

Raumkonzept und Bildprogramm in dekorierten Grabanlagen im Alten Reich

MARTIN FITZENREITER

„Es ist erstaunlich, wieviel Leben und charakteristische Bewegung in diesem die Figuren an die Fläche bindenden, unräumlichen Reliefstil zum Ausdruck gebracht ist. Nicht nur, daß wir erfassen, wie das Leben eines Gutsherrn in dieser Zeit sich abspielte, welche Tätigkeiten die Menschen ausübten, welche Instrumente sie gebrauchten, wir sehen es auch als Vorgang mit demselben physiognomischen Reichtum wie die Gesichter der Statuen. Die Genrebilder der holländischen Malerei gehen darin kaum weiter, an Deutlichkeit stehen sie dahinter zurück.“

(Richard Hamann 1955, 166-168)

Im folgenden Aufsatz möchte ich versuchen, die vielfältigen Darstellungen von Alltag, Kult und jenseitigen Vorstellungen an den Wänden fune­rerer Anlagen im Alten Reich zu deuten, die der große Kunsthistoriker Richard Hamann mit den auch inhaltlich ähnlich komplexen Werken der holländischen Genremalerei verglich. Die Deutung soll unter zwei Gesichtspunkten stehen: dem der Funktion der Bilder im Rahmen der fune­rerer Praxis der altägyptischen Gesellschaft und dem ihrer Verteilung im Raum der fune­rerer Anlage.

Im ersten Teil werden einige Überlegungen zusammengefasst, die für den von mir verfolgten Ansatz grundlegend sind. In diesem Zusammenhang wird ein Modell der Motive von Wanddekoration und ihrer Verteilung in fune­rerer Anlagen vorgeschlagen, in das konkrete Befunde *idealiter* eingepasst und in ihrer Funktion analysiert werden können. Wie die Interpretation solcher konkreten Befunde auf der Grundlage des Modells aussehen kann, wird im zweiten Teil anhand der drei vorgegebenen Dekorationsprogramme dargelegt.

Der Beitrag wird sich weitgehend darauf beschränken, formale Fragen der Gestaltung zu untersuchen. Eine solche Untersuchung muss m.E. der Ausgangspunkt jeder weitergehenden Interpretation sein, denn nur, wenn man die Prinzipien kennt, nach denen die verschiedensten Sachverhalte thematisiert werden, kann man den Sinn der Darstellungen aus ihrem Kontext heraus verstehen. D.h. erst, wenn der Zusammenhang von fune­rerer Kultur und dem jeweiligen Darstellungsgegenstand in einer

fune­rerer Anlage schlüssig erklärt ist, kann die Deutung spezifischer Elemente und der verschiedenen Sinnebenen beginnen. Diese zweite Stufe, die sowohl die magischen, symbolischen und schließlich theologischen Dimensionen der Grabdekoration als auch deren kulturgeschichtliche, soziale und politische Implikationen umfasst, wird hier nur gestreift. Das trifft auch für die ästhetische Einordnung der Gesamtgestaltung und der individuellen künstlerischen Leistung zu, die von Richard Hamann in so treffenden Worten gewürdigt wurde.¹

Teil I – Methodisches zur Interpretation von Grabdekoration

I.1. Begriffe und Voraussetzungen

Auch wenn Begriffserörterungen oft ermüdend wirken und scheinbar den Blick auf die eigentliche Fragestellung an den Befund nur vernebeln (ganz zu schweigen von den nicht seltenen Fällen, in denen die Begriffsdiskussion zum eigentlichen Gegenstand

¹ Wobei bereits die ikonologische Analyse durchaus dem ästhetischen Erleben gerecht wird, wie G. J. Hoogewerff in seinem den Begriff *Ikonologie* inaugurierenden Aufsatz schreibt: "... daß ein Kunstwerk, welches nicht nur in seiner formalen Schönheit sondern auch in seiner inneren Bedeutung verstanden wird, eine tiefe Bewunderung einflößt und uns ein größeres Glück vermittelt und eine stärkere Freude geben kann, als es die technische, geschichtliche oder ästhetische Würdigung allein vermöchte." (Hoogewerff 1979, 108).

wird und der Befund nur noch zur Illustration dient), ist es m.E. sinnvoll, einige Termini zu erläutern. Dadurch soll vor allem sichergestellt werden, dass es allen Lesern zumindest möglich ist, die verwendeten Begriffe in etwa so zu verstehen, wie vom Autor intendiert – ob sie dazu bereit sind, ist eine andere Frage.

Allerdings sollte man bei der Definition eines Begriffsapparates nie übersehen, dass man mit Begriffen nur Hilfsmittel der Beschreibung entwickelt, die in der konkreten Situation einer bestimmten Interpretation sinnvoll sind. Begriffe sind nur Werkzeuge, um sich einem komplexen Phänomen zu nähern, das sich kaum je unter einer Definition befriedigend erfassen lässt. Durch die Hervorhebung von bestimmten Aspekten, die aus dem Blickwinkel des Interpreten charakteristisch sind, ist das Phänomen zwar leichter zu behandeln, es ist aber nie auf den Begriff zu reduzieren oder – was eine beliebte hermeneutische Fehlleistung ist – nur als Erscheinungsform des Begriffes zu sehen. Das Phänomen liefert u.a. Aspekte, die in einer Begriffsdefinition zusammengefasst werden können, aber es ist von diesem Begriffswerk völlig unabhängig.

1.1. Funktion und Praxis

Den folgenden Überlegungen liegt ein methodisches Herangehen zugrunde, das sich schlagwortartig als ein funktionalistischer bzw. als praxistheoretischer Ansatz bezeichnen lässt. Kurz gesagt soll das heißen, dass davon ausgegangen wird, dass sich alle Befunde aus ihrer Funktion erklären lassen. Da dieser Ansatz so breit wie flach ist, soll der Bezug zur Praxistheorie eine etwas differenziertere Herangehensweise beschreiben: entscheidend für die Interpretation ist es, die Entstehungsbedingungen des konkreten Befundes zu rekonstruieren, vom *opus operatum* ausgehend zum *modus operandi* vorzustoßen.² Die Rekonstruktion der Entstehungsbedingungen schließt die Rekonstruktion der Funktion des Befundes in einer konkreten Situation ein, umfasst aber auch, möglichst viele Bedingungen zu analysieren, die notwendig waren, damit der Befund in der vorliegenden Form überhaupt entstehen und eine bestimmte Funktion erfüllen konnte. Zu diesen Bedingungen zählen allgemeine ökonomische, technologische, soziale und politische Voraussetzungen

ebenso, wie ein spezifisches Korpus von im „kulturellen Gedächtnis“ gefasster Kulturtechniken.³ Neben diesen strukturellen Bedingungen, denen die Agenten gewissermaßen nicht entinnen können, zählen dazu aber auch konzeptuelle und psychologische Eigenarten, die determinieren, wie ein Phänomen von den beteiligten Agenten individuell genutzt und verstanden wird, bis hin zu persönlichem Geschmack und Vermögen. Eine so als „dichte Beschreibung“⁴ angelegte Interpretation ist jedoch in beständiger Gefahr, in Spekulation abzugleiten, insbesondere, wenn der Interpret sich bewusst von den Maßgaben des „gesunden Menschenverstandes“ (d.h. dem Weltbild des männlichen Westeuropäers) verabschiedet und nach tieferen semiologischen Schichten gräbt. Man kann aber spätestens dann wieder festen Boden unter die Füße bekommen, wenn man sich zweier Voraussetzungen besinnt:

- Erstens, indem man sich vergegenwärtigt, dass jeder konkrete Befund – und auf diese Konkretheit des Befundes ist in diesem Zusammenhang großer Wert zu legen – ein in sich singuläres Phänomen ist und eine konkrete Funktion hat(te). Die Dialektik sozialer Praxis bewirkt, dass Handeln nicht ohne Voraussetzungen verschiedenster Art möglich ist, andererseits sich alle diese Voraussetzungen aber immer nur in konkretem Handeln verwirklichen und so weitergegeben werden. Jedes Phänomen ist damit einerseits zwar Ausdruck der Entstehungsbedingungen, also Erscheinungsform einer Struktur, andererseits können sich diese Entstehungsbedingungen – also die Struktur – nur und ausschließlich in solchen konkreten Erscheinungsformen manifestieren. Es gibt keine „Religion“ an sich, sondern nur die beständige Neukonstitution des Religiösen mittels religiöser Praxis;⁵ keinen Totenglauben, sondern nur die beständige Neufassung funeärer Vorstellungen im Rahmen funeärer Handlungen; kein abstraktes Bildprogramm funeärer Anlagen, sondern nur die konkrete Fassungen eines möglichen Repertoires an Motiven. Nicht die Selbstbewegung vermeintlich archetypischer Motive und Konzepte des Geistes bewegt die Kultur, sondern die Motive und Konzepte werden in gesellschaftlicher Praxis geschaffen, tradiert, vergessen und gegebenenfalls

³ Assmann 1992.

⁴ Geertz 1983.

⁵ Fitzenreiter 1994.a.

² Bourdieu 1979, 164.

neu belebt. Da aber jede Erscheinung Ergebnis von konkreten Handlungen ist, liegt der Schlüssel der Interpretation letztendlich wieder in der Zurückführung aller Rahmenbedingungen auf deren Sinn und Zweck – vereinfacht: in der Funktion.⁶

Für die Interpretation von Befunden aus fune­rären Anlagen – und dazu zählt das Dekorationsprogramm – ergibt sich aus dieser Prämisse: jeder Befund, der in irgendeiner Beziehung zur fune­rären Anlage steht, muss auch eine *Funktion im Rahmen fune­rärer Praxis* besitzen. Es ist genau diese Funktion, die seine Vergesellschaftung in einen Befundkomplex verursacht und motiviert, auch wenn der Befund weit über diese Funktion hinausgehendes Interpretationspotential besitzt. Letzteres kann unwillkürlich sein, z.B. wenn fune­räre Keramik ganz allgemein das Bild der Keramikproduktion ergänzt, kann aber auch beabsichtigt sein, wenn z.B. von den Agenten fune­räre Praxis genutzt wird, um Fragen von Status in der Gesellschaft zu verhandeln, juristische Regulationen zu beurkunden oder ästhetische Kunstfertigkeit zu demonstrieren. Der Bezug zu den Entstehungsbedingungen im Rahmen fune­rärer Praxis ist besonders dann zu beachten, wenn die Analyse auf Befunde gerichtet ist, die eben nur Ausschnitte aus der weit komplexeren kulturellen Sphäre repräsentieren: Grabkeramik stellt nur einen Ausschnitt des keramischen Inventars; nur ein Teil sozialer und ökonomischer Beziehungen wird in fune­rarem Rahmen thematisiert; nur Ausschnitte des künstlerischen und literarischen Schaffens sind im Grabkontext dokumentiert. Am Beginn jeder Interpretation muss also die Frage stehen: warum tritt der Befund in einem fune­rären Kontext auf?

- Und zweitens ist es unbedingt notwendig sich darüber im klaren zu sein, dass auch jede wissenschaftliche Interpretation eines historischen Befundes ein praktischer Akt ist, eine virtuelle Neuschaffung des Phänomens unter den konkreten Bedingungen und Zielen von Forschung, oder auch von persönlicher Sinnsuche – kurz: bestimmt wird durch die Funktion von historischer Wissenschaft.

Daher ist es erlaubt und sogar notwendig, bei der Auseinandersetzung mit einer wissenschaftlichen These zu fragen: warum, aufgrund welcher aktuellen Befunde, aufgrund welcher aktuellen gesellschaftlichen, aber auch persönlichen Situation ist die Forschung zu diesem Ergebnis gekommen?

6 Ob der Befund den von den Agenten intendierten Zweck dann auch erfüllt, ist eine andere Sache. Aber auch das ist nur zu beurteilen, wenn man die intendierte Funktion beurteilen kann. Siehe die klassische Beschreibung eines solchen Falles „When Ritual Fails“ in Geertz 1983.

1.2. Ort, Installation und Dekoration

In einer möglichst allgemein gehaltenen Erstsprache des Befundes kann eine fune­räre Anlage – und um solche soll es im folgenden ausschließlich gehen – als ein durch menschliches Handeln gestalteteter Ort angesehen werden. Eine Funktion dieses Ortes ist es gewöhnlich, einen oder mehrere Leichen aufzunehmen. Eine zweite Funktion dieses Ortes *kann* es sein, Platz für fune­rären Kult im weitesten Sinne zu bieten. Nur wenn dieses zweite Kriterium erfüllt ist, wird es zur Gestaltung einer Kultanlage bei oder auch nur in mittelbarer Beziehung zu der Grab­lege kommen. Wird eine Kultstelle eingerichtet, erhält der Ort einen besonderen Charakter. Er wird als *liminaler* Ort nicht nur verstanden, sondern auch hergerichtet; nicht nur kurzzeitig zur Leichenentsorgung gebraucht, sondern langfristig für fune­räre Handlungen genutzt. Durch die Prämisse, dass der Ort als liminal definiert ist, finden alle Handlungen an diesem Ort unter besonderen Bedingungen statt, die als *liminale Situation* bezeichnet sein sollen. Liminale Situationen sind nicht natürlich vorgegeben, sondern werden im Rahmen religiöser Praxis erzeugt. Dabei spielen bereits eine Reihe von vorgegebenen, vom menschlichen Handeln unabhängige Rahmenbedingungen eine wichtige Rolle, z.B. der Zeitpunkt (Sonnenaufgang, Nacht, Jahreswechsel, Festtag) und die Art des Ortes (Höhle, Wüstenrand, Berg). Aber diese Rahmenbedingungen erlauben nur, was im Rahmen religiöser Praxis *konkret* wird: die Erzeugung eines liminalen Zustandes, in dem anhaltende religiöse Praxis möglich ist.

Aus dieser Annahme, dass es sich bei den interessierenden Grabanlagen um die Markierung liminaler Orte handelt, lassen sich zwei weitere Aspekte erheben, die bei der Interpretation verschiedenster Befunde berücksichtigt werden können.

a) Das ist zum einen, dass wir es hier mit einer Situation zu tun haben, in der rationale Mittel zum großen Teil versagen und in der folglich auf magische Weise gehandelt werden muss. So werden Statuen und Abbilder von Personen herangezogen, um deren Anwesenheit zu affirmieren. *Magische Objekte* (= Zeichen, die auf einen erweiterten Sinn verweisen, als er sich aus dem Objekt selbst ergibt) und magische *Handlungen* (= Handlungen, denen eine gegenüber der alltagsweltlichen Erfahrung gesteigerte Wirksamkeit zugeschrieben wird) haben an diesem Ort die erwünschten, übernatürlichen Eigenschaften und Folgen. Durch sakrales (das heißt im Prinzip: ungewöhnliches, inverses,

nicht-profanes) Verhalten wie Tanz, Gesang und Gebet, durch sakrale Speisen, Gerüche (Räucherung) und eventuell Zeitpunkte (Nacht) wird der liminale Zustand unter Nutzung der magischen Objekte erzeugt und erlebbar gemacht.

b) Zum anderen finden diese magischen Handlungen in einer Umgebung statt, deren *räumliche Bezüge* in gesteigerter Weise gedeutet werden. Die funeräre Anlage markiert den Schwellen- oder Übergangsbereich in „jenseitige“, dem menschlichen Handeln nur bedingt zugängliche Räume. Der durch die funeräre Anlage markierte Ort ist so selbst schon als ein magisches Objekt definiert und mit Bedeutungen indiziert, die über Alltagserfahrungen hinausgehen und kann z.B. als Teil einer jenseitigen Welt konzeptualisiert und erlebt werden.

In seiner konkreten Fassung wird das *magische Objekt* Grabanlage durch einige *Installationen* konstituiert. Eine solche Installation ist bereits der als ein Bauwerk gestaltete Platz, der durch Begrenzungen und Markierungen als ein solcher kenntlich gemacht ist. Der Platz beinhaltet die Grablege, in der die Toten verwahrt werden. Außerdem umfasst er Bereiche, die dauerhaft zugänglich sind. Dort gibt es wieder Installationen, durch die die Anwesenheit verschiedener Personen symbolisch markiert wird, z.B. Statuen. Schließlich gibt es Installationen, die der Durchführung religiöser Handlungen dienen (Kultinstallationen wie Opferstellen, Tragestühle, Baldachine, verschiedene Geräte).⁷ *Dekoration* kann an allen diesen Elementen auftreten, ist aber nicht zwingend. In der Dekoration wird in der Regel die Funktion einer Installation genauer beschrieben und z.B. durch eine Namensbeischrift in dieser Funktion auf eine Person fixiert (*ein Opfer ... für den NN*). Aus diesen einfachen Erläuterungen können sich ausführlichere Angaben zur Zweckbestimmung und schließ-

⁷ Der Begriff der *Installation* wird hier für magische Objekte genutzt, die eine bestimmte Funktion im Kult zu erfüllen haben. Sie können auch aus mehreren magischen Objekten bestehen (z.B. die Statuenausstattung eines Serdab), sind aber immer auf eine konkrete Funktion festgelegt, während die sie konstituierenden magischen Objekte durchaus universell im Zusammenhang mit unterschiedlichen Installationen Verwendung finden können (Statuen z.B. an verschiedenen Stellen und mit verschiedener Funktion). Die Unterscheidung in allgemeinwirksame *magische Objekte* und konkrete *Installationen* ist auf der Handlungsebene der Unterscheidung in universelle *Zeremonien* und den aus solchen Versatzstücken konstituierten konkreten *Ritualen* vergleichbar, siehe Fitzenreiter 2001.b, 69-73.

lich zur Beschreibung diesbezüglicher Handlungen entwickeln.

Es ist also wichtig, zwischen zwei verschiedenen Elementen zu unterscheiden, die in gestalteter Form in Grabanlagen im Alten Reich auftreten können: zwischen den *Installationen*, die konstitutiv wichtig sind, also: Umfassung, Scheintür, Statue usw., und zwischen der *Dekoration*, die gewissermaßen eine Kommentierung der Installationen darstellt, also Wanddekoration, Scheintürbeschriftung, ikonographische Abzeichen einer Statue. Daraus ergibt sich, dass bei der Interpretation von Dekoration versucht werden muss, den Bezug zu der jeweiligen Installation herzustellen, die durch die Dekoration kommentiert wird. Aus der Funktion der Installation lassen sich dann Rückschlüsse für die Interpretation der Dekoration ableiten; umgekehrt lässt sich natürlich auch aus der Dekoration auf die Funktion von Installationen schließen.

Man muss sich in diesem Zusammenhang gewärtig halten, dass dekorierte Installationen stets die Ausnahme sind. Installationen sind konstitutiv wichtig für die Funktion des liminalen Ortes, die Dekoration ist fakultativ. Und erst in noch selteneren Fällen kommt es dazu, dass aus einigen dekorierten Installationen ganze *Dekorationsprogramme* entwickelt werden. Unter einem Dekorationsprogramm soll verstanden werden, dass die Dekoration einzelner Installationen nicht mehr singulär gedacht und entworfen wird, sondern als ein aufeinander bezogenes Ganzes zu verstehen ist. Für die dekorierten Grabanlagen im Alten Reich bedeutet das, dass aus der Dekoration ursprünglich isolierter Installationen wie Scheintür, Speisetischtafel, Zugang, Statuenkammer usw. eine aufeinander bezogene Komposition von Texten und Flachbildern entwickelt wird, die die Wände einiger oder sogar (fast) aller zugänglichen und später auch unzugänglichen Räume bedeckt.

Die Besonderheit dieser Dekorationsprogramme im Alten Reich ist, dass sie eine kulturelle Eigenbewegung entwickeln und die Tendenz haben, neben den Installationen zu eigenständigen funktionalen Komponenten zu werden, zu selbstwirksamen, kultunabhängigen – zu *affirmierenden* Installationen. Auch beschreibt Dekoration die Funktion der Installationen nicht nur, sondern sie konzeptualisiert und elaboriert diese Funktion; zum Teil so, dass Dekoration ganz neue Formen von Installationen generiert.

1.3. Standard und Bewegung

Bereits eine oberflächliche Durchsicht der publizierten Flachbilddekorationen macht deutlich, dass sich eine große Anzahl von Motiven wiederholt. Es gibt also eine Reihe von Standards, die zumindest über längere Perioden stabil blieben. Andererseits sind bis auf ganz wenige Ausnahmen die Dekorationsprogramme von Grabanlagen nicht identisch. Sie repetieren zwar ein bestimmtes Korpus an Elementen, die Kombination ist aber immer individuell und z.T. werden singuläre Lösungen und Varianten angeboten. Es liegt nun ein besonderer Reiz darin, einerseits die individuellen Abweichungen festzustellen, andererseits aus dem Zusammenspiel der individuellen Fassungen Gemeinsamkeiten zu filtern. Dabei ist es möglich, innerhalb des Korpus der dekorierten Grabanlagen des Alten Reiches sowohl mehrere *Standards* zu definieren, als auch eine innere Entwicklung dieser Standards abzulesen. Wie einleitend bereits formuliert darf man bei der Analyse dieser Standards jedoch nicht dem Trugschluss verfallen, dass diese gewissermaßen auf eine an verborgenem Ort vorformulierte Urfassung zurückgehen. Vielmehr konstituiert sich der Standard allein aus der Summe konkreter Varianten. Der Standard ist gewissermaßen die Tendenz der individuellen Erscheinungen. Dass Standards überhaupt zu definieren sind, liegt daran, dass sich in bestimmten Phasen gemeinsame Elemente in allen Varianten finden und sich so eine Zuordnung zu einer zeitlich und räumlich beschränkten Tendenz der Gestaltung von funerären Anlagen anbietet. Das *movens* hinter dem Prozess der Standardisierung wie auch hinter dessen Auflösung und Neukonstitution ist die funeräre Praxis. In funerärer Praxis etabliert sich die Notwendigkeit einer Installation und diese wird entsprechend ihrer Funktion gestaltet und gegebenenfalls dekoriert. Veränderungen der funerären Praxis (die wieder durch Veränderungen des sozialen oder kulturellen Habitus stimuliert sein können) bewirken Veränderungen in der Funktion funerärer Installationen und ihrer Dekoration. Allerdings können neue Funktionen nicht *ad hoc* in Installationen und Dekoration umgesetzt werden, sondern um entsprechende Funktionsbeschreibungen in Bild und Text zu entwickeln, muss auf ein Repertoire von sowohl kognitiven als auch formal-handwerklichen Mustern zurückgegriffen werden. In den Basiselementen der Dekoration finden sich daher Bild- und Textmotive

wieder, die z.T. bereits eine lange formale Entwicklung hinter sich haben (z.B. die Speisetischszene, die Titel- und Namensbeischrift) und aus der Dekoration einiger Installationen (Zugang, Scheintür) in eigenständige Motive überführt werden (z.B. der schreitende Grabherr, der aus der Pfohendekoration der Scheintür auf die Wanddekoration übertragen wurde; oder das Bild des Toten am Speisetisch, das in funerären Anlagen zuerst auf der Speisetischtafel auftritt – siehe hierzu Kapitel II.1.). Den dahinterliegenden Prozess der „Abbildbarmachung“ einer komplexen funerären Vorstellung (z.B. das Konzept von der Bewegungsfähigkeit des Toten oder das Konzept vom versorgten Zustand des Toten) können wir aus diesen Befunden rekonstruieren. In vergleichbarer Weise werden immer wieder Motive in die Grabdekoration übernommen, die in anderen Zusammenhängen entwickelt wurden (z.B. das Motiv des Erschlagens von Feinden, im Grab gewandelt zum Bild der Fisch- und Vogeljagd; oder die Übernahme juristischer Texte in die Schriftdekoration). Andererseits ist die Grabdekoration auch aus sich heraus höchst innovativ und generiert beständig neue Formen der Darstellung (z.B. die verschiedenen Fassungen, in denen ein Ahnenfest dargestellt wird, siehe die Beispiele in Teil II).

Bei der Interpretation solcher Tendenzen ist davon auszugehen, dass immer nur solche Ausdrucksformen repetiert und damit auch normiert wurden, die einerseits auf kognitiver Basis kommunizierbar waren (man konnte darüber reden, sie wurden verstanden), andererseits auf handwerklicher Basis schlüssig gefasst werden konnten (man konnte sie in Flachbilder umsetzen). Je kreativer die Auseinandersetzung mit der Funktion von funerären Installationen (und damit: mit dem Sinn von funerärer Praxis), desto mehr Themen und Aspekte funerärer Vorstellungen konnten im Rahmen der Dekoration solcher Installationen entwickelt werden. Je intensiver die Schöpfer der Dekorationsprogramme die Erfindung von Bildmotiven praktizierten, desto reicher wurde das Repertoire an Ausdrucksformen, an sinnvollen Zeichen.

Die Nutzung dieser Zeichen, die im Vorrat eines kulturellen Gedächtnisses tradiert werden, ist mehr als nur Wiederholung. Jede *Aktivierung* impliziert die Realisierung des Zeichens unter konkreten Bedingungen, praktisch dessen Neuschöpfung. In dieser beständigen Neuschöpfung eines habituellen

Zeichenvorrates liegt das Wesen der kulturellen Bewegung. Was in einer frühen Stufe noch nicht darstellbar war, kann es in einer späteren Stufe sein, indem man ein Zeichen neu interpretiert, erweitert, ersetzt oder ergänzt. Aber auch was etwas bestimmtes in einer frühen Stufe dargestellt hat, muss nicht zwingend diese Bedeutung in einer späteren Stufe besitzen. Jedem Befund liegt die konkrete, gewissermaßen individuelle Rezeption des „Möglichen“ zugrunde, die zugleich das Feld der Möglichkeiten ständig verändert. In den primär stets auf die einfache Reflektion von Wirklichkeit zurückzuführenden Bildern der Grabdekoration fanden die ägyptischen Gelehrten und Künstler immer neue Möglichkeiten, mittels derer sie ihre Ideen und Vorstellungen abbildbar machen konnten. Aus dem Bild der Papyrusmarschen, die ursprünglich nur ein Detail im Rahmen der Beschreibung bestimmter Handlungsräume war, konnte so ein komplexes Symbol für den liminalen Raum werden, aus den verschiedenen Darstellungen der Herstellung von Speiseopfer, Ritualausrüstung usw. der Entwurf eines kosmologischen Weltbildes und aus einem Jagdbild die Metapher für den machtvoll wirkenden Toten.⁸

1.2. Ein Modell von Raum, Handlung und Affirmation in funeren Anlagen

Um den Prozess der Etablierung von Standards der Dekoration funerer Anlagen verstehen und vor allem die Elemente des dabei entwickelten Bildprogramms deuten zu können, soll wieder von der oben erwähnten funeralen Prämisse ausgegangen werden, dass funeräre Anlagen einen „liminalen Ort“ etablieren, an dem funerer Kult von gewisser Dauer durchgeführt werden sollte. Bei der mentalen und daran anschließend der architektonischen Konstitution dieses Ortes spielen die räumlichen Bezüge, die Verteilung bestimmter Installationen im dreidimensionalen Raum eine wichtige Rolle. Raumbezug und funeräre Handlung sind daher die zwei

⁸ Die Grundmotive der Grabdekoration lassen sich praktisch alle bereits in den Kapellen der Prinzenmastabas von Medum finden und sind dort in der Mehrzahl als Details bei der Beschreibung von Wirklichkeit zu verstehen (Petrie 1892), zur Elaboration siehe die Besprechungen in Teil II. Zur komplizierten Semantik der Ikonographie in solchen elaborierten Bildprogrammen und den verschiedenen dort transportierten Sinnebenen siehe van Walsem 1994; 1998.

Konstituenten, auf die sich die folgende Analyse immer wieder stützt.

2.1. Das Raumkonzept funerer Anlagen der Residenz im Alten Reich

Zieht man den funeralen, vor allem auf die praktischen Handlungen bezogenen Ansatz heran, so kann funeräre Architektur als die bauliche Manifestation von Plätzen funerer Handlungen (Bestattung, Totenkult, Ahnenkult) definiert werden. Auf der Grundlage dieser Herangehensweise lassen sich die verschiedenen Installationen in einen räumlichen Zusammenhang ordnen. In den formalisierten Grabanlagen der Residenz im Alten Reich sind meist drei bzw. vier räumliche Bereiche auszumachen, die durch dort vorhandene Installationen einen besondere Funktion im Rahmen funerer Praxis besitzen.⁹

a) Die Grablege, in der oder die Toten verwahrt werden. Der Bereich ist nur beschränkt zugänglich und nach der Bestattung – bis zu diesem Zeitpunkt liegt hier ein wesentlicher Kultschwerpunkt – wird der Kult in diesem Bereich nach einiger Zeit eingestellt. Die wichtigste Installation ist der Sarg bzw. alles, was der physischen und magischen Bewahrung der Leiche dient.

⁹ Siehe hierzu auch die strukturalistischen Ansätze, wie sie die „Tübinger Schule“ vertritt (Schenkel 1980, Brinks 1980, Elsner 2004, Fritz 2004). Das Problem der dort verfolgten Strukturanalyse ist m.E., dass sie sich in der Definition struktureller Segmente der Grabarchitektur bewusst von der These „form follows function“ absetzen will und auf morphologische Kriterien stützt, die primär interpretationsfrei als Konstituenten von funerer Architektur gelten. Allerdings werden den morphologisch erfassten Komponenten bereits oberflächlich bestimmte Funktionen zugeschrieben (diese schlagen sich in der Bezeichnung als A = „Totenopferkultanlage“, B = „Sedfestanlage“, C = „Verehrungskultanlage“, D = „Sonnenkultanlage“ nieder). Da die Form aber leider doch der Funktion folgt und die Funktion weitaus flexibler ist als die Morphologie, ergeben sich immer wieder Überschneidungen der definierten Strukturen im architektonischen Befund, die auf Dauer unbefriedigend sind (z.B. ergeben sich bei der Analyse von Felsgräbergrundrissen in Elsner 2004, Abb. 13-124 permanent Raumgleichsetzungen wie C5=B5; A4=B6; C3=A2; C5=B5=A2 usw.). Das lässt sich m.E. umgehen, wenn man die morphologische Struktur als Ausdruck einer praktischen Funktion im Kult sieht und als strukturelle Elemente Funktionsbereiche definiert, die nach formalen ebenso wie funeralen Anforderungen gestaltet werden. Zumal dann auch das Phänomen der Entwicklung in architektonischen Layouts erfassbar wird, indem man die Bewegung der religiösen Praxis als Generator auch morphologisch-architektonischer Standards erkennen kann.

b) Die „innere“ Kultstelle, an der der Versorgungskult für den oder die Toten durchgeführt wird. Dieser Kult soll regelmäßig vollzogen werden; wird er eingestellt, so hat die Grabanlage ihre Funktion als Kultstelle weitgehend verloren. Die wichtigste Installation hier ist die Scheintür und eine oder mehrere Statuen, die meist verschlossen in einem Serdab aufbewahrt werden. Diese Kultstelle ist die eigentliche „Grabkapelle“ und der Ausgangspunkt bei der Entwicklung von Dekorationsprogrammen.

c) Der „äußere“ Kultbereich, der erst in größeren Grabanlagen eine mehr oder weniger standardisierte architektonische Fassung bekommt und ursprünglich wohl auf grabferne oder temporäre Bauten zurückgeht. In der Regel handelt es sich um einen offenen oder halboffenen Bereich (Hof, Pfeilerhalle). Eine wichtige Installation ist eine Kultstelle, die in Beziehung zum Zugang zur Bestattungsanlage steht (Nordscheintür, Kultinstallationen auf dem Mastabadach oder beim Schachtmund). Auch hier sind Statuendepots üblich, sowohl verschlossen, als auch zugänglich.

d) Eine gewisse Autonomie haben immer die Zugänge bzw. Durchgangsbereiche, die symbolisch bzw. real gestaltet sind und eine Vielzahl magischer Funktionen in sich vereinen (Zugänglichkeit sichern, Gefahren abwehren, dauerhafte Liminalität des Kultbereiches sichern usw.). Hierzu zählt auch die Fassade der fune­ren Anlage.

