

München ÄS 6265

Granit

H. 40,5 cm, Br. 12 cm, T. 25 cm

wahrscheinlich aus Armant

Neues Reich, 18. Dynastie, um 1485 v. Chr.

Er war eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, auch wenn er nicht die höchsten Titel innehatte: Senemut, der nach der Zahl seiner Denkmäler von keiner anderen nichtköniglichen Person des Neuen Reiches erreicht wurde. Aus einfachen Verhältnissen stammend – von seinen Eltern sind nicht viel mehr als die Namen Ramose und Hatnofret bekannt – stieg er rasch zu hohen Würden empor und sollte es schließlich zu rund 80 Titeln bringen.<sup>1</sup> Seine wichtigsten Ämter waren Obergüterverwalter des Amun, Haushofmeister der Königin Hatschepsut, Erzieher ihrer Tochter, der Prinzessin Nofru-Re und Bauleiter am Terrasentempel in Deir el-Bahari.<sup>2</sup>

Weder zu seiner ungewöhnlichen Karriere noch zu deren abruptem Ende liefern die zahlreichen Texte irgendwelche Informationen: Zu einem nach dem derzeitigen Kenntnisstand nicht genau bestimmbar Zeitpunkt fällt Senemut in Ungnade, viele seiner Denkmäler werden zerstört oder zumindest durch Namenstilgungen beschädigt. Ob er in der politisch stets brisanten Zeit eines Thronwechsels, dem Beginn der Alleinregierung Thutmosis' III. nach dem Tod der Hatschepsut in Ungnade fiel, ob er schon früher gewissermaßen zwischen die Fronten geraten war oder ob private Gründe die Ursache waren – möglicherweise wird sich diese Frage nicht mehr aufklären lassen. Unter den mindestens 24 bis heute bekannten Statuen ist die Münchner Kniefigur eines der wenigen unversehrten Stücke, zumindest was die Figur betrifft: In den Inschriften ist der Name des Senemut sorgfältig getilgt. Nach ihrer Aussage ist die Statue vermutlich im Tempel von Armant aufgestellt gewesen, vielleicht dem Heimatort von Senemut. Auch andere Statuen aus Armant blieben unbeschädigt, möglicherweise beschränkte sich die Zerstörung der Denkmäler auf den thebanischen Bereich.<sup>3</sup>

Die Münchner Statue ist ein sogenannter Sistrophor: Auf einem hohen, vorne abgerundeten Basisblock kniet Senemut vor einer bis in Scheitelhöhe reichenden, ebenfalls oben abgerundeten Rückenplatte, vor sich hält er ein Sistrum, Rasselinstrument und Kultsymbol der Göttin Hathor. Auf einem Knotenamulett sitzt ein Frauenkopf mit Kuhohren und Strähnenperücke, bekrönt von einer Tempelfassade mit flankierendem stilisiertem Kuhgehörn. In der Türnische sitzt ein Kryptogramm des Thronnamens der Hatschepsut: Die erhobenen Arme, in denen eine Uräusschlange mit Sonnenscheibe sitzt, sind eine ver-



schlüsselte Schreibung für Maat-ka-Ra. Derselbe Name erscheint noch einmal auf dem rechten Oberarm. Senemut trägt eine Strähnenperücke, die unten weit auseinanderfällt, sowie einen kurzen Kinnbart. Trotz der starken Idealisierung des jungen Gesichtes sind doch im Vergleich mit den anderen Senemut-Statuen einige porträtartige Züge auszumachen: Die Profillinie mit dem deutlichen Knick an der Nasenwurzel, der langen, etwas spitzen Nase sowie dem weit zu den Augenbrauen herabgezogenen Stirnpony findet sich sowohl in der Rundplastik als auch im Flachbild (vgl. die Strichzeichnung).<sup>4</sup> Die weit geöffneten Augen, Form und Linienführung der Augen-

brauen und des Schminkstriches jedoch entsprechen dem Zeitstil und sind sowohl im Königsbildnis als auch in der Privatplastik dieser Zeit zu finden.

