

DEM SCHREIBER DER GOTTESWORTE

Gedenkschrift für Rainer Hannig

**Herausgegeben von
Christian Bayer, Henning Franzmeier,
Oliver Gauert und Regine Schulz**

DEM SCHREIBER DER GOTTESWORTE
Gedenkschrift für Rainer Hannig

DEM SCHREIBER DER GOTTESWORTE

Gedenkschrift für Rainer Hannig

Herausgegeben von Christian Bayer, Henning Franzmeier,
Oliver Gauert und Regine Schulz

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des
Freundeskreises Ägyptisches Museum Wilhelm Pelizaeus, Hildesheim e. V.
und der Schafhausen Stiftung Hildesheim



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



Satz & Layout: Mathias Salomon
Gesamtherstellung: Verlag Gebrüder Gerstenberg, Hildesheim
Copyright © 2023 by Gebrüder Gerstenberg GmbH & Co. KG, Hildesheim
Printed in Germany

ISBN 978-3-8067-8872-3

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
BEGEGNUNGEN MIT RAINER HANNIG	9
TABULA AMICORUM	13
SCHRIFTENVERZEICHNIS RAINER HANNIG zusammengestellt von Henning Franzmeier	15
Franklin Baumgarten CONSIDERATIONS REGARDING TWO SARCOPHAGI OF THE OLD KINGDOM IN THE SLOVENIAN CEMETERY OF VIPAVA	19
Christian Bayer NEUE BELEGSTELLEN: ZWEI KANOPEN AUS ABERDEEN	31
Edith Bernhauer /Philipp Seyr „STELOPHORE LEUCHTEN“ – BEMERKUNGEN ZUR ENTWICKLUNG EINES STATUENTYPUS	37
Hans-Werner Fischer-Elfert NOTIZEN ZU EINIGEN ÄGYPTISCHEN WÖRTERN UND TEXTEN	56
Henning Franzmeier INSCRIBED “UGLY OBJECTS” – THE PRESENCE OF WRITING IN THE NEW KINGDOM CEMETERY OF SEDMENT	73
Oliver Gauert TECHNIKEN DER HOLOGRAPHISCHEN DARSTELLUNG UND VIRTUELLE AUTOPSIE ALS INSTRUMENTE ZUR ERFORSCHUNG UND MUSEALEN PRÄSENTATION VON MUMIEN	87
Rita Gautschy /Michael E. Habicht DIE REGIERUNGSDATEN SNOFRUS: DATIERUNG DES BEGINNS DES GOLDENEN ZEITALTERS	93
Friedhelm Hoffmann JAHRE ZÄHLEN IM GRIECHISCH-RÖMISCHEN ÄGYPTEN	99
Heidi Köpp-Junk REITEN IM ALTEN ÄGYPTEN IM SPIEGEL EINER REITERSTATUETTE IN LANGRES	111
Sabine Krämer UNFREIE BESCHÄFTIGUNGSVERHÄLTNISSE IM ANTIKEN ÄGYPTEN	131
Konstantin C. Lakomy „[...] DEREN WOHLGERUCH DEM VON PUNT GLEICHT [...]“ TOTENFIGUREN DER ISISNOFRET UND ANDERE HINWEISE AUF EINE BESTATTUNG DER GROßEN KÖNIGLICHEN GEMAHLIN KÖNIG RAMSES' II. IM TAL DER KÖNIGE	149

VORWORT

Carsten Peust WAS BEDEUTET <i>ntt jwtt</i> ?	171
Gabriele Pieke /Dimitri Laboury „DIE VORAUSLEUCHTENDE IDEE“ – ZU KÜNSTLERMARKIERUNGEN IM GRAB DES SENNEFER (TT 96A)	183
Joachim-Friedrich Quack DIE SPRÜCHE FÜR DIE PERLE UND DAS SCHLANGENKOPFAMULETT	201
Daniela Rutica ALTE MANUSKRIPTE IN NEUEM LICHT. KLEOPATRAS TEMPEL IN HERMONTHIS – EIN AUSBLICK	217
Katrin Scheele-Schweitzer /Simon Schweitzer WORTGEOGRAPHIE UND DIACHRONIE AM BEISPIEL DES WORTPAARES <i>jnq – qnj</i>	223
Bettina Schmitz LUDWIG BORCHARDT UND DAS HILDESHEIMER ZWEIWEGBUCH – EINE MUSEALE MOMENTAUFNAHME	231
Regine Schulz VERLOREN, GESUCHT UND WIEDERGEFUNDEN – DIE STATUE DES JAH-MOSE	239
Ursula Selzer DER SCHLÜSSEL ZUR GÖTTLICHKEIT DIE SPIELERISCHEN SCHREIBUNGEN DER TITULATUR RAMSES' II.	245
Katharina Stegbauer PLISSIEREN ODER PLÄTTEN? ÜBERLEGUNGEN ZUR FUNKTION DES FLORENTINER „PLISSIERHOLZES“	259
Petra Vomberg DIE KLEINSTE DARSTELLUNG EINES ERSCHEINUNGSFENSTERS: DER SKARABÄUS BERLIN 14428	271
Elka Windus-Staginsky DAS <i>jb</i> -HERZ UND DAS <i>h3.tj</i> -HERZ – UNTERSCHIEDE IN BEDEUTUNG UND GEBRAUCH	281
Naoko Wolze SCHEINTÜREN SESCHEMNEFERS II. (G 5080): VON IHRER ENTDECKUNG BIS ZUR GEGENWART	289
Waldemar Wolze SEYFFARTHIANER DER ZWEITEN GENERATION: CHRISTOPH HEINRICH FRIEDRICH BIALLOBLOTZKY	307
TAFELN	313

Es finden die Abkürzungen des Verzeichnisses im Lexikon der Ägyptologie, Band VII, Wiesbaden 1992, IX-XXXVIII, Verwendung.

Alle Kollegen und Kolleginnen, die zu dieser Publikation beigetragen haben, waren über den viel zu frühen Tod unseres Freundes Rainer Hannig zutiefst erschüttert. Eigentlich war dieser Band als Festschrift geplant, und wir hatten ihm zu seinem letzten Geburtstag schon das Inhaltsverzeichnis überreicht. Leider hat das Schicksal sich dagegen gewandt, und es ist eine Gedenkschrift daraus geworden, die uns dankbar und voller Respekt an sein beeindruckendes Lebenswerk und seine sehr oft uneigennützig wissenschaftliche Unterstützung erinnern soll.

Rainer Hannig wurde am 19. August 1952 in Eime, im niedersächsischen Leinebergland, geboren. Nach seinem Abitur studierte er zunächst Sozialarbeit, wechselte dann aber zur Ägyptologie. 1979 schloss er seinen Magister an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen mit einer Arbeit zur „Erzählung und Rede im Papyrus Westcar“ ab, 1984 seine Promotion an der Universität Heidelberg zum Thema „Kernbereich des mittelägyptischen Verbalsystems“, und 2008 habilitierte er sich an der Phillips-Universität Marburg. Nach seinem Studium war er zunächst für drei Jahre als erster Dozent für Ägyptologie in China an der Northeast Normal University in Changchun tätig und begründete damit die Ägyptologie des Landes. Nach seiner Rückkehr arbeitete er von 1988 bis 2000 am Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim und war dort in eine Reihe von Forschungsprojekten eingebunden. 1991 veröffentlichte er in den Hildesheimer Ägyptologischen Beiträgen (HÄB) Bd. 32 seine Arbeit zu „Pseudopartizip und *sdm.n=f*. Der Kernbereich des mittelägyptischen Verbalsystems II“. Ein Projekt zur „Paläographie der Särge aus Assiut“, das von der DFG finanziert wurde, führte er 1995 bis 1997 durch, dessen Ergebnisse 2006 als Bd. 47 der HÄB erschienen. In den 1990er Jahren war er auch mehrfach in Ägypten, wobei er in Giza das Grab eines bislang unbekanntes Wesirs namens Iri-en-achti entdeckte, das er 2002 zusammen mit Günter Dreyer als Projekt des Deutschen Archäologischen Instituts in Kairo ausgraben konnte.

In seiner Zeit in Hildesheim begann Rainer Hannig auch mit seinem größten Projekt, der IMHOTEP-Wörterbuchreihe, welche die umfangreichste Sammlung altägyptischer Wörter aus dem Zeitraum vom Alten bis zum Neuen Reich enthält. Die Ergebnisse wurden ab 2003 unter dem Titel „Hannig-Lexica“ in bislang 5 Bänden mit einem Gesamtumfang von über 10.000 Seiten veröffentlicht. Ein 6. Band war vor seinem Tod in Vorbereitung sowie gemeinsam mit Franklin Baumgarten eine Übersetzung seines Wörterbuchs ins Englische.

Ab dem Jahr 2000 unterrichtete er am Seminar für Ägyptologie und Koptologie der Georg-August-Universität Göttingen ägyptische Sprache und Epigraphie, und im Jahr 2003/2004 übernahm er als Honorarprofessor an der Universität Marburg die Leitung des Fachgebiets Ägyptologie. Ab 2007 war er außerdem zusammen mit Daniela Rutica Veranstalter der jährlich im koptischen Kloster Brenkhausen stattfindenden „Tage der Ägyptologie“. Neben der Ägyptologie beschäftigte sich Rainer Hannig zusätzlich intensiv mit der Methodik zur Entzifferung unbekannter Schriften, dazu gehörte auch sein letztes Forschungsprojekt zum „Voynich-Manuskript“, dessen Schrift und Sprache bislang unbekannt waren. Es gelang ihm, die dem Manuskript zugrundeliegende Sprache als osteuropäische Variante des mittelalterlichen Hebräisch mit zahlreichen Fremdwörtern zu bestimmen und die Schrift zu entziffern.

Rainer Hannig war einer der bedeutendsten deutschsprachigen Wissenschaftler der letzten Jahre auf dem Gebiet der Ägyptologie, Lexikografie und Sprachwissenschaften. Er zeichnete sich nicht nur durch seine enorme Arbeitsleistung sowie seine genaue und sehr verlässliche Arbeitsweise aus, sondern auch durch seine Offenheit für neue Ideen und Diskussionen.

Die Herausgeber danken der Schafhausen Stiftung und dem Freundeskreis Ägyptisches Museum Wilhelm Pelizaeus Hildesheim e.V. für die großzügige finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation sowie Frau Dr. Bettina Schmitz als Reihenherausgeberin für die Bereitschaft, die Gedenkschrift für Rainer Hannig als Band 57 in die Reihe der Hildesheimer Ägyptologischen Beiträge aufzunehmen. Für die redaktionelle Unterstützung sowie das Layout möchten wir uns als Herausgeber bei Helmut Brandl und Mathias Salomon bedanken.

Christian Bayer, Henning Franzmeier, Oliver Gauert und Regine Schulz

„DIE VORAUSLEUCHTENDE IDEE“
ZU KÜNSTLERMARKIERUNGEN IM GRAB DES SENNEFER (TT 96A)

Gabriele Pieke / Dimitri Laboury

Dieser Artikel sei unserem Freund und Kollegen Rainer Hannig gewidmet, der mit seinem Wissen, seiner unbändigen Energie, aber auch seinem ureigenen Humor als Forscher, wie auch als Mensch eine enorme Bereicherung für die internationale Wissenschaftslandschaft war und ist. Mit seinen Forschungen hat er nicht nur wichtige Akzente im Fach Ägyptologie gesetzt, sondern seine Lebensleistung in Form von zahlreichen Wörterbüchern der altägyptischen Sprache strahlt weit über normales Maß hinaus.

Abstract: As part of the research project “Painters and Painting in the Theban Necropolis during the 18th Dynasty” (Research Incentive Grant of the F.R.S.-FNRS at the University of Liège) and in the context of the Belgian Archaeological Mission in the Theban Necropolis, a joint project was undertaken between the Universities of Brussels and Liège. This project involved a thorough study of painterly practices in the funerary complex of the Mayor of Thebes under the reign of Amenhotep II, Sennefer (TT 96), owner of the famous so-called “vineyard tomb”. This led to the discovery of two cursive, hieroglyph-like, artist’s marks, obviously encoding the themes to be depicted on the walls. In both cases, these pictograms were associated with short vertical brush strokes, which, in combination with the given semantic information, indicated an initial conceptual division of the murals. The nature of these unique marks, namely, their interpretation and function, is discussed from the perspective of their user(s), i.e., the painter(s). These marks are also analysed in terms of their composition and iconography.