In der Anordnung dieser Kultbereiche und insbesondere in der Wegeführung zwischen diesen Bereichen gibt es eine gewisse Abfolge. Für die Offizianten führt diese von „außen“ nach „innen“, während umgekehrt für den oder die in der Anlage Bestatteten die Wegeführung von „innen“ nach „außen“ vorgegeben ist. Die Anordnung entlang einer logischen Achse konstituiert eine „relative“ Zuordnung der verschiedenen Bereiche: sie liegen „hintereinander“, wobei es die Richtung von „außen“ nach „innen“ und umgekehrt gibt. Bemerkenswert ist, dass dabei die Zuordnung nicht zwingend linear ist, sondern häufig versetzt.¹⁰

Darüber hinaus haben die Bereiche auf den Friedhöfen der Residenz im Alten Reich aber auch eine recht eindeutige polare Verteilung. Der Zugang zum Grabkomplex liegt im Osten, während die Grablege im Westen positioniert ist. Auf dieser Ost-West-Achse ist wiederum der „äußere“ Kultbereich tendenziell im Norden lokalisiert (= sog. Nordkultstelle), während sich die „innere“ Kultstelle im Süden befindet (= sog. Südkultstelle). Das Koordinatensystem

aus relativen Bezügen ist so in ein polares Koordinatensystem eingeschrieben, das zugleich ein Konzept der verschiedenen Handlungsräume generiert. Demnach liegt der Bereich der Toten im Westen, der der Lebenden im Osten. Dazwischen erstreckt sich ein liminaler Bereich, der in der Kultanlage architektonische Gestaltung erfährt. Hier befindet sich im Süden der ruhende Tote, der dort in seiner jenseitigen Existenzform durch Kult der Nachkommen erhalten wird. In Richtung Norden befinden sich Installationen, die das Heraustreten des Toten ermöglichen. Auffällig ist wieder, dass im liminalen Bereich die Bewegungsrichtung quer (zur primären Ost-West-Achse) liegt. Es soll gleich hier betont werden, dass *a priori* dieser polare Bezug vor allem in der Residenz­nekropole seinen Sinn hatte und bei späteren Übernahmen oft modifiziert werden musste (z.B., wenn auf dem Ostufer oder bedingt durch die Lage der Felskanten die Koordinaten vertauscht waren; siehe Kap. II.3.).

2.2. Dekoration als die Beschreibung fune­rer Praxis

Man kann nun die Wanddekorationen einerseits nach ihrer Thematik, aber auch nach ihrer Position zu bestimmten Installationen und im räumlichen System in größere Abschnitte zerlegen. Dabei lassen sich Überschneidungen beobachten: bestimmte Motive werden bevorzugt kombiniert und diese Motivkomplexe werden bevorzugt einzelnen Wandabschnitten zugeordnet. Solche motivlich und in ihrer Position standardisierten Elemente des Dekorationsprogramms nenne ich *Ikonen*.¹¹

In größeren Anlagen ab der späten 4. Dynastie lassen sich drei wesentliche Ikonen isolieren. Diese Ikonen fassen Bildmotive zusammen, die in den davor liegenden Perioden bereits entwickelt wurden und sich erstmals im Übergang von der 3. zur 4. Dyn. in Medum als ausgeprägte Bildprogramme konzipiert finden.¹² Ihre Zusammenfassung in Ikonen geht einher mit der Entwicklung eines neuen Kapellentyps und überhaupt der Standardisierung der Ausdrucksformen der fune­ren Kultur in der hohen 4. Dyn., was schließlich in der Etablierung eines Repertoires kultureller Ausdrucksformen gipfelt, das von der hohen 4. Dyn. bis in die 6. Dyn. prägend für

¹⁰ Fitzenreiter 2003.

¹¹ Fitzenreiter 2001.b, 79-88.

¹² Petrie 1892.; Harpur 2001.

die Residenzkultur im Alten Reich bleibt.¹³ Als ein Beispiel dieses Standards soll die Dekoration der „inneren“ Kultstelle (=Kapelle) des Seschemnefer III. dienen (Textabb. 1). Die drei Ikonen sind:

a) Die Speisetisch-Ikone: Sie zeigt den Toten am Opferisch, wobei das Opfer durch eine Opferliste ausführlich in Bestand und auch im Vollzug kommentiert wird. Die Darstellung wurde auf kleinen Tafeln entwickelt, die seit der 2. Dyn. als Markierung der Opferstelle belegt sind. Mit der Schaffung einer formalen Installation für die „innere“ Kultstelle wurde diese Tafel oberhalb der Scheintür angebracht. In Gräbern mit dekorierten Wänden hat man dieses Bild dann großformatig wiederholt und mit Nebenszenen erweitert. Die Ikone ist sehr häufig auf der Westwand angebracht.¹⁴

b) Die Fest-Ikone:¹⁵ Auf ihr ist der Grabherr sitzend unter einem Baldachin dargestellt. Er wird oft in einer von der Speisetisch-Ikone verschiedenen Ikonographie gezeigt, barhäuptig, gelegentlich dickleibig, bekleidet mit einem Vorbauschurz. Vor dem Grabherrn befindet sich ein großer Opferaufbau, der vom Speisetisch verschieden ist und auch nicht von einer Opferliste kommentiert wird. Um den Grabherrn ist eine größere Anzahl von Personen versammelt, die an einer festlichen Situation teilhaben: sie essen und trinken, es gibt Musik und Tanz. Es kann eine kommunikative Geste zwischen dem Grabherrn und einer der Personen dargestellt sein (Vorweisen einer Schriftrolle, Reichen eines Lotos, gemeinsames Brettspiel). Die Ikone vereinigt Motive, die bereits früh als Elemente von diesseitigen Festlichkeiten auftreten (Baldachin, Tanz und Musik, Festopfergaben) und ist in einer frühen Fassung z.B. bei Meten belegt (Textabb. 2).¹⁶ In einem vor allem in Giza häufigen Standard ist diese Ikone im Süden platziert.¹⁷

13 Zu diesem von mir als Periode III (Formationsphase) und Periode IV (Standardphase) der funerären Praxis der Residenz bezeichneten Phänomen siehe ausführlich Fitzenreiter 2001.a, 550-573 und passim.

14 Einschränkung: in der Formationsphase der Periode III.b ist diese Ikone auf der Südwand üblich, siehe dazu Kapitel II.1. In Saqqara, wo der querrrechteckige Kapellentyp nicht so verbreitet ist wie in Giza, ist die Speisetisch-Ikone auf Seitenwände der Kapellen üblich, siehe Fitzenreiter 2001.b, 107-111.

15 Fitzenreiter 2001.b, 111-129.

16 Lepsius LD II, 6.

17 Einschränkung: in der Formationsphase der Periode III.b sind Vorläufer dieser Ikone auf der Nordwand üblich, siehe dazu Kapitel II.1. In den „äußeren“ Kultbereichen treten verschiedene Sonderformen der Fest-Ikone auf, die spezifische Raumbezüge haben.

c) Die *m33*-Ikone:¹⁸ Sie zeigt den Grabherrn in der Regel stehend, wie er an verschiedenen Aktivitäten im Diesseits teilhat. Die Handlung des Grabherrn wird gewöhnlich durch eine Beischrift charakterisiert, die mit dem Wort *m33* (Schauen, Betrachten, Inspizieren) eingeleitet wird. Die betrachteten Aktivitäten können äußerst vielfältig sein und umfassen neben der Inspektion von Opfern, Objekten der Grabausrüstung und Gabenbringerzügen die Beobachtung von archetypischen Aktivitäten im Fruchmland (Ackerbau), in den Marschen (Viehzucht, Fisch- und Vogelfang), den Wüstenrandgebieten (Jagd) und auch die Überwachung von handwerklichen Arbeiten (zur Erzeugung der Grabausrüstung). Nicht dargestellt findet sich hingegen z.B. das Wohnumfeld des Grabherrn oder seine Anwesenheit bei zeremoniellen Vorgängen der Residenz – Orte, bei denen das Erscheinen des Toten offenbar nicht erwünscht war. Der Grabherr kann aber von verschiedenen Personen seines familiären und beruflichen Umfelds umgeben sein, und auch das weitere Klientel ist in diesem Zusammenhang oft beschrieben. In seltenen Sonderfällen werden Aspekte der beruflichen Tätigkeit des Grabherrn thematisiert (z.B. die Inspektion der königlichen Webereien).¹⁹ Die Ikone befindet sich bevorzugt an der Ostwand bzw. im östlichen Teil der funerären Anlage.²⁰

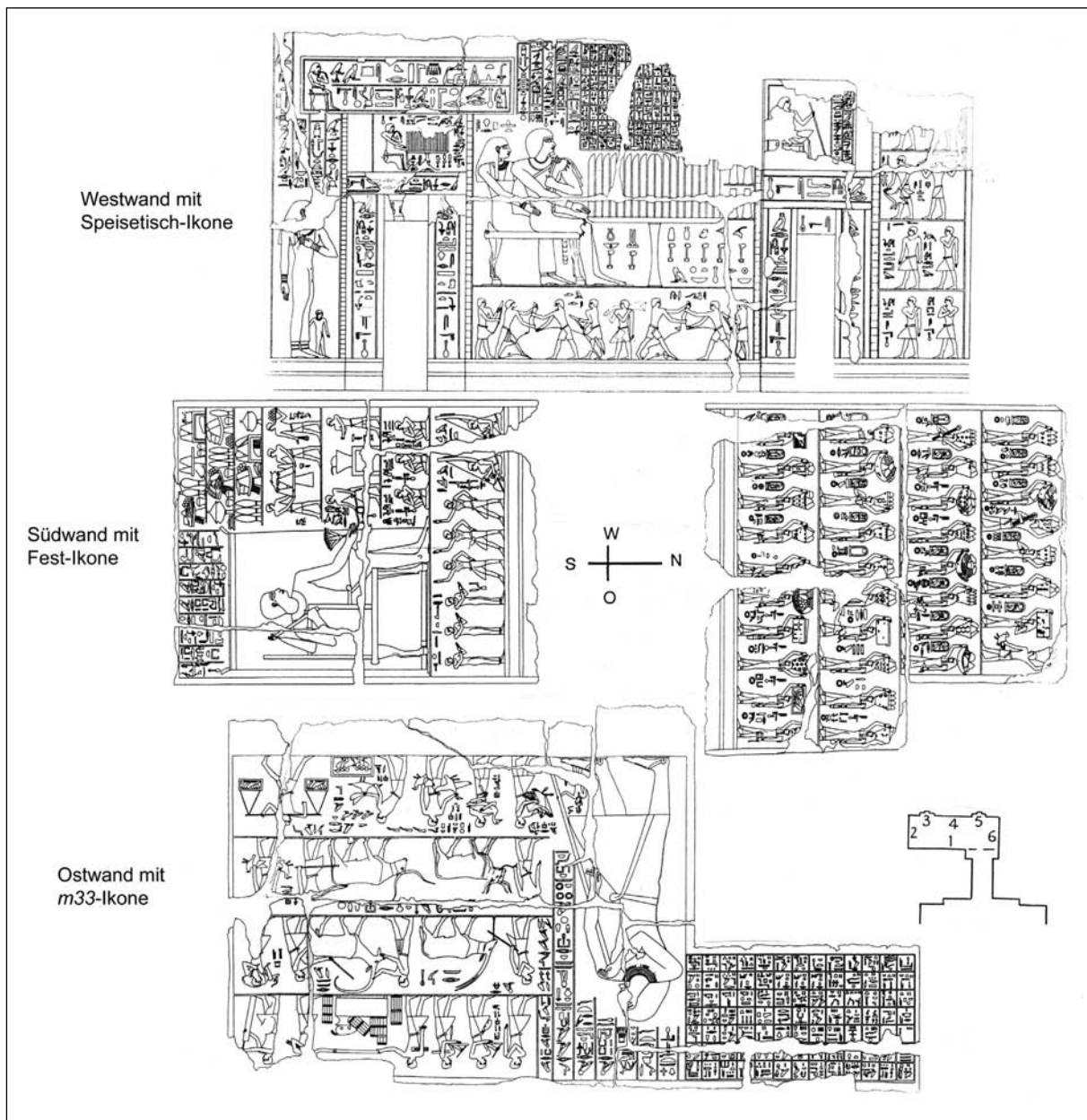
Das Charakteristische der Ikonen ist, dass in ihnen wesentliche Elemente der funerären Praxis gezeigt werden. Es geht weder um die Rekonstruktion des Lebenslaufes oder von idealen Daseinsbedingungen des Toten zu Lebzeiten, noch um die Heraufbeschwörung eines idealen Jenseits; im Zentrum der Grabdekoration steht allein die Affirmation von kulturellen Handlungen.²¹ Dabei kann entweder der Kultvollzug selbst abgebildet werden, unter Einbeziehung tatsächlicher und nur ideell anwesender Teilnehmer. Es kann aber auch das erhoffte Resultat des Kultes im Mittelpunkt stehen, z.B. eine im Kult erlangte Fähigkeit des Toten. Recht deutlich ist der Bezug zu funerären Handlungen bei der Speisetisch-Ikone, die durch die Opferliste explizit auf den Vollzug des regelmäßigen Speiseopfers verweist. Im Bild wird dieser Vollzug nun in unterschiedlicher Ausführlichkeit thematisiert, oft erweitert um Szenen, die notwendige Voraussetzungen für das Opfer zeigen, z.B. die Schlachtung von Rindern, den regelmäßigen

18 Fitzenreiter 2001.b, 129-140.

19 Junker 1941, 46-61.

20 Zum Sonderfall des Grabherrn vor Gabenbringern an der Westwand, aber ohne Beischrift der *m33*-Tätigkeit, siehe Kap. II.1.

21 Barocas 1982; El-Metwally 1992.



Textabb. 1: Standardikonenverteilung in der Kapelle des Seschemnefer III. (nach: Brunner-Traut 1977, Beilage 1-4)

Antransport von Opfergaben usw. Durch die Dokumentation in Bild und Text wurde diese Handlung verewigt und in gewissen Grenzen vom Kultvollzug unabhängig. Damit konnte sich das Dekorationselement, das ursprünglich in direktem Bezug zur Opferstelle und Scheintür steht, vom Platz der Installation lösen und erscheint auch an anderen Stellen. Dennoch bleibt die Speisetisch-Ikone noch am stärksten der Installation verhaftet, die sie kommentiert: dem Opferplatz an der „inneren“ Kultstelle.

Für die Fest-Ikone ist eine so enge Bindung an den Ort der Installation nicht mehr gegeben. Das beschriebene Fest hat niemals in der engen „inneren“ Kultstelle stattgefunden, an deren Südwand die

Ikone oft erscheint. Erst einige Großanlagen der 5. und 6. Dyn. wiederholen die Fest-Ikone oder zeigen Varianten an den Wänden von Höfen oder speziellen Räumen, in denen entsprechende Handlungen tatsächlich stattgefunden haben können.²² In der Phase der Formierung dieses Bildes hat die Position der Ikone aber nur bedingt mit der Lage der durch sie kommentierten Installation zu tun: die Anbrin-

²² So zeigen die Höfe größerer Anlagen der 5. und 6. Dyn. Bilder, die z.T. mit dem Fest in Verbindung stehen. Besonders interessant ist die Anlage des Mereruka, die neben dem Pfeilerhof/halle A 13 noch eine Art in Stein erbautes „Festzelt“ (A 10) mit spezifischer Dekoration aus dem Umfeld des Festes besitzt (Duell 1938, pl. 91-99).

gung im Süden bzw. im „Zwischenraum“ (zwischen dem Westen als Ort des Toten und dem Osten als Ort der Lebenden) dokumentiert den liminalen Charakter der Situation, die ein Zusammentreffen der Lebenden und Toten ermöglicht. Auch diese Ikone beschreibt und affirmiert also wieder Kulthandlungen, nun aber nicht mehr mit einem identischen Raumbezug, sondern unter Einbeziehung der symbolisch überhöhten räumlichen Bezüge.

Diesem Prinzip folgt auch die *m³³*-Ikone. Ein Bezug zu Kulthandlungen ist in diesem Bild selten gegeben,²³ vielmehr wird ganz allgemein eine Fähigkeit des Grabherrn beschworen: handlungsfähig zu sein, an diversen Aktivitäten teilzuhaben. Durch den Raumbezug – im Osten bzw. in den „äußeren“ Bereichen der Kultanlage – wird diese Fähigkeit eindeutig fokussiert. Es geht stets um die Wirksamkeit im Diesseits.

2.3. Dekoration als selbstständiges Element der Ausstattung von funerären Anlagen

Aus den Ikonen werden unter Aufnahme neuartiger Motive weitere Bildelemente entwickelt, die sich nur zum Teil dem Repertoire der drei Ikonen zuordnen lassen. Besonders produktiv ist dabei die *m³³*-Ikone, aus deren Unterszenen sich z.T. separate Tableaus entwickeln, die in Großgräbern einzelne Bereiche kommentieren. So treten in Magazinbereichen oder an Durchgängen Bilder der *Herstellung von Kultgerät und Statuen* auf (hier auch mit Bezug zu Statuenräumen).²⁴ Andererseits werden Elemente der *m³³*-Ikone im „äußeren“ Bereich oder an Zugängen zu Bildern erweitert, die den Erwerb von Gütern dokumentieren (*Auszeichnungs-, Inspektions- und Marktszenen*).²⁵ In einigen Fällen wird in diesem Zusammenhang dann auch auf die *berufliche Position* des Grabherrn Bezug genommen, wohl unter dem Aspekt, dass aus dieser Position heraus Ansprüche an Grabausrüstung und Versorgung erworben wurden. Eine Sonderform der Fest-Ikone wiederum kann mit dem Text einer Verfügung über das Toteneigentum verbunden werden.²⁶

23 Zu Elementen, die auf eine rituelle Ausfahrt von Statuen des Grabherrn deuten, die mit der Affirmation seiner Fähigkeit zum *m³³* in Zusammenhang stehen, siehe Fitzenreiter 2001.a, 437-440.

24 Drenkhahn 1976; Eaton-Krauss 1984.

25 Auszeichnung: Ziegler 1993, 56; Inspektion: Roth 1994; Markt: Barta 1998.

26 Goedicke 1970; Fitzenreiter 2004.b.

Einige Elemente, die bereits früh als Dekorationselemente auftreten, bleiben als teilweise selbstständige Bildsequenzen auch nach der Standardisierung der Ikonen erhalten. Dazu zählen vor allen die *Gabenbringerzüge*, die zwar sowohl mit der Speisetisch-Ikone als auch der *m³³*-Ikone verbunden sein können, aber auch unabhängig davon die dauerhafte Versorgung der Anlage dokumentieren.²⁷ Da sie weniger eine Kulthandlung affirmieren als einen Versorgungsanspruch dokumentieren, stehen sie gern mit Zu- und Durchgängen in Verbindung, wieder in Beziehung zu jüngeren Bildern, welche die Herstellung, Voraussetzungen des Erwerbs und Antransport von Gütern dokumentieren.

Als eine neue Sequenz mit interessanter Entstehungsgeschichte werden seit der späten 4. Dyn. Elemente des *Bestattungsrituals* in diesen Eingangsbereichen dargestellt.²⁸ Die Entwicklung der Darstellung der Bestattung ist bereits ein Beispiel dafür, wie sich aus dem Repertoire der drei Ikonen bzw. ihren Unterszenen Sequenzen mit eigenständigem Charakter entwickeln. Während der Bestattungszug noch ganz dem Muster der Affirmation einer Kulthandlung folgt, werden andere Bilder entwickelt, die rein symbolischen Charakter besitzen. Ausgangspunkt dieser Tableaus sind Motive, in denen liminale Bereiche des Diesseits beschrieben werden, insbesondere die Fahrt über Wasser und die sumpfigen Marschen. Neben ihrem diesseitlichen Aspekt als temporäre Wirtschaftszone²⁹ haben die Marschen – ebenso wie das Pendant der Wüstenrandgebiete – immer den Aspekt einer Grenzregion, die nicht nur den Lebensraum der Menschen einschränkt, sondern auch als ein nicht-diesseitiger Bereich konzeptualisiert werden konnte.³⁰ Dazu kommt die in den Marschen übliche Bewegungsform mit dem Boot, die in sich die Metapher der weiträumigen und damit die Grenzen der sinnlich erfassbaren Welt sprengenden Bewegung trägt. Das Bild der Bewegung und Handlung in den Marschen (später auch im Wüstengebiet) ist daher mit gesteigerter Bedeutung aufgeladen. Frühe Belege sind die Abbildungen einer Bootsfahrt, die den Grabherrn zu z.T. mythisch konnotierten Orten führt (Heliopolis, Abydos, „Opfergefilde“), und die Darstellung des Papy-

27 Jacquet-Gordon 1962.

28 Bolshakov 1991; Fitzenreiter 2001.a, 451-448.

29 Herb 2001, 315-420.

30 Altenmüller 1989.a; Vishak 2003, 146-150.

rusraufens für Hathor.³¹ Beiden Bildern liegt m.E. noch die Affirmation konkreter Kulthandlungen zugrunde (die Ausfahrt einer Statue des Toten und das Bedürfnis, an Kulthandlungen für Hathor auch nach dem Tod teilzuhaben), aber die bildliche und textliche Formulierung stößt bereits bewusst in symbolisch zu interpretierende Vorstellungen vor. Endgültig zum Schauplatz eines symbolischen Entwurfes wird die Wasserwelt, wenn in großen Bildern der Grabherr beim Töten von Fischen und Vögeln gezeigt wird. Diese Bilder affirmieren keinen Kultvollzug mehr, sondern beschwören eine besondere Potenz des Grabherrn, nämlich die, eine z.T. todbringende Macht auszuüben. Nicht zufällig werden solche Bilder gern an Zugängen angebracht bzw. sind in Richtung Zugang positioniert. Sie korrespondieren mit Drohformeln, in denen der Grabherr im „Anruf an die Lebenden“ z.T. in parallelen Formulierungen („packen wie Vögel“) seine Macht projiziert.³² Das Motiv der Marschen ist hier als eine Metapher für „liminalen Raum“ zu verstehen, gewissermaßen als eine zeitgemäße Formulierung für den Friedhofsbereich, aus dem heraus der Grabherr seine Wirksamkeit entfaltet, aber durch die symbolische Überhöhung darüber hinaus als Darstellung eines unbegrenzten Raumes, in dem der Grabherr zu Bewegung und Machtausübung fähig ist (siehe auch Kap. II.2.).

Solche Elemente sind den frühen Belegen für Grabdekoration noch fremd, die sich ganz auf die Funktion der wichtigsten Installationen und deren Kommentierung beschränken. Sie zeigen aber, wie sich die Dekoration aus ihrer Funktion als Kommentar graduell löst und ein Eigenleben beginnt. Im späteren Alten Reich führt diese Entwicklung dazu, dass ganze Funktionsbereiche der fune­rerären Praxis von ihren praktischen Installationen getrennt und nur noch in Form affirmierender Beschreibungen in unterirdischen Bereichen der Grabanlage deponiert werden. Damit sind die entsprechenden Artefakte aber nicht mehr als Dekoration zu bewerten, sondern als eigenständige, magische Installationen. Dazu zählen z.B. die mit Bildern wesentlicher Installationen (Scheintür, Kultgerät) versehenen Sargkammern und Särge seit der 6. Dyn., die Harco Willems so treffend als „ritual machine“ bezeichnet,³³ die

31 Zur Bootsfahrt: Junker 1934, 66-69; Altenmüller 2000; zum Papyrusraufen: Balcz 1939; Wettengel 1992; Munro 1993, 95-118, 126-136; Altenmüller 2002.

32 Sainte Fare Garnot 1938, 28f; siehe Fitzenreiter 2001.a, 440.

33 Willems 1988, Lapp 1993.

Modellgruppen, die ganze Motive der Fest- und *m33*-Ikone repetieren³⁴ und das sich von der Installation und vom Bild emanzipierende Korpus der Textdekoration, in dem sich neue Elemente der Ritualaffirmation niederschlagen.³⁵ Hier hat die ursprüngliche „Dekoration“, welche die Installation und die an ihr vollzogenen Handlungen durch Bild und Text nur ausschmücken und kommentieren sollte, die Installation praktisch völlig ersetzt. Die symbolisch-affirmierende Dokumentation in Bild und Text ist zu einem selbstständigen, magisch wirksamen Zeichen geworden.

1.3. Das Modell und seine Anwendung

Das im vorangegangenen Abschnitt skizzierte Modell erlaubt es, alle Elemente von Dekorationsprogrammen unter zwei Gesichtspunkten zu ordnen: dem der räumlichen Position und dem der Affirmation eines bestimmten Kultzusammenhanges. Die räumliche Position ist mit den drei wesentlichen Bedeutungen „Ort der Toten“, „Ort der Lebenden“, „liminaler Ort“ indiziert, wobei sich diese Indizes einerseits durch die relative Lage in der Grabarchitektur ergeben (vorn, hinten, in der Mitte, rechts, links, oben, unten), andererseits mit polaren Positionen verbunden werden (Westen, Osten, Süden, Norden). Die wesentlichen Kulthandlungen finden schwerpunktmäßig an bestimmten Plätzen innerhalb dieser Koordinaten statt bzw. werden an bestimmten Plätzen schwerpunktmäßig dokumentiert/affirmiert, wenn sie im praktischen Vollzug entfernt vom Ort der Beschreibung in Dekoration stattfinden (z.B. Teile des Bestattungsrituals, Festritual).

3.1. Kombination und Modifikation

Die konkrete Erscheinung von Dekorationsprogrammen ergibt sich daraus, welche der z.T. auch überlappenden Varianten von Ortsindex und Funktionsbeschreibung ausgewählt wurden. D.h. auch, dass bei der Auswahl von Ort oder Motiv der Darstellung variiert werden kann und einzelne Indizes und Aspekte durch andere modifiziert oder überlagert werden. So kann z.B. der Index „vorn“ (im Funktionsfluss der Grabarchitektur) den Index „Osten“ ersetzen oder

34 Breasted Jr. 1948, Fitzenreiter 2001.a, 224-259.

35 Siehe als ein Beispiel die funktionsbezogene Verteilung der Pyramidentexte in den unzugänglichen Teilen des Bestattungstraktes: Osing 1986; Allen 1994.

der Index „links“ den Index „Süden“ usw. In eine Speisetisch-Ikone können Elemente der Fest-Ikone aufgehen oder die *m³³*-Ikone wird mit der Fest-Ikone kombiniert (siehe Kap. II.2.+3.). In großen dekorierten Anlagen werden bestimmte Themenabschnitte oft wiederholt. Insbesondere dann lässt sich beobachten, dass die auftretenden Modifikationen meist der Präzisierung bestimmter Aspekte dienen. So können mehrere *m³³*-Ikonen erscheinen, die unterschiedliche Schwerpunkte thematisieren: Handlung in den Marschen in einem nördlichen Bereich, Handlungen im Feld und der Savanne im Süden usw.³⁶ Insbesondere für die Interpretation seltener Motive ist es äußerst hilfreich, die Kombination räumlicher und kultpraktischer Aspekte bei der Darstellung zu berücksichtigen, da diese auf den eigentlichen Funktionszusammenhang verweisen.³⁷

Will man untersuchen, nach welchen Gesichtspunkten die Ikonen und Motive unter Berücksichtigung der verschiedenen räumlichen Indizes angeordnet wurden, empfiehlt es sich, von der wichtigsten Installation einer gegebenen Anlage auszugehen. In der Regel wird das die Scheintürkultstelle und damit die Westwand sein. Hier, als Kommentar zu dieser Installation zu verstehen, werden sich wesentliche Elemente des Dekorationsprogramms konzentrieren bzw. von hier aus „gelesen“ ihren Sinn entfalten. Ob dann die übrigen Wände oder Raumteile jeweils separate Schwerpunkte setzen (siehe Kap. II.1.) oder ob alle Dekorationsabschnitte einen logischen Zusammenhang besitzen (siehe Kap. II.2.+3.), kann sich nur aus der Analyse der Motive und ihrer absoluten Positionierung im idealen Raum, aber auch ihrem relativen Bezug untereinander ergeben.

Neben der einer „ursprünglichen“ Abfolge in der Dekorationslogik, die von der Hauptkultstelle ausgehend von „innen“ nach „außen“ führt und in der Regel durch verschiedene Abbilder des übergroß

36 Als Beispiel die Verteilung von *m³³*-Ikonen und ihres durch Beischrift und Bild charakterisierten Fokus in der Anlage des Imeri (G 6020): im Scheintürraum an der Ostwand das Kontrollieren der Liste der Gaben für das Totenopfer; im Gang an der Nordwand links (= ideal „Süd“) das Betrachten der Feldarbeit und rechts (= ideal „Nord“) das Betrachten des Fisch- und Vogelfanges in den Marschen; im Vorraum an der Ostwand die Inspektion der Gaben für das Totenopfer (Weeks 1994, pl. 41, 39, 40, 26).

37 Als Beispiel kann die Analyse der Position und Darstellung von Texten zum Toteneigentum dienen, Fitzenreiter 2004.b, 36-45.

dargestellten Grabherrn vorgegeben ist, kann in entwickelten Dekorationsprogrammen auch eine zweite Richtung von meist unter- oder beigeordneten Szenen beobachtet werden, die von „außen“ nach „innen“ geht. Letztere hat ihren Ursprung in Bildern von Opferbringern und hinzutretenden Personen des sozialen Umfeldes. Sie gewinnt an Bedeutung, wenn bewusst Szenenabschnitte des herausgehenden Grabherrn mit solchen kommentiert werden, die das Einbringen bestimmter Objekte darstellen; z.B. wenn an Zugängen der herausgehende Grabherr mit Bildern der Hereinführung von Statuen oder mit Bildern der Bestattung kontrastiert wird.³⁸

Eine Besonderheit bilden zudem Darstellungen, in denen der Funktionsfluss oder die Bildlogik scheinbar aufgehoben wird, z.B. wenn sich der Grabherr geradezu entgegen der zu erwartenden Blickrichtung positioniert. In solchen Fällen ist zu berücksichtigen, dass Bild und Schrift in der Grabdekoration äquivalente Medien sind und Bilder oft nach denselben Regeln „gelesen“ werden müssen, wie ein Text.³⁹ Das bedeutet z.B., dass in einigen Dekorationsprogrammen die Person des Grabherrn konsequent „links“ mit Blickrichtung „nach rechts“ abgebildet wird, weil dies der konventionellen Schreibrichtung von Schriftzeichen entspricht. In diesem Fall muss die Position des Grabherrn aber als „frontal“ und damit richtungsneutral gedeutet werden (ein Beispiel dafür ist das Dekorationsprogramm der Kapelle des Seschemnefer III., Textabb. 1). Zudem werden symmetrische Bilder gern gespiegelt, wobei das Bild „links“ (= Leserichtung) den Ausgangspunkt darstellt und das Bild „rechts“ eine gespiegelte Wiederholung ist.⁴⁰

3.2. Ästhetik und Beschränkung

Je aufwendiger Anlagen gestaltet werden, desto offensichtlicher wird der ästhetische Aspekt der Grabdekoration. Dekorative Gestaltung ist ursächlich ein ästhetisches Bedürfnis; alle Installationen und räumlichen Bezüge sind *a priori* von einer Dekoration völlig unabhängig und bedürfen ihrer nicht. In dem Moment, in dem Zugänge, Scheintüren und Opferstellen mit Beischriften und Bildern versehen

38 Fitzenreiter 2001.a, 443.

39 Fischer 1977, 3-9; Tefnin 1984. Insbesondere Angenot 2000; 2002 hat die Semantik detailreicher Dekorationsabschnitte ausführlich analysiert.

40 Fitzenreiter 2001.b, 95-98.

werden, dokumentiert sich der Wunsch, die kulturellen Handlungen über den eigentlichen Vollzug hinaus mit ästhetischen Elementen aufzuwerten; besser, schöner, vollkommener zu sein. Die ästhetische Vollkommenheit, die des Entwurfes als ein sinnvolles Programm wie die der Gestaltung in Form und Farbe, ist eine wesentliche Funktion von Grabdekoration. Zumal sich in ästhetischem Anspruch zugleich Prestige und elitäre Distinktion manifestieren.

