildhauerezahneisen mit Schlägelkopf bei Niederschlags- und Umwandlungsgestein (Marmor), mit 2–3–4 scharfen, spitzen Zähnen, sonst wie x.

z Schriftisen mit Knüpfelkopf bei Sedimentärgestein (Sandstein), abgeflacht, gehärtet, scharfer, gerader Schneidbahn 3–18 mm breit, 180 mm lang.

s1 Schriftisen mit Schlägelkopf bei Niederschlags- und Umwandlungsgestein (Marmor), sonst wie z.



### Schriftwerkzeuge mit eingelöteten Hartmetalleinsätzen

Schriftwerkzeuge mit Hartmetalleinsätzen besitzen eine längere -Standzeit-, d. h. im Einsatz bleibt die Schärfe der Eisen länger erhalten.  
Für jedes Material ist entsprechend der Bearbeitbarkeit die richtige Werkzeughärte zu wählen.  
Es gibt zwei Härtegrade bei den Schriftwerkzeugen mit Hartmetalleinsatz.  
Die Werkzeuge sind gekennzeichnet mit -H- für hart und -W- für weich.

Diese Schriftfeisen mit besonders schlank ausgeschliffenen, geraden Schneiden sind sehr schnittig und schnitthaltig für feinfühlig arbeitende Schriftthauer.

**e Schriftspitzeisen**, mit eingelöteter Hartmetallspitze, 160–170 mm lang, Schaftstärke 8, 10 und 12 mm, mit Schlägelkopf.

**a Schriftfeisen »H«**, mit gerader eingelöteter Hartmetallschneide, 160–170 mm lang, mit Schlägelkopf, in den Größen:  
Schneidbreite/Schaftstärke mm  
3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 8/8, 10/10, 12/10, 14/10, 16/10 und 18/10.



**b Schriftfeisen »Spezial H«**, mit gerader eingelöteter Hartmetallschneide, 160–170 mm lang, mit Schlägelkopf, in den Schneidbreiten:  
4, 6, 8 und 10 mm.  
Diese Schriftfeisen mit besonders schlank ausgeschliffenen, geraden Schneiden sind sehr schnittig und schnitthaltig für feinfühlig arbeitende Schriftthauer.



**c Schriftfeisen »W«**, mit gerader eingelöteter Hartmetallschneide, die Schneide ist schlank angeschliffen, 160–170 mm lang, mit Schlägelkopf (oder mit Knüpfelkopf) in den Größen:  
Schneidbreite/Schaftstärke mm  
4/8, 5/8, 8/8, 10/10, 12/10, 14/10, 16/10 und 18/10.



**d Schriftfeisen »Spezial W«**, mit gerader eingelöteter Hartmetallschneide, 160–170 mm lang, mit Knüpfelkopf (oder mit Schlägelkopf) in den Schneidbreiten: 4, 6, 8 und 10 mm.



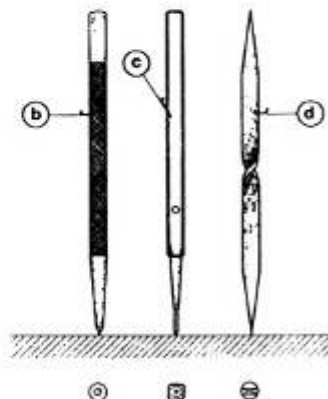
### Anreißwerkzeuge

**a Steinhauerstifte** sind Bleistifte mit einer sehr harten Mine.  
Sie finden Verwendung beim Anreißreiben und Nachschreiben der Steinkonturen (nur bei Sedimentgestein).

**b Hartmetallreißnadeln** sind Werkzeuge mit einer Hartmetallspitze.  
Mit diesen Werkzeugen werden Risse bei mittelharten und härteren Gesteinsarten gezogen.

**c Schreibdiamanten** sind Werkzeuge mit einer Diamantspitze in Silberlot gefaßt.  
Diese Werkzeuge werden für Risse auf polierten Flächen bei harten Gesteinsarten benötigt.

**d Reißnadeln, Ritzer oder Kratzer aus Werkzeugstahl.**  
Sie werden zum Anreißreiben der Steinkonturen und Hilfslinien bei Sedimentgestein verwendet.



### Werkzeughaltung

e Die tiefe Keilnutenform entsteht beim Beizen der Schriften durch die normale Schriftisenhaltung.



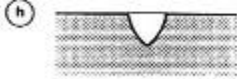
f Flache Werkzeughaltung bewirkt eine Schrift mit geringer Schattenwirkung.



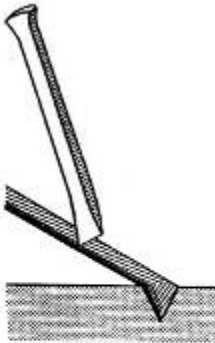
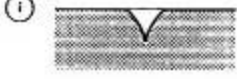
g Mit der steilen Keilnute erreicht man die größte optische Wirkung. Sie erfordert jedoch mehr handwerkliche Erfahrung.



h Die hohlen Keilnutenflächen entstehen beim Stemmen der Schriften in weichen Gesteinsarten.



i Bei zähen und harten Werksteinen bewirkt das Stemmen gewölbte Keilnutenflächen.