Vorbemerkungen

Die Erforschung von nicht-königlichen Grabanlagen geht schon in die Anfänge der Ägyptologie zurück, wobei jedoch zunächst epigraphische und historische Fragestellungen maßgeblich im Vordergrund standen. Erst durch das mit einiger Verzögerung am Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Interesse an einer fachlich fundierten Analyse dieser „Bildwelten“ und ihrer Anerkennung als Kunstwerke¹ ging auch die Studie von Reliefs und Malereien von funerären Anlagen über die reine Dokumentation ihrer ikonographischen Inhalte hinaus. Ohne Zweifel gehört der durch die unzähligen Monumente der thebanischen Nekropole überlieferte Bildkosmos zu den Meisterwerken altägyptischer Kulturleistungen und es bleibt ein leider nach wie vor zu benennendes Desiderat, dass eine fundierte und umfassende kunsthistorische Aufarbeitung bisher nicht über einzelne Publikationen hinausgekommen ist.² Auch vor diesem Hintergrund sind die seit 1999 durchgeführten Arbeiten der „Mission archéologique belge dans la nécropole Thébaine“ der Universitäten Brüssel und Liège unter Leitung von Laurent Bavay und Dimitri Laboury hervorzuheben, da diese eine Analyse der künstlerischen Arbeitsprozesse sowie einzelner Malerhandschriften als eines der dezidierten Projektziele formuliert haben.³

Die drei thebanischen Felsgräber der 18. Dynastie von Amenemope (TT 29), Sennefer (TT 96) sowie von Amenhotep (C 3) befinden sich in unmittelbarer Nachbarschaft auf dem Nekropolenareal von Sheikh Abd

¹ Als Väter einer altägyptischen Kunstforschung gelten nach wie vor Jean Capart und Heinrich Schäfer.

² Dies gilt, obwohl bereits die frühen Reisenden die Bedeutung dieser Anlagen erkannten und sie in vielfältiger Form schriftlich und bildnerisch festhielten.

³ Unter Leitung von Dimitri Laboury im Rahmen des Projekts „*Peintres et peinture dans la Nécropole Thébaine sous la 18e dynastie*“ (Université de Liège – FNRS); siehe dazu: Laboury / Tavier 2010, 91-106; Laboury 2012, 199-208.

el-Qurna.⁴ Insbesondere das Grabmonument des Bürgermeisters von Theben (TT 96)⁵ ist durch seine ungewöhnliche und vollständig dekorierte unterirdische Zweikammeranlage⁶ weit über die Ägyptologie hinaus bekannt, die ihm auch den Namen „*Tombeau des Vignes*“ eingebracht hat.⁷ Mit dieser auch missverständlichen Namensgebung verbunden ist eine bis dato primäre Fokussierung auf die unterirdische Anlage respektive den Sargkammerbereich des Sennefer.⁸ Obwohl das Grab bereits seit spätestens 1826 bekannt war,⁹ wurde erst 1903 eine provisorische Dokumentation durch Robert L. Mond vorgenommen.¹⁰ Eingehendere Studien und eine vollständige wissenschaftliche Erforschung der oberirdischen Anlage wurden kurze Zeit später indirekt durch Howard Carter blockiert, der noch in seiner Funktion als Oberinspektor für Oberägypten die Verwendung der Kultkapelle als Magazin der Antikenverwaltung initiiert hatte,¹¹ eine Nutzung, die erst seit einigen Jahren rückgängig gemacht wurde.¹² Das längst überfällige Desiderat einer archäologischen, architektonischen sowie ikonographisch-kunsthistorischen Erschließung dieser monumentalen Anlage eines hochrangigen Protagonisten der Zeit Amenhotep's II. wird nun erstmalig durch das belgische Forschungsprojekt geschlossen werden können.

Die Wände der Maler

Neben der Erforschung ikonographisch-bildnerischer und stilistischer Elemente sowie deren Entwicklungs- und Transferprozesse erscheinen die angewandten künstlerischen Arbeitstechniken, die verwendeten Materialien sowie die jeweils an die konkreten Bedürfnisse angepassten Produktionsprozesse als essentielle Schlüssel zu einem komplexen Verständnis jedweder künstlerischer Äußerungen. Sie spielen insbesondere bei der Analyse altägyptischer Wandmalereien eine zentrale Rolle und sind daher vermehrt in den Blickpunkt der Forschung gerückt.¹³ So konnten etwa durch die im Rahmen des Wandmalerei-Projektes der

4 Tefnin / Périer-d'Ieteren 2002, 7-28; Bavay / Tefnin 2012, 62-79.

5 Zur Person bzw. den Titeln des Sennefer siehe: Urk. IV, 423-424; Simpson 1984, 855-856; Gundlach 1986, 27-35; der Manulian 1987, 160-162; Laboury 2007, 43-52. Zur Ehefrau des Sennefers, der königlichen Amme Senetnai, zuletzt: Hannig et al. 2016, 177-187. Für diese Skulptur kommt mit großer Wahrscheinlichkeit die Kultanlage TT 96A als ursprünglicher Aufstellungsort in Betracht, u. a. da Senetnai eine maßgebliche Rolle in der gesamten oberirdischen Dekoration zukommt, die weit über die übliche Einbindung einer Ehefrau des Grabherrn in nicht-königlichen funerären Anlagen hinausgeht.

6 Die Sargkammer des Sennefer ist keineswegs die einzige dekorierte unterirdische Bestattungsanlage im nicht-königlichen Bereich der 18. Dynastie, ragt jedoch aus der Gruppe dieser Begräbnisstätten alleine schon durch ihre architektonische Umsetzung mit Vorkammer und Vier-Pfeiler-Raum – und damit einer Annäherung an königliche Grabarchitektur – sowie einer deutlich divergierenden Ausgestaltung in dominant bildnerischer Form versus eines funerären Textprogramms hinaus. Die anderen Belege der 18. Dynastie für dekorierte Sargkammern sind: Amenemhat (TT 82), Djehuti (TT 11), Senenmut (TT 353), Useramun (TT 131), Nakhtmin (TT 87), Amenemhab, Mahu (TT 85). Zu diesen primär mit für die Zeit typischen, jenseitsrelevanten Textkorpora beschrifteten Sargkammern siehe: Galán 2014, 266-268.

7 Virey 1898, 1899, 1900, 211-223, 127-133 u. 137-149, 83-97; Desroches Noblecourt et al. 1985. Zur gesamten Grabanlage siehe: PM I.1², 196-203; Kampp 1996, 360-364.

8 Eggebrecht 1986; Hodel-Hoernes 1991, 101-122; Calmettes 2007, 53-63; Engelmann-von Carnap 2013, 48-59.

9 Die heute in der British Library, London, befindlichen Zeichnungen von Robert Hay stammen aus diesem Jahr; Hodel-Hoernes 1991, 102. Eine in London befindliche Gruppenstatue, die Sennefer und Senetnai in doppelter Ausführung und sich mit den Armen umgreifend darstellt (London, British Museum, EA 113), befindet sich bereits seit mindestens 1835 im British Museum und stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Grabkapelle, da sie aufgrund ihrer Typologie, des Materials wie auch der Größe (49 x 57 x 31 cm) in die zentrale Hauptkultnische des Grabes passen würde. Zu dieser Skulptur siehe: Eaton-Krauss 1999, 114, Pl. XIX.1-2; Die Skulptur in der Datenbank des British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA113 (letzter Zugriff am 20.12.2021).

10 Mond 1904, 100-104.

11 Mond 1904, 100.

12 Die Räumung der Kultkapelle TT 96A fand erst Mitte der 1990er Jahre statt und ermöglichte den Startschuss für eine umfassende wissenschaftliche Erforschung: Bavay / Tefnin 2006, CRaA, 68.

13 Siehe: Beinlich-Seeber / Shedid 1987, 139-142; Shedid 1988, 88-92; Laboury 2013, 93-111, 133-161; Madden / Tavier 2018, 120-148.

Universität Liège ausgeführten, detaillierten Studien und Dokumentationen der malerischen Arbeitsweise bzw. deren materieller Relikte in den letzten Jahren einzelne Künstlerhandschriften sowie auch die häufig ergonomisch bedingten Arbeitszonen des für die Ausgestaltung der Kultkapelle TT 29 verantwortlichen Malers nachgewiesen bzw. rekonstruiert werden.¹⁴

Ohne Zweifel verfügte auch der Eigentümer des Nachbargrabes TT 96, Sennefer, als eine der ranghöchsten Personen seiner Zeit, über alle zentralen Ressourcen, um ein langfristig angelegtes, großes Bauprojekt in Form eines Felsgrabes in Sheikh Abd el-Qurna umzusetzen. Die in drei Kammern und einem kleinen Annex-Raum konzipierte, monumentale Kultkapelle¹⁵ ist mit Ausnahme des Portals sowie der Eingangs-Türlaibung¹⁶ durchgängig in Malerei auf Verputz dekoriert. Die einst prächtigen und qualitativ hochwertigen Wandmalereien¹⁷ haben im Laufe der Jahrtausende – und leider auch insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert – durch reinen Vandalismus, ungestümen Forscherdrang sowie auch unsachgemäße Reinigungsversuche in den ehemals stark verwitterten Kammern schwer gelitten und sind weitgehend bis auf Schulterhöhe verloren. Demzufolge muss der heutige Erhaltungszustand als relativ schlecht bezeichnet werden, wobei insbesondere die antike Farbfassung in den beiden vorderen Räumen maßgebliche Strukturbeschädigungen bis hin zu einer gänzlichen Zerstörung aufweist.¹⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint es geradezu als eine gewisse Form von Ironie des Schicksals respektive der Forschung, dass allein aufgrund der stark abgetragenen oberen Pigmentschichten an zwei Stellen außergewöhnliche Künstlermarkierungen entdeckt werden konnten, die für das konkrete Verständnis künstlerischer Arbeitspraxis wie auch der Auseinandersetzung mit der großen und bis dato extrem pauschal behandelten Frage nach der Arbeitsweise und Gestaltungsfreiheit altägyptischer Künstler von essentieller Bedeutung sind. Bei einer ersten „Autopsie“¹⁹ der Malerhandschriften von TT 96A konnte in der Grabungskampagne 2010 zunächst in der Längshalle (siehe Tf. XV a) eine dieser Künstlermarkierungen gefunden werden. Die rechte, nördliche Wand dieses Raumes mit einer Länge von 9,50 m ist auf bildnerischer Ebene in vier Themenbereichen konzipiert,²⁰ die wiederum in verschiedene syntaktische Bildeinheiten gegliedert sind. An der Schnittstelle zwischen den beiden mittleren Themen „Jagd im Papyrusdickicht“ und dem links davon anschließenden „Trinkgelage“ / „Gastmahl“²¹ ist zur bildsyntaktischen Gliederung bzw. Rahmung sowie als textliches Komplement der antithetischen Papyrusjagdszene eine Inschriftenkolumne eingefügt, die durch vertikale Linien abgegrenzt ist.

14 Laboury / Tavier 2012, 209-215; Laboury 2012. Für die Kultkapelle des Sennefer, TT 96A, liegen diese Ergebnisse bereits weitgehend vor, sind jedoch noch unpubliziert.

15 PM I.1², 196. Typ VIa nach Kampp 1996, 28, 360. Die Länge der Grabkapelle ist 28 m, ihre maximale Breite 14,3 m, dies bei einer Raumhöhe von 3,7 bis 4 m.

16 Teile einer ersten Version der Türdekoration wurden als Spolien im niederen Durchgang der unterirdischen Anlage verbaut; siehe Kampp 1996, 360-364 mit Fig. 237-239. Weitere Reliefblöcke befinden sich nach wie vor im Grab und sind noch unpubliziert; Anmerkung der Verfasser.

17 Für einen ersten knappen Überblick siehe: Angenot 2007, 21-32.

18 Vgl. Tefnin / Périer-d'Ieteren 2002, 20-27; Warmenbol 2007, 33-42.

19 Zu diesem von Winckelmann eingeführten Begriff der essentiell notwendigen, visuellen Analyse von Kunstwerken direkt am Original siehe: Kunze 1999, 12; Graepler 2013, 119-121.

20 PM I.1², 199 (13) -(15); von Ost nach West: Grabherr bei Anlieferung der Produkte aus den Marschen, Jagd im Papyrusdickicht, Trinkgelage sowie Sennefer und Senetnai am Opfertisch.