Der Aspekt, dass die Dekoration als eine vor allem ästhetische Aufgabe erscheint, ändert sich aber in dem Moment, in dem Dekoration unverzichtbarer Teil der Installation wird bzw. diese auch ersetzen kann. Dann wird aus dem Drang nach Vervollkommnung der Zwang der Vollständigkeit, aus der Erfindung die Repetition. Bereits die Standardisierung der Motive und Tendenzen des Dekorationsprogramms ist einem solchen Prozess geschuldet. Es sind dann meist die elitären Anlagen, die mit ästhetisch motivierten Höhenflügen Neuland der Dekoration erschließen, während im *gros* der Beispiele ehrbare Handwerker die vorgegebenen Muster repetieren. Wobei die Etablierung solcher „Kunstindustrie“ beileibe nicht negativ gesehen werden darf: Je mehr die Dekoration zur Notwendigkeit wird, je mehr das dekorierte Zeichen (das Modell, die Textniederschrift) sogar zum Substitut von Installation und Handlung wird, desto gewaltiger die Produktion. Und es bleibt immer festzuhalten: selbst in der Kopie oder mehr oder weniger gekonnten Nachahmung liegt stets das Element der Neuschöpfung und Weiterentwicklung des Apparates kultureller Ausdrucksformen. Selbst das Nicht- oder Falschverstandene kann eine ganz neue Entwicklungslinie inaugrieren.⁴¹

Es können auch ganz andere Aspekte die Grabdekoration beeinflussen: Platznot, fehlende Zeit und Mittel, das beschränkte Vermögen von Entwerfer und Ausführendem. Gerade in Fällen, in denen nur die wesentlichen Aspekte der Dekoration zusammengefasst werden, geschieht dieses auf engstem Raum, mit motivlichen Überschneidungen.⁴² Allerdings sollten gerade diese Beispiele zu sorgfältiger

41 Wittkower 1979, 249-252.

42 Z.B. werden wesentliche Elemente des kontemporären Dekorationsprogramms in der Anlage des Zwerges Seneb auf den Scheintüren zusammengefasst (Junker 1941) oder bei Niunetjer Speisetisch-Ikone und Fest-Ikone an der Westwand kombiniert (Junker 1951, Abb. 44).

Untersuchung mahnen, denn wenn auch mit begrenzten Mitteln, so versuchen die Ausführenden doch, möglichst komplexe Sachverhalte darzustellen.⁴³ Etwas anders ist das natürlich, wenn aus Zeitnot ganze Partien unvollendet sind. Dann ist es aber interessant zu untersuchen, welche Aspekte unbedingt zu einem (vorläufigen) Abschluss gebracht wurden. Und natürlich sind auch grobe Missverständnisse nicht auszuschließen, z.B. bei der Umsetzung von Vorlagen bildlicher und textlicher Art.⁴⁴

3.3. Die historische Konkretetheit des Modells

Die in dem Modell definierten Elemente (Raumbezüge, Installationen und Kultschwerpunkte, Bild- und Textmotive und deren Kombination) sind das Produkt einer spezifischen historischen Situation. Grundlegend dafür, dass sich das kulturelle Phänomen „dekorierte Grabanlage des Alten Reiches“ herausbilden konnte, war der komplexe Vorgang der Etablierung eines frühen Staatswesens in Ägypten, das durch die ungewöhnliche Konzentration von Ressourcen an einem Ort ausgezeichnet ist: der Residenz in Memphis. Vor diesem Hintergrund kam es dort – und in dieser spezifischen historischen Situation *nur dort* – zur Herausbildung besonderer sozialer Gruppen, die wiederum die Träger u.a. des Phänomens der dekorierten Grabanlagen dieser Zeit sind, da diese eine besondere Funktion im Rahmen der Realisierung der sozialen Differenzierung hatten.⁴⁵ Die konkreten Raumbezüge und das Motivrepertoire, wie sie oben modelliert wurden, sind also nur innerhalb dieser Gruppe und an diesem Ort relevant und sinnvoll. Sie sind, wenn auch in überhöhter und der Funktion im funeren Kult angepasster Weise, Ausdrucksformen ihrer konkreten Entstehungsbedingungen. Sie sind nicht die gesetzmäßige Emanation einer sozusagen zwangsläufigen Entwicklung hin zum Phänomen „dekorierte Grabanlage“, sondern die konkrete Erscheinung einer durch strukturelle Möglichkeiten und individuelle, zufällige Auswahl bestimmten Bewegung. D.h., in

43 Es sei an die These von Aby Warburg erinnert, dass sich der Sinn ikonologisch durchgearbeiteter Bildprogramme gerade an Werken weniger begabter und weniger individuell arbeitender Künstler erschließen lässt (Wind 1979, 181f).

44 Ein Beispiel missverständenen Textes diskutiert Grunert 2000.

45 Barocas 1982, 437f; Fitzenreiter 2001.a, 574-594; Fitzenreiter 2004.b; Fitzenreiter im Druck 1.

der beschriebenen Art und Weise existieren diese Vorstellungen von Raum und Bewegung im fune-rären Kult, von Handlungsschwerpunkten, den not-wendigen Installationen und deren dekorative Gestaltung und Kommentierung, von Standards und deren Interpretation nur in Memphis und prinzipiell erst ab einer Phase der Konsolidierung fune-rärer kul-tureller Ausdrucksformen.

Diese Phase der Konsolidierung lässt sich zeitlich und räumlich eingrenzen: es ist die Regierungszeit der 4. Dyn. und es ist vor allem der Friedhof von Giza, an dem die fune-räre Kultur der Residenz ihre prä-genden Elemente kanonisiert. Davor können wir eine noch recht freie Entwicklung von Motiven, Dekorati-onsabschnitten und der räumlichen Verteilung beob-achten. In Giza werden diese Elemente einerseits zusammengefasst und in repetierbare Standards gegossen, andererseits gerade in der Übergangs-phase um neue Aspekte bereichert (siehe Kap. II.1.).⁴⁶

Ab der 5. Dyn. lassen sich dann zwei Tendenzen ausmachen. Einerseits die Ausarbeitung der vorge-gbenen Muster in immer mehr Belegen und Vari-anten, worin auch die räumliche Ausdehnung über das Gebiet der Residenz hinaus in die Provinz ein-geschlossen ist. Andererseits die kunstvolle Elabo-ration der Muster in Eliteanlagen, wobei zunehmend Neuland der Gestaltung erschlossen wird (siehe Kap. II.2.). Beide Tendenzen laufen im Befund zusammen: gerade Eliten fern der Residenz gehen subtil auf lokale Besonderheiten ein und integrieren diese in den Motivbestand (siehe Kap. II.3).

Besonders die Übernahme der Residenzmuster in andere soziale und lokale Kontexte ist für die kul-turelle Entwicklung von größter Bedeutung. Viele die-ser Muster mögen im residenzfernen fune-rären Kon-text zumindest Pendants gehabt haben, so dass die Übernahme der residenzspezifischen Formulierung kaum als etwas Besonderes wahrgenommen wurde. Zumal sich diese Formulierung ja auch auf Eleme-n-te fune-rärer Praxis stützt, die vor der Etablierung der Residenz allgemein üblich waren (z.B. das Bild der Totenspeisung). Mit dieser Übernahme geht aber auch einher, dass sich etliche ursprünglich spezifi-sche kulturelle Deutungsmuster der Residenz in ganz Ägypten verbreiten konnten. Dazu gehört z.B. die Kanonisierung des „Westens“ als Aufenthaltsort

⁴⁶ Zum ersten Auftreten der wesentlichen Motive bis zur Stan-dardisierung in der späten 4. Dyn. siehe die Untersuchung von El-Metwally 1992.

des Toten. Insbesondere in der späten Phase der „Verschriftlichung“ von Dekoration und Text, der Etablierung selbstwirksamer Zeichen, von affirmie-renden Installationen, bekommen dann solche Ele-mente der fune-rären Residenzkultur eine ganz außerordentliche Bedeutung, die mit dem Königs-kult zusammenhängen. Das Repertoire ursprünglich in seinem Bezugskreis streng limitierter fune-rärer Praktiken und Zeichen wird gewissermaßen „ent-privilegiert“, als universelles magisches Reper-toire „miniaturisiert“⁴⁷ und in verschiedensten Kon-texten rezipiert. Die für die Residenz des Alten Rei-ches spezifischen fune-rären Ausdrucksformen werden so die Basis einer „großen Tradition“, die im folgenden die pharaonische Kultur in vielen Aspek-ten bestimmen wird (siehe Kap. II.3.).

3.4. Praktische und symbolische Bedeutung

Die im späten Alten Reich massiv einsetzende Ten-denz, Dekoration zu selbstwirksamen Zeichen zu „verschriftlichen“ und von der Installation und der kultischen Handlung unabhängig zu machen, hat für die Interpretation von dekorativen Elementen späte-erer Grabanlagen eine große Bedeutung. Was in großen Gräbern der Residenz seit dem Übergang zur 5. Dyn. immer häufiger zu beobachten war, wird im Mittleren Reich sogar tendenziell zur Regel: Graban-lagen werden durch ihre Dekoration primär als limi-nale, in gewissem Sinne „jenseitige“ Bereiche gestaltet. Der Bezug zu real vollzogenen Kulthand-lungen tritt immer mehr zurück, dafür wird der Index des Raumes stark aufgewertet und zur Erschaffung liminaler „Landschaften“ genutzt.⁴⁸

Auch in diesen Fällen der symbolischen Über-höhung der gesamten Installation „Grabanlage“ sind m.E. praktische Vorgänge für die Interpretation maßgeblich: der Kult und vor allem die Konzeptua-lisierung der im Kult durchgeführten Handlungen, der behandelten Installationen und der intendierten Resultate dieser Handlungen. Im hier interessieren-den Zusammenhang ist vor allem wichtig festzuhal-ten, dass im *gros* der dekorierten Anlagen des Alten Reiches die Visualisierung jenseitiger Bereiche kaum

⁴⁷ Schiestl 1996.

⁴⁸ Zur „kosmologischen“ Interpretation von Dekorationsele-menten in memphitischen Großgräbern, die sich an der zeit-gleich formalisierten Vorstellung in den Pyramidentexten orientiert: Vishak 2003. Zur Deutung der Dekorationspro-gramme von Großgräbern im Mittleren Reich: Kamrin 1999.

eine Rolle spielt. In der *m33*-Ikone lassen sich Tendenzen erkennen, das Konzept von der Handlungsfähigkeit des Grabherrn vom Diesseits auch in imaginäre Räume auszudehnen und ihm entsprechende bildliche und textliche Formulierung zu geben. Es ist aber zu erkennen, dass es sich bei diesen imaginären Räumen immer um Grenzbereiche zum sinnlich erfassbaren Diesseits handelt, um die Marschen, die Wüstenrandgebiete. Die möglicherweise unterirdischen Aufenthaltsbereiche der Verstorbenen werden in den Gräbern nicht kommentiert, außer durch das Bild der versorgt speisenden Toten in der Speisetisch-Ikone, das sich aber primär auf den in der Grablage liegenden Toten bezieht.⁴⁹ Oberirdische Aufenthaltsbereiche (Himmel) spielen gar keine Rolle.

Folgt man den engen Grenzen, die das Modell zieht, können solche symbolisch intendierten Formulierungen in Bildern und Texten sowohl auf ihren konzeptuellen wie auch ihren handwerklich-künstlerischen Ursprung zurückgeführt werden. Imaginäre Konzepte wie die von nicht-diesseitigen Aufenthaltsräumen und dort verfügbaren Handlungsspielräumen entstehen nicht von selbst, sondern sind die Interpretation von Vorgaben, die von den Agenten selbst geschaffen wurden. Das Bild der *m33*-Ikone bot die Möglichkeit, räumliche Vorstellungen mit der Beschreibung der nachtodlichen Aktivität des Grabherrn zu verbinden. Dieser Ansatz gestattete es im folgenden, einerseits Spekulationen über die gesteigerte Bewegungs- und Handlungsfähigkeit zu konkretisieren, andererseits auch Behinderungen dieser Fähigkeiten durch erneut gesteigerte Machtandrohungen zu kompensieren. Dabei ging die Findung entsprechender Bilder und Textmetaphern (Bootsfahrt, Jagd usw.) und die weitere Ausdeutung des so gegebenen Rahmens (Fahrt auf der Sonnenbahn, Metapher vom Menschenfalken) Hand in Hand. So setzte gewissermaßen eine Spirale der Konzeptualisierung und Formulierung von Jenseits ein, die in anderen Kontexten, unter Hinzuziehung weiterer Motive, fortgesetzt werden konnte.⁵⁰

Die an der *m33*-Ikone ablesbare Entwicklung von der Abbildung diesseitiger Aspekte zur Konzeptuali-

sierung von (auch) über-diesseitigen Aspekten zeigt, dass es sinnvoll ist, primär bei der Interpretation entsprechender Darstellungen die einfachsten Lösungen zu bevorzugen, die eng mit der praktischen Funktion der jeweiligen Installation verbunden bleiben. Räume und Richtungen werden nach ihrer Funktion im Kult konzeptualisiert, Teilnehmer am Kult nach ihrer Rolle im sozialen Gefüge und die abgebildeten Handlungen stehen im Bezug zum funeren Kult bzw. dem, was durch funeren Kult bewirkt werden soll: die friedliche Reintegration des Verstorbenen in die Gemeinschaft aller.⁵¹

Teil II - Analyse

II.1. Die Entwicklung der Standardikonen in Giza. Die Dekoration der südlichen Kultstelle in der Anlage des Seschat-Hotep (G 5150)

1.

Die Anlage des Seschat-Hotep, genannt Heti, gehört zu einer Gruppe von Grabanlagen in Giza, deren Dekorationsprogramme einige Gemeinsamkeiten zeigen. Zu dieser Gruppe zählen z.B. noch die Anlage des Nesut-Nefer sowie die Anlagen des Kaninisut und des Merib.⁵² Während die Anlage des Nesut-Nefer in den meisten Teilen eine Kopie des Dekorationsprogramms des Seschat-Hotep zeigt, sind die wohl etwas früher anzusetzenden Bildprogramme bei Kaninisut und Merib in einigen Elementen von dem des Seschat-Hotep verschieden. Direkte Vorläufer des Dekorationsprogramms dieser Anlagen finden sich auf dem Ostfriedhof von Giza, insbesondere in der Anlage des Chaef-Chufu.⁵³ Allen diesen Dekorationsprogrammen ist gemein, dass in ihnen die wesentlichen Motivgruppen in einer ersten standardisierten Fassung vorliegen.

1.1.

Die dekorierte „innere“ Kultstelle (= „Kapelle“) des Seschat-Hotep ist in die Südostecke eines Mastabakörpers eingebaut, der bereits in einer frühen Ausbauphase des Westfriedhofes angelegt wurde.⁵⁴ Vor

49 Siehe das Bild des „leeren“ Stuhles in der Sarkkammer in einigen Großgräbern in der Residenz im späten Alten Reich, auf dem die nebenan liegende Mumie gewissermaßen in der in der Speisetisch-Ikone üblichen Weise Platz nehmen kann: Dawood 2005, fig. 8.

50 Fitzenreiter im Druck 2.

51 Barocas 1982.

52 Junker 1934, 1938; Kanawati 2002.

53 Simpson 1978. 54. Zur Bau- und Belegungsgeschichte: Jánosi 2005, 243, 252f.

54 Zur Bau- und Belegungsgeschichte: Jánosi 2005, 243, 252f.

dem Zugang in die Kapelle befand sich ein massiver Bau aus Ziegeln (SH.Abb.1). Zu dem durch den Ziegelbau gestalteten „äußeren“ Kultbereich vor der Kapelle zählt auch die Nordscheintür, deren Architrav Junker ein im Schutt gefundenes Fragment zuschreibt (SH.Abb.2).

Der Zugang zu der in Nord-Süd-Richtung (NS) langgestreckten inneren Kapelle ist nach Norden versetzt, womit sie zum Typ der L-förmigen Kapellen zählt.⁵⁵ An der Westwand der Kapelle befinden sich zwei Scheintüren. Hinter jeder dieser Scheintüren befand sich ein Serdab.⁵⁶ Durch die Existenz von zwei Scheintüren gehört die innere Kultstelle zum Untertyp NS:L:2 der L-förmigen Kapelle.⁵⁷

1.2.

Die Einführung einer zweiten Scheintür im Bereich der „inneren“ Kultstelle hatte weitreichende Konsequenzen, sowohl für den praktischen Kult, als auch für die Gestaltung des Dekorationsprogramms. Auf letzteres soll unten eingegangen werden; zu den zugrundeliegenden kultischen Aspekten nur so viel:⁵⁸ Der Übergang von der langgestreckten Kreuzkapelle zum Typ der L-förmigen Kapelle in Giza vollzog sich über mehrere Etappen, wobei die Anlagen der königlichen Umgebung auf dem Friedhof von Dahschur-Mitte und die frühen Ziegelkapellen auf dem Westfriedhof von Giza (Friedhöfe 1200, 4000, 2100) die Bindeglieder darstellen.⁵⁹ Mit der Verlegung der in Dahschur und im Westfriedhof vor dem Mastabakörper liegenden, querrrechteckigen Kapellen in das *Innere* des Mastabamassivs wurde eine neue, in Nord-Süd-Richtung gestreckte Kapellenform geschaffen. Von den vor der Mastaba liegenden Kapellen übernommen wurde die gewundene, L-förmige Wegeführung, die in Giza über einen tendenziell im Norden gelegenen Zugang zu einer im Süden gelegenen Kultstelle mit Scheintür führte. Entsprechend besitzen die frühen Belege des L-för-

55 Zum Typ der L-förmigen Kapelle siehe ausführlich: Jánosi 2005, 283-292.

56 Zu den seltenen Belegen für diese „Scheintür-Serdabe“ siehe Fitzenreiter 2001.a, 291-295.

57 Zur Klassifikation der Kapellen nach Ausrichtung (Nord-Süd = NS; Ost-West = OW), Zugangsform (versetzt = L oder mittig = T), Zahl und Lage der Scheintüren (1s = eine Scheintür, südlich gelegen; 1m = eine Scheintür, mittig gelegen; 2 = zwei Scheintüren) siehe auch Fitzenreiter 2001.a, 13f.

58 Siehe auch Fitzenreiter 2001.a, 291-314.

59 Fitzenreiter i. Dr. 3.

migen Kapellentyps nur eine Scheintür (NS:L:1s). Erst in der folgenden Periode wird die zweite Scheintür im Norden der Westwand eingeführt (NS:L:2). Mit ihr wurde eine Installation geschaffen, die mehrere funktionale Indizes in sich vereinen kann. Diese sind zum einen, dass die nördliche Scheintür mit der Vorstellung des Aus- und Einganges versehen ist – ein Aspekt, der von der äußeren Nordscheintür übernommen wurde –, zum anderen, dass sie mit dem Aspekt der Einbindung der Gattin bzw. der Familie in den Kult des Grabherrn verbunden sein kann. Welcher der Indizes im konkreten Beispiel betont wird, ist variabel.

2.

Die Reliefs der Kapelle repräsentieren ein Dekorationsprogramm, in dem die drei wichtigsten Ikonen bereits in ihren wesentlichen Aspekten formuliert sind. Allerdings zeigen die Ikonen sowohl in ihrer Positionierung im Raum, als auch in ihrer szenischen Gestaltung Unterschiede zu dem in der Folge üblichen Standard, wie ihn z.B. die Anlage Seschemnefers III. zeigt (Textabb. 1). Diese Unterschiede lassen sich aus der erst in dieser Periode erfolgten Einführung der zweiten Scheintür erklären.⁶⁰

2.1.

Die Westwand der Kapelle des Seschat-Hotep wird von den zwei Scheintüren begrenzt (SH.Abb.7). Neben der Namens- und Titelbeischrift ist auf dem Mittelfeld und dem südlichen Pfosten die Person des Grabherrn je zwei mal schreitend abgebildet. Der nördliche Pfosten beider Scheintüren zeigt je eine Frau: im Süden eine Hepetek, im Norden eine Meretites. Bei der im Norden dargestellten Meretites scheint es sich um die Gemahlin des Grabherrn zu handeln, denn sie ist auch auf der über dieser Scheintür befindlichen Speisetischszene zu sehen und sitzt im Festbild der Nordwand hinter dem Grabherrn (s.u.). Wer die Frau bei der südlichen Scheintür

60 In Fitzenreiter 2001.a, 559-564 schreibe ich die entsprechenden Anlagen mit Scheintürraum L:NS:1s der Periode III.c; die mit Scheintürraum L:NS:2 der Periode IV.a der funéraires Praxis an der Residenz zu. Die Trennung in zwei Perioden beruht darauf, dass die Einführung der zweiten Scheintür eine Veränderung in der praktischen Nutzung der Kapelle dokumentiert, auf die mit der Umgestaltung des Dekorationsprogramms erst schrittweise reagiert wurde.

ist, bleibt unklar (die Mutter?).⁶¹ Die Speisetischszene über dieser Tür ist nicht erhalten. Neben den Scheintüren sind in jeweils drei Bildstreifen Gabenbringer dargestellt, mit Titel- und Namensbeischrift. Die Dekoration beschreibt in wenigen Szenen wesentliche Aspekte des Kultes: die versorgte Existenz der Toten in der Speisetischszene, die Fähigkeit zur Bewegung und der Überwindung der Schwelle in den Bildern der Scheintürpfosten, die Durchführung der Opfer durch die Darstellung der Offizianten. Das Muster dieser Dekoration für Scheintüren wurde bereits in der späten 3. Dyn. entwickelt und ist z.B. in der Anlage des Chabausokar und seiner Gattin in Saqqara und dann den Anlagen des Rahotep und Nefermaat in Medum belegt.⁶²

Es fällt auf, dass auf dem jeweils nördlichen Pfosten eine Frau dargestellt ist und dass die Speisetischszene der nördlichen Tür auch eine Frau zeigt. Dieser Befund wird noch durch einen Statuenfund unterstrichen: der nördliche Serdab enthielt eine Gruppenfigur eines Mannes und einer Frau, wahrscheinlich des Seschat-Hotep und seiner Gemahlin.⁶³ Die Dekoration der nördlichen Scheintürteile

61 So Junker 1934, 193. Kanawati 2002, 13 erwägt, dass es sich bei beiden Frauen um Gattinnen des Grabherrn handeln könnte. Auf die Diskussion des Verhältnisses von Geschlechtern, Generationen und überhaupt der Art sozialer Beziehungen der auftretenden Personen soll hier verzichtet werden. Siehe dazu Fitzenreiter 2000. Im folgenden wird angenommen, dass es sich bei Meretites um die Gemahlin des Seschat-Hotep handelt.

62 Murray 1905 pl. I, II; Petrie 1982, pl. XIII, XV, XX, XXVI.

63 Auf der Statue sind die Namen zerstört und die Titelsequenz stimmt nicht mit der überein, die Seschat-Hotep sonst in der Anlage trägt (Junker 1934, 191-193, Abb. 34; Kanawati 2002, 30, pl. 10, 23). In seiner Interpretation schlägt Junker vor, hier ein Bildnis der Eltern zu sehen, die im nördlichen Teil der Kapelle offenbar eine besondere Rolle spielen (s.u.). Ausgeschlossen werden soll der Vorschlag Junkers prinzipiell nicht, da z.B. die Triade des Rawer diesen ebenfalls mit seinen Eltern (und Kindern) zeigt und in einem Serdab aufgestellt war, der im Übergangsbereich von „innerer“ und „äußerer“ Kultanlage positioniert ist; siehe dazu Cooney 1945; Fitzenreiter 2001.a, 166f. Zum Befund der Gruppenfigur in der Anlage des Seschat-Hotep und seiner Relation zu weiteren Statuenfunden siehe: Fitzenreiter 2001.a, 291-295. Es zeigt sich, dass in den seltenen Belegen für zwei Scheintür-Serdabe die Tendenz besteht, hinter der südlichen Scheintür ein Rundbild des Grabherrn unterzubringen, hinter oder bei der nördlichen Scheintür eine Gruppenfigur. Kanawati 2002, 11, 30 geht davon aus, dass die Gruppe den Grabherrn mit seiner Gemahlin darstellt, wobei die Titelsequenz eine zweite Karrierestufe beschreibt.

und die Statuenausstattung des nördlichen Serdab bedienen somit den Aspekt der Einbeziehung der Gattin bzw. des familiären Umfeldes. Auch dieser Aspekt ist in den – allerdings von den südlichen Kapellen getrennten – nördlichen Kultstellen der Anlagen des Chabausokar, Rahotep und Nefermaat in Medum bereits formuliert.⁶⁴

Die Darstellung zwischen den Scheintüren kommentiert einen weiteren Aspekt der Kultstelle. Sie zeigt den Grabherrn, begleitet von Kindern (wohl Söhne und Töchter), der auf eine über vier Bildstreifen verteilte Szene zutritt. In ihr ist zu sehen, wie Vieh und die Abgaben von vier „Domänen“ gebracht werden. Daran, dass sich zwei der „Domänen“ weg vom Grabherrn der südlichen Scheintür zuwenden und ebenso im untersten Bildstreifen zwei Gabenbringer, ist ersichtlich, dass es sich hierbei um eine Elaboration der übrigen Bilder von Gabenbringern handelt, die um die Scheintüren angeordnet sind. Die Besonderheit dieser Komposition ist aber, dass am Beginn der drei oberen Bildstreifen jeweils ein Schreiber steht (einer als „sein leiblicher Sohn“ bezeichnet), der eine Liste hält und mit dem „Zählen“ der Abgaben beschäftigt ist. Diese wird dem Grabherrn vorgelegt, der zu diesem Zweck als schreitende Person aus der nördlichen Scheintür gewissermaßen heraustritt. Aus der schlichten Dokumentation der Opferversorgung wird so ein Vorgang, bei dem Tätigkeiten von beiden Seiten ausgehen. Die beigefügte Inschrift benennt den Vorgang als „Das Bringen des Totenopfers durch seine Domänen von Unterägypten (so rechts / nördlich; im linken / südlichen Text die Variante: Oberägypten) an jedem Fest und jedem Tag für Seschat-Hotep“. Das rechts, neben der nördlichen Scheintür zu sehende große Bild des Grabherrn entspricht dem Bild des schreitenden Toten auf den Scheintüren. Nicht auf den Scheintüren ist aber die Darstellung der Nachkommen in so inniger Nähe zum Toten üblich (Berührung, Umfassen des Stabes). Hier werden die zwei neuartigen Aspekte der nördlichen Kultstelle erstmals in ein Flachbild gefasst: sie ist der Ort des

64 Wobei hier noch ein weiterer, rein ikonographischer Index zum tragen kommt: aus der Perspektive des Grabherrn im Westen befinden sich die Frauen „zur Linken“, in der rangniederen Position, wie sie für die Gattin (nicht aber für die Mutter) üblich ist; siehe Fitzenreiter 2000, 89-97; Fitzenreiter 2001.a, 154f. Diese Indizierung würde dafür sprechen, in der auf der südlichen Scheintür abgebildeten Hepetek die Mutter des Grabherrn zu sehen.

Verlassens des Grabes *und* der Ort der Familieneinbindung. Die Bildfindung, die die andauernde Verbindung des Grabherrn mit seinem engsten sozialen Umfeld konzeptualisiert, verläuft im übrigen etwa parallel zur Erfindung einer entsprechenden Darstellung auch im Rundbild.⁶⁵

Das große Bild des Grabherrn vor den Gabenbringern nimmt die Komposition der *m33*-Ikone bereits vorweg. Es handelt sich aber – und das ist für die Interpretation wesentlich! – nicht um die *m33*-Ikone, was u.a. das Fehlen dieser Formel belegt. Außerdem ist die Inschrift so ausgerichtet, dass sie als Beischrift zur Tätigkeit der Gabenbringer gelesen werden muss. Es wird also nicht eine Kontrollaktivität des Grabherrn im Diesseits affirmiert, sondern dieses Bild beschreibt allein die Funktion der Scheintüren und ist entsprechend ganz logisch auch an der Westwand angebracht.

2.2.

Die Südwand zeigt die bereits ausformulierte Speisetisch-Ikone (SH.Abb.8): den sitzenden Grabherrn am Speisetisch, vor ihm Priester bei der Durchführung der Opferzeremonien, darüber eine Opferliste, die noch nicht der etwas später kanonisierten Fassung entspricht⁶⁶ und ganz unten eine Schlachtungsszene. Alle Darstellungen beziehen sich auf Handlungen an der „inneren“ Kultstelle. Das Bild kommentiert also ein Geschehen, das in unmittelbarer Umgebung stattfindet. Es ist im „Zwischenraum“ der Kapelle angebracht, also in einem Bereich, der den liminalen Charakter der Handlung indiziert, dazu im „Süden“, also dem Ort, aus dem der Tote in die liminale Sphäre wirkt. Im Prinzip sind alle Kriterien des einleitend vorgestellten Modells von Dekoration als Kommentar von Kultinstallationen bedient, und dennoch sind auch hier Besonderheiten erwähnenswert. Denn in den Dekorationsprogrammen der folgenden Periode in Giza ist die Speisetisch-Ikone üblicherweise nicht an der Südwand, sondern an der Westwand der Kapelle angebracht (vergleiche z.B. Seschemnefer III., Textabb. 1). Sie tritt dort an die Stelle des eben besprochenen Bildes des Grabherrn mit den Gabenbringern, das in dieser Fassung aufgegeben wird. Da die Speisetisch-Ikone gewissermaßen die Monumentalisierung der alten Speisetischtafel über der Scheintür ist,

⁶⁵ Zu den Gruppenfiguren: Fitzenreiter 2001.a, 148-194.

⁶⁶ Barta 1963, 51-59.

erscheint ihre Platzierung an der Westwand auch äußerst logisch. Die Existenz von frühen Belegen an der Kapellensüdwand nicht nur bei Seschat-Hotep, sondern in der ganzen hier diskutierten Gruppe von Gräbern macht aber deutlich, dass die Prozesse der Etablierung von Standards der Dekoration komplexer sind. Die Belege der frühen Gruppe zeigen, dass die Speisetisch-Ikone zuerst im Süden angebracht wurde, um den liminalen Charakter der Handlung zu betonen. Das Südende der L-förmigen Kultanlage wird so in seinem Charakter als „innere“ Kultstelle klar hervorgehoben. Erst, als im Zuge einer Neuorientierung der Dekoration an dieser Stelle die Fest-Ikone angebracht wurde, verlegte man die Speisetisch-Ikone auf die Westwand.

2.3.

Während die Südwand der Kapelle gewissermaßen ein konservatives Element der Dekoration präsentiert, trägt die Nordwand und insgesamt die Dekoration des nördlichen Teils der Kapelle progressive Züge (SH.Abb.6). Was nicht verwundert, da ja die Einführung einer Kultstelle in diesem Bereich die eigentliche Neuerung darstellt und so deren dekorative Kommentierung die größte Herausforderung bei der Gestaltung war.

Die Nordwand zeigt den sitzenden Grabherrn mit seiner Gemahlin. Ein Kind steht zu Füßen des Vaters. Vor ihnen befindet sich ein Opferaufbau, aber kein Speisetisch und auch keine Opferliste. Darunter reicht ein Schreiber eine Liste, die Szene ist als „Zeigen (*m33*) der Schrift des Pecher-Opfers“ bezeichnet. Darunter ziehen Gabenbringer in Richtung Westwand. Das Bild repräsentiert eine frühe Fassung der Fest-Ikone und ist so auch bei Nesutnefer und Merib belegt.⁶⁷ Dabei kann die Schriftrichtung des *m33* wechseln: aus dem „Zeigen“ wird das „Schauen“, aus dem passiv entgegennehmenden Toten wird der aktiv handelnde Grabherr. Wie in der Einleitung erwähnt wird diese Szene zur Darstellung eines Festes erweitert, bei dem die Präsentation einer Liste durch die Darreichung eines Lotos o.ä. abgelöst wird. In der folgenden Periode findet dieses Bild seinen Platz tendenziell auf der Südwand. Warum wird es aber „an der Nordwand“ erfunden?

Die Frage ist nicht ganz leicht zu beantworten, denn der mir bekannte früheste Beleg einer Szene, die die Fest-Ikone vorwegnimmt, befindet sich auf

⁶⁷ Fitzenreiter 2001.b, 116f.