Werkzeughaltung beim Beizen



Werkzeughaltung beim Stemmen

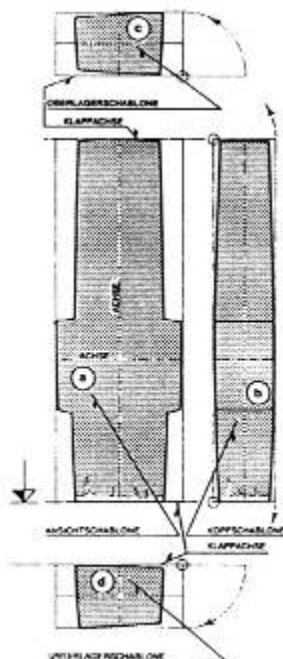
### Schablonenarten

Je nach Werkstückseite, die man als Vorschreibfläche verwendet, spricht man von:

- a Ansichtschablone,
- b Kopfschablone,
- c Oberlagerschablone,
- d Unterlagerschablone.

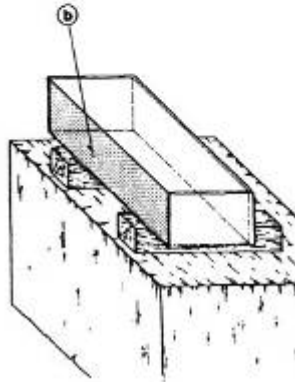
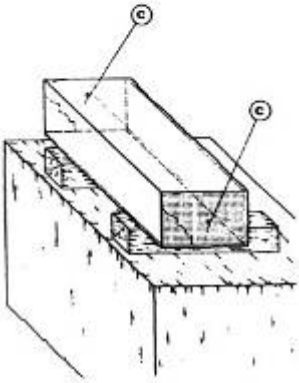
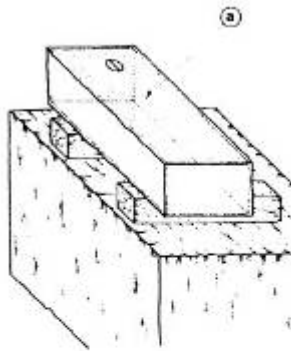
Aus der Tätigkeit des Auflegens entstand der Begriff -Auflegeschablone- für Ober- bzw. Unterlager.

Die Schablonen dienen zur Ausarbeitung der Werksteinformen und Profile, nach der Fertigung zur Überprüfung auf Genauigkeit.

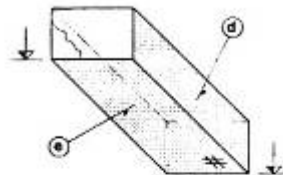


### Flächenbezeichnungen

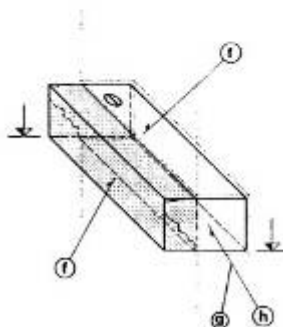
- a Oberlager** (partes Lager) nennt man die obere waagerechte Fläche eines Werkstückes. Kennzeichnung =  $\Theta$  oder  $\Theta$  - (Kennzeichnungsart in früheren Jahrhunderten) liegt gegenüber dem Unterlager.
- b Vordere Haupt- oder Stirnfläche** nennt man die nach vorne weisende Fläche, in der Regel die Sichtfläche.
- c Linker bzw. rechter Kopf** sind Flächen, die durch die Längenbegrenzung des Werkstückes entstehen.



- d Das hintere Haupt oder die Rückseite** liegt gegenüber der Stirnfläche.
- e Das Unterlager oder die Standfuge** (partes Lager) Kennzeichnung =  $\#$  oder  $\times$  - (Kennzeichnungsart in früheren Jahrhunderten)



- f Die Sichtfläche**  
Sichtbare Werksteinseiten bezeichnet der Steinmetz als Sichtflächen. Sie sind besonders sorgfältig und fehlerfrei zu bearbeiten.
- g Die Fugenfläche**  
Flächen, die nach dem Einbau am Verwendungsort nicht sichtbar sind, heißen Fugenflächen.
- h Hilfsfläche oder Vorschreibfläche**  
Diese Fläche wird angearbeitet, um die Werksteinform anzuzeichnen oder »vorschreiben«.



**Die Fase**

Die Fase ist das einfachste Glied der Profilierung.

Sie wird auch durch das in Fase-Stellen der Profile als Hilfsfläche oder HilfsEbene angearbeitet. Die höchsten Profilkanten liegen dabei immer auf der Ebene der Faserfläche.



**k** Werkfläche oder profilierte Werkstücke mit großen Fasen so aufbänken, daß die Faserfläche in waagrechter Ebene liegt.

**f** Abpassen der Bossen an den Kopfflächen bis ca. 2 mm oberhalb vom Riß mit dem Palkeisen (auch Beise oder Sprengstein).