21 Um einen relativ neutralen Begriff zu nutzen, wird im Folgenden von „Gastmahl“ gesprochen. Eine kunsthistorische Analyse der ikonographisch wie sicherlich teils auch inhaltlich abweichenden Versionen der verschiedenen „banquet scenes“ sowie einer genauen Differenzierung zum „schönen Fest vom Wüstental“ steht leider noch aus und ist eines von unzähligen Desideraten hinsichtlich Detailanalysen zu einzelnen Bildern der nicht-königlichen Grabdekoration; vgl. sehr schematisch aber ebenfalls mit einem kurzen Verweis auf die sehr unterschiedlichen Ausprägungen: Engelmann-von Carnap 1999, 222-223 mit Fußnote 1. Deutlich ausführlicher mit einem Fokus auf dem realen Kontext und der gesellschaftliche Funktion: Harrington 2016, 129-172. Die Autorin definiert „banqueting“ als „formal ceremony of communal eating and drinking“ und unterscheidet zwischen „funerary“ und „mortuary“ Zusammenkünften. Zum Talfest siehe: Bietak 2012, 23-35.

Auf Höhe von 2,38 m, circa eine Quadratnetzeinheit (3 x 3 cm) über der Grundlinie des 2. Bildregisters des Trinkgelages,²² befindet sich unterhalb der Malschicht der linken, in pastösem Blau gehaltenen Kolumnenlinie ein kleinformatiges, figürliches Zeichen respektive ein Piktogramm²³ (H. 1,6 cm). Dieses ist mit flüchtigen Pinselstrichen in roter Farbe gezeichnet und hat die Form eines hockenden Mannes mit leicht angewinkeltem vorderen Arm sowie einer Schale in der Hand und einem herabhängenden hinteren Arm (siehe Tf. XV b, c). Diese Figur wird auch als Schriftzeichen²⁴ bzw. Semagramm/Klassifikator,²⁵ vor allem auch in der Schreibung von *swr* „Trinkgelage“,²⁶ verwendet und sogar als verkürzte Schreibung oder Ideogramm für „trinken“ genutzt.²⁷ Im hiesigen Kontext stellt der ‚hockende Mann mit Schale in der Hand‘ zweifelsohne eine thematische Markierung für die links anschließende Gastmahl-Szene²⁸ dar. Unmittelbar rechts von dem hockenden Mann, in nur 2,6 cm Abstand, erscheint auf selber Höhe eine mit kräftigen roten Pinselstrichen gezeichnete, leicht keilförmige Strichmarkierung, die mit 3,8 cm deutlich markanter ist als die sie begleitende Figur. Beide „Marker“ sind zweifelsohne direkt auf der hellgrauen, noch ungründierten Putzschicht aufgebracht,²⁹ die als Bildträger und Maluntergrund für die spätere Farbfassung dient, und wurden später mit dem für thebanische Wandmalereien üblichen „whitewash“ als Hintergrundfarbe und Grundierung sowie anderen Malschichten überdeckt.³⁰ Diese sind jedoch heute teils verloren und geben damit die darunterliegenden Schichten frei. Von Relevanz für das Verständnis dieser zunächst fast banal wirkenden kleinen Markierungen ist nicht nur die chronologische Schichtung der Farbfassung, sondern auch der konkrete Ort ihrer Anbringung. Der markante keilförmige Strich liegt fast auf der Mitte der gesamten nördlichen Wandfläche³¹ und kann als eine Art Kennzeichnung für eine erste syntaktische Flächengliederung gedeutet werden, die in Kombination mit der semantischen Kennzeichnung für die thematische Ausrichtung einer der Bildflächen gesetzt wurde. Die beiden Markierungen, wenn auch unterschiedlich, kennzeichnen gemeinsam auf thematischer sowie syntaktischer Ebene den groben Konzeptentwurf für einen Teilabschnitt der Wandfläche, dies sicherlich als einer der allerersten Schritte einer relativ komplexen Dekorationsphase dieses Raumes. Weiteren Aufschluss über eine zu rekonstruierende Chronologie der Malstufen geben auch zwei breite, horizontale Pinselstriche, die unterhalb der Figur des hockenden Mannes zu sehen sind. Sie entstammen einem leicht späteren Arbeitsschritt und stellen die in Rot ausgeführte Vorzeichnung für eine der Sitzmatten der Gäste des Trinkgelages dar.³²

22 Registerangaben von oben; die Position der Markierung ist gemessen vom Bodenniveau, sie liegt 1,04 m unterhalb der Decke, dies bei einer Gewölbehöhe in diesem Bereich von ca. 2,76-3,44 m.

23 Zu Piktogrammen im altägyptischen Kontext und ihrer Relation zum Schriftsystem: Haring / Kaper 2018, 302-304.

24 A115; Grimal/Hallof/van der Plas 2000, 1 A-3: A 115. Daneben noch die verschiedenen Varianten wie 1 D-2: D118 und 1 A-6: A 1410. Mehrere verschiedene Formen für „Mann mit Trinkschale“ werden bereits als Semagramm in den Pyramidentexten des Alten Reiches genutzt, dies für Vokabeln wie „dürsten“, „Durst“, „Trinkplatz“ etc.; Linke 2011, 141 Nr. 0560-0620. Wir danken vor allem Alexis Den Doncker für seine zahlreichen Ideen und konstruktiven Anmerkungen sowie Stéphane Polis für die Diskussion zur Interpretation der Piktogramme.

25 Zur Diskussion um die Terminologie rund um „Klassifikatoren“, „Semogramme“ oder „Semagramme“ siehe: Peust 2012, 311-316.

26 Sowie auch *swr* „Getränkervorrat“; siehe: Hannig 2006, 734. Das Berliner Wörterbuch führt für diese Semagramm-Variante mit der Schale an den Mund *swr* „trinken“ auf; Erman / Grapow 1957, 3. Band, 428. Die Suche im Thesaurus Linguae Aegyptiae (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlin) nach der Verwendung dieser Hieroglyphe ergibt keine Treffer und auch die Online Datenbank RAMSES führt das Zeichen nicht bei *swr* auf. Noch in Tempeltexten der griechisch-römischen Zeit wird die Hieroglyphe für *swr* „trinken“ verwendet; Kurth 2010, 9 Nr. 25i.

27 Der einzige uns bekannte Beleg findet sich im Grab des Amenemhat (TT 82); vgl. Sethe 1909, 106,8; Davies 1915, Pl. XXIII. Wir danken Philipp Seyr für diesen Hinweis sowie auch für seine Unterstützung insbesondere durch DStretch.

28 Für die Abbildung in TT 96A siehe: Angenot 2007, 26 fig. 7.

29 Gleiches gilt üblicherweise für die ebenfalls in Rot gemalten Quadratnetze, andere Hilfslinien sowie Motiv-Vorzeichnungen.

30 Zum rein technischen Verfahren des Malvorgangs und der verwendeten Materialien siehe zuletzt: Madden/Tavier 2018

31 4,81 m nach links und 4,69 m nach rechts.

32 Derselbe Befund findet sich auch im darüber liegenden Register bei der Matte der hockenden Frau.

Nicht nur dieses Motiv, sondern wohl die gesamte Bildeinheit war offenbar ursprünglich einige Zentimeter weiter rechts geplant, wurde aber final an leicht nach links verschobener Position realisiert (siehe Tafel III, Abb. 3).³³

Eine weitere, in ihrer Funktion identische Markierungsweise lässt sich in der Querhalle der Kultkapelle von TT 96A nachweisen. An der durch Statuskommunikation und Selbstthematisierung³⁴ geprägten linken Rückwand³⁵ erscheinen neben der Kioskszene als eines der etablierten „Blickpunktbilder“³⁶ auch die aufgestapelten Neujahrsgaben sowie Sennefer bei der Übergabe von Blumen und Pflanzen eines Gartens, der formatfüllend in seinem Rücken abgebildet wurde und durch die Beischrift als eine von Amenhotep II. neu angelegte Gartenanlage für Amun-Re identifiziert wird.³⁷ Wiederum genau an der Schnittstelle zwischen den beiden Bildeinheiten des stehenden Grabherrn und der groß angelegten Gartenanlage (Tf. XVI) ist als klares formales Trennelement ein relativ breites blau-grünes Band gemalt,³⁸ das offenbar einen Zugangskanal darstellen soll, wie er aus Tempelkontexten bekannt ist.³⁹

Die Farbfassung ist auch in diesem Bereich stark abgerieben und wurde maßgeblich durch unsachgemäße Reinigungsversuche beschädigt, was zumindest einen partiellen visuellen Zugriff auf darunterliegende Malschichten ermöglicht. Etwa auf Schulterhöhe des stehenden Sennefer, in 2,51 m Höhe, ist eine weitere kleine Künstlermarkierung partiell freigelegt,⁴⁰ die anders als im Falle der kleinen hockenden Figur nun aus mindestens vier Zeichen mit einer Höhe von 2,1-2,4 cm besteht und offenbar mehrere Pflanzen darstellt (siehe Tf. XVII a). Noch relativ eindeutig zu erkennen sind das erste und dritte Piktogramm von rechts, die wohl jeweils einen mit wenigen Strichen skizzierten Baum⁴¹ darstellen, der in seiner Verwendung als Phonogramm⁴² sowie als Semagramm für zahlreiche Wörter aus dem Wortfeld „Flora“ bzw. „Baum“ genutzt wird.⁴³ Nicht ganz so eindeutig in ihrer Identifikation sind die Piktogramme an zweiter und vierter Position, die wohl ebenfalls identische Pflanzen darstellen. Wie den erkennbaren Pinselstrichen zu entnehmen ist, entwachsen hier drei Stämme / Zweige einer gemeinsamen Wurzel. Die sichtbare Strichführung deutet – zumindest durch Farbfilter verstärkt – in beiden Fällen auf eine Interpretation als Papyrusstaude hin.⁴⁴

33 Offenbar wurde die Bildeinheit „Jagd im Papyrusdickicht“ leicht vergrößert bzw. benötigte mehr Platz als ursprünglich geplant, dies zumindest in der endgültig ausgeführten Version mit einer linken Textkolumne als Rahmungselement. Auch hier ergibt sich durch diesen Befund eine konkrete Chronologie der einzelnen Wandabschnitte.

34 Allgemein dazu: Assmann 1987, 208-232; Hartwig 2004, 121-130; Hofmann 2012.

35 PM I.1², 198 (4)-(6).

36 Der von Arnold eingeführte Begriff bezeichnet eine „traditionsgebundene, meist formelhaft erstarrte und von sichtbaren Vorgängen abstrahierte Darstellung“ zumeist auf Rückwänden; Arnold 1962, 128.

37 Urk. IV, 86-87 Nr. 432, 1418. Sennefer dürfte – wie aus seinen verschiedenen Titeln hervorgeht – für diesen neu angelegten Tempelgarten in Karnak verantwortlich gewesen sein, so dass die großformatige Darstellung in TT 96A in der Tat mit einem biographischen Ereignis zu korrelieren ist; vgl.: Van Siclen III 1982, 11-17. Zu weiteren archäologischen Nachweisen für wohl zwei neue Grünanlagen in Karnak siehe: Hegazy / Martinez / Zimmer 1993, 205-212.

38 Heute macht die Farbe einen stumpf bläulich-grünen Eindruck, jedoch bezeugen die in kleinen Vertiefungen besser erhaltenen blauen Pigmente sowie auch die um 1828 gemalte Version von Rosellini eine einst markantere Farbgebung; vgl. Rosellini 1834, Pl. LXIX.

39 Vgl. etwa die Darstellung des Tempelgartens von Karnak in TT 49: PM I.1², 93 (15)-(16); Davies 1923, Pl. III.

40 Gemessen vom Bodenniveau; 1,21 m unterhalb der Decke, die eine Gesamthöhe von 3,72 m hat.

41 Grimal et al. 2000, 1 M-1: M1.

42 *jm3*, *j3m* oder *jm*.

43 Hannig / Vomberg 1999, 224-227.

44 M16: Phonogramm *h3*, Semagramm für Unterägypten und die Deltamarschen. Da die herabhängenden Knospen fehlen, schließt sich die entsprechenden Variante M15 aus; Grimal et al. 2000, 1 M-1: M16, M16A bzw. M15. Für eine verhältnismäßig ähnliche Kursivschreibung, allerdings aus ramessidischer Zeit, siehe: Servajean 2011, 164 § 106. Die einzig andere Pflanze, die drei gerade nach oben gehende Zweige / Stämme aus einer Wurzel wachsen lässt, wäre die oberägyptische Landespflanze; Grimal et al. 2000, 1 M-1: M 138-138B. Diese ist aber als Wappentpflanze von Oberägypten in ihrer spezifischen Nutzung gebunden und scheint daher nicht sehr plausibel zu sein.

Neben den zahlreichen Baumarten ist in der detailreichen Gartendarstellung des Sennefers auch das Motiv der Papyruspflanzen in diverse Bereiche der Bildkomposition integriert, was eine entsprechende Deutung dieser Piktogramme auf rein thematischer Ebene schlüssig machen würde. Eine Modifikation der Originalphotos mit verschiedenen Farbfiltern⁴⁵ (siehe Tf. XVII b, c) macht zudem unmittelbar rechts neben diesen verhältnismäßig gut erkennbaren Zeichen noch weitere, in roter Farbe aufgetragene Linien sichtbar, die sich jedoch bis dato einer finalen Deutung entziehen.