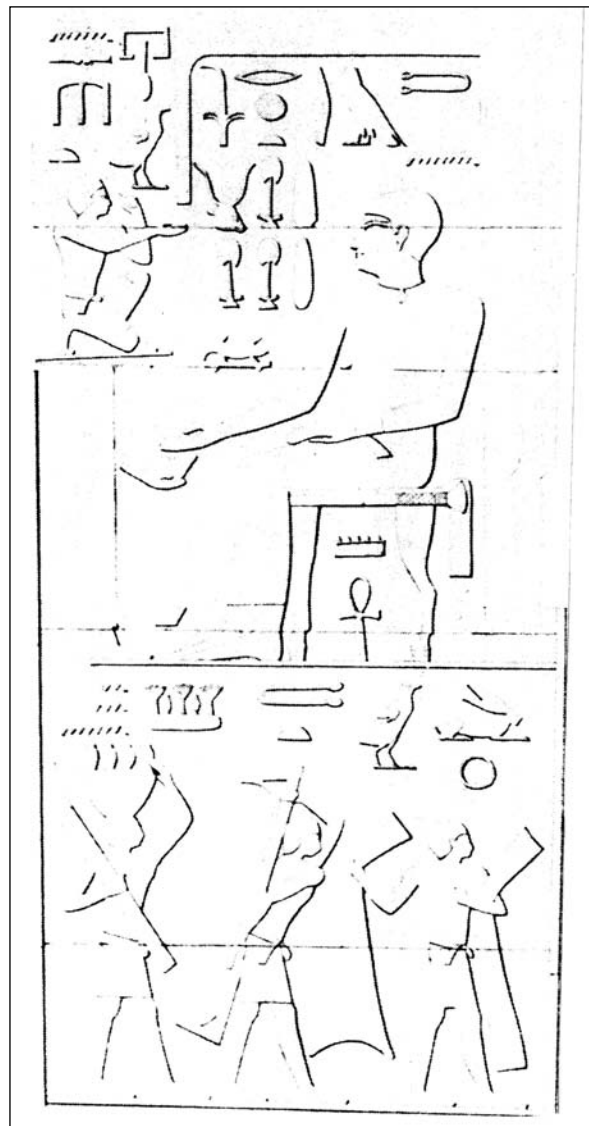
der Südwand der kreuzförmigen Kapelle des Meten (Textabb. 2).⁶⁸ In der hohen und späten 4. Dyn. sind es dann immer die Nordwände der L-förmigen Kapellen der hier besprochenen Gruppe, die Aspekte thematisieren, die in die spätere Fest-Ikone einfließen: die Zusammenkunft von Familienangehörigen (in den frühen Belegen meist Grabherr und Gattin), die spezielle Ikonographie des Grabherrn mit dem Vorbauschurz, barhäuptig und dickleibig (bei Seschat-Hotep aber nicht!), der Opferaufbau, die Erwähnung des Pecher-Opfers, die „kommunikative Geste“ zwischen Grabherr und einem Nachkommen oder Verwalter (Textabb. 3a und 3b). Dass diese noch sehr heterogenen Szenen an der Nordwand der L-förmigen Kapellen auftreten, wird mit zwei Indizes dieser Position zusammenhängen: zum einen ist auch sie eine Wand im liminalen „Zwischenraum“ und damit zur Beschreibung von Kulthandlungen prädestiniert, zum anderen ist der Norden die Richtung des Herausgehenden Toten, der unter seinen Nachkommen handelt. Das Bild stellt also einen symbolischen Bezug zum „Außen“ her.

Erst, als man durch die Einführung der „inneren“ Nordkultstelle die Westwand der Kapelle auch zu einer Installation des Heraustretens und der Familieneinbindung machte, bestimmte die Idee des Festes den gesamten liminalen Raum. Der Innenraum der Kapelle wurde zum miniaturisierten Abbild des Bereiches zwischen den Orten der Toten und der Lebenden und die Fest-Ikone fand nun ihren Platz an der Südwand, als Beschreibung einer liminalen Kontaktsituation von Lebenden und Toten schlechthin. Die Vorstellung vom Toten am Speisetisch wurde gewissermaßen aus dem liminalen Süden der L-förmigen Kapelle in den Raum „hinter“ den Scheintüren an die Westwand verlegt.

2.4.

Dass durch die Kapelle des Seschat-Hotep noch eine experimentelle Phase bei der Gestaltung der „inneren“ Kultstelle markiert wird, macht die ungewöhnliche Größe des nördlichen Kapellenendes deutlich. Im Gegensatz zu den üblicherweise kein nördliches Raumvolumen besitzenden L-förmigen Kapellen hat die des Seschat-Hotep die Tendenz, gewissermaßen T-förmig zu werden und der neuen Nordscheintür eine gewichtige Position einzuräumen. Ob das Bedürfnis dahinter steckt, an der nördlichen Ost-

⁶⁸ Lepsius LD II, 6.

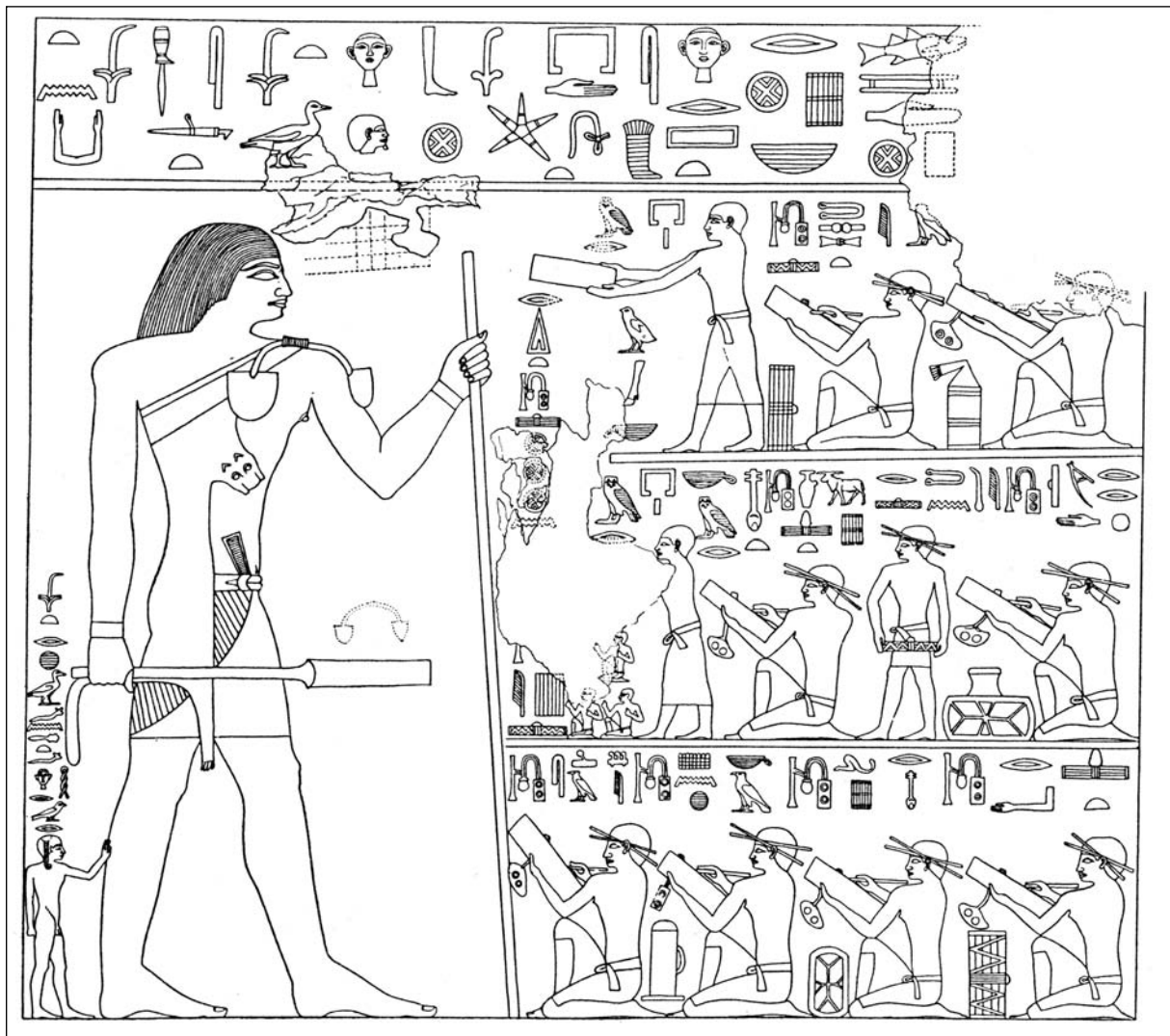


Textabb. 2: Variante der Fest-Ikone bei Meten (aus: Lepsius LD II, 6)

wand ein besonderes und in dieser Form einmaliges Bild anzubringen, oder ob die architektonische Lösung den Raum für diese einmalige Darstellung bot, sei dahingestellt. In jedem Fall erweitert diese das Spektrum thematisierter Kultvorgänge und Konzeptionen rund um die Nordkultstelle gewaltig.⁶⁹

Das erwähnte Bild zeigt ein sitzendes Paar, vor und bei ihnen fünf weibliche Personen (SH.Abb.5,

⁶⁹ In einigen Fällen werden in dieser Periode in Giza tatsächlich Kapellen vom Typ NS:T:2 errichtet, aber immer in herausragenden Anlagen, die sich insgesamt durch individuelle Lösungen auszeichnen, z.B. die der Nensedjerka (Junker 1934, Abb. 1) oder des Babaf (G 5110); siehe Jánosi 2005, 284-292. Man muss diesen Kapellentyp historisch und funktional unbedingt vom Typ der Kapelle NS:T:1m unterscheiden, der insbesondere in Saqqara üblich ist (siehe dazu Kap. II.2).



Textabb. 3a: Varianten der Gestaltung der Nordwände in Grabanlagen der 4. Dyn. in Giza: Kaninisut bei der Kontrolle der Verwaltungsakten (aus: Junker 1934, Abb. 19)

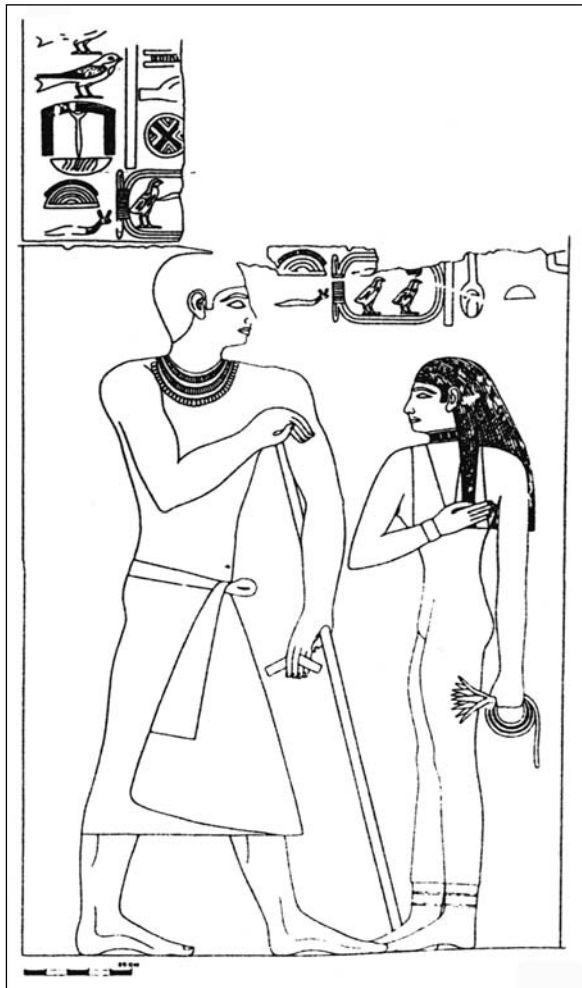
links). Aufgrund der Zerstörung dieser Wand ist die Identität des Paares unklar; die kleiner dargestellten Frauen tragen Namensbeischriften, die nicht mit denen der Nachkommen des Grabherrn auf der West- und Nordwand übereinstimmen. Bemerkenswert ist noch die Ausrichtung des sitzenden Paares, denn dieses wendet sich von der Zugangstür gesehen in die Kapelle hinein, der Bewegung der darunter dargestellten Gabenbringer entsprechend. Ein weiteres Bild des sitzenden Grabherrn in dieser Position wäre zumindest ungewöhnlich. Nach Junker handelt es sich hierbei um Vorfahren der Familie des Grabherrn, seine Eltern oder die seiner Frau.⁷⁰ Dieser Vorschlag hat vieles für sich, denn zumindest aus einigen anderen Gräbern haben wir Belege, dass Vorfahren so abgebildet werden, dass sie sich dem

Grabherrn in Richtung seiner Kultstelle zuwenden.⁷¹ Das Bild wäre dann als direkte Fortsetzung der Variante der Fest-Ikone an der Nordwand zu verstehen: im Fest sind auch die Vorfahren anwesend, die separate Grablegen oder Kultstellen besitzen, wobei sie von „außen“ und von „Norden“ – aus ihren Kultstellen kommend – in die Kultanlage hineinwirken. Darstellungen von Vorfahren, die nicht in den Kult an der Scheintür einbezogen sind, bleiben im Bereich der „inneren“ Kultstelle extrem selten. Etwas häufiger können solche Belege im „äußeren“ Kultbereich beobachtet werden, in dem sich dann auch elaborete Fassungen der Fest-Ikone befinden.⁷² Der nördliche „Annex“ der Kapelle des Seschat-Hotep ist so gesehen eine Keimzelle der Dekoration auch der äußeren Kultbereiche. Zugleich liegt hier ein früher

70 Junker 1934, 193; Kanawati 2002, 22 sieht in diesem Bild allerdings den Grabherrn mit seiner Gattin.

71 Kanawati 1981.b.

72 Beispiele bei Fitzenreiter 2001.a, 386-391.



Textabb. 3b: Varianten der Gestaltung der Nordwände in Grabanlagen der 4. Dyn. in Giza: Chaef-Chufu beim Zusammentreffen mit seiner Gemahlin (aus: Simpson 1978, fig. 34).

Beleg dafür vor, dass Dekorationsabschnitte über Wändecken hinweg miteinander korrespondieren. Die Vorfahren (?) an der Ostwand sitzen dem Grabherrn und seiner Gattin an der Nordwand gewissermaßen gegenüber. Alle nehmen an einem Ahnenfest teil, dessen Ausgangspunkt die Kultinstallation „nördliche Scheintür“ an der Westwand ist. Der nördliche Bereich der Kapelle wird so als ein spezifisches funktionales Segment betont. Diese Betonung erfolgt durch die architektonische Gestaltung als Intervallraum *und* durch die abgestimmte Dekoration seiner drei Wandflächen – durch ein Dekorationsprogramm im engeren Sinne.

2.5.

Von der Darstellung im südlichen Teil der Ostwand sind nur ca. zwei Drittel erhalten (SH.Abb.5, rechts). Zu sehen sind ein stehendes Paar mit einem Knaben – wohl der Grabherr mit Gattin und einem Sohn – die

sich aus der Kapelle „heraus“ wenden, einer Gabenbringerprozession auf mindestens vier Bildstreifen zu. Die Gabenbringer transportieren im unteren Bereich Fleischopfer, darüber sind Objekte der Kulturausrüstung zu sehen (Tragestuhl, Reinigungsgefäße, Kleidersack etc.). In der Parallele im Grab des Nesut-Nefer sind es neben den Opferbringern noch die „leiblichen Kinder“, die dem Grabherrn entgegenreten. Dort gibt die Beischrift Titel und Namen; festzuhalten ist aber, dass die Tätigkeit des *m33* nicht genannt ist.⁷³

Es handelt sich hierbei um ein Bild, dass in Varianten in mehreren Anlagen der hier besprochenen Gruppe von Dekorationsprogrammen vorliegt und den Grabherrn stehend oder sitzend vor einer listenartigen Anhäufung von Ritualgaben zeigt. Das Bild befindet sich immer im „Osten“, an den Zugängen und der Ostwand der Kapelle. Zumindest in einigen Fällen ist die Tätigkeit des *m33* in der Beischrift schon erwähnt, sowohl in der Schreibrichtung für „Zeigen“ wie für „Schauen“.⁷⁴ In der Komposition bei Seschat-Hotep ist bereits das klassische Bild der denn auch genau an dieser Stelle formalisierten *m33*-Ikone vorgeprägt. Allerdings werden in dieser die Bezüge zu den Ritualgaben im folgenden immer spärlicher (die gehen auf Szenen der Herstellung und des Transports solcher Güter über) und die Inspektion des Bringens von Speiseopfern tritt in den Vordergrund. Das manifestiert sich in der Übernahme der Textfloskel, die bei Seschat-Hotep noch an der Westwand erscheint: „Bringen der Gaben usw...“, der die Formel „*m33*“ einfach vorangesetzt wird (siehe die Ostwand bei Seschemnefer III., Textabb. 1). Bei Seschat-Hotep scheint der Aspekt der aktiven Teilnahme und Kontrolle der entsprechenden Aktivitäten im Diesseits noch nicht sehr ausgeprägt zu sein. Das Dekorationsprogramm seiner Kapelle legt den Schwerpunkt auf die neuartige Installation der „inneren“ Nordkultstelle (s.o.); die umfassende Aktivität des Grabherrn im Diesseits

⁷³ Junker 1938, Abb. 28.

⁷⁴ Siehe Chaef-Chufu, der im Durchgang zur Kapelle beim *m33* „Schauen“ der Opfergaben und der Ritualausrüstung gezeigt wird, an der Ostwand der Kapelle sitzend vor Objekten der Ritualausrüstung (Gefäße, Kisten, Kleidersäcke); Beischrift hier nicht erhalten: Simpson 1978, fig. 28-30. Nach Simpson 1978, 13 wäre das *m33* hier zu ergänzen; in jedem Fall geht die Schriftrichtung der Beischrift vom Grabherrn aus. Als *m33* „Zeigen“ in umgekehrter Schriftrichtung am Zugang bei Merib: Lepsius LD II, 22.

wird erst in der folgenden Periode funerer Praxis zur bestimmenden Tendenz; parallel zum intensivierten architektonischen Ausbau auch der „äußeren“ Kultbereiche (siehe Kap. II.2.).

2.6.

Eine letzte Szene der Kapellendekoration befindet sich an der Ostwand direkt über der Zugangstür (SH.Abb.5, Mitte). Sie zeigt ein Ruderboot mit Igelkopf, in der eine Person steht. Aus den Parallelen wissen wir, dass es sich um eine zweistreifige Komposition gehandelt hat, die einmal den Grabherrn im Segelboot, einmal im Ruderboot zeigt, wie er zu bestimmten Kultorten reist.⁷⁵ Der Charakter der genannten Orte ist umstritten: es können reale Kultplätze („Heliopolis“), es können aber auch mythische, nicht-diesseitige Lokalitäten („Opfergefilde“) gemeint sein. Persönlich tendiere ich dazu, in dieser Periode darunter noch ganz diesseitige Kultorte zu verstehen.⁷⁶ Allerdings wird es bereits im AR üblich, diese Orte – auch wenn sie im Diesseits lokalisiert werden – mit nicht-diesseitigen Dimensionen zu indizieren, in denen sakrale Entitäten (Götter, Tote) besondere Bewegungs- und Handlungspotenzen haben. So werden Jenseitsvorstellungen in Bildern und Texten formuliert, die es möglicherweise in verschiedener Form bereits gab, die aber erst jetzt eine spezifische Darstellung erleben.⁷⁷

Für die Anlage des Seschat-Hotep und ähnlicher Kapellen ist interessant, einerseits die Position der Szene zu beachten, andererseits das Motiv. Die Position ist an der Ostwand – mit dem Index „Diesseits“ – und direkt über dem (vom Toten aus gesehen) „Ausgang“. Das spricht u.a. dafür, die erwähnten Orte im Diesseits der Menschen anzusiedeln. Das Motiv ist die Bootsfahrt, ein Bild, das im Kontext der ägyptischen Flussoase wohl den universellen Index der „weiträumigen Bewegungsmöglichkeit“ besitzt. Während Bewegung zu Fuß oder in der Sänfte nur einen geringen Radius beschreibt, stellt das Motiv der Bootsfahrt gewissermaßen den unbegrenzten Bewegungsradius heraus.⁷⁸ Bootsfahrten führen zudem nicht zu den Menschen der unmittelbaren Umgebung – diesen tritt der Grabherr zu Fuß

gegenüber – sondern gehen zu sakral konnotierten Plätzen. Das Motiv wird im folgenden noch an Bedeutung gewinnen (siehe Kap. II.2.+3.).

2.7.

Die Dekoration der Seitenwände des Zugangs nimmt die beiden wesentlichen Elemente des Dekorationsprogramms der Kapelle noch einmal auf. An der nördlichen Seite befindet sich eine Kurzfassung der Speisetisch-Ikone, an der südlichen Seite die Kurzfassung des Bildes mit festlichem Charakter und der Familieneinbindung (SH.Abb.3 + 4). Interessant ist, dass beide Bilder „seitenverkehrt“ sind: die Speisetisch-Ikone hier liegt der in der Kapelle gewissermaßen spiegelbildlich gegenüber, und ebenso der Vorläufer der Fest-Ikone seinem Pendant. Ob es sich hierbei um einen rein ästhetisch motivierten kompositorischen Chiasmus oder um einen spezifischen funktionalen Bezug handelt, vermag ich in diesem Fall nicht zu entscheiden. Chiasmen und das Prinzip, sich auf Darstellungen an gegenüberliegenden Wänden zu beziehen, sind jedoch typische Motive der Gestaltung von Dekorationsprogrammen (siehe unten Kap. II.2 + 3).

3.

Aus der motivlichen und räumlichen Verteilung der Reliefdekoration in der Kapelle des Seschat-Hotep lässt sich ein Dekorationsstandard ableiten, der in einigen Gräbern der hohen und späten 4. Dyn. in Giza auftritt, wenn auch mit jeweils charakteristischen, und das heißt: individuell bedeutungstragenden Abweichungen. Es handelt sich um den frühesten Dekorationsstandard, der in der neuartigen Installation der L-förmigen Kapelle üblich ist.

3.1.

Dass es sich um einen Standard handelt, ist daran erkennbar, dass mehrere, aus einer bestimmten Zeitspanne stammende Kapellen wesentliche Elemente gemeinsam haben:⁷⁹

- an der Westwand die Szene des schreitenden Grabherrn, begleitet von der Gattin oder Kindern, vor Gabenbringern,

75 Junker 1934, 66-69; Altenmüller 2000.

76 So bereits Junker 1934, 68f.

77 Fitzenreiter i. Dr. 2, siehe auch noch im folgenden Kapitel.

78 Dazu Fitzenreiter 2001.a, 247-252.

79 Was nicht bedeutet, dass die Dekorationsprogramme identisch sind, noch, dass alle dieser Elemente so auftreten müssen. Vergleiche die Übersicht in Harpur 1987, für NS:L:1s: Plan 7, 8, 11 (?), 13, 15 (?), 18 (?), 20 (?), 22 (?), 25 (?), 28 (?), 30; für NS:L:2: Plan 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53.

- an der Südwand die Speisetisch-Ikone (oder der Grabherr stehend),
- an der Nordwand Szenen, die familiäres Zusammen treffen, den festlichen Rahmen u.ä. thematisieren und die in der späteren Fest-Ikone aufgehoben sind,
- an der Ostwand eine frühe Fassung der späteren *m33*-Ikone, die noch ganz auf die Präsentation von Objekten der Grabausrüstung und Opfergaben beschränkt ist und auf die Nennung der *m33*-Tätigkeit des Grabherrn meist verzichtet,
- über der Tür die Bootszene der „unbegrenzten Bewegungsfähigkeit“.

Von dem Standard, der im folgenden für L-förmige Kapellen in Giza üblich wird (vergleiche Textabb.1) unterscheidet sich diese Gruppe durch

- die Lage der Speisetisch-Ikone, die im folgenden auf die Westwand rückt,
- die Lage der Fest-Ikone, die an die Südwand rückt,
- die Existenz der Szene des heraustretenden Grabherrn an der Westwand, deren Elemente in die *m33*-Ikone übernommen werden.

Insbesondere die zuletzt genannte Szene des heraustretenden Grabherrn an der Westwand ist für diesen Standard typisch und hebt die Gruppe der Kapellen von jüngeren Beispielen ab.

3.2.

Die Entstehung des an der Westwand zwischen den Scheitüren angebrachten Bildes des heraustretenden Toten ist nicht nur das Charakteristikum der Gruppe, sondern zeigt auch, dass neuartige Bildfindungen vor allem im Kontext der Etablierung neuartiger Kultformen auftreten. Die immer größere Bedeutung, die der (kollektive) Kult um die „äußere“ Kultanlage gewann, führte zur Einführung der „inneren“ Nordkultstelle und setzte neue Akzente im Kult, die in entsprechenden Bildern thematisiert wurden: das Heraustreten des Grabherrn und die Einbindung der Familie. Interessanter Weise findet sich das Bild des Grabherrn vor Opferbringern, begleitet von Familienangehörigen (neben oder anstelle der Kindern kann das auch die Gattin sein) bereits in L-förmigen Kapellen, die gar keine „innere“ Nordkultstelle besitzen: In der Anlage des Chaef-Chufu z.B. dekoriert das Bild den nördlichen Teil der Westwand.⁸⁰ Der Aspekt des Heraustretens und der familiären Verbindung ist hier bereits thematisiert,

⁸⁰ Simpson 1978, fig. 33.

während die kultische Verwirklichung einen anderen Ort besaß; in diesem Fall einer großen Doppel-Mastaba die eigene Kultstelle der Gattin.⁸¹ Bei der Thematisierung neuartiger Aspekte der fune rären Praxis folgt die Konzeptualisierung in Schrift und Bild der Umsetzung in kultische Praxis nicht nach, sondern beides sind parallel laufende Prozesse. Oft erklärt erst eine jüngere Erscheinungsform, was in älteren Befunden bereits angedeutet wird; in diesem Fall: die Schaffung eines neuen Kultschwerpunktes mit den Aspekten der freien Beweglichkeit des Toten und der Einbindung von Gattin/Frauen und Familie.

In diesen Zusammenhang fallen auch die übrigen innovativen Elemente der Dekoration um die Nord-scheitür. Sie beschreiben, wie die Grablege eines „Gründerahns“ zur kollektiven Kultstelle einer bestimmten sozialen Gruppe ausgebaut wird: der Tote in innigem Kontakt zu seinen Nachkommen, die Abrechnung von Verwaltungsdokumenten vor dem ideell weiterwirkenden Patron der fune rären Institution, die Integration von Frauen und eventuell sogar Vorfahren. Das korreliert mit einer allgemeinen Tendenz, die Grablege nicht mehr primär als ein separiertes „Wohnhaus“ des Toten zu gestalten, sondern als „Kultstelle“ einer sich über den Grabherrn definierenden Gruppe.⁸²

Dabei sind diese Motive noch nicht vereinheitlicht, sondern folgen verschiedenen Mustern: Das Vorzeigen einer Liste in den Anlagen des Merib, Seschat-Hotep und Nesutnefer steht neben dem Bild der Zusammenkunft von Gatte und Gattin bei Chaef-Chufu oder dem Bild einer Inspektion bei Kaninisut. Die Fest-Ikone als solche ist somit noch nicht standardisiert, wohl aber in ihrem motivlichen Spektrum umrissen. Das Bild der Einbeziehung der Ahnen (?) bleibt selten. Dasselbe trifft für die *m33*-Ikone zu, deren Motivspektrum – soweit es den Antransport von Gaben und Ritualausrüstung geht – weitgehend bereits feststeht, deren Beschriftung aber noch nicht standardisiert ist.

Etwas anders verläuft die Entwicklung, wenn Darstellungen vor allem dazu dienen, Konzepte zu beschreiben, die nicht in der Reichweite menschlichen Handelns liegen. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der Bootsfahrt. Primär, und in der Kapelle des Seschat-Hotep noch gut als solche erkennbar, kommentiert die Darstellung die Funktion des Türdurch-

⁸¹ Simpson 1978, 19.

⁸² Fitzenreiter i.Dr. 1.

gangs nach „Außen“, in die Welt der Lebenden. Dort soll der Tote unbeschränkte Bewegungsfähigkeit genießen. Durch die Einbeziehung liminaler Plätze in die Beschreibung des erstrebten Bewegungsraums löst sich die Darstellung aber von der einfachen Affirmation von Kulthandlungen und entwirft Vorstellungen imaginärer Fähigkeiten des Toten.

II. 2. Bedeutungsindizierte Kombination und Spiel mit etablierten Motiven.

Die Dekoration der Kapelle des Kaemnofret aus Saqqara (D 23)

1.

Der im vorangegangenen Beispiel besprochene Typ der L-förmigen Kapelle ist in der 4. und 5. Dyn. auf den Friedhöfen in Saqqara weitaus weniger gebräuchlich als in Giza. Als „innere“ Kultstelle ist eher die T-förmige Kapelle aus einem rechteckigen, mitunter auch fast quadratischen Raum mit mittig gelegenen Zugang verbreitet. Ab der hohen 5. Dynastie wird der Bereich vor der Scheintür dann oft auch als in Ost-West-Richtung gestreckte „tiefe Halle“ gestaltet.⁸³ Diese „tiefe Halle“ kann räumlich isoliert auftreten, aber auch mit einem davor querliegenden Raum kombiniert werden, wodurch sich der Typ der „modifizierten Kreuzkapelle“ ergibt, der mit der alten, aus der Nischenarchitektur entwickelten Kreuzkapelle aber nur wenig gemein hat.⁸⁴ Alle drei Kapellentypen besitzen in der Regel nur eine Scheintür. Wenn in Saqqara dennoch zwei Scheintüren mit differenzierter Funktion in einem Raum untergebracht sind, dann werden die beiden Kultstellen meist morphologisch unterschieden.⁸⁵

83 Junker 1955, 49; Jánosi 1994.

84 Harpur 1987, 99.

85 Z.B. in der Kapelle des Achethotep (D 64) (Textabb. 4), in der die südliche Scheintür dem in dieser Periode üblich werdenden Typ der Schrein-Scheintür folgt, während die nördliche Scheintür eine Prunkscheintür ist (Paget u. Pirie 1898, pl. XXXIX, XL (sic!: Orientierung auf den Tafeln falsch angegeben). Damit werden die unterschiedlichen Funktionen der beiden Kultziele klar herausgestellt: Kult des im Grab/Schrein anwesenden Grabherrn im Süden; Ausgang des Toten im Norden; siehe auch Fitzenreiter 2001.a, 301, Anm. 597; 395. Anders zu bewerten sind natürlich Fälle, in denen mehrere Scheintüren für verschiedene Tote gedacht sind, so bei den Brüdern Nianchkhnum und Khnumhotep (Moussa u. Altenmüller 1977, Taf. 92) oder in Korridorkapellen, z.B. am Unas-Aufweg (Moussa u. Altenmüller 1971, 14-18).

Trotz dieser Unterschiede im architektonischen Layout ist auffällig, dass wesentliche Komponenten des Bildprogramms, wie sie in Giza in der 4. Dyn. entwickelt wurden, auch in diesen Anlagen und mit vergleichbarer räumlicher und funktionaler Indizierung auftreten. Dabei können die jüngeren Dekorationsprogramme auf die bereits etablierte Muster zurückgreifen und diese nach unterschiedlichen, z.T. neuartigen Gesichtspunkten ordnen. In der 5. und 6. Dyn. erlebt die Dekoration der Grabanlagen so eine ausgesprochene Blüte.

1.1.

Die Kapelle des Kaemnofret stammt aus einer sonst kaum untersuchten funerären Anlage in Saqqara-Nord und befindet sich heute in Boston.⁸⁶ Sie wird in die hohe 5. Dyn. datiert. Auffällig ist, dass der Grabherr in keiner der erhaltenen Dekorationselemente in einer engeren familiären Umgebung gezeigt wird. Das lässt Simpson vermuten, dass der Grabherr relativ jung, unverheiratet und kinderlos gestorben sei.⁸⁷ Allerdings muss bei dieser Diagnose einschränkend darauf verwiesen werden, dass gerade die mögliche Dekoration des „äußeren“ Kultbereiches nicht dokumentiert ist, in dem u.a. die Thematisierung und Konkretisierung sozialer Beziehungen zu erwarten wäre. Es bleibt in jedem Fall charakteristisch für die Kapelle des Kaemnofret, dass in ihr der in der Anlage des Seschat-Hotep (siehe Kap. II.1) und später auch der des Kai-Hap (siehe Kap. II.3) so wesentliche Aspekt der sozialen Einbindung kaum eine Rolle spielt; mit Einschränkungen, auf die unten noch eingegangen wird.