**k** Bossen am vorderen Haupt von rechts nach links mit Abstand vom Riß abpassen.

Das Palkeisen oder Schlagstein, und bei kleinen Fasen das Beiseisen, wird leicht schräg bis fast rechtwinklig zur Kante geführt. Dabei wird beim Antreiben des Eisens das zu tief Hineinziehen des Schlags (= Beise) verhindert.

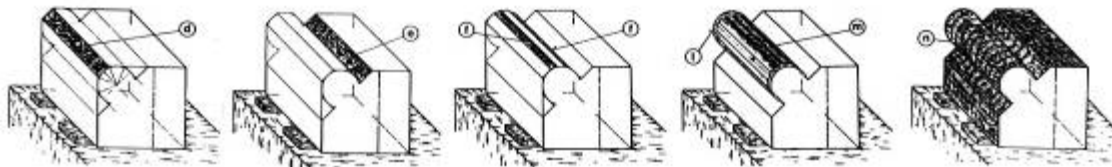
**n** größere Bossen auf Grund vor-splizen.

Für das Arbeiten mit weichem Schlag wird das Splitzstein mit dem Knüttel angetrieben. Abspitzen in Bahnen auf FaserEbene im fortlaufenden Wechselzug: von unten, von oben, von der Mitte.

**f** auf Grund gezahnte Fase in einem Zug begründen und rechtwinklig zur Längskante scharfieren oder eine andere Oberflächenbearbeitung anarbeiten.

**s** bei flachen Fasen wird der Übergang zu den Flächen durch einen sauberen, geraden Riß begrenzt.

**Der Rundstab**



**d** Fase als HilfsEbene anarbeiten oder das Profil in Fase stellen.

**e** Splitzrute anarbeiten.

**f** Ablassen des Rundstabes.

**l** gleiche Aufteilung an Profilarfang und Profilstende auf die gebogenen Lehrschläge vorschreiben. Sie dienen zur Überprüfung der Geraden von Schlag zu Schlag.

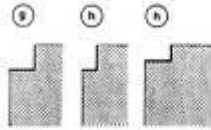
**n** hintereinander von oben nach unten die Teilflächen gebogen mit Kontrolle anarbeiten.

**n** Sichtflächen bearbeiten.

## Platten, Falze, Nuten

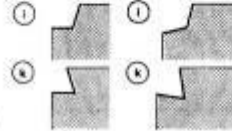
Falz, schmale in einem Winkel zurückgesetzte Flächen.

g Falz gleichschenkelig, Flächen oder Schenkel sind gleich in ihrer Abmessung.



h Falz ungleichschenkelig, Flächen oder Schenkel sind ungleich in ihrer Abmessung.

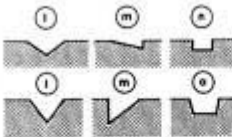
l Falz schräg, Flächen oder Schenkel stehen im stumpfen Winkel zueinander.



k Falz unterstochen, Flächen oder Schenkel stehen im spitzen Winkel zueinander.

Nut, rinnenförmige Vertiefung in der Fläche.

l Spitznute gleichschenkelig, Vertiefung in der Fläche mit gleichlangen Schenkeln.

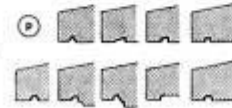


m Einstich, ungleichschenkelige Vertiefung in der Fläche. Der kurze Nut-schenkel steht rechtwinklig zur Oberfläche.

n Nut, Vertiefung im rechten Winkel mit flachem Grund.

o Nut schräg, Vertiefung im stumpfen Winkel mit flachem Grund.

p Wassermaße oder Tropfnase, Vertiefung in der Fläche wie bei Spitznute gleichschenkelig, Einstich, Nut, Nut schräg, Halbkahle, Viertekahle eingesetzt und Viertekahle eingesetzt mit Platte. Witterungseinflüsse werden über die Wassermassen oder Tropfnasen vom Baukörper abgeleitet.



## Zusammengesetzte Profile

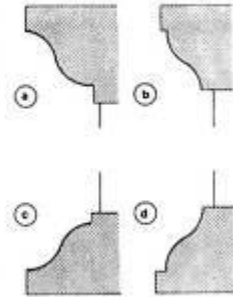
Karnies (auch s-förmig geschwungenes Profil oder Glockenleiste genannt). Der Karnies besteht aus der Kahle (Kante) und dem Stab (Stange), der zu unterscheiden ist in:

a Karnies steigend oder stehend, ist bekrönend.

b Karnies verkehrt steigend oder verkehrt stehend, ist stützend.

c Karnies fallend oder liegend, ist auslaufend und wird auch als Sturzrinne bezeichnet.

d Karnies verkehrt fallend oder verkehrt liegend, ist laufend.



Hohlritzen und Stabritzen als Gestaltungselement einzelner Bauelemente z. B. an Wandplatten (Plastern), meistens lotrecht.

e Hohlritzen mit flachem Grund und Stegen, parallel angeordnet.

f Hohlritzen halbkreisförmig mit Stegen, parallel angeordnet.

g Hohlritzen segmentbogenförmig mit Stegen, parallel angeordnet.

h Hohlritzen korbogenförmig mit Stegen, parallel angeordnet.