Rein thematisch gedacht und zur Kennzeichnung eines Tempelgartens versus eines funerären Gartens wäre hypothetisch ein Piktogramm für Weinlaube⁴⁶ denkbar, da dies sicherlich zu den exponiertesten Motiven von Sennefers Garten gehört und im Zentrum seiner Komposition steht. Diese Ableitung würde allerdings entsprechende Konsequenzen für die Interpretation dieser konkreten Arbeitsmarkierung nach sich ziehen. Ebenso wie in der Längshalle ist auch für das Garten-Thema die reine Motiv-Markierung durch einen breiten roten Strich ergänzt, der 2,6 cm rechts von dem ersten Baum ansetzt und eine Länge von mindestens 1,2 cm⁴⁷ hat. Der relativ markant gesetzte Pinselstrich kann auch in diesem Kontext als syntaktischer Marker gelten, der wiederum grob die Wandfläche für eine spätere, detaillierte Ausarbeitung in diesem Teilbereich gliedert.⁴⁸ Ein weiterer, sehr breiter Strich ist zudem unterhalb der Pflanze ganz links zu erkennen und könnte eventuell ebenfalls eine zugehörige Flächenmarkierung sein.⁴⁹

Betrachtet man die beiden Künstlermarkierungen in der Längs- und Querhalle der Kultkapelle gemeinsam, so besteht eine gewisse Differenz zumindest dahingehend, dass sie auf eine deutlich unterschiedliche Anzahl an ikonischen Markern zurückgreifen. Für die hier genutzte, spezifische Wissens- oder Informationskodierung war in der Längshalle ein einzelnes Piktogramm ausreichend, während für die Kennzeichnung des Garten-Themas mindestens vier Zeichen eingesetzt wurden und demzufolge die Verwendung etwa eines einzelnen Baums oder nur einer Papyruspflanze nicht als ausreichend erachtet wurde. Stattdessen wurden offenbar die Zeichen sogar gedoppelt. Als mögliche und durchaus plausible Erklärung für diese sich unterscheidenden Kodierungsformen erscheint die stark abweichende Etabliertheit der beiden Bildthemen von Relevanz zu sein. Das Thema „Gastmahl“ gehört seit der frühen 18. Dynastie zum klassischen Kanon nicht-königlicher Grabdekoration und findet sich in zahlreichen vor-ramessidischen Anlagen als relativ konventionelles Element des Bildprogramms.⁵⁰

Darstellungen von Gartenanlagen hingegen gehören keineswegs zu den tradierten Standardmotiven thebanischer Wandmalerei, sondern finden sich in verhältnismäßig geringer Anzahl.⁵¹ Das auffällige Motiv

45 Benutztes Programm: DStretch Plugin von Jon Harman.

46 M43; Grimal et al. 2000, 1 M-1: M43, 43A und 43B.

47 Am unteren Bereich ist eine Fehlstelle vorhanden, so dass die ursprüngliche Länge nicht rekonstruiert werden kann.

48 2,39 m nach links und 3,88 m nach rechts.

49 Dies dann eventuell als linke Markierung für den als breites, vertikales Band gemalten Kanal.

50 Wegner 1933, 72-74; Vandier 1964, 226-256; López 1977, 283-386; Hartwig 2004, 98-103.

51 PM I.1², 466, listet als thebanische Belege der 18. Dynastie nur vierzehn Gräber mit Gartendarstellungen auf, dies allerdings ohne Unterscheidung zwischen funerären Gärten und denen in Amtsfunktion bzw. zur Lieferung der Produkte: Puimre TT 39 (Zt. T. III.), Neferhotep TT 49 (Zt. Post-Amarna, wohl Eje), Sobekhotep TT 63 (Zt. T. IV.), Djehutinefer TT 80 (Zt. A. II.), Ineni TT 81 (Zt. A. I.-T. I.), Amenemhab TT 85 (T. III.-A.II.), Minnacht TT 87 (Zt. T. III.), Kenamun TT 93 (Zt. A. II.); Sennefer TT 96 (Zt. A. II.); Rechmire TT 100 (Zt. T. III.), Min TT 109 (Zt. T. III.), Nacht TT 161 (Zt. A. III.), Re TT 201 (Zt. T. IV.-A. III.), NN TT 334 (Zt. A. III. ?). Zu Gärten und ihren Darstellungen in NR Gräbern: Klebs 1934, 22-33. Die Darstellung des Sennefer wird unter „Gärten mit mehreren Teichen“ genannt, wenn auch von Klebs als „Garten eines Heerführers Amenophis' III. in Theben“ und nicht als Tempelgarten fehlgedeutet; Klebs 1934, 26, 32-33. Zudem siehe allg.: Wilkinson 2001, 3-5; Loeben 2011, 6-12; El-Saddik 2011, 89-101.

eines Tempelgartens ist in der 18. Dynastie wohl nur aus drei Anlagen bekannt,⁵² wobei die besonders großformatige Bildkomposition des Sennefer als der bisher älteste Nachweis gelten kann, der durch seine konzeptionelle Einbindung und Gesamtgestaltung dem antiken wie modernen Besucher der Anlage als extrem exponiert ins Auge sticht.⁵³ Zudem ist die inhaltliche Konnotation des Motivs „Mann mit Trinkschale“ recht präzise, da innerhalb der Grabdekoration Essen und Trinken von höherrangigen Personen sehr selten dargestellt wird und dies nur in ganz wenigen speziellen Kontexten wie vor allem den Gastmahl-Szenen vorkommt. Schon allein vor diesem Hintergrund kann das kleine Piktogramm in der Längshalle als sehr verständliche thematische Markierung für „Gastmahl“ gewertet werden. Dahingegen sind Bäume und Sträucher bzw. Papyruspflanzen in ihrem Informationsgehalt verhältnismäßig vage und werden regelmäßig in diverse andere Kontexte integriert, wie etwa in TT 96A die Bäume in den Themen Landwirtschaft und Kornspeicher⁵⁴. Auch im Rahmen von Bestattungsdarstellungen, im sogenannten „Heiligen Bezirk“,⁵⁵ spielt Baumbestand eine Rolle. Ein singuläres Piktogramm „Papyrus“ würde obendrein wahrscheinlich eher mit der omnipräsenten „Jagd im Papyrusdickicht“⁵⁶ assoziiert werden. Zudem taucht diese Pflanze regelmäßig in den Händen von Opferebenträgern auf. Daher erscheint die Nutzung einer überschaubaren Anzahl von sogar gedoppelten Pflanzen-Motiven zur Kennzeichnung einer komplexen und äußerst ungewöhnlichen Garten-Darstellung durchaus nachvollziehbar und im Kern sehr konsequent gedacht.

„Am Anfang war das Bild“: Zur graphisch-ikonischen Informationsvermittlung

Die beiden einzigartigen Markierungen in der Kultkapelle des Sennefer sind bis dato in keinem anderen alt-ägyptischen Grab nachweisbar, obwohl sie eine ganz besondere Art von Kommunikation innerhalb eines Arbeitsprozesses bezeugen.⁵⁷

Zweifelsohne dienen sie der Kennzeichnung einer vorgegebenen Wandflächengliederung durch eine markante Strichmarkierung sowie einer damit einhergehenden bildnerischen Fixierung der avisierten thematischen Umsetzungen, nun mittels verschiedener, figürlicher Piktogramme. Die graphisch-ikonischen Marker bedienen sich dabei rein morphologisch verschiedener Hieroglyphen, die alle auch aus der Schriftsprache bekannt sind und dort als Phonogramme, Semagramme und/oder Ideogramme Verwendung finden. Ihr konkreter Gebrauch in der Kultkapelle des Sennefer hat gewiss eine klare semantische Komponente, weicht

52 TT 96A und das postamarna-zeitliche Grab TT 49. Laut Davies bildet auch das anonyme Grab TT 334 einen „garden temple“ ab; Davies 1929, 245 fig. 9, 248. Allerdings ist das dort zu sehende Gebäude besser als Wohnhaus zu interpretieren, zumal es sehr der Hausanlage des Minnacht (TT 87) gleicht; so auch: Roik 1988, 60, Teil 2 Abb. 85 a, b. Für die Zeit Amenhotep' II. scheint generell das Garten-Motiv nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, wobei die Komposition des Sennefer in jedweder Form herausragt. Sie verwendet als zentrales, bildprägendes Element eine große Weinlaubenanlage, die offenbar im benachbarten Grab des Kenamun, wenn auch in deutlich reduzierter und modifizierter Form, aufgegriffen wurde, u. a. indem sie hier einen Teich umfasst. Wahrscheinlich stellt dieses Bild in TT 93 – und dies auch schon auf Grundlage der ansonsten unüblichen Weinreben – ebenfalls ein Tempelgarten dar. Bemerkenswerterweise wurde diese Darstellung wiederum in relative Nachbarschaft zu einer königlichen Kioskszene gesetzt; Davies 1930, Pls. IX, XLVII. Die Darstellung des Neferhotep (TT 49) zeigt einen Garten direkt vor dem Karnak-Tempel, der neben Bäumen, Papyruspflanzen und einem Wasserbecken auch Weinreben erkennen lässt; Davies 1923, Pl. III. Zu Wein- bzw. Tempelgärten siehe allg.: Haase 2011, 177-201 u. 232-237.

53 So wurde etwa bereits 1828 eine farbige Zeichnung der Gartenanlage von Ippolito Rosellini in seinen „*Monumenti dell'Egitto e della Nubia*“ aufgenommen; siehe oben.

54 In TT 96A tauchen Bäume in beiden Kontexten auf; PM I.1², 198 (10) und (11).

55 Vgl. Settgast 1963, 51, Taf. 5. In TT 96 ist der Sargschlitzzug nur noch in der unterirdischen Anlage erhalten, in der Kultkapelle finden sich nur wenige Reste von Einzelmotiven, die dieses Thema für die Südwand der Pfeilerhalle bezeugen; PM I.1², 201 (33)-(34), die Darstellung in der oberirdischen Anlage ist nicht vermerkt.

56 Bei Sennefer auf der Nordwand der Längshalle dargestellt; PM I.1², 199 (13).

57 Mit großer Wahrscheinlichkeit kann auch in anderen Anlagen von entsprechenden Informationskodierungen ausgegangen werden, wobei deren Piktogramme durch den zumeist besseren Erhaltungszustand nach wie vor unter den oberen Schichten der Farbfassung verborgen sind.

aber von dem klassischen Schriftgebrauch ab und bezieht sich rein auf die Ikonizität der piktographischen Marker, ohne dass sie eine verkürzte Schreibung etwaiger Vokabeln darstellen. Die Piktogramme sind nach rechts auf den jeweils dort befindlichen syntaktischen Marker ausgerichtet und folgen zumindest in den beiden überlieferten Fällen der generell üblichen Schriftrichtung.

Insgesamt können diese Zeichen als eine graphisch-ikonisch dominierte Kommunikationsform gedeutet werden, die für sich alleine steht, einer ganz spezifischen thematischen Kennzeichnung dient und nicht einer Notation, Determinierung oder Klassifizierung innerhalb einer bzw. für eine Vokabel unterliegt. Aus dem großen und disparaten Korpus der „Non-Textual Marking Systems“ ragen sie somit heraus, da sie zwar kursive Hieroglyphen verwenden, jedoch keine persönlichen Kennzeichnungen von einzelnen Arbeitern oder die aus zahlreichen Monumenten und Steinbrüchen bekannten Baumarkierungen darstellen.⁵⁸ Jedoch entsprechen sie sicherlich ebenfalls einem System der graphischen Informationsvermittlung⁵⁹ und dienen als bildlich umgesetzte Hinweise und /oder Erinnerungshilfen innerhalb eines Arbeitsprozesses.

Die in TT 96A gewählte Kodierung kann dabei als eine Form von Insider-Kommunikation unter Fachleuten gedeutet werden, die sich auf einer anderen Ebene als offizielle Texte für literate Rezipienten bewegt. Vielmehr muss hier von einem Informationsfluss auf Augenhöhe, sprich zwischen einem oder mehreren Künstlern, ausgegangen werden und nicht von einem Austausch mit Externen. Innerhalb einer relativ geschlossenen Arbeitsgruppe von Malern wäre diese Art von nicht-kanonischer, stark kodierter und non-verbaler Mitteilung sicherlich allein schon aufgrund der gemeinsam vorhandenen, sehr speziellen Kompetenzen und einer zu diesem Zeitpunkt im Theben der 18. Dynastie gebrauchten „Künstlersprache“⁶⁰ verständlich. Mit wenigen Piktogrammen und damit korrespondierenden kurzen Strichmarkierungen wussten die Künstler exakt, was daraus abzuleiten ist und wie die weiteren Arbeitsschritte aussehen würden. Gleichzeitig bedurften die Piktogramme keiner akkuraten ikonischen Übereinstimmung mit dem später auf den entsprechenden Wandflächen ausgeführten Bilder bzw. den daran integrierten Einzelmotiven, sondern sind davon abstrahiert als reine Themenmarkierungen zu sehen.