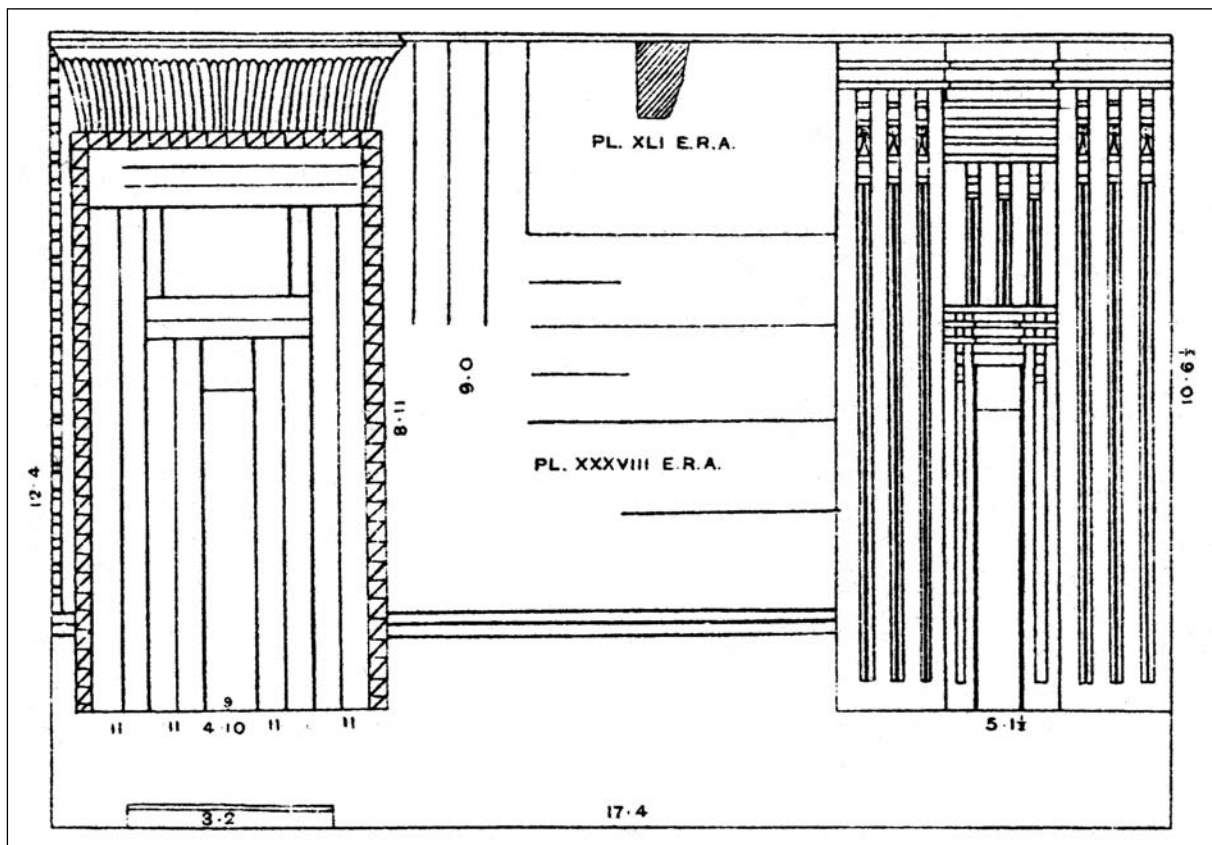
1.2.

Die Architektur der Kapelle folgt dem in Saqqara bereits in der späten 4. Dyn. verbreiteten Typ der T-förmigen Kapelle mit nur einer Scheintür (KMN.Abb.1). Im Gegensatz zum quergestreckten Giza-Kapellentyp lehnt sich dieser an die alte kreuzförmige Kapelle an, darf aber nicht als deren einfache Weiternutzung missverstanden werden. Auch die T-förmige Kapelle nimmt die Neuerung der flachen Nische mit vorgelagertem Kultraum auf, wie sie auf dem Friedhof der königlichen Familie in Dahschur belegt ist.⁸⁸ Allerdings wird in der Weiterent-

86 Simpson 1992.

87 Simpson 1992, 1.

88 Alexanian 1999; Fitzenreiter i. Dr. 3.



Textabb. 4: Scheintürverteilung bei Ptahhotep II.; links die Südscheintür als Kultstelle für den im Grab ruhenden Toten, gestaltet als Schreinscheintür; rechts die Nordscheintür als symbolischer Ausgang für den Toten, gestaltet als Prunkscheintür (aus : Davies 1900, pl. II)

wicklung dieses Kultstellentyps in Saqqara darauf verzichtet, die nördliche Kultstelle in die Kapelle einzubeziehen. Stattdessen wird die flache Nische als ein Raum mit mittigem Zugang in den Mastabakörper integriert, zu dem ein oft recht langer Zugang von Norden heranzführt. An diesem Zugang liegt üblicherweise im Norden der „äußere“ Kultbereich mit einer monumental gestalteten Nordscheintür.⁸⁹

2.

Von der Dekoration der Anlage kann aus Gründen der Beleglage nur die Dekoration der „inneren“ Kultstelle (= Kapelle) besprochen werden. Die Dekoration der Kapelle bildet trotz ihrer räumlich geringen Größe einen Archetyp für die Schwerpunkte der Entwicklung von Grabdekoration in Saqqara in der 5. und 6. Dynastie.

2.1.

Die Westwand der Kapelle wird von einer großen Scheintür eingenommen, die von einer Opferliste im

Norden und einem Festopferaufbau im Süden flankiert ist (KMN.Abb.6). Die Scheintür folgt einem seit der 5. Dyn. gebräuchlichen Typ mit ausführlichen Inschriften an den Pfosten und der Darstellung des schreitenden Grabherrn im unteren Bereich der Pfosten. Über der Nische ist die Speisetischszene zu sehen, darüber befindet sich ein Architrav, auf dem ebenfalls der Grabherr sitzend gezeigt wird. Die Inschriften setzen sich aus ausführlichen Titelreihen und der Opferformel zusammen.

Die Opferformel auf der Scheintür ist erst in der späten 4. Dyn. üblich geworden. Diese erlebte dadurch eine rasante Entwicklung, was wiederum zur Etablierung des neuen Typs der geradezu als Schrifträger konzipierten Pfosten-Scheintür führte. Die Opferformeln dieses Scheintürtyps kombinieren in verschiedenen Varianten Textphrasen, die aus einem ursprünglich kurz gehaltenen Opferwunsch und dem Wunsch nach einem guten Begräbnis entwickelt wurden.⁹⁰ Es handelt sich hierbei also um die textliche Kommentierung der Funktion der gesam-

⁸⁹ Ein klassisches und dabei monumental gestaltetes Beispiel dieses Grabtyps bietet die Anlage des Ti (D 22; PM III, 472-76).

⁹⁰ Barta 1968; Lapp 1986.

ten Grabanlage und ihrer Installationen als Opferstelle und Grablege. Seit dem Übergang zur 5. Dyn. erlebt dieses Dekorationselement eine beständige Erweiterung, indem Opfer und Bestattung immer ausführlicher beschrieben, aber auch kommentiert werden. Die Variante bei Kaemnofret stellt in diesem Zusammenhang weder in ihrem Aufbau noch in ihrer räumlichen Disposition auf der Scheintür ein besonders originelles Beispiel dar.⁹¹ Es wird vor allem Wert auf geradezu penible Symmetrie der Texte gelegt, die bis auf die Ebene der einzelnen Zeichen durchgehalten ist. Eine auffällige Abweichung davon ist aber die Attributierung des Anubis in der jeweils oberen Textzeile an den äußeren Pfosten: als „Herr des sakralen Landes“ links, damit im „Süden“, und als „Erster der Gotteshütte“ rechts, damit im „Norden“. In dieser geringfügigen Abweichung manifestiert sich bereits das ästhetische Spiel, das – wie noch weitere Beobachtungen zeigen werden – der Planung der gesamten Dekoration zugrunde liegt. Der „Süden“ ist in der Konzeptualisierung der Raumbezüge als die Richtung indiziert, aus der die Toten wirken, als das „sakrale Land“ (was wir konventionell mit „Nekropole“ übersetzen). Der „Norden“ ist mit der Richtung der Wirksamkeit in das Diesseits indiziert, wo sich ein Gott üblicherweise in der „Gotteshütte“, im Tempel oder Schrein manifestiert. Die beiden Attribute des Anubis sind also jeweils einer bedeutungsindizierten räumlichen Position auf dem Textträger zugeordnet und so mit einer zusätzlichen Sinndimension versehen. Auf eine weitergehende Analyse der dann identisch auf beide Scheintürhälften verteilten Opferformel soll hier verzichtet werden. In den verschiedenen Formulierungen des Bestattungswunsches schlagen sich Ideen und Motive nieder, die als frühe Belege für funeräre Theologie, für Deutungen mittels eines spezifischen sakralen Begriffsapparates angesehen werden können.⁹² Dabei belegt das Fehlen der Nennung des Gottes Osiris, dass die Opferformel des Kaemnofret einer relativ frühen Periode dieser theologischen Konzeptualisierung der funerären Praxis zuzurechnen ist.⁹³

91 Siehe die Analyse einer inhaltlich und ästhetisch sehr anspruchsvollen Variante in Fitzenreiter 2001.a, 490-502.

92 Siehe hierzu Lapp 1986. Dabei wird zum ersten Mal in der ägyptischen Religion das Prinzip der „sakramentalen Ausdeutung“ in schriftlicher Form fassbar, indem die realweltlichen Handlungen des Kultes auf eine sakramentale Ebene transponiert und als götterweltliches Handeln gedeutet werden (Assmann 2001, 453-462).

In einer der minimalen, aber bedeutsamen Asymmetrie des Textaufbaus vergleichbarer Weise nutzen die bildlichen Darstellungen auf der Scheintür das Vokabular der Ikonographie. Denn auch hier sind auf den ersten Blick geringfügige, aber deswegen nicht unbedeutende Varianten festzustellen. In den vier Darstellungen des schreitenden Grabherrn im unteren Bereich der Scheintürpfosten zeigen die beiden äußeren Pfosten ihn mit dem Pantherfell, auf den inneren Pfosten trägt er links den traditionellen plissierten Schurz, rechts den Vorbauschurz. Auch wenn man bei der Interpretation solcher Sachverhalte hart an die Grenzen der Verifizierbarkeit stößt, so lassen sich auch hier durchaus sinnvolle Indizierungen ableiten. Die „äußeren“ Pfosten präsentieren den Grabherrn in einer Amtstracht, die in Beziehung zu seinem diesseitigen Wirken und den Grundlagen seiner sozialen Position stehen. Dabei trägt er als ikonographische Varianz verschiedene Perücken, die hier aber nicht bedeutungsindiziert zu sein scheinen, sondern die Komposition auflockern. Die beiden „inneren“ Pfosten bilden den Grabherrn hingegen mittels zweier grundsätzlich verschiedener Ikonographien ab, die für die beiden Aspekte des Kultes in der funerären Anlage stehen: links, im „Süden“, trägt er den traditionellen kurzen Schurz, wie er seit alters her auf der Speisetischtafel und in Darstellungen an der „südlichen“ Kultstelle üblich ist; rechts, im „Norden“, trägt er den Vorbauschurz, der in der 4. Dyn. als Element von Darstellungen des Festes und der Wirksamkeit des Grabherrn im Diesseits eingeführt wurde. Die Scheintürpfosten fassen so gesehen auch in den Darstellungen des Grabherrn die Funktion der funerären Anlage als Ort der Gewährleistung der Weiterexistenz des Grabherrn in seinen zwei Aspekten zusammen, wie es genau darüber die Opferformel in theologischen Gedankenspielen tut.

Ganz klar ist der bedeutungstragende Index des Raumbezuges dann bei den die Scheintür flankierenden Darstellungen abzulesen. Rechts, im „Norden“, affirmiert eine Opferliste den regelmäßigen Opferkult an der Scheintür, während der links, im „Süden“, abgebildete Opferaufbau typisch für das Fest ist. Man kann diesen südlichen Teil sogar als reduzierte Fest-Ikone lesen, in der durch die ganz unten abgebildeten „Totenpriester des Per-Djet“ auch das Element der kollektiven Festteilnahme angedeutet ist, das bei der entsprechend als elementare Speisetisch-Ikone zu

93 Bolshakov 1992.

lesenden Opferliste im Norden fehlt.⁹⁴ Die Darstellung des Grabherrn wird für beide Minimal-Ikonen durch die Scheintür gegeben: Der Tote am Speisetisch in der Speisetischtafel und in der traditionellen Ikonographie auf dem südlichen inneren Pfosten für die Speisetisch-Ikone und der nach links schreitende Tote im Vorbauschurz vom nördlichen inneren Pfosten für die Fest-Ikone. Die sich ergebenden Chiasmen in der Zuordnung – linker innerer Pfosten zur rechten Darstellung, rechter innerer Pfosten zur linken Darstellung – können durchaus als gewollte Kunstgriffe angesehen werden.⁹⁵

Bleibt die Frage, warum sich der Aspekt der Fest-Ikone im Süden der Scheintür, der der Speisetisch-Ikone im Norden befindet. Die südliche Lage der Fest-Ikone lässt sich aus dem in dieser Periode verbreiteten Standard erklären, das Fest in Bereichen mit dem Index „Süden/Links“ im Bild zu affirmieren (siehe Textabb. 1). Die Anbringung der Speisetisch-Ikone im Norden kann dann nur aus Gründen der Symmetrie erklärt werden und eventuell damit, dass zumindest in Giza in NS:L:2-Kapellen die Speisetisch-Ikone rechts von der Hauptscheintür angebracht wird (siehe Textabb. 1). Wichtig ist, dass in diesem Fall nur der Index „Rechts“, nicht aber der Index „Norden“ von Bedeutung zu sein scheint, denn mit „Norden“ ist die Speisetisch-Ikone niemals indiziert.

2.2.

Auf der Südwand sehen wir den Grabherrn im Vorbauschurz, von dem die Aktivität des *m33* ausgeht, des „Inspizierens des Dokuments der Gaben, die aus seinen Dörfern des Per-Djet aus Ober- und Unterägypten in großer Menge gebracht werden“; vor ihm hockende Schreiber des Per-Djet und eine Auswahl an Großvieh (Antilopen und Rinder) (KMN.Abb.7).

94 Bei der Überarbeitung der Dekoration wurden diese Priester durch weitere Gefäße des Opferaufbaus ersetzt; Simpson 1992, 11f.

95 Siehe auch den Chiasmus der nicht bedeutungsindizierten Perücken, der als ästhetisch auflockerndes Element zu deuten ist: Strähnenperücke auf dem inneren Pfosten Süd und äußeren Pfosten Nord; Löckchenperücke auf dem inneren Pfosten Nord und äußeren Pfosten Süd. Siehe auch den Chiasmus der Darstellung von Speisetisch-Ikone und Fest-Ikone am Zugang zur Kapelle des Seschat-Hotep (SH.Abb.2). Die Liste solcher „auflockernden Chiasmen“ in der pharaonischen Kunst ließe sich beliebig verlängern, sie bilden gewissermaßen einen ikonographischen „parallelismus membrorum“, der der reimartigen Koordination von aufeinander bezogenen Elementen in der Literatur entspricht.

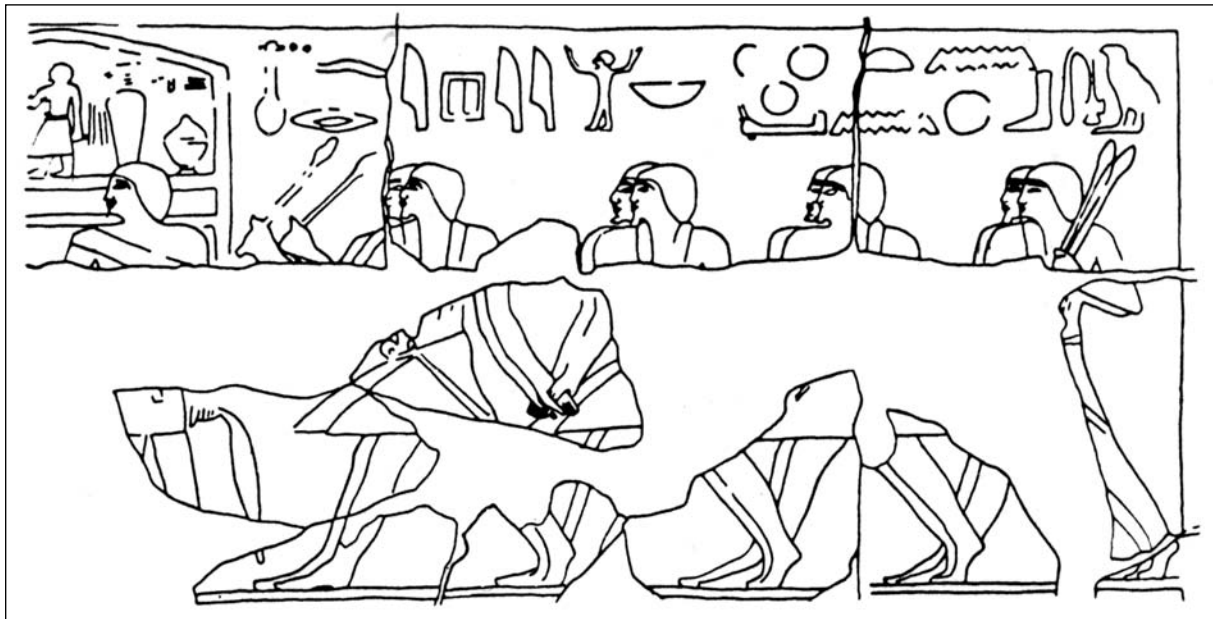
Dass diese Szene, die nach dem in Teil I vorgestellten Modell mit dem Raumbezug „Osten/Außen“ indiziert ist, an die Südwand gerückt wurde, lässt sich verstehen, wenn man diese Wand räumlich als Verlängerung der Westwand ins Diesseits ansieht. Der Grabherr schreitet aus der Scheintür kommend heraus und nimmt seine Fähigkeit und Pflicht zur Inspektion in das Diesseits hinein wahr.

Die Ikone wird noch durch eine Szenenfolge im unteren Bereich kommentiert, die leider stark zerstört ist. Glücklicherweise ist der oberste Bildstreifen erhalten, in dem der in einem Tragestuhl unter einem Baldachin sitzende Grabherr zu sehen ist, dem ein Zwerg mit einem Affen und vier Diener mit einer spezifischen Ausrüstung folgen. Auf den restlichen Blöcken darunter ist noch zu erkennen, dass sich hier eine Speisegabenbringerprozession in Richtung Scheintür bewegte und es eventuell eine Schlachtungsszene gab.

Was in der Szene mit dem Tragestuhl gezeigt wird, ist eine Weiterentwicklung der Fest-Ikone. Aus der traditionellen Fest-Ikone übernommen sind Elemente wie der Baldachin, der bewegte Charakter der Szenerie, die Versammlung mehrerer Personen. Von den Ritualgaben, die hier hinter dem Grabherrn getragen werden, kennen wir die Kleidersäcke, Gefäße und den Tragestuhl aus Listen oder Gabenbringerprozessionen, die im östlichen, „äußeren“ Kapellenbereich dargestellt sind (z.B. SH.Abb.5). Aus anderen Darstellungen wissen wir, dass im Fest neben dem Baldachin und dem (Trage-)Stuhl auch ein Bett eine Rolle spielt, das hier ebenfalls getragen wird.⁹⁶ Diese Elemente sind bereits in der frühen Fassung des Motivs bei Meten belegt (Textabb. 2). Neu ist das Motiv der Bewegung, des Auszuges des Grabherrn. War bisher das Fest als ein Ereignis charakterisiert, in dem die Lebenden zu den Toten kommen, wird es hier als eines gezeigt, in dem der Tote zu den Lebenden reist. Dieses Motiv lässt sich mit einigen Belegen verbinden, die andeuten, dass im Rahmen funeärer Feste tatsächlich Prozessionen mit Statuetten der Toten in schreinartigen Kästen stattfanden (Textabb. 5).⁹⁷ Die Sänftenprozession und verwandte Motive (Darstellungen und Texte, die den Erwerb und Erhalt von Grab und Ritualausrüstung affirmieren; Statuettenprozession) sind Elaborationen der

96 Fitzenreiter 2001.b, 123-129.

97 Fitzenreiter 2001.a, 443-446; ein archäologischer Beleg bei Dorn 2005.



Textabb. 5: Laufprozession mit Statuenkasten, dargestellt im Grab des Nechebu (aus: Smith 1946, fig. 80).

Fest-Ikone, in denen spezifische Aspekte der Interaktion von Grabherr und den Lebenden konkretisiert werden. Sie sind dadurch charakterisiert, dass in ihnen immer eine Darstellung des Grabherrn (häufig in recht kleinem Format; selten auch als Statue) eine Rolle spielt. Ihr Raumbezug chargiert daher auch zwischen den Indizes „Süden/liminaler Bereich“ und „Osten/Außen/Welt der Lebenden“.

In der Kombination von *m33*-Ikone und dem Bild des Auszuges im Fest erschließt sich der besondere Sinn der Gesamtkomposition der Südwand. Gezeigt wird unten der zeremonielle Hintergrund, aus dem heraus der Grabherr die Fähigkeit zum oben gezeigten *m33* erhält. Das Vorweisen der Liste, bei Seschat-Hotep noch Motiv der Fest-Ikone (SH.Abb.7), ist hier Teil der *m33*-Ikone, die wiederum als „übergeordnetes“ Motiv der Fest-Ikone fungiert, die hier in ihrer Prozessions-Variante erscheint. Damit wird die Süd- wand auch mit der Westwand bzw. dem südlichen Teil der Westwand inhaltlich verklammert, auf der ja das Fest in seinem rituellen Grundbestand – dem Festopferaufbau – affirmiert ist.

Eine Bemerkung noch zu der im Fest traditionell erfolgenden Einbindung in das soziale Umfeld. Wie einleitend festgehalten, nennt die Dekoration keinerlei Verwandte des Grabherrn. Auch die Gabenbringer des Per-Djet, die Schreiber und das Gefolge tragen keine Namen, jedenfalls sind keine Beischriften mehr erkennbar (die es, wie andere Belege zeigen, z.B. in Form von Tintenaufschriften gegeben

haben könnte).⁹⁸ Dennoch affirmieren die verschiedenen Elemente der Fest-Ikone sowohl auf der West- wie auf der Süd- wand die Existenz einer nachtodlichen Haushaltsinstitution (wie man das Per-Djet in etwa verstehen kann).⁹⁹ Der imposante Grabbau und die um ihn aufgebaute Versorgungsinstitution benötigten *idealiter* ein Gefolge, das den Kult aufrechterhält. Die *m33*-Ikone der Süd- wand affirmiert die ideelle Kontrolle, die der Grabherr über seine Institution aufrechterhält, was wiederum nur durch den praktischen Kultvollzug seitens der als „Totenpriester“ fungierenden Angehörigen des Per-Djet möglich ist, wie er in der Sänften- und Opferprozession dokumentiert wird. Die Priester und Verwalter des Per-Djet sind zwar keine „leiblichen“ Verwandten oder Nachkommen, aber sie nehmen deren Position in ideal-administrativer Perspektive ein.

2.3.

Die Dekoration der Nord- wand wurde im Zuge der Fertigstellung überarbeitet (KMN.Abb.5).¹⁰⁰ Dieses Element weist einmal mehr darauf hin, dass wir es bei der Kapellendekoration nicht mit der stereotypen Wiederholung gängiger Muster, sondern immer mit der individuellen Kombination bedeutungstragender Motive – Bilder, ikonographischer Elemente, Textbausteine, einzelner Wörter und Hieroglyphen –

⁹⁸ Siehe z.B. Moussa u. Altenmüller 1977, 88.

⁹⁹ Fitzenreiter 2004.b, 57-71.

¹⁰⁰ Dunham 1935

zu tun haben. Das Sujet der Nordwand blieb aber vor und nach der Überarbeitung dasselbe. Es zeigt als zentrales Motiv ein von dicht stehenden Papyruspflanzen gebildetes Dickicht. In diesem Dickicht fährt der Grabherr im Boot. Im oberen Bereich schließen sich rechts Szenen an, die Tätigkeiten aus dem Bereich der Marschenwirtschaft zeigen (Fischfang, Papyrusernte, Seilherstellung), die sich auf der Ostwand fortsetzen und die auch von ihrer Ausrichtung her als zum Dekorationsabschnitt dieses Bereiches gehörig gekennzeichnet sind (KMN.Abb.2). Ganz unten sind in drei Bildstreifen, z.T. nur in Vorzeichnung, Gabenbringer dargestellt, deren in Richtung Westen, zur Scheintür, gerichtete Prozession ebenfalls bereits auf der Ostwand beginnt. Das Bild nimmt also Motive auf, die als Erweiterung des nördlichen Teils der Ostwand gelesen werden können, auf der weitere Aspekte der Marschenwirtschaft abgebildet werden (s.u.).

Das zentrale Motiv aber – und dieses verbindet die Darstellung klar mit der Südwand – ist das der Bewegung. Auf der eben besprochenen Südwand wurde gezeigt, wie der Grabherr im Tragestuhl einen Ausflug unternimmt; hier auf der Nordwand ist es die Fahrt im Papyrusboot. In der ersten Fassung war der Grabherr ähnlich klein und die Bewegung ebenfalls nach Osten gerichtet wie in der Sänftenprozession an der gegenüberliegenden Wand. Die südliche Sänftenprozession stellt die Bewegung über Land dar, die nördliche Bootsfahrt die Bewegung über Wasser. Beide Bilder leiten damit zu den beiden Dekorationsabschnitten der Ostwand (Marschenwirtschaft und Ackerbau) über und nehmen zugleich deren polaren Index auf. Der Norden steht dabei für Unterägypten, für das feuchte Delta mit seinen Sümpfen, der Süden für Oberägypten und die trockenen Landesteile. Die beiden Zusätze „feucht“ vs. „trocken“ deuten aber bereits an, dass die Indizierung weitaus komplexer ist als nur geographischer Art. Der trockene „Süden“ ist auch der Raum der Sesshaftigkeit, des Ackerbaus (wobei auch er mit den Wüstenrandgebieten um eine liminale Komponente erweitert sein kann). Hier sind die Institutionen angesiedelt, auf die sich die Gesellschaft stützt – z.B. das Per-Djet. Der feuchte „Norden“ ist eine Region saisonaler Aktivitäten, der Gefahren durch Nilferd und Krokodil, aber auch der „Gottesnähe“, in dem reale oder mythische Kultorte lokalisiert sind – z.B. die „Opfergefilde“. Der „Norden“ ist – wie das Motiv der

Bootsfahrt zeigt – auch ein „beschleunigter“ Raum, in dem große und unermessliche Distanzen konzeptualisiert werden, während der „Süden“ die gemessenen Distanzen und Zeitläufe der menschlichen Lebenswelt kodiert, usw. usf. Der Dualismus des Gegensatzpaares bietet Raum für geradezu endlose Reihen assoziativer Konzepte.¹⁰¹

Das Motiv der Fahrt im Papyrusdickicht in seiner ersten Fassung bei Kaemnofret war eine Weiterentwicklung des zum Ausgang gerichteten Bildes der Bootsfahrten, wie es z.B. auch bei Seschat-Hotep über dem Eingang belegt ist (SH.Abb.5). Der Bezug zum „Ausgang“ ist bei Kaemnofret durch den nach Norden führenden Zugangskorridor zumindest mittelbar gegeben (siehe KMN.Abb.1). Wie auf der Südwand durch die Sänftenprozession auch wurde so möglicherweise ein zeremonieller Anlass, z.B. die Bootsfahrt einer Statue affirmiert. Durch die Betonung des Papyrusdickichts wurde der liminale Aspekt der Fahrt hervorgehoben, der an der Südwand kaum eine Rolle spielt.

Was der Nordwand in diesem Stadium fehlte, war eine Schwerpunktsetzung, der *m33*-Ikone im Süden vergleichbar; eine Ikone, die den Sinn der Zeremonie und deren Folgen prägnant verdeutlichte. Mit der Umgestaltung der Szenerie wurde dieser Mangel behoben. Die unbefriedigend kleine Darstellung des Grabherrn im Boot wurde durch eine deutlich größere ersetzt, die zudem umgekehrt orientiert ist. Die Szene erscheint nicht mehr als Anhängsel der Ostwand, sondern der Tote wird in einer Aktion vorgeführt, die als Emblem hervorgehoben ist. Kaemnofret hat wohl bereits in der ersten Fassung Vögel gejagt, aber das Motiv ist nun äußerst präsent. Der Tote wird gezeigt, wie er Macht ausübt. Der bereits in den frühen Belegen latente Aspekt, dass die Fahrt des Toten mehr als nur eine auf irdischen Kanälen ist, wird hier Programm: der Tote durchmisst einen liminalen Raum der „Gottesnähe“. Als zusätzlicher Aspekt kann ein Index des „Nordens“ einfließen, nämlich der, dass „in Richtung“ Norden der Tote seine Grablege verlässt und in das Diesseits der Lebenden wirkt (siehe den Zugang zur Kapelle). Dieses Wirken ist mit besonderer Macht bewehrt, die durchaus auch einschüchternd sein soll. Die Drohgebärde des hier nur Vögel tötenden Toten findet ihre schriftliche Fassung in den Anrufen an die

¹⁰¹ Otto 1975.

Lebenden und ihr konzeptuelles Gegenstück in der Beschreibung des „feuchten“ Raumes als die „Achet“ in den Pyramidentexten, aus der heraus der Tote in seiner Eigenschaft als mächtiger Totengeist (Ach) wirkt.¹⁰²

Indem auf der Nordwand die besondere Machtpotenz des Grabherrn beschworen wird, stellt sich ein weiterer Bezug zur Südwand her: Dort wurde der Erhalt der funeren Institution – des Per-Djet – durch die Affirmation der bürokratischen und der zeremoniellen Voraussetzungen affirmiert.¹⁰³ Hier wird der Erhalt dieser Institution durch die Demonstration einer magischen Machtpotenz untermauert. Je mehr in der Folge das Vertrauen in die Bürokratie und die zeremonielle Disziplin der Nachkommen sinkt, desto wichtiger soll der Aspekt der magischen Drohung werden.¹⁰⁴ Spätestens im Neuen Reich sind dann die magischen, „nördlichen“, „feuchten“ und „gottesnahen“ „Opfergilde“ von Totenbuchkapitel 110 resignierend zum eigentlichen Ort der Jenseitsversorgung geworden und eine dem alten, „südlichen“, „trockenen“, irdischen Per-Djet vergleichbare Institution besteht nicht mehr.

2.4.

Es ist bereits angeklungen, dass dem Dekorationsprogramm der Kapelle des Kaemnofret eine äußerst klare Disposition des Raumes zugrunde liegt. Die Westwand wird von der Scheintür dominiert und affirmiert alle Aspekte der nachtodlichen Existenz des Toten. Die beiden Seitenwände affirmieren die Fähigkeit des Grabherrn, in grenzüberschreitender Weise zwischen Diesseits und Jenseits zu wirken und die Aufrechterhaltung seines Kultbetriebes auf administrativer (Süden) und magischer (Norden) Ebene zu erzwingen. An der Ostwand nun wird das Wirken des Grabherrn in der diesseitigen Welt vorgeführt. Das geschieht mittels der klassischen *m33*-Ikone, in einer – wie bei der Opferformel an der Scheintür auch – zwar schönen, aber nicht unbedingt außerordentlichen Fassung (KMN.Abb.2-4).

Der Bezug auf die Scheintür ist nicht von ungefähr. Zumindest ideell kann die Ostwand als Pendant

102 Sainte Fare Garnot 1938, 28f.; Vishak 2003, 146-150; zur Deutung der Wurzel „Ach“ siehe Jansen-Winkel 1996.

103 Roth 1994.

104 Vergleiche die Texte zum Toteneigentum, die in ihren jüngeren Fassungen immer mehr magische Drohformeln des „Anrufes an die Lebenden“ aufnehmen; z.B. den des Seneni (Goedicke 1970, 186-189).

der Westwand angesehen werden. Wie an der Westwand die Scheintür, steht an der Ostwand der Kapellenzugang im Mittelpunkt. Während die Scheintür nur magisch wirkt, ist der Zugang real und wird durch die Dekoration in seiner zweiteiligen Bedeutung beschrieben: als Eingang für diverse Gabenbringer (untere Bildstreifen mit der Gabenbringerprozession bis über die Seitenwände) und als Ausgang für den Toten, der von Rechts („aus dem Süden“, also dem Ort der „herauskommenden“ Toten) darauf zutritt. Während die Welt „hinter der Scheintür“ nur in den Textpassagen der Opferformel beschrieben wird, ist die Welt „hinter dem Zugang“ in Bildern konzeptualisiert. Es ist die Welt der Nahrungsgüterproduktion; die Welt, welche die Voraussetzungen des Opfers schafft.