Von der Vision zum Werkprozess

Auf die generelle Funktion der Künstlermarkierungen als mnemotechnisches Hilfsmittel und deren Impetus zur groben Fixierung der thematischen und syntaktischen Gliederung der Wandflächen wurde bereits eingegangen. Für das konkrete Verständnis der Arbeitssituation ist jedoch auch der genaue Anbringungsort im Grab des Sennefer von Relevanz. Beide Markierungen finden sich an einer zunächst irritierend hohen Wandposition,⁶¹ die sich jedoch dadurch erklärt, dass der Boden der Kultkapelle zum Zeitpunkt der Anbringung noch ca. 60-65 cm höher lag,⁶² d. h. deren konkrete Stellen waren ursprünglich in der Tat noch auf einer ergonomischen Höhe mit ausgestrecktem Arm erreichbar.

58 Siehe: Haring / Kaper 2009; Budka / Kammerzell / Rzepka 2015; Haring / Moezel / Soliman 2018.

59 Vgl. Budka / Kammerzell / Rzepka 2015, 1-8.

60 Gemeint sind hier die allgemein angewendeten Handwerkstechniken sowie vor allem das stark traditionsgebundene, jedoch gleichzeitig erstaunlich reiche Repertoire von Themen und innovativen Motiven dieser Zeitstellung und innerhalb dieser konkreten Nekropole.

61 2,38 m und 2,51 m; siehe oben.

62 Wie aus verschiedenen Befunden wie v. a. dem Umbau der Eingangstür, der Hinzufügung eines unteren Sub-Registers in Längs- und Querhalle sowie an entsprechenden Stellen abweichenden Meißelspuren zweifelsfrei hervorgeht, wurden zu einem bestimmten Zeitpunkt die ersten beiden Räume ca. 60 cm nach unten vertieft, obwohl bereits ein Teil der Wanddekoration fertiggestellt war. Durch diesen Schritt wurde die Monumentalität der Anlage maßgeblich erhöht und auch die Betrachtungssituation verändert. Zu der Häufigkeit von Planänderungen in Bauprojekten siehe: Arnold 1994, 194.

Da die Markierungen offenbar auf der bereits stuckverputzten, ansonsten jedoch noch komplett leeren Wand gesetzt wurden, entstammen sie einem extrem frühen Zeitpunkt der langwierigen Dekorationsphase; sie stehen faktisch am Beginn der eigentlichen Wandmalerei-Arbeiten. Betrachtet man nun die beiden Positionen im Grab und die damit verbundene Fixierung eines gewissen Bildprogramms, so hat dieses weit über die beiden Themen hinausgehende Implikationen für den gesamten Dekorationsprozess. Gleichsam muss hinterfragt werden, warum gerade diese beiden Bilder vorab markiert wurden und sich an keiner weiteren, noch vergleichbar gut erhaltenen Stelle im Grab Nachweise für vergleichbare Künstlermarkierungen gefunden haben.⁶³

Das Tempelgarten-Thema ist, wie bereits ausgeführt, eine markante Innovation, deren konzeptionelle Einbindung sicherlich auf Geheiß des Grabherrn zurückzuführen ist. Eine Kennzeichnung eines so individuellen und überraschenden Bildgegenstandes, der vollständig aus dem bestehenden Kanon ausbricht, macht einen konkreten Hinweis ohne Frage nachvollziehbar. Die Wahl der linken Rückwand erklärt sich durch die Prominenz und verhältnismäßig gute Sichtbarkeit gerade dieser Wandfläche, die in der Regel für die wichtigsten „Blickpunktbilder“ verwendet wird.⁶⁴ Nicht unerwähnt bleiben sollte die Tatsache, dass das „Trinkgelage / Gastmahl“ in der ersten Hälfte der 18. Dynastie sehr gerne an eben dieser Position, auf der linken Rückwand der Querhalle auftaucht,⁶⁵ sodass eventuell hier ein Grund für die Markierung der beiden Bilder vermutet werden könnte, da an einer traditionellen Position statt des Gastmahls bei Sennefer der Tempelgarten abgebildet wurde. Allerdings sollte gegen eine solche Interpretation zumindest angeführt werden, dass es in den Kultkapellen dieser Zeitstellung auch diverse andere Anbringungsorte für dieses prominente Thema gibt. Zudem ist Sennefers Gastmahl-Szene in der Längshalle nicht die einzige Darstellung dieses Themas in TT 96A, denn auf der rechten Eingangswand – und damit ebenfalls an einer verhältnismäßig beliebten Position⁶⁶ – findet sich noch eine weitere, wenn auch ikonographisch abweichende Gastmahlszene.⁶⁷

Des Weiteren implizieren die Themen-Marker ein zu diesem frühen Zeitpunkt der Bauphase bereits vorhandenes Gestaltungskonzept für die gesamte oberirdische Anlage. Bei einer umfassenden Betrachtung der Themenverteilung muss auffallen, dass die für das kultisch-religiöse Funktionieren des Grabes unerlässlichen Bilder, wie etwa „Abydos-Fahrt“, „Mundöffnung“ oder auch „Bestattungszug“, in der großen Pfeilerhalle ihren Platz gefunden haben (vgl. Abb. 1), während die vermeintlich weltlichen Themen in den vorderen beiden Räumen zu finden sind.⁶⁸

Durch das kleine Piktogramm in der Längshalle und der damit angezeigten Platzierung der Bankett-Szenen an dieser Stelle wird indirekt bezeugt, dass es bereits ganz am Beginn der Dekorationsphase von TT 96A Planungen und ein generelles Gestaltungskonzept für ein Drei-Kammer-Grab gab und nicht erst zu einem späteren Zeitpunkt eine entsprechende Erweiterung vorgenommen wurde.

63 So könnte man rein hypothetisch über eine Markierung für das ebenfalls sehr ungewöhnliche Thema des „Kornspeichers des Amun“ spekulieren. Die Wandfläche zwischen der nur fragmentarisch erhalten Kioskszene und der großflächigen, ebenfalls nicht komplett erhaltenen Speicheranlage, ist jedoch vollständig zerstört; PM I.1², 198 (10); Davies 1929, 41-46, fig. 8.

64 Konzeptionell wird diese Bildeinheit „Tempelgarten“ auf der rechten Rückwand der Querhalle von TT 96A mit dem ebenso auffälligen Bild des „Kornspeichers des Amun“ gespiegelt; siehe Fußnote 62. Interessanterweise sind die angestammten Plätze für Gartendarstellungen bis zu der Zeit Amenhoteps' II. die linke Eingangswand in der Querhalle und die rechte Wand der Längshalle. Engelmann-von Carnap 1999, 268-270, listet drei Gräber für die linke Eingangswand auf (TT 39, 81, 109). Dazu kommt noch für diese Position TT 87, während TT 80, TT 85 und TT 100 die rechte Wand einer Längshalle wählen. Sennefer ist der erste, der auch hier eine neue Lösung präsentiert, was sich durch seine Funktion im Amun-Tempel und der daran anknüpfenden neu definierten Abbildung eines Tempelgartens erklärt.

65 Engelmann-von Carnap 1999, 224, führt von den 28 von ihr aufgelisteten Belegen 14 mit einer Position auf der linken Rückwand der Querhalle auf.

66 PM I.1², 198 (8). Engelmann-von Carnap 1999, 224, führt für diese Position sieben Belege auf.

67 Siehe oben Fußnote 21.

68 Zur generell üblichen räumlichen Verteilung der Themen in der Zeit Amenhotep's II. siehe: Shedid 1988, 62-64.

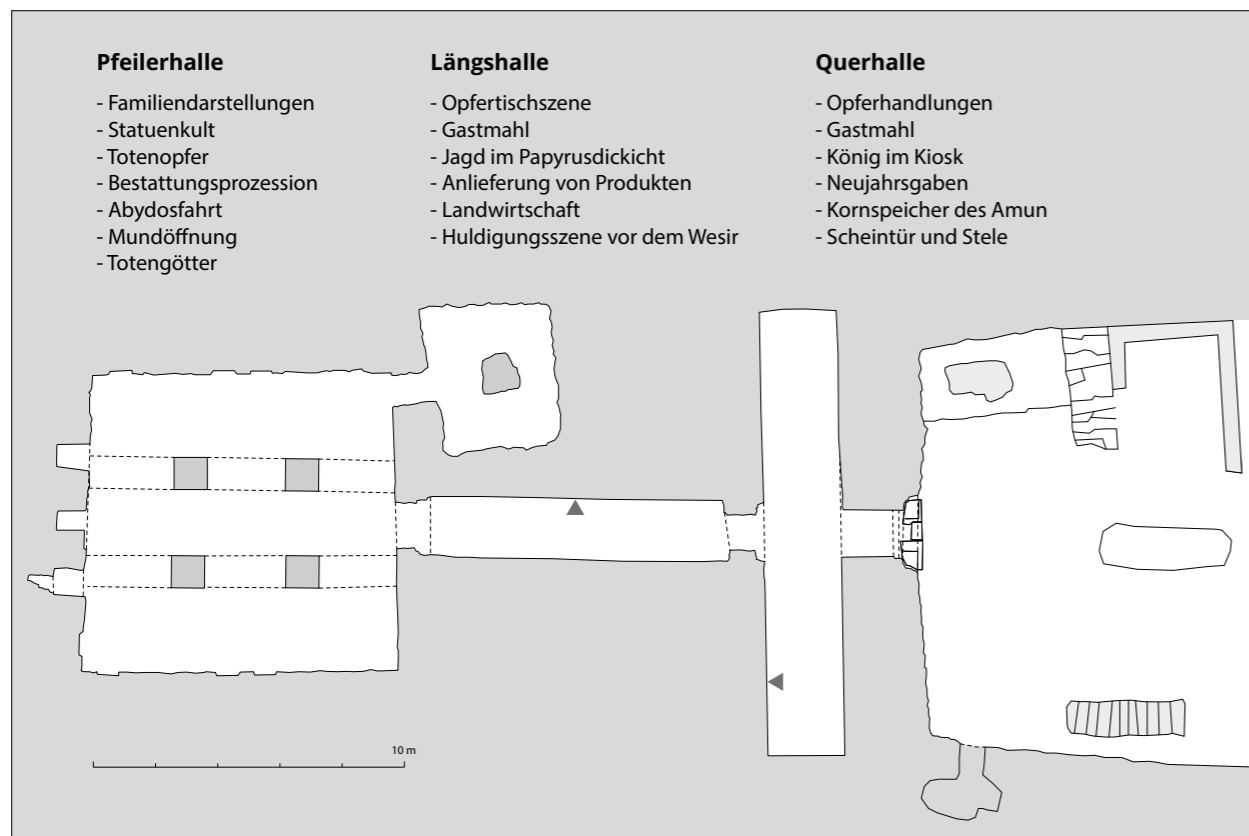


Abb. 1: Grundriss von TT 96A mit markierten Anbringungsstellen der Künstlermarkierungen sowie der groben Themenverteilung im Grab; MANT Université Libre de Bruxelles / Université de Liège

Was den rein künstlerischen Werkprozess anbelangt, so geben diese selektiven Markierungen Hinweise auf die Arbeitsweise und bekunden gleichzeitig den freien Rahmen, in dem sich die Maler bewegten. Anders als die in der Ägyptologie leider nach wie vor diskutierten starren Motivvorgaben und deren angeblicher Übertragung mittels Musterbüchern⁶⁹, reichte offenbar eine extrem knappe Markierung eines Themas – „eine vorausleuchtende Idee“⁷⁰ – gänzlich aus, um dann vom jeweiligen Künstler im Detail, nach den eigenen kreativen Vorstellungen ausgearbeitet zu werden,⁷¹ dies auf Grundlage der in der Tat sehr üblichen Abweichungen von traditionellen Vorbildern oder auch basierend auf jüngeren Innovationen in Nachbargräbern.⁷²

Auf Basis eines grob determinierten Gestaltungsplans – sicherlich durch einen hauptverantwortlichen Künstler⁷³ und in enger Absprache mit dem Grabherrn – wurde offenbar das Detailkonzept von verschiedenen Malern direkt auf der Wand ausgearbeitet bzw. umgesetzt.⁷⁴

69 Vgl. die kunsthistorischen Anmerkungen dazu bei: Beinlich-Seeber / Shedid 1987, 123-124; Shedid 1988, 100-101. Zu einer ebenso kritisch zu beurteilenden Frage nach verbindlichen „pattern books“ und konkreten „Ur-Versionen“ von Motiven versus einer eher dominierenden regionalen Bildtradition, siehe für die Objektgattung Särge: Stövesand 2018, 400-401.

70 Heidegger 1991, 202.

71 Zum Thema Kreativität im Kontext von Handwerk in antiken Kulturen allgemein: Brysbaert 2017, 17-22.

72 So bereits: Steindorff / Wolf 1936, 62 mit Fußnote 1, 65; Müller 1959, 8, 23; Wildung 1983, 38-42; Shedid 1988, 98-101. Laboury 2017, 229-258; Pieke 2017, 259-304.

73 Ebenso: Shedid 1988, 97-98.

74 Zum allgemein üblichen Verfahren in dieser Zeit siehe: Arnold 1977, 847-850.; Für thebanische Gräber: Beinlich-Seeber / Shedid 1987, 114-119; Bryan 2001, 63-72; Bryan 2017, 1-27; Madden / Tavir 2018

Die beiden Piktogramme in TT 96A mögen hierbei als Indiz gelten, dass den Malern im konkreten Prozess der eigentlichen konzeptionellen und kompositorischen Motivumsetzung relativ freie Hand gelassen wurde.⁷⁵

Zum Schluss bleibt noch die Frage nach den konkreten Protagonisten offen bzw. danach wer konkret mit wem kommuniziert? Handelt es sich um einen Informationsaustausch zwischen verschiedenen Akteuren im Prozess der Grabausgestaltung? Oder ist der avisierte Rezipient sogar die identische Person, die die Markierungen angebracht hat, fungierten sie demzufolge nur als Gedächtnisstütze, als mnemotechnisches Hilfsmittel innerhalb einer non-verbalen Auto-Kommunikation? Derzeit müssen diese Fragen wohl leider offenbleiben, jedoch scheint es sich in jedem Fall um eine lineare und indirekte Verständigung über das Medium der Piktogramme und Striche zu handeln,⁷⁶ bei der ein selektierter Rezipient / Empfänger⁷⁷ die Information zu einem späteren Zeitpunkt abrufen konnte. Der Kennzeichnung zugrunde liegen mag zudem eine, nicht zwingend an Ort und Stelle vorgenommene, orale Kommunikation zwischen verschiedenen Protagonisten, die im erweiterten Rahmen der voranschreitenden Planungen und Arbeiten stattfand. Dafür infrage kommen Personen wie etwa der Architekt, der Bauleiter und/oder der leitende Künstler sowie an einer bestimmten Stelle auch der Auftraggeber, der Grabherr.⁷⁸ Letzterer nahm fraglos maßgeblichen Einfluss auf die Dekoration, womit sich u. a. konkrete Wünsche in Bezug auf die verbildlichten Themen und ikonographische Details verbinden,⁷⁹ wie sie sich unter anderem auch in der Neuschöpfung eines „Garten des Amun“ manifestiert.

75 Eine Detailskizzierung der gesamten Wanddekoration, dies etwa auf Bildostraka oder stuckierten Holztafeln, sollte zumindest kritisch reflektiert werden und harrt einer vollständigen Analyse. Beleuchtet man den Korpus an erhaltenen Ostraka, die nicht nur einzelne Motivstudien, sondern Konzeptentwürfe für mehrere Register skizzenhaft festhalten, so muss – und dies im deutlichen Kontrast zu anderen figürlichen Ostraka oder gar Textostraka – allein schon ihre geringe Anzahl auffallen (z.B. Kairo JE 36083; IFAO 3190; Brüssel E 1232; Petrie Museum UC 33208; drei Bildostraka mit Mundöffnungsszenen aus TT 99. Für diese Belege siehe: Minault-Gout 2002, 149 fig. 118; Peck / Ross 1978, 140 fig. 69; Werbrouck 1932, 107; Peck 1985, 16 No. 47; Strudwick 2016, 269 fig. 229, 271 fig. 230). Interessanterweise vermerkt auch Arnold einen ähnlichen Befund für die architektonischen Arbeiten: Arnold 1994, 36-37, schreibt zum Thema Bauplan „Obwohl äg. Zeichner zur Wiedergabe von Architekturdarstellungen befähigt waren, ist zu bezweifeln, daß Baupläne im modernen Sinne existiert haben ...“. Generell muss zudem auf deutlich abweichende Arbeitsweisen hinsichtlich der Übertragung von Texten und den allgemein deutlich freier formulierten und weniger regelabhängigen Bildern verwiesen werden.

76 Vgl. z. B. das nach wie vor grundlegende Informationsmodell nach dem „Sender-Empfänger-Prinzip“ von Shannon und Weaver; Shannon / Weaver 1949. Das ebenfalls bis heute nachwirkende „Organon-Modell“ von Bühler definiert Sender, Empfänger und kommunizierte Gegenstände und Sachverhalte, die in Beziehung zu einem komplexen Sprachzeichen stehen, dies ausgehend von den drei Sprachfunktionen „Ausdrucksfunktion“, „Appellfunktion“ und „Darstellungsfunktion“; Bühler 1999. Bühlers Modellbeschreibung scheint sehr treffend auch für die konkrete Verwendung von Zeichen zur Kommunikation in TT 96A: „... die semantischen Funktionen des (komplexen) Sprachzeichens. Es ist Symbol kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten, Symptom (Anzeichen, Indicium) kraft seiner Abhängigkeit vom Sender, dessen Innerlichkeit es ausdrückt, und Signal kraft seines Appells an den Hörer, dessen äußeres oder inneres Verhalten es steuert wie andere Verkehrszeichen“. Bühler 1999, 28.

77 Im soziologischen systemtheoretischen Modell von Luhmann basiert der Kommunikationsprozess auf einer Selektion von Information, Mitteilung und Verstehen und eine daraus entstandene Einheit. Diese ergibt sich zunächst mit dem Verstehen und nicht mit einer Mitteilung und demzufolge auch zunächst mit der Auswahl des von ihm als „Ego“ bezeichnenden Adressaten. Die notwendige „Codierung“ muss durch operative Vereinheitlichung von Information und Mitteilung gehandhabt werden; Luhmann 2010, 193-201.

78 Auf den bedeutenden Einfluss des Grabherrn auf die konkrete Gestaltung der Bauten hat u. a. bereits Hermann Junker verwiesen, siehe dazu: Pieke 2012, 123-138. Mit konkretem Bezug auf thebanische Wandmalereien vgl.: Shedid 1988, u. a. 64; Hartwig 2004, 28-29; Den Doncker 2017, 333-370.

79 In TT 96 lässt sich der maßgebliche Eingriff von Sennefer auf die Auswahl der Motive sowie auch die ikonographischen Details an zahlreichen Befunden festmachen, wobei gerade die exponierten und einzigartigen Themen, wie u.a. die Garten-Darstellung, zwingend mit dem Auftraggeber abgesprochen worden sein müssen.

Zusammenfassung und Ausblick

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die beiden Künstlermarkierungen in der Kultkapelle des Sennefer eine bisher unbekannte Form von Kennzeichnungen im Arbeitsprozess darstellen, die zu einem ganz frühen Zeitpunkt der Grabdekoration angebracht wurden bzw. zum Einsatz kamen. Fragen hinsichtlich des Autors und des konkreten Adressaten, danach, warum gerade für diese beiden Themen eine so besondere Kommunikationsform verwendet wurde, oder auch nach dem ganz expliziten Anbringungskontext müssen leider offenbleiben und können wahrscheinlich auch in Zukunft kaum beantwortet werden. Nichtsdestotrotz bezeugen die beiden Markierungen eine einzigartige Form der Informationsübermittlung in grafisch-ikonischer Form bzw. mittels kursiv-hieroglyphischer Motive.

Die auf Schriftzeichen basierenden Piktogramme werden außerhalb des klassischen Schriftgebrauches genutzt, bezeugen jedoch indirekt die Literalität ihres Autors. Dieser kann sicherlich als einer der im Grab tätigen Künstler angesprochen werden, da der Kontext dieser Kennzeichnungen zweifelsfrei die Wandmalerei-Arbeiten in der oberirdischen Kultkapelle bzw. deren Beginn ist. Zudem haben wir es mit einer dezidierten Insider-Kommunikation zu tun, die sich an in der Kultkapelle tätige Künstler wendet.

Die für die Informationskodierung genutzten Piktogramme, dies in einzelner Verwendung oder auch als Gruppe, funktionieren zusammen mit zugehörigen Strichmarkierungen. Gemeinsam dienen sie einer kombiniert syntaktisch-semantische Kennzeichnung einer konzeptionellen Gliederung von größeren Wandflächen. Die unterschiedliche Ausprägung im Detail, d. h. mit einem oder mehreren Piktogrammen, verifiziert dabei die Flexibilität und Adaption – dies sowohl des Markierungssystems als auch des anwendenden Künstlers – an die jeweiligen Bedürfnisse innerhalb des Kommunikations- und Schaffensprozesses. Anbringungsort wie auch Form der Künstlermarkierungen geben des Weiteren punktuelle Anhaltspunkte für den Ablauf der Dekorierungsphase bzw. den Verlauf der Wandmalereiarbeiten und deuten zweifelsohne auf eine gewisse kreative Freiheit im finalen Formfindungsprozess hin. Hätte es dezidierte Gestaltungspläne für die gesamten Wandflächen sowie auch detaillierte Bildvorgaben für die einzelne Flächen gegeben, wären die beiden Markierungen als relativ obsolet anzusehen.

Sicherlich ist es eine der besonderen Aspekte von Malerei, dass die in dieser Technik umgesetzten Bilder den Moment ihrer Entstehung gewissermaßen für immer in sich tragen, und uns demzufolge – und dies deutlich detaillierter als bei Relief oder Skulptur – Zugang zu vermeintlich verlorengegangenen Informationen des Werkprozesses ermöglichen. Es bleibt zu hoffen, dass zukünftige Forschungen weitere Künstlermarkierungen ans Licht bringen, die es uns ermöglichen, die generelle Arbeitsweise wie aber auch manches persönlich gefärbte Herangehen von altägyptischen Künstlern noch besser als bisher verstehen und begreifen zu können.

Literatur

- Angenot, Valérie. *Les Peinture de la Chapelle de Sennefer*. In: *Égypte, Afrique & Orient* 45, 2007, 21-32.
- Arnold, Dieter. *Wandrelied und Raumfunktion in ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches*. Münchner Ägyptologische Studien 2. Berlin 1962.
- Arnold, Dieter. *Grabbau*. In: Helck, Wolfgang / Wolfhart Westendorf (Hrsgg.). *Lexikon der Ägyptologie II*. Wiesbaden 1977, 845-851.
- Arnold, Dieter. *Lexikon der ägyptischen Baukunst*. Zürich 1994.
- Assmann, Jan. *Sepulkrale Selbstthematisierung im Alten Ägypten*. In: Hahn, Alois / Kapp, Volker (Hrsgg.). *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis*. Frankfurt 1987, 208-232.
- Bavay, Laurent / Laboury, Dimitri. *Dans l'entourage de Pharaon: art et archéologie dans la nécropole thébaine*. In: Bavay, Laurent et al. (Hrsgg.). *Ceci n'est pas une pyramide ... Un siècle de recherche archéologique belge en Égypte*. Leuven / Paris 2012, 62-79.
- Bavay, Laurent / Tefnin, Roland. *Cheikh Abd el-Gourna / Thèbes*. In: *L'archéologie à l'Université libre de Bruxelles (2001-2005). Matériaux pour une archéologie des milieux et des pratiques humaines, Études d'archéologie* 1, Bruxelles 2006, 67-74.
- Beinlich-Seeber, Christine / Shedid, Abdel Ghaffar. *Das Grab des Userhat (TT 56)*. *Archäologische Veröffentlichungen* 50. Mainz 1987.
- Bietak, Manfred. *Das schöne Fest vom Wüstantale: Kult zur Vereinigung mit den Toten in der thebanischen Nekropole*. In: Danek, Georg / Hellerschmid, Irmtraut (Hrsgg.). *Rituale, Identitätsstiftende Handlungskomplexe. 2. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Denkschrift Philosophisch-Historische Klasse* 437. Wien 2012, 23-35.
- Bryan, Betsy M. *Painting techniques and artisan organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92*. In: Davies, William Vivian. (Hrsg.). *Colour and Painting in Ancient Egypt*. London 2001, 63-72.
- Bryan, Betsy M. *The ABC of Painting in Mid-Eighteenth Dynasty. Terminology and Social Meaning*. In: Ritner, Robert K. (Hrsg.). *Essays for the Library of Seshat. Studies Presented to Janet H. Johnson on the Occasion of Her 70th Birthday*, *Studies in Ancient Oriental Civilization* 70. Chicago 2017, 1-27.
- Brysbaert, Ann. *Artisan versus nobility? Crafting in context: introduction*. In: Brysbaert, Ann / Gorgues, Alexis (Hrsgg.). *Artisans versus nobility? Multiple identities of Elites and 'Commoners' viewed through the Lens of Crafting from the Chalcolithic to the Iron Ages in Europe and the Mediterranean*. Leiden 2017, 13-36.
- Budka, Julia / Kammerzell, Frank / Rzepka, Sławomir (Hrsgg.). *Non-Textual Marking Systems in Ancient Egypt (and Elsewhere)*, *Lingua Aegyptia Studia Monographica* 16. Hamburg 2015.
- Budka, Julia / Kammerzell, Frank / Rzepka, Sławomir. *Non-Textual Marking Systems in Ancient Egypt (and Elsewhere), An Introduction*. In: Budka, Julia / Kammerzell, Frank / Rzepka, Sławomir (Hrsgg.). *Non-Textual Marking Systems in Ancient Egypt (and Elsewhere)*, *Lingua Aegyptia Studia Monographica* 16. Hamburg 2015, 1-8.
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 3. Auflage, Stuttgart 1999.
- Calmettes, Marie-Astrid. *La tombe de Sennefer. Réflexions sur le programme décoratif du caveau (TT 96B)*. In: *Égypte, Afrique & Orient* 45, Les tombes thébaines 29 et 96, 2007, 53-64.