In der Affirmation dieser Voraussetzungen stellen die einzelnen Motive Elaborationen der Gabenbringerzüge dar. In diese sind ja bereits Elemente der Produktion – z.B. die Schlachtung – aufgenommen. Typisch ist auch die Zweiteilung der Aktivitäten in solche des „Südens“ und solche des „Nordens“. Auf die einzelnen Motive soll hier nicht weiter eingegangen werden.¹⁰⁵ Nur ein Aspekt verdient noch der Erwähnung, da er auf einen rituellen Hintergrund deutet. In beiden Dekorationsabschnitten, in dem des „Nordens“ und dem des „Südens“ ist ein Wettkampf dargestellt: das sogenannte Fischerstechen in den Sümpfen und ein Stockfechten auf dem Feld. Nach der Analyse von Michael Herb sind solche Wettkämpfe in zeremoniellen Zusammenhängen üblich, die bestimmte Wirtschaftszyklen abschlossen.¹⁰⁶ Dass gerade dieser festliche Aspekt eine besondere Rolle in der Dekoration spielt, kann als ein Hinweis darauf gelesen werden, dass der Tote ein Interesse besitzt, an diesen Zeremonien teilzuhaben. Auch hier ist an die Einbeziehung von Statuetten o.ä. Substituten des Toten zu denken. Dabei muss man nicht nur die Vorstellung bemühen, dass der Tote so möglicherweise magische Kontrolle über seinen Anteil zu erlangen suchte. Auch Tote langweilen sich und die festlichen, sportlich-spannenden Höhepunkte des Jahres auf Erden weiterhin mitzuerleben, kann durchaus auch ein Motiv der Affirmation der Fähigkeit zur Anwesenheit im Diesseits sein.¹⁰⁷ Wer

105 Zur Orientierung Montet 1925.

106 Herb 2001, 257-314.

107 Zum „otiösen“ Charakter von religiöser Praxis siehe Finnestad 1999, Fitzenreiter 2004.a, 31.

die *m33*-Ikone so liebevoll als Beschreibung eines schönen und ereignisreichen Diesseits elaboriert, weiß auch um den Wert des „Dabeiseins“ bei Sport und Spiel.

Noch ein Aspekt verdient erwähnt zu werden. Die Kapelle besitzt zwei *m33*-Ikonen; die eben besprochene bedeckt die Ostwand; eine zweite befindet sich an der Südwand (KMN.Abb.5 + 7). Solche Wiederholungen von Ikonen sind in Gräbern häufiger zu beobachten und es ist von Interesse, welche Bedeutungsnuancen in den jeweiligen Varianten liegen. Die Bilder des Grabherrn an der Ostwand und an der Südwand sind prinzipiell identisch und in beiden sind ihm Abrechnungsszenen unmittelbar zugeordnet. Allerdings beschränkt sich die Tätigkeit des Grabherrn an der Ostwand laut Inschrift auf das Betrachten der verschiedensten Feldarbeiten (auf den „otösen“ Aspekt diesseitlicher Anwesenheit), während der legale Aspekt der Kontrolle der Buchführung auf die Südwand beschränkt ist. Offensichtlich bedienen beide *m33*-Ikonen prinzipiell den Aspekt der Wirkungskraft des Grabherrn im Diesseits, differenzieren aber den Fokus: Diesseits als erstrebenswerter Aufenthaltsraum im Osten; Kontrolle konkreter Ansprüche im Süden. Zusätzlich kann man in der Art der Präsentation der legalen Ansprüche in der südlichen *m33*-Ikone einen Hinweis darauf erkennen, dass Kaemnofret offenbar keinen Titel an Einkünften aus einer personengebundenen Wirtschaftsinstitution besaß. Zumindest bezieht er sich an der Ostwand nicht auf konkrete Einkünfte und stellt nirgends einen Domänenaufzug dar, der als Liste solcher direkten Ansprüche verstanden werden könnte. Seine Versorgung und die der Kultstelle wurde offenbar über die Residenzinstitution gesichert. Das Problem der Abhängigkeit von Ressourcen der Residenz war ein verbreitetes in dieser Zeit.¹⁰⁸ So gesehen bildet die Ostwand in ihren Szenenfolgen vor allem Archetypisches ab, standardisierte Handlungsfolgen und Metaphern, mittels derer eine umfassende Versorgung des Toten symbolisch garantiert werden sollte. Die Südwand klärt den konkreten institutionellen Anspruch, der sich bei Kaemnofret allein darauf stützt, dass sich die Totenpriester des Per-Djet um die Realisierung der Rechte des Grabherrn an einer fort-dauernden Versorgung aus der Residenzinstitution bemühen werden. Unter solchen Voraussetzungen

¹⁰⁸ Fitzenreiter 2004.b, 8-11, 54-56.

wirkt die Machtattitüde des Grabherrn an der Nordwand, die durch die Überarbeitung noch einmal potenziert wurde, eher verzweifelt.

3.

Dekorierte Kapellen wie die des Kaemnofret zeichnen sich bei eingehender Interpretation durch bestechende Logik aus. Dabei ist offensichtlich, dass die verschiedenen Elemente der Dekoration nicht nur als Kommentar zur Funktion der jeweiligen Installation gedacht sind, sondern als aufeinander bezogene, zum Teil geradezu mit wechselseitigen Bezügen spielende Programme entworfen wurden.

3.1.

Dass trotz der individuellen Verbindung der Elemente der Bezug zu den „Regeln“ der Ikonenthematik und deren Verteilung beibehalten wird, bestätigt ein Vergleich mit dem in Teil I vorgeschlagenen Modell. Alle dort genannten Ikonen treten auf:

- Die Speisetisch-Ikone in einer Minimalvariante in unmittelbarer Verbindung mit der Scheintür.
- Ebenso die Fest-Ikone, sozusagen als deren Pendant und in einer zweiten Variante als Sänftenprozession.
- Weiterhin die *m33*-Ikone in zwei Varianten.
- Schließlich als Elaboration der Konzeptualisierung von liminalen Fähigkeiten des Toten das Bild der Jagd im Papyrusdickicht.

Alle Ikonen sind auch mit den grundsätzlichen räumlichen Indizierungen versehen:

- Die Speisetisch-Ikone steht in unmittelbarer Beziehung zur Scheintür und damit zum Westen.
- Die Fest-Ikone ist in beiden Varianten mit „Süden“ assoziiert.
- Die *m33*-Ikone ist jeweils mit „Osten“ bzw. „Außen“ indiziert.
- Die Jagd-Ikone arbeitet mit den überlagernden Indizes „Zwischenraum“ für liminalen Bereich und „Norden“ für die Richtung, in die der Tote in das Diesseits wirkt.

Allerdings zeigt die Verteilung auch, wie die verschiedenen Motive und räumlichen Indizes sich überlagern, ergänzen, aber auch aufheben können. Das wird besonders an den beiden Seitenwänden deutlich, wo der Aspekt des „Zwischenraums“ (= Liminalität) jeweils noch um den polaren Aspekt „Süd“ (= Richtung, aus der der Tote wirkt) bzw. „Norden“ (= Richtung, in die der Tote wirkt) ergänzt ist

und zumindest auf der Südwand (und in der ersten Fassung der Nordwand) auch noch „in Richtung Osten“ der Aspekt des Diesseitsbezuges herausgestrichen wird. An der Westwand ist zudem deutlich, dass bei der Komposition aus Platz- und Symmetriegründen der räumliche Bezug auch einmal nebensächlich wird: die Opferliste hat normalerweise keinen Bezug mit dem Index „Nord“.

3.2.

Neu gegenüber der zuvor besprochenen Dekoration im Grab des Seschat-Hotep und auch gegenüber dem Standardprogrammen in Giza (Textabb. 1) ist bei Kaemnofret und einer ganzen Anzahl vergleichbarer Kapellen, dass in diesen einheitliche, in Inhalt und Motivik durchgeplante Dekorationsprogramme vorliegen.¹⁰⁹ Die Dekoration legt sich als ein durchgestalteter, interpretativer Kommentar über die Installationen der Kultstelle. In diesen Kommentar sind die klassischen Ikonen gewissermaßen eingewoben. Sie sind nicht mehr klar isoliert und als Funktionsaffirmation einzelnen Raumbereichen zugeordnet, sondern korrespondieren jeweils mit mehreren Bezügen. Bei Kaemnofret wird das bereits an der Westwand deutlich, an der Speisetisch-Ikone und Fest-Ikone gemeinsam den rituellen Fokus der Kultstelle kommentieren. Davon ausgehend wird das Spiel mit parallelisierten Bedeutungsbezügen an den beiden Seitenwänden fortgesetzt, die sich in der Betonung der Liminalität sowohl je auf West- und Ostwand, aber auch aufeinander beziehen. Es findet seinen Abschluss an der Ostwand, die einerseits inhaltlich wieder mit der Westwand korrespondiert, dann jeweils Bezüge der beiden Seitenwände aufnimmt und in sich noch in zwei, ebenfalls miteinander korrespondierende Dekorationsabschnitte zerfällt. Diese beiden Dekorationsabschnitte, der „trockene“ Süden und der „feuchte“ Norden liefern

¹⁰⁹ Die entsprechenden Kapellen besitzen in der Regel nur eine Scheintür und folgen im Grundriss dem T-förmigen Kapellentyp oder dem mit „tiefer Halle“ bzw. dem der „modifizierten Kreuzkapelle“. Die Dekorationsprogramme sind gegenüber denen im traditionellen Ikonen-Stil kleinteiliger und oft sind auch Kernszenen (z.B. Speisetisch-Ikone und *m33*-Ikone) auf zwei Bildstreifen kombiniert. Vergleiche Harpur 1987, T-förmige Kapelle: Plan 34, 96, 101, 112, 113, 117, 120, 121, 122/133, 123; „tiefe Halle“: Plan 97, 98, 99, 100, 131; modifizierte Kreuzkapelle: Plan 3, 134, 138; Großgräber mit über mehrere Räume verteiltem Bildprogramm: Plan 102, 135, 136, 137.

zugleich den Grundakkord für die theologisierende Deutung des Bildprogrammes.

Um den Sinn und Wert eines so konzipierten Programms zu erfassen, mussten die jeweiligen inhaltlichen Bausteine (Ikonen) und deren Sinn- und Raumbezüge dem Betrachter bekannt sein. Ein solches Programm hätte also keinen Sinn, wenn es nicht die vorhergehende Stufe der Etablierung von Standards gegeben hätte. Diese Standards waren unter den Produzenten und Rezipienten von Grabdekoration in der 5./6. Dyn. bekannt und boten Gelegenheit zum ästhetischen Austausch. Sie boten auch Gelegenheit, dem Standard neue Möglichkeiten abzugewinnen. Aus den Ikonen werden diverse Varianten entwickelt, wie sie bei Kaemnofret durch die Sänftenprozession, die Jagd-Ikone, die Verdoppelung der *m33*-Ikone und die Reduzierung von Speisetisch- und Fest-Ikone um die Scheintür belegt sind. Dabei wurde Originalität offenbar geschätzt. Man beachte nur das intelligente Spiel mit der asymmetrischen Attributierung des Anubis in der sonst absolut symmetrischen Opferformel¹¹⁰, die feinen Nuancen der Ikonographie des Grabherrn auf der Scheintür oder die korrespondierende Komposition von Einzelszenen und größeren Motivzusammenhängen in den beiden Dekorationsabschnitten der Ostwand. Und es wurde noch im Dekorationsprozess am Bildprogramm gefeilt und verbessert, wie die Überarbeitung der Nordwand belegt.

Originalität bedeutet nicht nur, dass das Dekorationsprogramm überraschende oder nur bei feinsinniger Betrachtung zugängliche Momente bereithält, sondern auch, dass es unverwechselbar ist. Denn es sind in praktisch zeitgleichen Anlagen ganz unterschiedliche Varianten der Themenverteilung möglich, deren zugrundeliegendes Programm sich bei genauer Analyse aber durchaus unter den Aspekten Funktion und Raumbezug entschlüsseln lässt.¹¹¹ Die hohe Kunst der Komposition von Bildprogrammen in der 5. und 6. Dyn. besteht darin, in der vorange-

¹¹⁰ Siehe in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von Morenz (im Druck) zur „visuellen Poesie“ hieroglyphischer Texte.

¹¹¹ Siehe z.B. das Bildprogramm der architektonisch sehr ähnlichen Kapelle des Achethotep, das aber z.B. an der Südwand eine Speisetisch-Ikone und an der Nordwand eine Fest-Ikone zeigt, den Aspekt der Bewegung intensiv an der Ostwand thematisiert usw. Ziegler 1993; Fitzenreiter 2001.b, 107-110 (sic!, die Abb. 4 ist im Druck seitenverkehrt wiedergegeben!).

gangenen Periode etablierte Bezüge individuell zu kombinieren und gegebenenfalls geradezu spielerisch auszudeuten. Die innere Logik dieser Programme erschließt sich, wenn man die Interpretation auf den in Teil I modellhaft isolierten bedeutungstragenden Indizes aufbaut und die konkrete Dekoration als deren Aktivierung sieht.

3.3.

Mit der Gestaltung der Dekoration als einheitlich konzipiertes Dekorationsprogramm boten sich nicht nur Möglichkeiten, die künstlerische Ausgestaltung der Grabanlagen der Residenz zu einem Höhepunkt zu führen, es boten sich auch Wege zur Konzeptualisierung neuer inhaltlicher Aspekte der funerären Kultur. Die Dekoration der Grabanlage bewegte sich in vielen Elementen weg von der reinen Funktionsbeschreibung und wurde stellenweise zu einer Meditation über die Funktion. Bei Kaemnofret schlägt sich das neben der ikonographischen Ausgestaltung der verschiedenen Bildmotive vor allem in der Opferformel auf der Scheintür nieder. Der Text erschließt der Beschreibung der Opferstelle eine neue Sinn dimension; es wird möglich, das zu konzeptualisieren, was sich „hinter“ der Scheintür befindet. Ähnlich spekulativ wird an der Nordwand die zwischenweltliche Macht des Grabherrn beschrieben, hier in einem Bild, das zeitgleich als Text-Metapher des „Anrufs an die Lebenden“ eine Formulierung und etwas später als „Achet“ in den Pyramidentexten ein Konzept findet.

II. 3. Die Distribution von Residenzmustern und der eigene Stil.

Die Kapelle des Kai-hep in El-Hawawish (H 26)

1.

Ein herausragendes kulturelles Phänomen des AR ist die außergewöhnliche Rolle der Residenz. Abgesehen von der politischen und sozialen Bedeutung der Konzentration von Macht und Elite an einem geographischen Punkt schlägt sich dieses Phänomen darin nieder, dass über eine gewisse Zeit praktisch alle kulturellen Innovationen der Elitekultur von diesem Zentrum ausgingen – von der Architektur über Literatur, bildenden Kunst bis hin zur Gestaltung von Objekten des gehobenen täglichen Bedarfs (Keramik, Mobiliar, Kleidung, Schmuck etc.). Von der 3. bis zur 5. Dyn. wird so ein kulturelles Vokabular der

Residenz geschaffen, das verschiedene Stränge kultureller Entwicklung der Frühzeit zusammenfasst, deren Repertoire aber deutlich reduziert, standardisiert und in ausgewählten Aspekten monumentalisiert. Die so geschaffenen kulturellen Ausdrucksformen sind spezifisch für die Residenz und heben sich von denen ab, die in residenzfernen Milieus gepflegt werden.¹¹² Die Ausdrucksformen der Residenz besaßen jedoch eine derartige kulturelle Strahlkraft, dass aus ihnen ein Korpus an kulturellen Zeichen geschaffen wurde, das unabhängig von Ort und Zeitpunkt als „das Pharaonische“ schlechthin verstanden wurde (und verstanden wird). Aus den spezifischen kulturellen Ausdrucksformen der Residenz des AR wurde so eine „große Tradition“, die in innerkultureller Perspektive den Identifikationsmaßstab der pharaonischen Kultur für die nächsten zweitausend Jahre bildet. In dieses Korpus kultureller Ausdrucksformen der Residenz im AR fallen nicht zuletzt die der elitären funerären Kultur. Wie dieses Korpus im späten AR in residenzfernen Milieus rezipiert wurde, soll das dritte hier diskutierte Beispiel zeigen.

1.1.

Die funeräre Anlage des Kai-hep liegt in der Nekropole der Distrikthauptstadt Achmim auf dem Ostufer des Nils. Hier wurden in der Zeit von der späten 5. Dyn. bis in die 12. Dyn. ca. 300 Felsgräber angelegt, in denen die Elite der Provinz und ihre soziale Umgebung bestattet sind. In der Anlage des Kai-hep wird kein König namentlich erwähnt. Auf der Grundlage der Titel des Grabherrn, dem Stil der Anlage und dem allgemeinen Umfeld datiert Naguib Kanawati den Grabherrn in die zweite Hälfte der 6. Dyn., wobei auch ein etwas späterer Ansatz möglich erscheint.¹¹³ Der Grabherr, der sich in seiner Anlage meist mit „schönem Namen“ Teti-iqer nennen lässt, war Gaufürst von Achmim und trug fast ausschließlich auf die Region bezogene Amtstitel, dazu diverse hohe Statusbezeichnungen. Sein Nachfolger im Amt des Gaufürsten war sein im benachbarten Grab Nr. 27 bestatteter Sohn Cheni, der wahrscheinlich auch die Anlage insgesamt, zumindest aber deren Dekoration ausführen ließ.¹¹⁴

¹¹² Kemp 1989, 83-107.

¹¹³ Kanawati 1980, 13f.

¹¹⁴ Kanawati 1980, 19.

1.2.

Felsgräber sind in der Residenz seit der 4. Dyn. belegt. In residenzfernen Orten werden erste Anlagen bereits in der frühen 5. Dyn. geschaffen.¹¹⁵ Nach einer Experimentalphase wurde ein Grabtyp üblich, der sich aus vier wesentlichen Komponenten zusammensetzt:¹¹⁶ Vor der Anlage befindet sich ein Aufweg/Zugang, der als Überleitung zum geschlossenen Kapellenbereich einen Pfeilerportikus besitzen kann. Es schließt sich ein größerer Raumteil an, der häufig als Pfeiler- oder Säulenhalle gestaltet ist. Dieser Bereich entspricht funktional dem „äußeren Kultbereich“ von freistehenden Grabanlagen an der Residenz. Die „innere Kultstelle“ mit der Scheintür ist entweder – wie bei Kai-hep – als eine separate Kammer dieser Halle angeschlossen, kann aber auch als ein Raumteil der Halle nur durch eine Nische gekennzeichnet sein. Der Zugang zum Hauptbestattungstrakt liegt gewöhnlich im Areal des „äußeren Kultbereiches“, wie auch in der Residenz in freistehenden Anlagen üblich.

Die Anlage des Kai-hep besitzt keine gesondert markierte „äußere“ oder Nord-Scheintür, damit auch keinen gesonderten Kultplatz im „äußeren“ Kultbereich. Das verbindet sie mit einigen anderen Anlagen dieser Zeit auch in der Residenz. Man kann annehmen, dass sich am Schachtmund zur Grabkammer eine temporäre Kultinstallation befand, denn der Zugang zur Grablege und die Markierung der Nordkultstelle fallen in dieser Periode häufig zusammen.¹¹⁷ Eine weitere Besonderheit, die die Anlage aber mit etlichen residenzfernen Gräbern teilt, ist die Lage der Scheintür. Da die geographischen Bedingungen in den Provinznekropolen häufig nicht denen der auf dem Westufer gelegenen Bestattungsplätze von Memphis entsprachen, konnten die nach Westen gerichteten Scheintüren oft nicht in die lineare Hauptachse der Anlage eingebunden werden, sondern wurde an Seitenwände (wie bei Kai-hep) oder sogar an Eingangswände verlegt. Der Befund bezeugt zwei interessante Phänomene: Zum einen, dass sich spätestens in der 5. Dyn. in der Elite zwingend die Vorstellung durchgesetzt hatte, dass sich der Offiziant an der Opferstelle von „Osten“ kommend dem im „Westen“ wei-

115 Brunner 1936.

116 Zur Entwicklung des Felsgrabtyps in Giza: Jánosi 2005, 307-338.

117 Fitzenreiter 2001.a, 300.

lenden Toten zu nähern habe. Die in Memphis noch aus einer geographischen Gegebenheit konventionell gewordene Bewegungsrichtung hatte sich also als eine kulturelle Vorstellung verselbständigt. Zum anderen belegt der Befund die Dialektik, die Funktion und architektonische Gestaltung verbindet: Primäre Aufgabe der Baumeister war es, einen Raum zu schaffen, in dem die Installationen in sinnvollem Bezug zu ihrer Funktion verteilt sind. Erst wenn solche funktionalen Prämissen erfüllt werden, hat der Baumeister zusätzlich die Möglichkeit, durch geschickte Kombination von Baugliedern ein monumentalisierendes Moment in die Gestalt der Anlage zu tragen: die Linearität des Zugangsbereiches, die Symmetrie des Portikus und der Halle mit ihren Pfeilersetzungen usw.¹¹⁸

2.

Wie bei der architektonischen Gestaltung der Anlage funktionale Aspekte und der Wunsch nach monumentaler Gestaltung parallel gehen, so wird auch die Dekoration der gesamten Anlage von den zwei Parametern *Funktion* und *gestalterische Perfektion* regiert. Wir können das mit solcher Bestimmtheit behaupten, da in der Anlage eines der ganz wenigen Selbstzeugnisse eines pharaonischen Künstlers erhalten ist.¹¹⁹ In der Sänftenszene an der Nordwand und im östlichen Abschnitt der Südwand befindet sich je eine Darstellung, in der sich der Vorzeichner Seni persönlich abgebildet hat. In den Beischriften wird erläutert, dass offenbar der Sohn des Kai-hep, Cheni, das Grab anlegen bzw. ausgestalten liess, dass diese Arbeit vom Vorzeichner Seni übernommen wurde (Nordwand), sowie, dass auch das benachbarte Grab des Cheni von Seni gestaltet wurde und dass er *allein* für die Gestaltung der Anlage zuständig war (Südwand).¹²⁰ Aus dem Bekenntnis, alleiniger Urheber des Dekorationsprogramms zu sein, lässt sich mit kaum besser zu wünschender Deutlichkeit herauslesen, dass es beim Entwurf des Programms und der Gestaltung der einzelnen Motive dem Künstler in besonderer Weise darauf ankam,

118 Zum Zusammenspiel von Funktion und baukünstlerischer Gestaltung siehe Fitzenreiter 2004.c, 137f. Vergleiche die Architekturanalyse der Anlage bei Elsner 2004, 202, Abb. 54, die der strukturalistischen Tübinger Schule folgt.

119 Zu diesen Zeugnissen siehe Junker 1959; Barta 1970; Kanawati 2001, 72-76.

120 Kanawati 1980, 19.

einzigartig und unverwechselbar zu sein. Wie ihm das im Rahmen der angestrebten Funktionalität und unter geschickter Nutzung der bedeutungstragenden Indizes der Dekorationselemente gelang, soll die Analyse des Bildprogramms zeigen.

2.1.

Einen Kultschwerpunkt der Anlage bildet die an der Westwand der kleinen Kammer angebrachte Scheintür (KH.Abb.10). Sie ist durch den doppelten Rahmen und die Hohlkehle als zum Typ der „Schreinscheintür“ gehörig charakterisiert. Dieser Scheintürtyp wird ab der Mitte der 5. Dyn. üblich und steht in Zusammenhang mit einer Neuinterpretation der „inneren“ Kultstelle. Die Scheintür wurde nicht mehr als ein magischer Durchgang für den Toten verstanden, denn einen solchen magischen Durchgang besaß er in der (oft als Prunkscheintür gestalteten) Nordkultstelle bzw. in dem als sichtbaren Zugang gestalteten Schachtmund.¹²¹ Vielmehr wurde die Kultplatzmarkierung als Fassade eines Schreins interpretiert, in dem der Tote gewissermaßen eingeschlossen wie ein Götterbild verwahrt ist und bei magischer Öffnung der Türen Opfer empfangen kann.¹²² Funktion der südlichen/„inneren“ Kultstelle war es ja nicht, den Toten *aus* dem Grab zu holen (das geschah im nördlichen/„äußeren“ Kultbereich), sondern den *im* Grab verweilenden Toten kultisch zu versorgen. Die Schreinscheintür interpretiert damit die räumlich „hinter“ ihr liegende Sargkammer als das magische Behältnis, den Schrein, in dem die körperliche Essenz des Toten verwahrt wird.¹²³ Dieser Umstand wird in der Architektur der Anlage des Kaihep auch inszeniert, indem der Schacht und die Sargkammer so positioniert wurden, dass der Tote in etwa unterhalb der Scheintür zu liegen kam.

Links der Scheintür befindet sich eine klassische Speisetisch-Ikone mit einer liebevoll gestalteten Opferliste, in der die Handlungen der Totenpriester

121 Siehe die Scheintürverteilung in der Kapelle des Ptahhotep II. (Textabb.4): die südliche Scheintür ist eine „Schreinscheintür“, die nördliche eine „Prunkscheintür“ (Davies 1900, pl. II); Fitzenreiter 2001.a, 395f.

122 Jánosi 1994.

123 Im folgenden kann das magische Bild des „Schreines“ die Kultanlage ganz ersetzen; siehe die „Pseudo-Mastabas“ und ähnliche Objekte, die immer mit einer Schreinscheintür dekoriert sind. Von archaisierenden Ausnahmen abgesehen bildet die Schreinscheintür ab der 7./8. Dyn. den Standard einer Kultstelle am Grab.

piktographisch dokumentiert sind. Diese Darstellung wird an der Nordwand, sozusagen rechts der Scheintür, wiederholt (KH.Abb.11). Allerdings ist sie hier um die Gestalt einer hinzutretenden Figur ergänzt, die sehr wahrscheinlich einen „Sohn“ des Grabherrn darstellt. Dass auf der Westwand offenbar auf eine vergleichbare Darstellung verzichtet wurde, kann aus Platznot geschehen sein, kann aber auch damit begründet werden, dass man auf dieser Seite „des Toten“ die Darstellung des weiterlebenden Sohnes und damit Garanten des Totenkultes vermeiden wollte. So tritt dieser nur in einem liminalen Zwischenraum hinzu, einerseits von „Osten“ kommend – der Welt der Lebenden – und noch dazu von „Norden“, der idealen Zugangsrichtung in den Bereich der Toten. In den vorangegangenen Kapiteln wurden Grabanlagen besprochen, in denen der Weg in die Kapellen tatsächlich von Norden erfolgte. Hier bei Kaihep ist der „Norden“ allein als bedeutungsvoller Index bei der Gestaltung des Bildprogramms zu verstehen; von Norden führt nirgends ein Zugang in die Anlage.

An der Ostwand des kleinen Raumes ist der Grabherr stehend abgebildet, vor ihm in drei Bildstreifen Gabenbringer (KH.Abb.12).¹²⁴ Der Tote trägt den Vorbauschurz und die Szenerie ist der *m33*-Ikone verwandt, die an einer Ostwand auch zu erwarten wäre. Allerdings ist die Tätigkeit des „Schauens“ nicht beigeschrieben, vielmehr geht die Handlung von den Gabenbringern aus. So ist die Darstellung eher der auf der Westwand des Seschat-Hotep vergleichbar (SH.Abb.7). Auch dort sieht man den heraustretenden Toten, dem die Gaben zugeführt werden. Analog können wir die gesamte Scheintürkammer als einen Ort interpretieren, in dem der Tote noch ganz „im Westen“ verharrt, während die Lebenden in einer im Halbkreis nach links wendenden Bewegung von „außen“, von „Osten“ über den „Norden“ hinzutreten. Die Installation „Scheintürkammer“ wird in gewisser Weise als eine Ausstülpung dessen interpretiert, was bei Seschat-Hotep noch als glatte Kapellenwand vorlag. Notwendig geworden war dies durch die aus der Achse verschobene Lage der Scheintür, die einen eigenen Raum beanspruchte. Der Vorzeichner Seni nutzte es für eine eigene Interpretation der räumlichen und motivlichen Zusammenhänge.

124 Die Szene ist durch das Addendum in Kanawati 1981.a, fig. 14.b zu ergänzen, das einen klein dargestellten Sohn zu Füßen des Grabherrn zeigt.

2.2.

Seni nutzte das Bild des Grabherrn an der Ostwand der Scheintürkammer auch dazu, eine sinnvolle Verbindung zwischen dieser und der davor liegenden Halle herzustellen (KH.Abb.4 + 4.B). Deren Ostwand zeigt in zwei Dekorationsabschnitten Szenen, die üblicherweise zum Bestand der *m33*-Ikkone gehören. Die Wand ist durch einen Pilaster geteilt, dessen Dekoration unten noch besprochen wird. Beide Wandsegmente sind kompositorisch verflochten, wobei chiasmatische Überschneidungen auftreten: Im linken (nördlichen) Abschnitt werden *unten* in zwei Bildstreifen Rinder und Antilopen herangeführt, zu denen irrsinnig hohe Zahlen genannt werden. Im rechten (südlichen) Abschnitt sind *oben* in zwei Bildstreifen Feldarbeiten gezeigt. Beide Szenen haben entgegengesetzte Bewegungsrichtungen: links geleitet man das Vieh nach links, zum Toten; rechts bewegt man sich vom Toten weg, bzw. eher in „Leserichtung“, ist also richtungsneutral. Wieder der linke Abschnitt zeigt *oben* in zwei Bildstreifen Schlachtungsszenen, der rechte Abschnitt *unten* zwei Bildstreifen mit Szenen der Zubereitung zerealer Speisen.¹²⁵

Der rechts mittig eingeschobene Bildstreifen mit einem Fries emblematisch angeordneter Ziegen unterbricht die chiasmatische Symmetrie der beiden Bildhälften. Er stellt bereits einen Bezug zur gegenüberliegenden Westwand her. Es ist bis hier ja auffällig, dass die Ostwand jeden direkten Bezug zum *m33*, zum aktiven „Schauen“ des Toten vermeidet, obwohl bereits eindeutig Szenen aus dem Repertoire der *m33*-Ikkone auftreten. Die *m33*-Ikkone wird an der gegenüberliegenden Wand gewissermaßen vervollständigt. In den zwei Abschnitten der Hallenwestwand (die wieder von einem Pilaster geteilt werden) sind jeweils zwei, hier klar als *m33*-Ikkone gekennzeichnete Darstellungen vorhanden (KH.Abb.6). Beide zeigen den Grabherrn vor einer vierstreifigen Szenenfolge; beide leiten die Beischrift mit der *m33*-Formel ein und in beiden ist der Grabherr in Varianten einer Ikonographie gezeigt, die mit seinem Erscheinen in liminalen Zusammenhängen indiziert ist: barhäuptig, mit Vorbauschurz, rechts dickleibig, links in „lässiger“ Haltung auf den Stab gelehnt. Im rechten, dem „nördlichen“ Bild, betrachtet der Tote

¹²⁵ Zur strikten Teilung der Lebensmittelproduktion in Fleischezubereitung und Verarbeitung von Feldprodukten, auch auf sozialer Ebene (Frauen- und Männerarbeit), siehe Fitzenreiter 2000, 86f.; Fitzenreiter 2001.a, 227f.

ganz oben eine Pflügeszene, darunter in drei Bildstreifen Tätigkeiten (vor allem Wettkämpfe) in den Marschen. Die Pflügeszene an dieser Stelle erscheint merkwürdig, denn die übrigen Bilder sind klar der Motivgruppe der „nördlichen“, „feuchten“ Tätigkeit zuzuordnen. In ihnen spiegelt sich zudem die Darstellung des „trockenen“ Feldbaus und der Nahrungszubereitung an der schräg gegenüberliegenden „südlichen“ Ostwand, so dass beide Bilder in chiasmatischer Korrespondenz gesehen werden können. Die Pflügeszene in diesem Bereich wird also kein Zufall sein; eventuell liegt darin ein Hinweis auf die „feuchte“ Jahreszeit der Aussaat, im Gegensatz zur „trockenen“ Erntezeit auf der schräg gegenüberliegenden Wand.