Davies, Nina de Garis / Gardiner, Alan H. *The Tomb of Amenemhet (no. 82)*, The Theban Tomb Series I. London 1915, Pl. XXIII.

Davies, Norman de Garis. *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes*, Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expeditions IX. New York 1923.

Davies, Norman de Garis. *The Town House in Ancient Egypt*. In: Metropolitan Museum Studies, Separate Reprinted from Vol. I, Part 2, May 1929. 1929, 233-255.

Davies, Norman de Garis. *The Graphic Work of the Expedition*. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 24, No. 11, Part 2: The Egyptian Expedition 1928-1929. 1929, 35-49.

Davies, Norman de Garis. *The Tomb of Ken-Amun at Thebes*. Publications of the Metropolitan Museum of Art Egyptian Expeditions V. New York 1930.

Den Doncker, Alexis. *Identifying-copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception under the Influence of Self-fashioning Processes*. In: Gillen, Todd (Hrsg.). *(Re)productive Traditions in ancient Egypt*, Collection Aegyptiaca Leodiensia 10. Liège 2017, 333-370.

Desroches Noblecourt, et al. *Reconstitution du caveau de Sennefer dit „tombe aux vignes“: Thèbes-Ouest, Cheikh Abd el-Gournah, XVIIIe dynastie*. Paris 1985.

Draycott, Catherine M. / Stamatopoulou, Maria (Hrsgg.). *Dining to Death: Interdisciplinary Perspective on the 'Funerary Banquet' in Ancient Art, Burial and Belief*, Colloquia Antiqua 16. Leuven / Paris / Bristol, CT 2016.

Eaton-Krauss, Marianne. *The fate of Sennefer and Senetnay at Karnak temple and in the Valley of the Kings*. In: Journal of Egyptian Archaeology 85, 1999, 113-129.

Eggebrecht, Arne (Hrsg.). *Sennefer – Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben*. Mainz am Rhein 1986.

El-Saddik, Wafaa. *Gartendarstellungen in Gräbern*. In: Tietze, Christian (Hrsg.). *Ägyptische Gärten*. Weimar 2011, 88-101.

Engelmann-von Carnap, Barbara. *Die Struktur des Thebanischen Beamtenfriedhofs in der ersten Hälfte der 18. Dynastie*, Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo, Ägyptologische Reihe 15. Berlin 1999.

Engelmann-von Carnap, Barbara. *Die Grabkammer des thebanischen Bürgermeisters Sennefer: Bemerkungen zu TT 96B*. In: Sokar 26, 2013, 48-59.

Ermann, Adolf / Grapow, Hermann. *Wörterbuch der Aegyptischen Sprache*. 3. Band, Berlin 1957.

Galán, José M. *The inscribed burial chamber of Djehuty (TT 11)*. In: Galán, José M. / Bryan, Betsy M. / Dorman, Peter F. (Hrsgg.). *Creativity and innovation in the reign of Hatshepsut: papers from the Theban Workshop 2010*. Studies in Ancient Oriental Civilization 69. Chicago 2014, 247-272.

Germer, Renate. *Gardens*. In: Redford, Donald B. (Hrsg.). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, Vol. 2. Oxford 2001, 3-5.

Graepler, Daniel. „Die Kupfer sind erbärmlich“ – *Die Reproduktion der Antike als quellenkritisches Problem im 18. Jahrhundert*. In: Luchterhandt, Manfred et al. (Hrsgg.). *Abgekupfert. Roms Antiken in der Reproduktionsmedien der frühen Neuzeit*, Katalog zur Ausstellung, Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse Universität Göttingen 27. Oktober 2013 bis 16. Februar 2014. Petersburg 2013, 115-132.

Grimal, Nicolas / Hallof, Jochen / van der Plas, Dirk. *Hieroglyphica. sign list – liste des signes – Zeichenliste*, Publications interuniversitaires de recherches égyptologiques informatisées Vol. 1. Second edition revised and enlarged, Utrecht 2000.

Gundlach, Rolf et al. *Der thebanische Bürgermeister Sennefer, ein Beamter aus der Zeit Amenophis' II*. In: Eggebrecht, Arne (Hrsg.). *Sennefer – Die Grabkammer des Bürgermeisters von Theben*. Mainz am Rhein 1986, 27-35.

Haase, Michael. *Tempel und Garten*. In: Tietze, Christian (Hrsg.). *Ägyptische Gärten*. Weimar 2011, 176-201.

Hannig, Rainer. *Die Sprache der Pharaonen. Großes Handwörterbuch Ägyptisch – Deutsch (2800-950 v. Chr.)*, Kulturgeschichte der antiken Welt 64. Vierte, überarbeitete Auflage, Mainz 2006.

Hannig, Rainer / Vomberg, Petra. *Kulturhandbuch Ägyptens, Wortschatz der Pharaonen in Sachgruppen*. Hannig Lexica 2, Kulturgeschichte der Alten Welt 72. Mainz 1999.

Hannig, Rainer et al. *Eine bisher unbekanntes Statuette der Senetnay in Lausanne*. In: Franzmeier, Henning / Rehren, Thilo / Schulz, Regine (Hrsgg.). *Mit archäologischen Schichten Geschichte schreiben: Festschrift für Edgar B. Pusch zum 70. Geburtstag*. Forschungen in der Ramses-Stadt 10. Hildesheim 2016, 177-187.

Haring, Ben J. J. / Kaper, Olaf E. (Hrsgg.). *Pictograms or Pseudo Script? Non-textual Identity Marks in Practical Use in Ancient Egypt and Elsewhere*, Proceedings of a Conference in Leiden, 19-20 December 2006, Egyptologische Uitgaven XXV. Leuven 2009.

Haring, Ben J. J. / Moezel, Kyra van der / Soliman, Daniel M. (Hrsgg.). *Decoding Signs of Identity. Egyptian Workmen's Marks in Archaeological, Historical, Comparative and Theoretical Perspective*, Proceedings of a Conference in Leiden, 13-15 December 2013, Egyptologische Uitgaven XXII. Leuven 2018.

Harrington, Nicola. *The Eighteenth Dynasty Egyptian banquets: ideal and realities*. In: Draycott, Catherine M. / Stamatopoulou, Maria (Hrsgg.). *Dining to Death: Interdisciplinary Perspective on the 'Funerary Banquet' in Ancient Art, Burial and Belief*, Colloquia Antiqua 16. Leuven / Paris / Bristol, CT 2016, 129-172.

Hartwig, Melinda. *Tomb Painting and Identity in Ancient Thebes, 1419-1372 BCE*, Monumenta Aegyptiaca X, Série Imago No. 2. Turnhout 2004.

Hartwig, Melinda. *The Tomb Chapel of Menna (TT 69). The Art, Culture, and Science of Painting an Egyptian Tomb*. ARCE Conservation Series 5. Cairo 2013.

Hegazy, el-Sayed / Martinez, Philippe / Zimmer, Thierry. *Une Vigne divine sous le Règne d'Aménophis II*. In: Centre Franco-Égyptien d'Étude des Temples de Karnak, *Cahiers de Karnak IX*. Paris 1993, 205-212.

Heidegger, Martin. *Kant und die Probleme der Metaphysik*. In: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 3. Frankfurt am Main 1991.

Helck, Wolfgang. *Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches*, Probleme der Ägyptologie 3. Leiden / Köln 1958.

Hodel-Hoernes, Sigrid. *Leben und Tod im alten Ägypten: thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*. Darmstadt 1991.

Hofmann, Eva. *Im Dienste des Pharao – Loyalität und Selbstdarstellung. Innovative Bilder in thebanischen Beamtengräbern der 18. Dynastie*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge – Sonderband. Hildesheim 2012.

Kampp, Friederike. *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie*, Theben 13, Teil 1. Mainz am Rhein 1996.

Klebs, Luise. *Die Reliefs und Malereien des neuen Reiches (XVIII.-XX. Dynastie, ca. 1580-1100 v. Chr.), Material zur ägyptischen Kulturgeschichte, Teil 1: Szenen aus dem Leben des Volkes*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 9. Abhandlung. Heidelberg 1934.

Kunze, Max. *Archäologie aus der Sicht Winkelmanns*. In: Weiss, Thomas (Hrsg.). *Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag von B. Cavaceppi*. Mainz am Rhein 1999, 11-16.

Kurth, Dieter. *A Ptolemaic Sign-List. Hieroglyphs used in the Temples of the Graeco-Roman Period of Egypt and their Meanings*. Hützel 2010.

Laboury, Dimitri. *Sennefer et Aménémopé, Une Affaire de Famille*. In: *Égypte: Afrique & Orient* 45, Les tombes thébaines 29 et 96, 2007, 43-52.

Laboury, Dimitri. *Tracking Ancient Egyptian Artists, a Problem of Methodology. The Case of the Painters of Private tombs in the Theban Necropolis during the Eighteenth Dynasty*. In: Kóthay, Katalin Anna (Hrsg.). *Art and Society. Ancient and Modern Context of Egyptian Art, Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13-15 May 2010*. Budapest 2012, 199-208.

Laboury, Dimitri. *Tradition and Creativity. Towards a Study of Intericonicity in Ancient Egypt Art*. In: Gillen, Todd (Hrsg.). *(Re)productive Traditions in ancient Egypt*, Collection Aegyptiaca Leodiensia 10. Liège 2017, 229-258.

Laboury, Dimitri / Tavier, Hugues. *À la recherche des peintres de la nécropole thébaine. Prolegomènes à une analyse des pratiques picturales dans la tombe d'Amenemopé (TT 29)*. In: Warmenbol, Eugène / Angenot, Valérie (Hrsgg.). *Thèbes aux 101 portes. Mélanges à la mémoire de Roland Tefnin*, Monumenta Aegyptiaca XII, Série imago No. 3. Turnhout 2010, 91-106.

Lincke, Eliese-Sophie. *Die Prinzipien der Klassifizierung im Altägyptischen*, Göttinger Orientforschungen IV. Reihe Ägypten 38. Wiesbaden 2011.

Loeben, Christian. *Ägyptische Gärten – die ältesten Zeugnisse von Pflanzenkultivierung durch den Menschen*. In: Kappel, Sven / Loeben, Christian E. (Hrsgg.). *Gärten im alten Ägypten und in Nubien. 2000 v. Chr.-250 n. Chr.*, Archäologie, Inschriften und Denkmäler Altägyptens 1. Rahden / Westf. 2011, 6-12.

López, Jesús. *Gastmahl*. In: Helck, Wolfgang / Westendorf, Wolfhart (Hrsgg.). *Lexikon der Ägyptologie II*. Wiesbaden 1977, 383-386.

Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 666. Nachdruck, Frankfurt am Main 2010.

Madden, Bianca / Hugues, Tavier. *Original Painting Techniques. Methods and Materials in 18th Dynasty Tombs, in the Valley of the Nobles, Egypt*. In: Becker, Johannes / Jungfleisch, Johannes / von Rüden, Constance (Hrsgg.). *Tracing Technoscapes. The Production of Bronze Age Wall Paintings in the Eastern Mediterranean*. Leiden 2018, 120-148.

Manuelian, Peter Der. *Studies in the Reign of Amenophis II*. Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 26. Hildesheim 1987.

Minault-Gout, Anne. *Carnets de pierre. L'art des ostraca dans l'Égypte ancienne*. Milan 2002.

Mond, Robert L. *Report of Work Done in the Gebel esh-Sheikh Abd-el-Kurneh at Thebes, January to March 1903*. In: *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte* 5, 1904.

Müller, Hans Wolfgang. *Altägyptische Malerei*. Berlin 1959.

Peck, William H. / Ross, John G.. *Egyptian Drawings*. New York 1978.

Peck, William H. *Review of Ancient Egyptian figured ostraca in the Petrie Collection by Anthea Page*. In: *The Journal of Egyptian Archaeology* 71, Reviews Supplement 1985, 14-16.

Peust, Carsten. *Book Review: Eliese-Sophia Lincke, Die Prinzipien der Klassifizierung im Altägyptischen, Göttinger Orientforschungen IV/38.6. Wiesbaden 2011*. In: *LingAeg* 20, 2012, 311-316.

Pieke, Gabriele. „Eine Frage des Geschmacks“ – Anmerkungen zur Grabdekoration auf dem Teti-Friedhof von Saqqara. In: Kóthay, Katalin Anna (Hrsg.), *Art and society: ancient and modern contexts of Egyptian art: proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13-15 May 2010*, Budapest 2012, 123-138.

Pieke, Gabriele. *Lost in Transformation: Artistic Creation between Permanence and Change*. In: Gillen (Hrsg.). *(Re)productive Traditions in ancient Egypt*. Collection Aegyptiaca Leodiensia 10. Liège 2017, 259-304.

Polis, Stéphane. *The Functions and Toposyntax of Ancient Egyptian Hieroglyphs: Exploring the Iconicity and Spatiality of Pictorial Graphemes*. In: *Signata* 9 (2018) / Signatures. (Essays in) Semiotics of Writing, 291-363.

Roik, Elke. *Das ägyptische Wohnhaus und seine Darstellung im Flachbild, Teil 1, 60, Teil 2*. Frankfurt am Main 1988.

Rosellini, Ippolito. *Monumenti dell'Egitto e della Nubia, disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria Toscana in Egitto: distribuiti in ordine di materie, interpretati ed illustrate. Parte I. Tomo Secondo, Monumenti civili*. Pisa 1834.

Servajean, Frédéric. *Le tombeau de Nakhtamon (TT 335) à Deir al-Medina, Paléographie, Paléographie hiéroglyphique* 5. Le Caire 2011.

Sethe, Kurt. *Urkunden der 18. Dynastie, Band IV, Historisch-Biographische Urkunden*. Leipzig 1909.

Settgast, Jürgen. *Untersuchungen zu altägyptischen Bestattungsdarstellungen*. Abhandlungen des deutschen archäologischen Instituts Kairo 3, Hamburg / New York 1963.

Shannon, Claude E. / Weaver, Warren. *The mathematical theory of communication*. Urbana 1949.

Shedid, Abdel Ghaffar. *Stil der Wandmalereien in der Zeit Amenophis' II. Untersucht an den Thebanischen Gräbern Nr. 104 und Nr. 80*. *Archäologische Veröffentlichungen* 66. Mainz am Rhein 1988.

Simpson, William Kelly. *Sennefer*. In: Helck, Wolfgang / Westendorf, Wolfhart (Hrsgg.). *Lexikon der Ägyptologie V*. Wiesbaden 1984, 855-856.

Steindorff, Georg / Walther Wolf. *Die Thebanische Gräberwelt*, Leipziger Ägyptologische Studien 4, Glückstadt/Hamburg 1936.

Stövesand, Katharina. *Regional Variability in Late Period Egypt: Coffin Tradition in Middle Egypt*. In: Taylor, John H. / Vandebusch, Marie. *Ancient Egyptian Coffins. Crafts traditions and functionality*, British Museums Publications on Egypt and Sudan 4. Leuven/Paris/Bristol 2018, 389-402.

Strudwick, Nigel (Hrsg.). *The Tomb of Pharaoh's Chancellor Senneferi at Thebes (TT 99), Volume I: The New Kingdom*. Oxford/Philadelphia 2016.

Tavier, Hugues. *La Conservation-Restauration de la Chapelle de Sennefer*. In: *Égypte, Afrique & Orient* 45, Les tombes thébaines 29 et 96. 2007.

Tavier, Hugues. *Pour une approche matérielle et expérimentale de la peinture thébaine*. In: Kóthay, Katalin Anna (Hrsg.). *Art and society: ancient and modern contexts of Egyptian art: Proceedings of the International Conference held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 13-15 May 2010*. Budapest 2012, 33-42.

Tefnin, Roland / Périer-d'Ieteren, Catheline. *Archéologie et conservation-restauration dans les chapelles de Sennefer (TT 96) et Aménémopé (TT 29), à Cheikh abd el-Gournah*. In: Bulletin de la Société Française d'Égyptologie 154, 2002, 7-28.

Tietze, Christian. *Weingärten*. In: Tietze, Christian (Hrsg.). *Ägyptische Gärten*. Weimar 2011, 228-237.

Van Siclen III, Charles C. *The Garden of Amun*. In: Van Siclen III, Charles C. *Two Theban Monuments from the Reign of Amenhotep II*. San Antonio 1982, 11-17.

Vandier, Jaques. *Bas-Reliefs et Peintures, Scènes de la Vie quotidienne*. Manuel d'Archéologie égyptienne IV, Paris 1964.

Virey, Philippe. *La Tombe des Vignes à Thebes*. In: Recherches et travaux 20, 1898, 211-223.

Virey, Philippe. *La Tombe des Vignes à Thebes*. In: Recherches et travaux 21, 1899, 127-133, 137-149.

Virey, Philippe. *La Tombe des Vignes à Thebes*. In: Recherches et travaux 22, 1900, 83-97.

Warmenbol, Eugène. *Report on the ninth season of conservation and study of the Theban tombs of Sennefer TT 96A and Amenemope TT 29 in Sheikh Abd el-Gourna: 4 January -18 February 2007*. In: Annales du Service des Antiquités de l'Égypte 84, 2010, 411-420.

Wegner, Max. *Stilentwicklung der thebanischen Beamtengräber*. In: Mitteilungen des Deutschen Instituts für Ägyptische Altertumskunde in Kairo 4, 1933, 38-164.

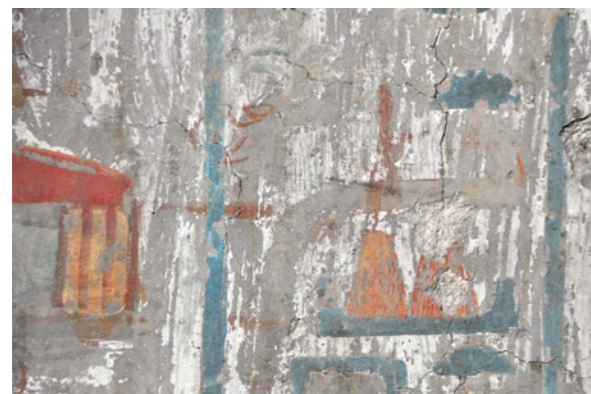
Werbrouck, Marcelle. *Ostraca à figures*. In: Bulletin des Musées Royaux d'Art et Histoire 4e année, série 3, 1932.

Wildung, Dieter. *Tradition und Innovation. Pole ägyptischer Kunst*. In: Assmann, Jan / Burkard, Günter. *5000 Jahre Ägypten – Genese und Permanenz Pharaonischer Kunst*. Nußloch 1983, 33-42.

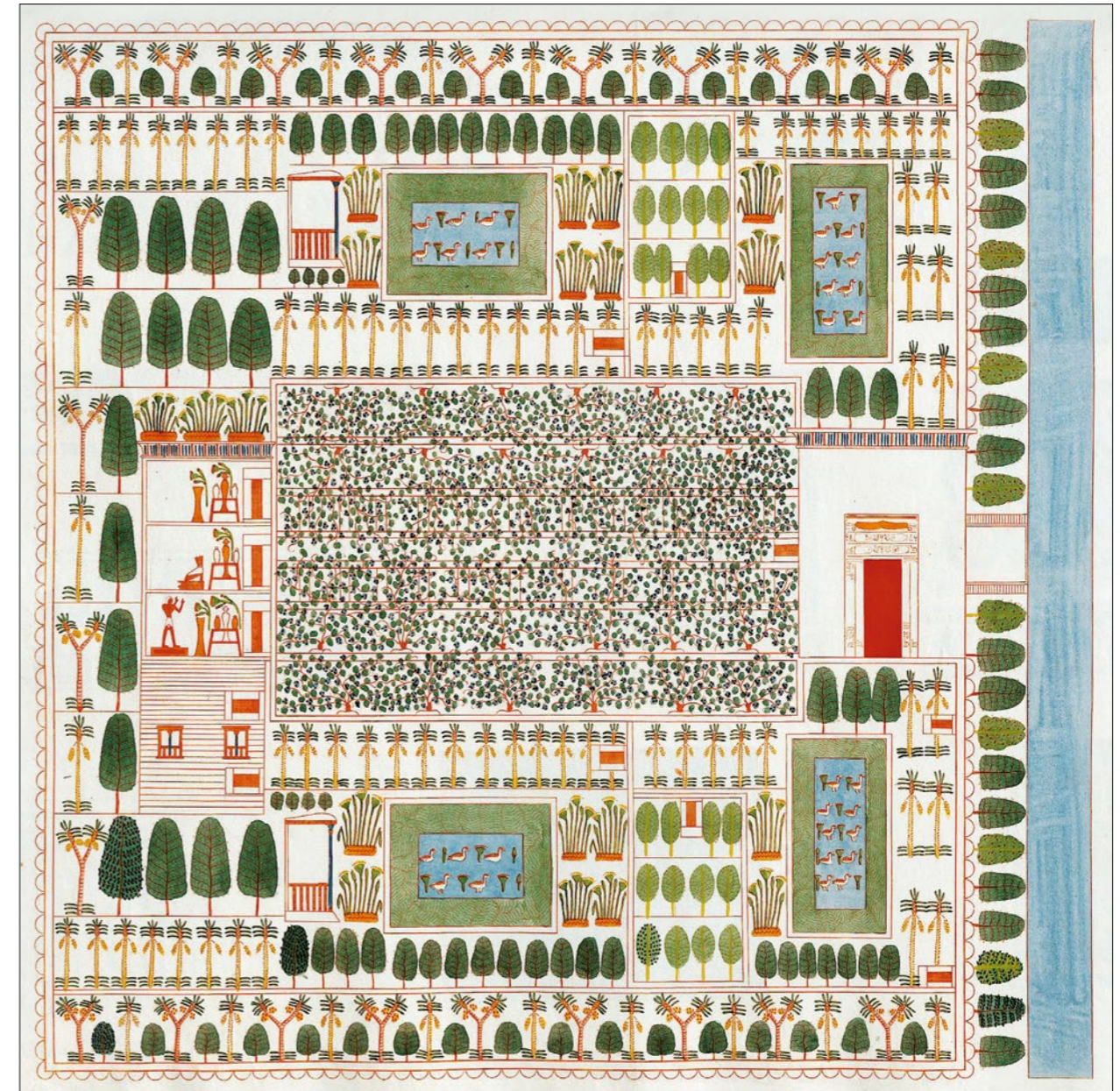
Wilkinson, Alix. *The Garden in Ancient Egypt*. London 1998.



a: Nordwand Längshalle TT 96A, mittlerer Wandabschnitt mit markierter Position der Künstlermarkierungen
(Foto: © MANT Université de Liège – Matjaz Kacicnik).



b, c: Künstlermarkierungen sowie Vorzeichnung für eine der Sitzmatten in der Längshalle von TT 96A
(Foto: MANT Université de Liège – Dimitri Laboury).



Der Garten des Amun im Grab des Sennefer; Zeichnung von Ippolito Rosellini
(© Universitätsbibliothek Heidelberg).

Tafel XVII

Beitrag *Gabriele Pieke / Dimitri Laboury*



a: teilweise sichtbare Künstlermarkierungen neben dem Garten des Amun in der Querhalle TT 96A, linke Rückwand (Foto: MANT Universität de Liège – Matjaz Kacicnik)



b, c: Künstlermarkierungen in der Querhalle TT 96A unter Verwendung von Dstreich (MANT Universität de Liège – Matjaz Kacicnik).

ISBN 978-3-8067-8872-3