In der südlichen *m33*-Ikkone betrachtet der Grabherr dann Vorgänge, die in der Residenz nie dargestellt wurden, die aber charakteristisch für eine Reihe von Grabanlagen in Oberägypten im späten AR sind: den Kampf der Stiere. Nach Stephan Seidlmayer bildet sich im brutalen Kampf der Stiere ein soziokulturelles Verhältnis zu Macht und Gewalt ab, wie es an den neu entstehenden und untereinander rivalisierenden Zentren der Provinzen üblich wird.¹²⁶ Seni bindet dieses, seinem Auftraggeber offenbar am Herzen liegende Bild, wieder in gekonnt feinsinniger Manier in den Gesamtentwurf ein: Es bildet das südliche, „trockene“ Pendant zum nördlichen, „feuchten“ Schifferstechen. Und es korrespondiert chiasmatisch mit dem Tableau der Schlachtung und Zuführung von Großvieh an der nördlichen Ostwand. Hier die Stiere beim Ausleben von Potenz, dort ihre Verwertung. Über die kämpfenden Stiere findet sich schließlich der Weg auch zurück zum Fries der äsenden, kopulierenden (?) und kämpfenden Ziegen an der Ostwand, der in sich den friedvollen und den brutalen Gestus beider Hallenseitenwände vereint.

Ostwand und Westwand der Halle bilden also eine sich vielfach überschneidende und ergänzende Komposition. Die Westwand liefert in Inschrift und Bild des Grabherrn alle nötigen Bezüge, um auch in der Ostwand eine *m33*-Ikkone zu erkennen; die Ostwand verlängert den Sinn des bildlichen Kommentars in die Scheintürkammer hinein. Auf der Ostwand sind vor allem die traditionellen Aspekte der *m33*-Ikkone thematisiert, vor allem die Nahrungsmittelproduktion, was mit der Position im „Osten“ korre-

¹²⁶ Seidlmayer 1999.

spondiert. Die Westwand spielt hingegen mit dem Index der „Liminalität“. Sie liegt polar im „Westen“ – auch so mit Bezügen nicht-diesseitiger Art aufgeladen – und befindet sich zudem „links“ vom Eintretenden, womit sie einen liminalen Aspekt der Residenzarchitektur aufnimmt (= „ideal Süd“/Ort des herauskommenden Toten). Der hier zweifach abgebildete Grabherr trägt in seiner Ikonographie Elemente in das Geschehen, die ebenfalls liminal indiziert sind. Und das liminale Element des Festes wird auch in den Unterszenen der beiden *m33*-Ikonen thematisiert: Wettkampf der Marschenarbeiter und der Stiere. Dass solche Wettkämpfe ihren Sitz im Leben in festlichen Zusammenhängen haben, wurde im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt. Dem Kampf der Stiere wohnt der Grabherr deutlich fasziniert bei, offenbar eine Pose einnehmend, die auch der Schiedsrichter in solchen Kämpfen liebt (siehe den zweiten Bildstreifen links).¹²⁷ Der magische Aspekt liminaler Präsenz und der otiose Begeisterung finden hier ganz unbefangen zusammen.¹²⁸

2.3.

Die Besprechung der Seitenwände der Halle lässt vermuten, dass auch der Dekoration der Eingangs- und Rückwand ein ähnlich beziehungsreiches System zugrunde liegt. Beginnen wir mit der Nord- bzw. Hallenrückwand, dem Prinzip folgend, dass es sinnvoll ist, die gestalterischen Bezüge von „innen“ aufzugliedern (KH.Abb.5). Die Wand wird ganz rechts

127 Die Pose des auf dem Stab lehrenden Mannes ist zwar relativ selten, gehört aber zum ikonographischen Standardrepertoire; siehe Harpur 1987, 127. Auch bei diesen ikonographischen Motiven gilt: sie bieten Möglichkeiten, die individuell interpretiert werden; hier als „Schiedsrichterpose“, in anderen Fällen als Pose des „zwanglosen Beisammenseins“ usw. Siehe auch Herb 2001, 25-171 zur Variation von Figurentyp und Figureschema im Zusammenhang mit dem „Fischerstechen“.

128 Man könnte aus der Kombination von Stierkampf und -wertung an den chiasmatisch gegenüberliegenden Seitenwänden durchaus auch eine Parodie auf die von Seidlmayer 1999 erarbeitete Deutung des Stierkampfes als „Modell sozialer Rivalität“ herauslesen, eine Art „residenziellen“, zivilisierten Kommentar zu der „provinziellen“, unzivilisierten Attitüde brutaler Konkurrenz. Und auch der Ziegenfries nimmt, zusammen mit dem in „Schiedsrichterpose“ auf dem Pilaster lehrenden Grabherrn, den Stierkampf eher parodistisch auf. Da wir nicht von einer heimlichen Parodie ausgehen sollten, kann sich darin durchaus der Humor des Auftraggebers finden.

vom Durchgang zum Scheintürraum durchbrochen. Über dem Zugang befindet sich ein Architrav mit Titel und Namen des Grabherrn. Links schließt der dekorierte Teil der Wand an, der aus drei größeren Dekorationsabschnitten besteht: einer Darstellung des Grabherrn mit Gattin und Söhnen rechts, dann einer großen Sänftenszene und schließlich ganz links einem Tableau aus Motiven des Festes und der Tätigkeit in den Marschen.

Die Darstellung des Grabherrn mit seinen engsten Familienangehörigen ist nach rechts orientiert und vermeidet so, als Teil der nach links folgenden Komposition zu wirken. In dieser Position steht sie zudem in „Leserichtung“; man kann die Darstellung also praktisch auch richtungsneutral bzw. „frontal“ verstehen: Der Grabherr tritt im Kreise seiner engsten sozialen Umgebung dem Hinzutretenden „entgegen“. Diese Lesart bekommt ihren Sinn, wenn man die Position des Bildes in der Grabanlage berücksichtigt. Es liegt dem Zugang gegenüber und direkt vor ihm öffnet sich der Schacht zur Hauptbestattung. Die Darstellung kommentiert damit genau die Funktion des Grabzugangs: dem Toten den Ausgang aus der Grablege zu ermöglichen und im Kreis seiner Familie zu wirken. Oben war erwähnt worden, dass der Anlage eine formale Nordkultstelle in Form einer Nische fehlt und dass deren Funktion auf den Zugang zur Bestattungsanlage übergegangen sei. Dieses Bild kann die Vermutung untermauern. Es entspricht formal zudem dem Statuentyp der Gruppenfigur, die im Bereich der nördlichen/äußeren Kultstelle üblich ist.¹²⁹ Auch der Bezug zur Gattin und zu den Nachkommen liegt vor, wie er in Kap. II.1. bereits als charakteristisch für die nördliche Kultstelle herausgearbeitet wurde.

Das links anschließende Bild erweitert nun den Bewegungsrahmen des seine Grablege verlassenden Toten, indem es die Sänftenprozession darstellt. In ihren Komponenten – Tragestuhl mit Grabherr, Gefolgschaft mit verschiedenen Objekten, sogar dem Äffchen – ist sie der Szene bei Kaemnofret vergleichbar (KMN.Abb.7, unten), allerdings hat das Motiv deutlich an Prominenz gewonnen. Auf die vielfältigen Details mit teils magischer Konnotation (z.B. das Fuchsschwanzbündel in der Hand des Toten als Symbol der Wiederbelebung), teils Hinweisen auf

129 In Felsgräbern können in vergleichbaren Position oft eine oder mehrere Felsstatuen auftreten, darunter tendenziell Gruppenfiguren; siehe Fitzenreiter 2001.a, 376f.

den zeremoniellen Hintergrund (der schreinartige Charakter der Sänfte, das mitgeführte Inventar) soll hier nicht weiter eingegangen werden.¹³⁰ In dem stark in Mitleidenschaft gezogenen Wandbereich hinter der Sänfte sind die Reste der ersten Signatur des Cheni als Auftraggeber und des Vorzeichners Seni als Ausführender zu erkennen.

Die Sänfte bewegt sich auf eine Szenenfolge zu, die die Wand nach Westen abschließt. Der zweite Bildstreifen von unten zeigt Musikerinnen, Tänzerinnen und Tänzer. Das verweist auf den engen Bezug zum Fest, in das der im Tragestuhl bewegte Grabherr einbezogen ist. Darüber wird in zwei Bildstreifen der Vogel- und Fischfang gezeigt, im untersten Bildstreifen sehen wir Hirten, die Rinder durch eine gefährliche Furt treiben – in der Beischrift warnt ein Treiber vor dem offenbar versteckt lauernenden Krokodil. Auf den ersten Blick haben die gezeigten Tätigkeiten in den Marschen wenig mit dem Fest zu tun. Aber gerade in dieser Kombination offenbart sich die große Kunst des Vorzeichners Seni: alle Szenen spielen im „feuchten“, im liminalen Raum und besitzen symbolische Konnotationen. Im Bild des Fisch- und Vogelfanges klingt die Kontrolle der magischen Situation und die Bannung jeder Gefahr an (siehe ganz links auch ein offenbar harpuniertes Nilpferd); die Szene in der Furt beschreibt metaphorisch den Übergang vom „dort“ zum „hier“, die Möglichkeit und die Gefahren der liminalen Situation.¹³¹ Das ganze Tableau beschwört den geheimnisvollen Zustand, in dem die Bewegung des Toten aus seinem Grab möglich gemacht wird; die liminale Situation eines funeren Festes. Es wird der Raum als „feucht“, nicht-diesseitlich, als sakral beschrieben. Die Akteure befinden sich durch Musik und Tanz in einer Ausnahmesituation. Die symbolträchtigen Bilder der Befriedung des Chaos durch die Fisch- und Vogeljagd und die Beherrschung der Transition durch die Szene in der Furt bilden nicht zufällig einen „Rahmen“, in den die realweltliche Szenerie mit Musik und Tanz eingebettet ist. Der Vorzeichner Seni kombiniert hier bekannte Motive in ganz neuer Weise

130 Siehe dazu u.a. Vasiljevic 1995.

131 Dieser Zusammenhang wird besonders klar, wenn die Szenerie durch das sogenannte „Hirtenlied“ erläutert wird: Altenmüller 1989.b.; Meyer 1990. Vergleiche die in ähnlichen Zusammenhängen aufgezeichneten „Sänftenlieder“ und „Harfnerlieder“: Altenmüller 1984-85; Altenmüller 1978.

zu einer symbolisch überhöhten Beschreibung der Festsituation. Und noch ein kleiner Kunstgriff: direkt anschließend an diese Szene befindet sich die *m33*-Ikone des nördlichen Teils der Westwand, mit dem Bild des Schifferstechens, das auch den „feuchten“ Aspekt der „nördlichen“ Szenerie aufnimmt. Das Tableau selbst potenziert durch seine Lage im Westen der Nordwand gewissermaßen die liminalen Indizes beider Himmelsrichtungen. Die Bezüge des Bildprogramms zu- und untereinander reißen an keiner Stelle ab.

Es ist so auch nicht verwunderlich, dass die gegenüberliegende Eingangs(Süd)wand mit der Rück(Nord)wand korrespondiert (KH.Abb.3). In ihrem rechts/westlich vom Zugang gelegenen Teil ist im oberen Bildstreifen eine Prozession von drei Booten zu sehen, wobei im letzten Boot eine baldachinartige Installation mit einem Sarg zu erkennen ist. Dass mit der Ausfahrt in der Sänfte eine Ausfahrt im Boot parallelisiert wird, war nach der Analyse der Anlage des Kaemnofret fast zu erwarten. Während an der Rückwand der begrenzte Bewegungsradius des Toten affirmiert wird, innerhalb seiner Familie bzw. seines Klientel (die Musiker in der Festszene gehören zum „Harem/Hofstaat des Per-Djet“), wird an der Eingangswand – der Außenwand – seine weiträumige Bewegung in das Diesseits hinein beschrieben. Interessant ist dabei der Bezug zur Bestattung, die auch in anderen Gräbern des späten AR an vergleichbarer Stelle auftritt.¹³² Bootsfahrten von Statuen bzw. der mumifizierten Leiche im Rahmen der Bestattung sind an der Residenz belegt, mittels derer die nachtodliche Bewegungsfähigkeit des Verstorbenen initialisiert wird. Mit der Lage der bildlichen Affirmation dieses Vorgangs an der Zugangswand, auf den Eingang ausgerichtet, wird auch an die Tradition der Bootsszenen angeknüpft, die bereits bei Seschat-Hotep etabliert ist (SH.Abb.5).

Direkt unterhalb des Bootes mit Sarg sieht man den stehenden Grabherrn; wieder ein gestalterischer Kunstgriff, der den „verborgenen“ (im Sarg) und den „sichtbar tätigen“ Toten in Beziehung setzt. Kai-hep beobachtet diverse Handwerker bei der Herstellung seiner Kultrausrüstung. Die Darstellung der Fabrikation korrespondiert mit der Nutzung der Objekte in der Sänftenszene an der gegenüberliegenden Nordwand. Wir sehen den Tragestuhl und die Kopfstütze,

132 Bolshakov 1991; Fitzenreiter 2001.a, 459-461.

dazu den Baldachin und das Bett, Tischchen, das Brettspiel, mit dem der Grabherr gelegentlich die „kommunikative Geste“ mit einem Lebenden durchführt, wertvolle Metallgefäße, eine Statuette usw.¹³³ Die Beischrift der Szene gehört zum Korpus der *m33*-Formeln, aber in einer interessanten Variante. Sie bezieht sich auf eine Viehzählung, zu der im untersten Bildstreifen diverse Tiere herangeführt werden. Der Grabherr nimmt gewissermaßen dienstliche Pflichten wahr. Dieser Hinweis auf die reale Position des Grabherrn als oberste Verwaltungsinstanz zu Lebzeiten ist als ein dem residenzfernen Milieu angepasste Form der Affirmation der Rechtsgrundlage für den andauernden Totenkult zu deuten. In der Residenz, z.B. bei Kaemnofret, wurden spezielle Kollegien des Per-Djet gebildet, die die Ansprüche des Toten auf Versorgung aus Residenzinstitutionen treuhänderisch für diesen verwalten sollten. Diese juristische Form ist in residenzfernen Milieus unüblich; hier übt der jeweilige Herr die direkte Kontrolle über die Erträge seines Machtbereiches aus. Das Bild der Viehzählung ersetzt also die aufwendigen juristischen Formalien, die in der Residenz in Texten und Darstellungen zum Toteneigentum formuliert wurden. Dass in diesem Zusammenhang auch die Kulturausrüstung eine Rolle spielt, ist kein Zufall: durch ihre Nutzung bleibt der Grabherr in seiner Position als ideelles Oberhaupt erhalten. Der geheimnisvolle Vorgang ist im gegenüberliegenden Bild aus Sänftenprozession und „feuchtem“ Fest affirmiert, seine realen Grundlagen werden hier an der Südwand „trocken“ und prosaisch dokumentiert: direkte politische Kontrolle, ordentliche Bestattung und eine perfekte Ausrüstung. Und wieder lässt sich der Vorzeichner Seni einen kunstvollen Bezug nicht entgehen: Ebenfalls in Korrespondenz zur gegenüberliegenden Wand muss die unterste Szene gesehen wer-

133 Um einer immer noch verbreiteten Fehldeutung vorzubeugen: hier wird keine Ausrüstung für die Sarkammer hergestellt; Es ist die Ausrüstung für den regelmäßigen Kult, die wohl in der Kapelle oder an anderen Orten verwahrt wurde. Zu Verwirrung hat der Fund des Depots der Königin Hetepheres geführt, in dem sich genau diese Kulturausrüstung zusammen mit dem (leeren) Sarg fand (Reisner u. Smith 1955). Hier haben wir es aber mit einer sekundären Umdeponierung der gesamten Kulturausrüstung zu tun, nicht mit einer regulären Bestattung (Münch 2000; Fitzenteiler 2001.a, 433-435). In unberaubten Bestattungen des AR fanden sich sonst nie Betten, Stühle oder Baldachine.

den, in der Rinder und Ziegen herangeführt werden; diesmal auf dem Trockenen und nicht, wie gegenüber, durch eine Furt.

Es bleibt noch eine große Darstellung, die sich ebenfalls an der Südwand befindet, und zwar links, d.h. östlich vom Zugang. Sie liegt dem Eingang zur Scheintürkammer gegenüber und in gewisser Weise stehen der dort passive sitzende Tote und der hier aktiv handelnde Grabherr inhaltlich in einer Beziehung. Kompositorisch nimmt die Darstellung aber vor allem auf die beiden großen Bilder an der Hallenrückwand Bezug: das des Grabherrn mit Gattin und Kindern und das des Sänftenzuges. Wie im Familienbild sehen wir auch an der östlichen Zugangswand den Grabherrn nach rechts gerichtet, in „Lese-richtung“, und wie dort von seiner Gattin begleitet. Allerdings steht er nicht in repräsentativ im Vorbau schurz und Pantherfell da, sondern sticht im kurzen Kilt vom Papyrusnachen aus Fische in einem Dickicht, in dem aufgeregt die Vögel flattern. Hierin wird wie bei Kaemnofret der Sänftenzug reflektiert. Wie im Sänftenzug auch stehen hinter dem Grabherrn in zwei Bildstreifen Personen; oben hat sich der Vorzeichner Seni selbst und mit seiner zweiten Inschrift verewigt, dahinter eine als „Bruder“ des Grabherrn benannte Person; darunter drei Frauen ohne eindeutige Titelangabe. Das Bild ist eine Aktivierung des Motivs der Jagd-Ikone, wie sie im vorangegangenen Kapitel bereits diskutiert wurde. Auf die interessanten Implikationen sozialer Art, die sich aus der Gruppierung des Grabherrn und seines Umfeldes aus Gattin, Söhnen, Bruder, Töchtern oder weiteren Frauen und schließlich dem Vorzeichner Seni selbst auf den beiden gegenüberliegenden Bildern ergeben, kann hier nicht eingegangen werden.

Nicht nur formal, auch inhaltlich stehen die Darstellungen an der Zugangswand und die an der Hallenrückwand in enger Beziehung: Dort der Grabherr als Ahn und Lineageoberhaupt in seiner Kultanlage, hier als wirkungsmächtiger „Ach“-Geist im Diesseits; dort der Grabherr im Tragestuhl bei der Bewegung im häuslichen Bereich, an der Zugangswand die weiträumige Bewegung im Boot. Wie bereits bei Kaemnofret (dort an den Seitenwänden und übereinander) werden die emblematische Affirmation eines „Ritualsinnes“ – die Einbeziehung des Toten in den Familienkreis vs. die Machtausübung im Diesseits – und die Beschreibung des zeremoniellen Rahmens – Sänftenprozession vs. Bootsprozession – korreliert.

Beide Wände sind mit Szenen dekoriert, die dem Umfeld „Fest“/„zeremonieller Kontakt von Toten und Lebenden“ zugehören. Die rechte Hälfte der Zugangs(Süd)wand nimmt zudem realweltliche, aber auch gewissermaßen einmalige, „perfektische“ und Voraussetzungen schaffende Aspekte wie die initialisierende Bestattung, die Amtsposition des Grabherrn und die Herstellung der Kultausstattung auf, während die Rück(Nord)wand die liminale, immerwährende, „imperfektische“ Fähigkeit zur Grenzüberschreitung im Fest affirmiert. Interessanter Weise sind dabei die relativen Bezüge (außen/innen, Eingangs- und Rückwand) dominant, während der polare Index der Himmelrichtungen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Immerhin wird der „feuchte“ Aspekt des liminalen Festes aber an der dazu passenden Nordwand thematisiert; die „trockenen“ Voraussetzungen des Kultes aber an der Südwand.

2.4.

Die Kapelle des Kai-hep wird durch zwei Pfeiler gegliedert (KH.Abb.1). Der Rhythmus der Pfeiler setzt sich in zwei Pilastern fort, die die West- und Ostwand unterteilen. Neben einer möglichen statischen Funktion (die in Felsgräbern aber meist nicht vorliegt) setzen diese Pfeiler die Vorstellung einer *Halle* in gebauten Raum um. Die *Halle* mit Pfeilern ist die architektonische Metapher für einen Festraum, einen Raum für „Öffentlichkeit“, im Gegensatz zu einer pfeilerlosen *Kammer*. Baukünstlerisch wird so der funktionale Unterschied zwischen der intimen „inneren Kultstelle“ an der Scheintür und der bereits zum „äußeren Kultbereich“ zählenden Halle herausgestellt. Durch die Pfeiler- und Pilastersetzung wird der Raum der Halle zudem in seiner größten Ausdehnung quer zur Funktionsachse (über Aufweg, Zugang zur Scheintür) betont; ein architektonisches Element, das typisch für Bereiche mit liminalen Charakter ist.¹³⁴

Die Pfeiler und Pilaster sind mit Darstellungen des Grabherrn und Beischriften von Titel und Namen versehen (KH.Abb.7 + 8). Das Bild des stehenden Toten im Vorbauschurz auf den Nord- und Südseiten der beiden Pfeiler ist jeweils zur Mitte der Halle orientiert. Man kann die Bilder als Darstellungen des her-

austretenden Grabherrn interpretieren. Gestaltungsprinzipien sind hier Spiegelung und Symmetrie, wobei die Darstellung an der Südseite des linken, westlichen Pfeilers den Ausgangspunkt bildet. Sie repräsentiert die „Leserichtung“ und damit den dem Betrachter „entgegentretenden“ Toten. Von diesem Bild ausgehend wird das Motiv am gegenüberliegenden Pfeiler gespiegelt und auf den Pfeilerrückseiten symmetrisch wiederholt.

An den zum Schacht gewendeten Seiten der Pfeiler wird das Schema variiert. Der westliche Pfeiler, links vom Eintretenden, zeigt wieder den schreitenden Grabherrn im Vorbauschurz, der sich aber nach Norden, in die Halle hinein wendet. Auf dem gegenüberliegenden östlichen Pfeiler ist der Grabherr sitzend abgebildet, trägt ebenfalls den Vorbauschurz und wendet sich dem Kapellenzugang zu. Die sich kreuzende Ausrichtung scheint auf den ersten Blick der Richtungslogik zu widersprechen, lässt sich aber mit dem Charakter der Halle als Ort des liminalen Festes korrelieren. Kai-hep sitzt auf dem östlichen Pfeiler nämlich genau gesehen nicht in Richtung Kapellenzugang, sondern – die „Leserichtung“ als frontal interpretiert – in der Querachse der Halle. Ähnlich ist das Pendant auf dem westlichen Pfeiler zu deuten: der Grabherr tritt hier, auf der Querachse der Halle, bewusst nicht aus der Kapelle heraus, sondern er bewegt sich in „Leserichtung“ frontal in der Querachse auf den Besucher zu. Die Querbewegung ist die Bewegungsrichtung im liminalen Raum; durch die Ausrichtung des Bildes ist eine Fehlinterpretation als eine weitere Darstellung des Toten, der seine Grablege verlässt, ausgeschlossen.

Die den Schmalwänden der Halle zugewandten Seiten der Pfeiler blieben undekoriert. Die Pilaster an den Schmalwänden tragen hingegen Dekoration. Der Pilaster an der Westwand zeigt ein weiteres Mal die konventionelle Darstellung des stehenden Toten im Vorbauschurz, der Pilaster der Ostwand die lässige Haltung des auf den Stock gestützten, barhäuptigen Grabherrn (KH.Abb.4 + 6). Beide Bilder sind zum Kapellenzugang orientiert. Es ist offensichtlich, dass hier ein Bezug zu den Bildern der beiden Seitenwände hergestellt wird. Das Bild des auf den Stab gestützten Grabherrn an der Ostwand spiegelt die schräg gegenüberliegende Darstellung auf der *m33*-Ikone der Westwand, die den Toten beim Stierkampf zeigt. Der eher konventionelle Grabherr auf dem westlichen Pfeiler ergänzt die „Ikonographie

¹³⁴ Fitzenreiter 2003; 2004.c. Charakteristischer Weise wird die quergelagerte Halle der Felsgräber des AR im MR von der in der Längsachse gestreckten Halle verdrängt, siehe Brunner 1936.

der Diesseitigkeit“ der ihn flankierenden *m33*-Ikonen, indem er die beiden mit den Motiven „Barhäuptigkeit“, „Dickleibigkeit“ und „Lässigkeit“ arbeitenden Bilder um das Element der „Repräsentativität“ ergänzt.

2.5.

An der Fassade der Felskapelle haben sich Reste der Dekoration am Architrav und Textspuren an beiden Seiten des Durchgangs erhalten (KH.Abb.2). Darunter befanden sich Darstellungen, von denen nichts erhalten blieb. Die Verteilung der Textmotive folgt dem üblichen Schema: Links, im „Westen“ (und in der idealen Koordinate einer Ost-West-Ausrichtung „Süd“ als liminale Zone) der Tote, der sich aus seinem Existenzbereich dem Hinzutretenden zuwendet und ihn im „Anruf an die Lebenden“ über seinen Status aufklärt.¹³⁵ Rechts, im „Osten“ (und in der idealen Koordinate „Rechts = Nord“ als Wirkungsrichtung des Toten) die Thematisierung des Zusammentreffens der Generationen, der sozialen Kontinuität und damit der andauernden Bedeutung des Toten als Ahn unter den Lebenden: hier hat der Sohn und Nachfolger Cheni eine ausführliche Stiftungsinschrift angebracht.

Der Architrav zeigt direkt über der Tür einen Fries von Ritualobjekten, darunter eine kurze Opferformel, die das kontinuierliche Speiseopfer affirmiert; zusammen also die Beschreibung der Kapelle als sakraler Ort der permanenten Opferversorgung. Als Adressat der Opferformel ist zu beiden Seiten der Grabherr in vier bzw. drei Bildern, stehend im Vorbauseh, und der Namensnennung mit variierenden Titelsequenzen angegeben. Wieder ein schönes Beispiel für die Liebe zur nuancierten Variation, zu einem ikonographischen und textlichen *parallelismus membrorum*, der auch in den Variationen über das Thema der Pfeilerdekoration oder den verschiedenen *m33*-Ikonen immer wieder auftritt. Ganz rechts steht an letzter Stelle eine Frau, wahrscheinlich die Gattin; eine bewusste Brechung der Symmetrie mit Bezug zu „ideal Nord“, dem Ortsindex der Einbindung der Gattin (vergleiche oben Kap. II.1.). Links ist über den Bildern des Grabherrn eine weitere Zeile der Opferformel erhalten, diesmal mit dem Bestattungswunsch. Ob dieser Wunsch an der gegenüberliegenden Seite wiederholt wurde, ist nicht zu entscheiden. Es wäre aber nicht

¹³⁵ Kloth 2002, 36, Dok. Nr. 77.

ungewöhnlich, wenn man den Wunsch nach der Bestattung nur der westlichen Seite zugeordnet hätte. So jedenfalls findet sich die Opferformel geteilt auf dem Architrav in der Halle (KH.Abb.9).¹³⁶

3.

Bei der Konzeption des Dekorationsprogramms der Kapelle des Kai-hep konnte der Vorzeichner Seni offenbar auf gute Kenntnisse der formalen Standards zurückgreifen. Sowohl diese Kenntnis des „Möglichen“ als auch die von ihm entwickelte konkrete Lösung waren es wohl, die ihn mit dem Selbstbewusstsein erfüllten, das er in seiner Signatur dokumentiert. Zusammenfassend soll nun noch skizziert werden, wie er das „Notwendige“ unter Hinzuziehung der Standards der Residenz erfüllte, und wie er in diesen Standards „Möglichkeiten“ fand, einerseits individuell als Künstler zu wirken, andererseits auch den besonderen kulturellen Bedürfnissen einer residenzfernen Elite Ausdruck zu verleihen.

3.1.

Auch in einer so großen Wert auf Eigenwilligkeit legenden Anlage wie der des Kai-hep bleibt die Befriedigung der wesentlichen funktionalen Anforderungen die Grundlage jeder Gestaltung. Das betrifft sowohl das architektonische Layout, die Zahl und Art der Installationen als auch die Dekoration. In der Dekoration der Anlage werden Motive aller wichtigen Ikonen thematisiert:

- die Speisetisch-Ikone in zwei Varianten im Scheintürraum,
- die Fest-Ikone in einer sehr eigenwilligen Variante (Sänftenprozession und Festgeschehen in liminaler, „feuchter“ Umgebung) an der Hallennordwand,
- die *m33*-Ikone in zwei ausgeprägten Varianten an der Hallenwestwand, darauf bezogen Darstellungen an der Hallenostwand, und als Unterszene an der Hallensüdwand,
- die Jagd-Ikone an der Hallensüdwand.

Durch die Dekoration werden die wesentlichen Funktionsbereiche der funeären Anlage kommentiert:

- die „innere Kultstelle“ durch die Speisetisch-Ikonen als Ort der permanenten Totenversorgung,
- der „äußere Kultbereich“ als querliegende liminale Zone mit dem Zugang zur Sarkkammer durch die

¹³⁶ Vergleiche die Verteilung von Opfer- und Bestattungswunsch auf den beiden Hälften einiger großer Scheintüren, Fitzenreiter 2001.a, 490-502.

Bestattungsprozession zu Schiff und als Ort und Ausgangspunkt festlicher Zusammenhänge durch die Kombination von Motiven der Fest- und *m33*-Ikone, - schließlich der Zugang / Ausgang als eine magische Schwelle durch die Jagd-Ikone und die Fassadendekoration.

3.2.

Liegt dem Dekorationsprogramm also im Prinzip ein traditionelles Muster zugrunde, das bereits in der 4. Dyn. an der Residenz etabliert wurde, so zeichnet es sich in seiner konkreten Ausführung durch ein besonderes Spiel mit den räumlichen und inhaltlichen Bezügen aus. Die oben vorgenommene Besprechung der Elemente der Dekoration belegt einen beständigen Wechsel zwischen der realen Position einer Darstellung (an der Süd-, West-, Nord- oder Ostwand in der Süd-Nord orientierten Felsanlage) und dem Positionsindex (rechts, links, Position in einer „idealen“ Ost-West-Achse). Die „verschobene“ Lage der polaren Position im Felsgrab des Kai-hep stellte den Vorzeichner Seni vor die anspruchsvolle Aufgabe, die Bezüge dennoch sinnreich zu komponieren – und verschaffte ihm die Möglichkeit zu ganz eigenwilligen Lösungen. Letzteres zeigt sich besonders dann, wenn man die räumliche Verteilung bestimmter Motive mit der dem Residenzstandard folgenden Anlage des Kaemnofret (Kap. II.2.) vergleicht. Dass der Vorzeichner Seni diese Multivalenz der Bezüge bei der Komposition seines Dekorationsprogramms nutzen konnte, belegt einerseits, dass diese Positionsindizes etabliert und von gewisser Notwendigkeit waren, um einen sinnvollen dekorativen Kommentar einer funeren Kultanlage zu entwerfen. Andererseits belegt es, dass diese Indizes einer größeren Gruppe von Rezipienten so gut bekannt waren, dass diese das Gesamtwerk als in sich stimmige, intelligente und ästhetisch anspruchsvolle Komposition zu würdigen wussten. Dabei konnte hier überhaupt nur auf den Aspekt der Konzipierung und Komposition des Bildprogramms eingegangen werden; nicht aber auf die eigentliche künstlerische Ausführung, nicht auf stilistische Besonderheiten – aber auch nicht auf die Grenzen des malerischen Vermögens des Vorzeichners Seni. Denn: auch wenn man die übergroßen Augen, den staksigen Schematismus in der Haltung der Gliedmaßen und die übervolle Motivik gern als expressiv deutet – die Eleganz der Linienführung und Kompo-

sition der besten Beispiele der Residenz erreicht Senis Kunst nicht. Seine Vorliebe für kompositorische Spitzfindigkeiten und quirlige Szenerien kennzeichnen ihn als kundigen Manieristen, als einen, der Erlerntes glänzend präsentieren will. Das wird besonders deutlich an Stellen, in denen Bezüge nur noch um des ästhetischen Bezuges willen konstruiert werden, und eigentlich keine inhaltliche sondern höchstens noch parodistische Bedeutung besitzen, z.B. im Chiasmus von Stierkampf und Stierschlachtung und in der Parallelisierung der „trockenen“ Viehzählung mit dem „feuchten“ Viehtrieb durch die Furt. Bei derart freiem Umgang mit den Grundmotiven kann man nicht mehr von einem „Standard“ in der Konzeption des Bildprogramms sprechen. Seni legt Wert darauf, die vorgegebenen Muster frei zu variieren. Das macht ein Vergleich mit der benachbarten und ebenfalls von ihm gestalteten Anlage des Cheni deutlich. Prinzipiell werden hier exakt dieselben Ikonen und Motive aktiviert, aber wieder in neuer, individueller Variation und Kombination.¹³⁷

3.3.

Nach dem bis hier gesagten spricht eigentlich recht wenig dafür, in dem vom Vorzeichner Seni geschaffenen Dekorationsprogramm der Kapelle des Kai-hep ein Werk zu sehen, in dem sich die kulturellen Spezifika einer residenzfernen Elite niederschlagen. Neben der Fundlage in der Nekropole von Achmim deuten eigentlich nur zwei Elemente darauf hin, dass die Anlage nicht in das Korpus der Residenzanlagen des AR fällt. Diese Auffälligkeiten sind die Lage der Scheintür, die den geographischen Vorgaben des

137 Kanawati 1981.a. Auf einen Vergleich der beiden Anlagen wurde verzichtet, um die Dekoration in der Kapelle des Kai-hep als ein in sich geschlossenes Programm wirken zu lassen. Die im Vergleich zur Anlage des Kai-hep gefälliger wirkende architektonische Gestalt der Cheni-Anlage lässt es möglich erscheinen, dass Seni diese Anlage auch architektonisch konzipierte, während er bei Kai-hep ein bereits vorhandenes Felsgrab nur dekorieren konnte. Ich muss gestehen, dass in diesem Fall die komplizierte Aufgabe, ein bereits vorhandenes Grab zu dekorieren die inhaltlich anspruchsvolleren Lösungen erbrachte. Der Befund, dass die Dekoration nur noch individuell zu interpretieren ist, trifft auch auf fast alle größeren Anlagen im späten AR zu, insbesondere in residenzfernen Nekropolen, siehe die Beispiele in Harpur 1987, pl.135-137, 139-145. Dazu, dass der Vorzeichner Seni möglicherweise auch in Deir el-Gebrawi bei der Ausmalung der Anlage des Gaufürsten Ibij tätig war, siehe Kanawati 1981.a, 13.

lokalen Friedhofs angepasst werden musste, und das Bild des Stierkampfes, das in der Residenz unüblich ist. Als ein drittes Motiv kämen die Betonung des direkten Zugriffs auf Ressourcen in der *m33*-Ikone der Viehzählung hinzu, aber dafür ließen sich bereits zumindest vergleichbare Bilder in der Residenz finden,¹³⁸ und eventuell das präsentierte soziale Spektrum, das aus Platzgründen hier nicht analysiert werden konnte.¹³⁹

Die beiden zuerst genannten Auffälligkeiten reichen aber auch völlig aus, um das Charakteristische des Prozesses deutlich zu machen. Die Lage der Scheintür dokumentiert, dass einige Besonderheiten, die in der Residenz praktisch zufällig üblich waren, nach einer Standardisierungsphase als zwingend notwendige „Zeichen“ interpretiert werden, durch die allein ein kultureller Zusammenhang sinnvoll zu konstituieren sei. Das wird natürlich erst dann deutlich, wenn die Bedingungen gar nicht mehr denen entsprechen, die das Vorbild der Zeichensetzung waren. Dieses Phänomen trifft auf viele Motive zu, die im Zuge der Etablierung spezifischer funktionaler Ausdrucksformen an der Residenz geschaffen wurden, neben architektonischen Besonderheiten auch für die Ikonen der Grabdekoration. Wie diese Ikonen in Hawawish in den gegebenen Rahmen sinnvoll integriert wurden, war Gegenstand der obigen Analyse. Dabei ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die „Aktivierung“ des formalen Repertoires kein mechanischer Prozess ist, sondern ein interpretativer, schöpferischer Vorgang. Sozusagen die Spitze dieses schöpferischen Vorganges äußert sich darin, dass aus den gegebenen Motiven und Szenenzusammenhängen ein neuer Bildtyp entsteht: die Stierkampfszene. Im Prinzip ist auch dieses Bild eine traditionelle *m33*-Ikone und wird im System der „Zeichensprache“ des Dekorationsprogramms auch so verstanden. Indem in ihr aber ein kultureller Habitus Ausdruck findet, der an der Resi-

138 Dazu gehören alle Darstellungen, die den Grabherrn in seinem beruflichen Umfeld zeigen und die immer mit dem Aspekt der Affirmation der Rechtmäßigkeit des Zugriffs auf die dargestellten Ressourcen verbunden sind, wozu, wie auch bei Kai-hep, besonders oft die Grabausrüstung zählt. Beispiele der Residenz: der Zugangsbereich in der Anlage des Achethotep (Ziegler 1993); die Verfügung des Upemnofret (Hassan 1936, fig. 219).

139 Zu den Charakteristika der Präsentation sozialer Umgebung in residenzfernen Milieus am Ende des AR siehe Seidlmayer 1987, 206-214.

denz unüblich, in den residenzfernen Eliten aber statusstiftend ist, gewinnt die ganze Szenerie einen neuen Sinn.¹⁴⁰ Dieses Phänomen ist natürlich auch an der Residenz zu beobachten, z.B. wenn aus der Fest-Ikone die Affirmation eines Vertrages über das „Toteneigentum“ gewonnen wird. In residenzfernen Milieus kann dann aus der *m33*-Ikone die Affirmation des direkten Zugriffs auf Ressourcen werden – wie bei Kai-hep in der Viehzählung. Das genau ist auch der Kern des Phänomens: wird ein Motiv innerkulturell als „Zeichen“ verstanden, kann es in verschiedensten Kontexten gewinnbringend bei der Konzeptualisierung spezifischer Phänomene aktiviert werden; natürlich auch für spezifische Phänomene der Residenz.

Die Besonderheit der kulturellen Entwicklung im späten AR ist also nicht etwa, dass sich in den residenzfernen Milieus (wieder) eigene Formen kulturellen Ausdrucks etablieren, sondern dass bestimmte Ausdrucksformen der Residenz übernommen und entwickelt werden. Doch nicht mehr die spezifischen Bedingungen einer um die sakralen Institutionen des Königtums an der Residenz versammelten Elite werden in ihnen reflektiert, sondern die Bedingungen eines residenzfernen Milieus: die Angehörigen dieser Haushaltsorganisation und der geniale Vorzeichner, die sportlichen Vorlieben des Grabherrn (oder wenigstens die Vorlieben, die seinem Status entsprechen), sein Zugriffsrecht auf Ressourcen usw. Lässt man diese konkreten Bedingungen durch einen geschulten Spezialisten mit den Medien der Residenzkultur beschreiben, dann bezieht man auch Position gegenüber der Residenz. Wer nicht nur in der administrativen Hierarchie entsprechende Titel und Positionen einnimmt, sondern auch im kulturellen Habitus dem der Residenz nicht nachsteht, definiert sich als ebenbürtig. Kulturelle Adaption formuliert eine Identität.¹⁴¹

Im späten AR können wir so beobachten, wie aus dem spezifischen Vokabular der Residenz ein aus den Bedingungen seiner Entstehung gelöstes, strukturelles und damit kulturdefinierendes Vokabular wird.¹⁴² Dabei werden die kulturellen Zeichen der

140 Seidlmayer 1999.

141 Fitzenreiter 2004.d.

142 Der Vorgang schlägt sich u.a. in der sogenannten „Demokratisierung“ des Totenglaubens nieder, die ich lieber als einen Prozess der „Entprivilegierung“ bezeichnen möchte; siehe Sørensen 1989; Fitzenreiter 2001.a, 590-594.

Residenz nicht einfach nachgeahmt, sondern in jeder Aktivierung dialektisch aufgehoben. Begabte Spezialisten wie Seni und selbstbewusste Auftraggeber wie Kai-hep bzw. Cheni waren es, die aus dem kulturellen Vokabular der Residenz etwas wie eine „Nationalkultur“ schufen. Denn ihr Bezug auf die Kunstformen der Residenz ist nicht mehr ein zwangsläufig gegebener, sondern ein bewusster. Selbstverständlichkeiten bedürften keiner Signatur. Der bewusste Bezug auf den „richtigen“ Gebrauch der „richtigen“ Zeichen – den Seni implizit andeutet – belegt, dass es einen Begriff davon gab, was die „Kultur“ ist, in der man sich bewegen möchte. Mittels dieser „Kultur“ – die neben der Gestaltung einer funerealen Anlage noch viele andere Aspekte von der Kleidung bis zur Sprache umfasst – wird eine neue Form von Identität formuliert, die einen weitgestreuten sozialen Raum umfasst und in einem großen geographischen Raum üblich ist. Die Vorstellung von einer „Kultur“ wird so als ein überindividueller, große soziale Verbände konstituierender Überbau erschaffen.¹⁴³

Um eine solche „pharaonische Kultur“ zu schaffen, braucht man das Wissen, dass es ein spezifischen Korpus an Ausdrucksformen gibt, und das Wollen, mittels diesem die eigene Identität zu formulieren. Und man braucht Spezialisten, die in diesem Korpus geschult sind und es „in richtiger Weise“ aktivieren können. Kai-hep und Cheni als Auftraggeber und Seni als der Ausführende geben uns einen Begriff davon, wie sich kulturelle Entwicklung als ein konkreter, praktischer Prozess zuträgt.

Da ein für die Interpretation der Provinznekropolen zentrales Problem einen „nicht-Befund“ betrifft, soll es nur als Nachsatz angerissen sein: Es stellt sich doch die Frage, warum die entsprechenden kulturellen Ausdrucksformen

143 Dieser hier nur angedeutete Prozess muss allerdings differenziert betrachtet werden. Neben der selektiv vorgenommenen Übernahme und Weiterentwicklung bestimmter kultureller Zeichen steht die Aufgabe anderer kultureller Ausdrucksformen als zweites Standbein bei der Formierung von „Kultur“; siehe das Verschwinden charakteristischer Keramikformen am Ende des Alten Reiches und die Etablierung neuer Formen mit regionaler Verbreitung (Seidlmayer 1990, 432-438). Bewusst und affirmierend eingesetzte, „identitätsstiftende Kultur“ ist immer selektiv und bezieht nur ein begrenztes Repertoire kultureller Ausdrucksformen ein, die als materielle Hinterlassenschaften die Gesamtheit einer „archäologischen Kultur“ bilden.

erst im hohen AR in der Provinz aktiviert werden und – eigentlich noch dringlicher – warum die Provinzen nicht bereits früher und vor allem nicht eigene Formen monumentalisierter funerealischer Kultur entwickelt haben. Die Antwort wird sein: weil man eine derartig monumentalisierte funerealische Kultur nicht brauchte. Die Dynamik der Entwicklung funerealischer Ausdrucksformen an der Residenz seit der 3. Dyn. kann mit sozialen Differenzierungsprozessen korreliert werden, die so nur an der Residenz akut waren.¹⁴⁴ Es wird immer eine Elite in den Provinzen gegeben haben und an verschiedenen Stellen ist diese auch fassbar.¹⁴⁵ Aber diese Elite investierte kaum in funerealische Kultur, weil die Medien der funerealischen Kultur für sie nur von bedingtem Nutzen waren. Ein gewisser Hang zu großen Grabmälern ist offensichtlich, aber nicht die Notwendigkeit, monumental gestaltete Familienkultstellen an diese Gräber anzubinden, wie in der Residenz. Man kann vermuten, dass die Provinz-Eliten ihre Position insbesondere über die lokalen Tempel aushandelten, bis die Dynamik der kulturellen Entwicklung der Residenz das dort entwickelte funerealische Zeichenmaterial in größerem Maße auch fern der Residenz verfügbar machte. Was auch ein soziologisches Phänomen ist: es musste frei bewegliche Künstler wie Seni erst geben, die sich den Bindungen an die Residenz entzogen hatten (oder durch Krisenerscheinungen „freigesetzt“ wurden). Diese mussten auf kunstsinnige Mäzene wie Kai-hep oder Cheni treffen, die wiederum die Errichtung funerealischer Monumente als Medien der kulturellen Präsentation für sich entdeckt hatten. Dabei darf man eines nicht übersehen: die großen Gräber in den Provinznekropolen sind weniger Familienkultstellen, wie die klassischen Residenzgräber, sondern denkmalartige Manifestationen von politischer Macht und klienteler Verbindungen. Der tatsächliche Ahnenkult fand eher in Heiligtümern im Stadttinneren wie in Elephantine statt.¹⁴⁶ In den Provinznekropolen trafen daher die residenziellen kulturellen Muster auf einen entschieden anderen „Grabgedanken“, dessen vor allem propagandistischer Gestus sich zuerst vielleicht in Szenen wie den Stierkämpfen ausmachen lässt und massiv dann in Anlagen wie der des Anchtifi von Moalla manifestiert.¹⁴⁷

144 Fitzenreiter i. Dr. 1.

145 Siehe die Zusammenstellung entsprechender Belege bei Moreno Garcia 2003.

146 Dorn 2005.

147 Vandier 1950.

Literatur:

- N. Alexanian (1999): *Dahschur II. Das Grab des Prinzen Netjer-aperef. Die Mastaba II/1 in Dahschur*, AV 56, Mainz: Zabern
- J. P. Allen (1994): *Reading a Pyramid*, in: *Hommages à Jean Leclant*, vol. 1, BdÉ 106/1, Kairo, 5-28
- H. Altenmüller (1978): *Zur Bedeutung der Harfnerlieder des Alten Reiches*, SAK 6, 1-24
- H. Altenmüller (1984-85): *Das „Sänftenlied“ des Alten Reiches*, (BSEG 9-10) (Gs Hari), Genf: Société d'Égyptologie, 15-30
- H. Altenmüller (1989.a): *Nilpferd und Papyrusdickicht in den Gräbern des Alten Reiches*. (BSEG 13), Genf: Société d'Égyptologie, 9-21.
- H. Altenmüller (1989.b): *Kälberhirte und Schafhirte. Bemerkungen zur Rückkehr des Grabherrn*, SAK 16, 1-19
- H. Altenmüller (2000): *Die Nachtfahrt des Grabherrn im Alten Reich. Zur Frage des Schiffes mit Igelkopfbug*, SAK 28, 1-26
- H. Altenmüller (2002): *Der Himmelsaufstieg des Grabherrn – Zu den Szenen des zšš w'd in den Gräbern des Alten Reiches*, SAK 30, 1-42
- V. Angenot (2000): *La vectorialité de la scène des travaux des champs chez Méréruka. Étude sur le sens de lecture des parois des mastabas de l'Ancien Empire*, GM 176, 5-23
- V. Angenot (2002): *Disconcordance entre texte et image. Deux exemples des l'Ancien et du Nouvel Empires*, GM 187, 11-22
- J. Assmann (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck
- J. Assmann (2001): *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*, München: Beck
- H. Balcz (1939): *Zu den Szenen der Jagdfahrt im Papyrusdickicht*, ZÄS 75, 32-38
- C. Barocas (1982): *La décoration des chapelles funéraires égyptiennes*, in: G. Gnoli u. J.-P. Vernant (Hgg.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge / Paris : Cambridge Univ. Press / Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 429-440
- M. Bárta (1998): *Die Tauschhandelszenen aus dem Grab des Feteky in Abusir*, SAK 26, 19-34
- W. Barta (1963): *Die altägyptische Opferliste von der Frühzeit bis zur griechisch-römischen Epoche*, MÄS 3, Berlin
- W. Barta (1968): *Aufbau und Bedeutung der altägyptischen Opferformel*, ÄF 24, Glückstadt
- W. Barta (1970): *Das Selbstzeugnis eines ägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14)*, MÄS 22, Berlin: Bruno Hessling
- A. O. Bolshakov (1991): *The Old Kingdom Representation of Funeral Procession*, GM 121, 31-54
- A. O. Bolshakov (1992): *Prinzess HM.T-R^c(W): The First Mention of Osiris?*, CdE 67, 203-210
- P. Bourdieu (1979): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*, Frankfurt a.M. : Suhrkamp
- J. H. Breasted Jr. (1948): *Egyptian Servant Statues*, Washington
- J. Brinks (1980): *Mastaba und Pyramidentempel – Ein struktureller Vergleich*, GM 39, 45-60
- H. Brunner (1936): *Die Anlagen der ägyptischen Felsgräber bis zum Mittleren Reich*, ÄF 3, Glückstadt / Hamburg / New York: J. J. Augustin
- E. Brunner-Traut (1977): *Die Grabkammer Seschemnofers III.*, Mainz: Zabern
- J. D. Cooney (1945): *A Tentative Identification of Three Old Kingdom Sculptures*, JES 31, 54-65
- N. de Garis Davies (1900): *The Mastaba of Ptahetep and Akhethetep at Saqqareh I*, London

- Kh. Dawood (2005): *Animated Decoration and Burial chambers of private tombs during the Old Kingdom. New Evidence from the tomb of Kairer at Saqqara*, in: L. Pantalacci u. C. Berger-el-Naggar (Hgg.), *Des Néferkarê aux Montouhotep. Travaux archéologiques en cours sur la fin de la VIe dynastie et la Première Période Intermédiaire*, Travaux de la Maison de la Méditerranée No. 40, Lyon: Maison de la Méditerranée, 107-127
- A. Dorn (2005): *Les objectes d'un dépôt de sanctuaire (ḥwt-k3) à Éléphantine et leur utilisation rituelle*, in: L. Pantalacci u. C. Berger-el-Naggar (Hgg.), *Des Néferkarê aux Montouhotep. Travaux archéologiques en cours sur la fin de la VIe dynastie et la Première Période Intermédiaire*, Travaux de la Maison de la Méditerranée No. 40, Lyon: Maison de la Méditerranée, 129-143
- R. Drenkhahn (1976): *Die Handwerker und ihre Tätigkeiten im Alten Ägypten*, ÄA 31, Wiesbaden: Harrassowitz
- P. Duell (1938): *The Mastaba of Mereruka*, Chicago: Chicago University Press
- D. Dunham (1935): *A "Palimpsest" on a egyptian mastaba wall*, AJA 39, 300-309
- M. Eaton-Krauss (1984): *The Representations of Statuary in Private Tombs in the Old Kingdom*, ÄA 39, Wiesbaden: Harrassowitz
- P. Elsner (2004): *Die Typologie der Felsgräber*, Frankfurt (M.) etc.: Peter Lang
- R. B. Finnestad (1999): *Enjoying the Pleasure of Sensation: Reflections on a significant Feature of Egyptian Religion*, in: E. Teeter u. J. A. Larson, *Gold of Praise. Studies in Honour of Edward F. Wente. Studies in Ancient Oriental Civilization (SAOC) No. 58*. Chicago: The Oriental Institute of the University, 111-119
- H. G. Fischer (1977): *Egyptian Studies II: The Orientation of Hieroglyphs, Part I: Reversals*, New York
- M. Fitzenreiter (2000): *Zur Präsentation von Geschlechterrollen in Grabstatuen der Residenz im Alten Reich*, in: A. Lohwasser (Hg.), *Geschlechterforschung in der Ägyptologie und Sudanarchäologie*, IBAES II (<http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes2>), 75-111
- M. Fitzenreiter (2001.a): *Statue und Kult. Eine Studie der funerären Praxis an nichtköniglichen Grabanlagen der Residenz im Alten Reich*, IBAES III (<http://www2.rz.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes3>)
- M. Fitzenreiter (2001.b): *Grabdekoration und die Interpretation funerärer Rituale im Alten Reich*, in: H. Willems (Hg.), *Social Aspects of Funerary Culture in the Egyptian Old and Middle Kingdoms*, OLA 103, Löwen etc.: Peeters, 67-140
- M. Fitzenreiter (2003): *Richtungsbezüge in ägyptischen Sakralanlagen – oder: Warum im ägyptischen Tempel das Sanktuar hinten links in der Ecke liegt (Teil I)*, SAK 31, 107-151
- M. Fitzenreiter (2004.a): *Bemerkungen zur Beschreibung altägyptischer Religion*, GM 202, 19-53
- M. Fitzenreiter (2004.b): *Zum Toteneigentum im Alten Reich*, Achet A 4, Berlin: Achet Verlag
- M. Fitzenreiter (2004.c): *Richtungsbezüge in ägyptischen Sakralanlagen – oder: Warum im ägyptischen Tempel das Sanktuar hinten links in der Ecke liegt (Teil II)*, SAK 32, 119-148
- M. Fitzenreiter (2004.d): *Identität als Bekenntnis und Anspruch – Notizen zum Grab des Pennut (Teil IV)*, *Der Antike Sudan (MittSAG) 15*, 169-193
- M. Fitzenreiter (im Druck 1): *Grabmonument und Gesellschaft – Funeräre Kultur und Soziale Dynamik im Alten Reich*, erscheint in: St. Seidlmayer (Hg.), *Religion in Context. Imaginary Concepts and Social Reality in Pharaonic Egypt*, OBO
- M. Fitzenreiter (im Druck 2): *Jenseits im Diesseits – Die Konstruktion des Ortes der Toten im pharaonischen Ägypten*, erscheint in: B. Schweitzer, Ch. Kümmel, U. Veit (Hgg.), *Körperinszenierung, Objektsammlung, Monumentalisierung. Totenrituale und Grabkult in frühen Gesellschaften*, *Tübinger Archäologische Taschenbücher (TÄT)*

- M. Fitzenreiter (im Druck 3): *Zum Phänomen der isolierten Speisetischtafel in der 4. Dynastie*; erscheint in GM 208
- U. Fritz (2004): *Typologie der Mastabagräber des Alten Reiches: strukturelle Analyse eines altägyptischen Grabtyps*, Achet A 5, Berlin: Achet Verlag
- C. Geertz (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M.,
- H. Goedicke (1970): *Die privaten Rechtsinschriften aus dem Alten Reich*, Beihefte zur WZKM, 5. Band, Wien: Notring
- S. Grunert (2000): *Ein Beispiel von ‚Berufe Raten‘ seit dem Alten Reich*, GM 176, 59-62
- R. Hamann (1955): *Geschichte der Kunst (1). Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike*, Berlin: Akademie Verlag
- Y. Harpur (1987): *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom*, Studies in Egyptology, London/New York: KPI
- Y. Harpur (2001): *The Tombs of Nefermaat and Ranothep at Maidum*, Oxford
- S. Hassan (1936): *Excavations at Giza 1930-1931 (Giza II)*, Kairo
- M. Herb (2001): *Der Wettkampf in den Marschen*, Nikephoros Beihefte 5, Hildesheim: Weidmann
- G. J. Hoogewerff (1979): *Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle in der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst*, in: E. Kaemmerlin (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklungen, Probleme; Bildende Kunst als Zeichensystem 1*, Köln: DuMont, 81-111 (Vortrag auf dem Historiker-Kongress in Oslo 1928, in Französisch erschienen in *Revista di Archeologia Cristian*, 8, 1931, 53-82)
- H. K. Jacquet-Gordon (1962): *Les noms des domaines funéraires sous l'ancien empire égyptienne*, BdÉ 34, Kairo
- P. Jánosi (1994): *Die Entwicklung und Deutung des Totenopferraumes in den Pyramidentempeln des AR*, in: R. Gundlach u. M. Rochholz (Hgg.), *Ägyptische Tempel – Struktur, Funktion und Programm*, HÄB 37, Hildesheim, 143-163
- P. Jánosi (2005): *Giza in der 4. Dynastie, Band I: Die Mastabas der Kernfriedhöfe und die Felsgräber*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften
- K. Jansen-Winkel (1996): *„Horizont“ und „Verklärtheit“: Zur Bedeutung der Wurzel 3h*, SAK 23, 201-215
- H. Junker (1934): *Giza II. Die Mastabas der beginnenden V. Dynastie auf dem Westfriedhof*, Wien u. Leipzig
- H. Junker (1938): *Giza III. Die Mastabas der fortgeschrittenen V. Dynastie auf dem Westfriedhof*, Wien u. Leipzig
- H. Junker (1941): *Giza V. Die Mastaba des Snb (Seneb) und die umliegenden Gräber*, Wien u. Leipzig
- H. Junker (1951): *Giza X. Der Friedhof südlich der Cheopspyramide. Westteil*, Wien
- H. Junker (1955): *Giza XII. Schlußband mit Zusammenfassungen und Gesamtverzeichnissen von Band I-XII*, Wien
- H. Junker (1959): *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 233. Band, 1. Abhandlung, Wien
- J. Kamrin (1999): *The Cosmos of Khnumhotep II at Beni Hasan*, Studies in Egyptology, London/New York: KPI
- N. Kanawati (1980): *The Rock Tombs of El-Hawawish. The Cemetery of Akhmim, vol. I*, Sydney: The Macquarie Ancient History Association
- N. Kanawati (1981.a): *The Rock Tombs of El-Hawawish. The Cemetery of Akhmim, vol. II*, Sydney: The Macquarie Ancient History Association

- N. Kanawati (1981.b): *The Living and the Dead in Old Kingdom Tomb Scenes*, SAK 9, 213-225
- N. Kanawati (2001): *The Tomb and Beyond. Burial Customs of Egyptian Officials*, Warminster: Aris & Phillips
- N. Kanawati (2002): *Tombs at Giza II. Seshatetep/Heti (G5150), Nesutnefer (G4970) and Seshemnefer II (G5080)*, ACER 18, Warminster: Aris and Phillips
- B. J. Kemp (1989): *Ancient Egypt. Anatomy of a Civilization*, London: Routledge
- N. Kloth (2002): *Die (auto-)biographischen Inschriften des ägyptischen Alten Reiches: Untersuchungen zu Phraseologie und Entwicklung*, SAK Beihefte, Band 8, Hamburg: H. Buske
- G. Lapp (1986): *Die Opferformel des Alten Reiches*, SDAIK 21, Mainz
- G. Lapp (1993): *Typologie der Säрге und Sargkammern von der 6. bis 13. Dynastie*, SAGA 7, Heidelberg
- R. Lepsius (LD II): *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, Zweite Abteilung (Band III u. IV)*, Berlin: Nicolai, 1849-58
- E. El-Metwally (1992): *Die Entwicklung der Grabdekoration in den altägyptischen Privatgräbern. Ikonographische Analyse der Totenkultdarstellungen von der Vorgeschichte bis zum Ende der 4. Dynastie*, GOF IV.24, Wiesbaden: Harrassowitz
- G. Meyer (1990): *Das Hirtenlied in den Privatgräbern des Alten Reiches*, SAK 17, 235-284
- L. Morenz (im Druck): *Visuelle Poesie* (sogenannte Kryptographie)
- P. Montet (1925): *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'ancien empire*, Straßburg
- J. C. Moreno Garcia (2003): *Temples, administration provinciale et élites locales en Haute-Égypte*, in: Séhel. Entre Égypte et Nubie, OrMonsp XIV, 7-22
- A. M. Moussa u. H. Altenmüller (1971): *The Tomb of Nefer and Ka-hay*, AV 5, Mainz: Zabern
- A. M. Moussa u. H. Altenmüller (1977): *Das Grab des Nianchkhnum und Khnumhotep*, AV 21, Mainz: Zabern
- H.-H. Münch (2000): *Categorizing archaeological finds: the funerary material of Queen Hetepheres I at Giza*, Antiquity 74, 898-908
- P. Munro (1993): *Der Unas-Friedhof Nord-West I*, Mainz: Zabern
- M. Murray (1905): *Saqqara Mastabas I*, ERA 10, London
- J. Osing (1986): *Zur Disposition der Pyramidentexte des Unas*, MDAIK 42, 131-144
- E. Otto (1975): s.v. "Dualismus", Lexikon der Ägyptologie, Bd. 1, Wiesbaden: Harrassowitz, 1148-1150
- R. F. E. Paget u. A. A. Pirie (1898): *The Tomb of Ptah-Hetep*, ERA 2
- W. M. F. Petrie (1892), *Medum*, London
- PM III = B. Porter u. R. Moss (1974 / 1981): *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings, Second Edition, revised and augmented by J. Málek, III.2*. Memphis, Oxford
- G. A. Reisner u. W. S. Smith (1955): *A History of the Giza Necropolis, vol. II, The Tomb of Hetep-heres the Mother of Cheops*, Cambridge/Mass.
- A. M. Roth (1994): *The practical economics of tomb-building in the Old Kingdom. A Visit to the Necropolis in a Carrying Chair*, in: D. P. Silverman (Hg.), For His Ka. Essays Offered in Memoriam of Klaus Baer, SAOC 55, Chicago, 227-240
- J. Sainte Fare Garnot (1938): *L'appel aux vivants dans les textes funéraires égyptiens des origines à la fin de l'ancien empire*, RAPH 9, Kairo

- W. Schenkel (1980): *Architektonische Struktur versus kultische Funktion: Zur Analyse altägyptischer Architektur*, GM 39, 89-103
- R. Schiestl (1996): *Prä- und frühdynastische Modellgefäße in Ägypten*, Diplomarbeit Universität Wien, Druck in Vorb.
- St. J. Seidlmayer (1987): *Wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung im Übergang vom Alten zum Mittleren Reich*, in: J. Assmann, G. Burkard, W. Davies (Hgg.), *Problems and Priorities in Egyptian Archaeology*, Studies in Egyptology, London: Routledge & Keagan Paul, 175-217
- St. J. Seidlmayer (1990): *Gräberfelder aus dem Übergang vom Alten zum Mittleren Reich*, SAGA 1, Heidelberg
- St. J. Seidlmayer (1999): *Kämpfende Stiere. Autorität und Rivalität unter pharaonischen Eliten*, Gegenworte 4. Heft 1999. Von Tieren und Forschern, Berlin, 73-75
- W. K. Simpson (1978): *The Mastabas of Kawab, Khafkhufu I and II, G 7530-7540*, Giza Mastabas vol. I, Boston
- W. S. Smith (1946): *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, London
- J. P. Sørensen (1989): *Divine Access: The So-called Democratization of Egyptian Funerary Literature as a Socio-cultural process*, in: G. Englund (Hg.), *The Religion of the ancient Egyptians: Cognitive Structures and Popular Expressions*, Boreas 20, Uppsala, 109-125
- R. Tefnin (1984): *Discours et iconocite dans l'art égyptien*, GM 79, 55-71
- J. Vandier (1950): *Moalla. La tombe d'Ankhtifi et de Sébekhotep*, BdÉ 18, Kairo
- V. Vasiljevic (1995): *Untersuchungen zum Gefolge des Grabherrn in den Gräbern des Alten Reiches*, Universität Belgrad, Zentrum für archäologische Untersuchungen, Band 15, Belgrad
- D. Vishak (2003): *Common Ground between Pyramid Texts and Old Kingdom Tomb Design: The Case of Ankhmahor*, JARCE XL, 133-157
- R. van Walsem (1994): *De iconografie van egyptische elitegraven van het oude rijk*, ONN 3, Nijmegen
- R. van Walsem (1998): *The Interpretation of Iconographic Programmes in Old Kingdom Elite Tombs of the Memphite Area. Methodological and Theoretical (Re)Considerations*, in: C. J. Eyre (Hg.), *Proceedings of the Seventh International Congress of Egyptologists*, OLA 82, Löwen: Peeters, 1205-1213
- K. Weeks (1994): *Mastabas of Cemetery G 6000. Including G 6010 (Neferbaupth); G 6020 (Jymery); G (6030) (Ity); G 6040 (Schepseskafankh)*, Giza Mastabas vol. 5, Boston
- W. Wettengel (1992): *Zur Darstellung des Papyrusraschelns*, SAK 19, 323-338
- H. Willems (1988): *Chests of Life*, Leiden: Ex Oriente Lux
- E. Wind (1979): *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, in: E. Kaemmerlin (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklungen, Probleme; Bildende Kunst als Zeichensystem 1*, Köln: DuMont, 165-184 (ursprünglich aus: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25, 1931, Reihe 4, 163-179)
- R. Wittkower (1979): *Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst*, in: E. Kaemmerlin (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklungen, Probleme; Bildende Kunst als Zeichensystem 1*, Köln: DuMont, 226-256 (ursprünglich auf Englisch in: *Studies in Communication* Bd. I, 1955, 109-124)
- Chr. Ziegler (1993): *Le Mastaba d'Akhetetep*, Paris