In einem gewissen Gegensatz zu diesem feinen, jugendlichen Gesicht steht die Wiedergabe des Körpers: Hier läßt sich ein sehr massiver Körperbau beobachten, mit drei dicken Brustwülsten und kräftigen Oberschenkeln.

In den Inschriften wird die Verbindung Senenmuts mit dem Ort Armant und seiner Göttin Iunit hergestellt; so steht auf der rechten Seite des Sistrums<sup>5</sup>: »Er (Senenmut) bringt dar das erhabene Sistrum der Iunit, er hebt hoch ihren Sitz zu den Göttern; er gibt ihr herrliches Erscheinen und hebt hoch ihre Vollkommenheit.«

Die weiteren Inschriften formulieren in der Opferformel den Wunsch nach verschiedensten Gaben, immer bezogen auf die Göttin Iunit:

»...sie möge geben ein schönes Begräbnis in der westlichen Wüste, das Trinken von Wasser an der Trinkstelle des Flusses für den Ka des Haushofmeisters des Amun, Senenmut, der die Scheunen füllt und die Vorrathshäuser vollmacht, Senenmut; sie möge geben das Hereingehen und Herauskommen in der Nekropole« (auf dem Rückenfleiler und der Basis).

Durch die Verbindung der Elemente Knotenamulett (Isis) und Sistrum (Hathor) sowie der Nennung der Göttin Iunit mit Kryptogramm und Namen der Hatschepsut vollzieht Senenmut die Gleichsetzung seiner Königin mit diesen weiblichen Gottheiten.

Über die Person des Senenmut liefern dagegen diese standardisierten Formeln keine neuen Einblicke; interessanter

ist dagegen eine Formulierung, die sich auf drei anderen Statuen des Senenmut findet:

»Diese Statuen, ich machte sie nach meinen eigenen Gedanken, aus dem Antrieb, nicht fand man es in den Schriften der Vorfahren.«<sup>6</sup>

Als Oberbauleiter an verschiedenen Bauprojekten war Senenmut auch für die statuarische Ausstattung der Tempel zuständig; die Möglichkeiten, die sich dadurch boten, nutzte er für seine eigenen Statuen – und dadurch für sein Fortleben über den Tod hinaus – aus: Er schafft eine ganze Reihe neuer Statuentypen, die wohl auf seine Anweisung hin gearbeitet werden. Dazu gehört der Typ der Münchner Kniefigur, der Sistrophor, der vor Senenmut nicht nachzuweisen ist; dazu zählen aber auch eine Reihe von Statuen, die ihn gemeinsam mit der Prinzessin Nofru-Re zeigen, etwa die Würfelstatue, die Sitzfigur oder die Hockfigur mit Nofru-Re. Einige seiner Neuschöpfungen sind einmalig geblieben oder nur wenige Male wieder aufgegriffen worden, etwa die Standfigur mit Prinzessin oder auch die schon erwähnte Würfelstatue. Andere wie der Sistrophor sind dagegen in den Typenschatz der Rundplastik eingegangen und sehr oft realisiert worden.

Die Münchner Kniefigur des Senenmut, vom Maßstab her eher den kleinformatigen Figuren zuzuordnen, ist aufgrund ihres guten Erhaltungszustandes und der sowohl in Komposition als auch stilistischer Ausführung herausragenden Arbeit zu den qualitativsten Statuen dieses ungewöhnlichen Mannes zu zählen.

Sylvia Schoske



1 William K. Simpson, in: Lexikon der Ägyptologie, Band V, Wiesbaden 1984, 849ff. s.v. »Senenmut«.

2 Peter F. Dorman, The Monuments of Senenmut, London 1988, 203ff.

3 Bernard V. Bothmer, in: The Brooklyn Museum Annual, XI/2, 1971, 125ff.

4 Graffito im Grab des Senenmut (TT 71); Zeichnung nach William H. Peck, Drawings from Ancient Egypt, London 1978, 76, Nr. 2.

5 Christine Meyer, Senenmut. Eine prosopographische Untersuchung, Hamburg 1982, 219ff.

6 Es handelt sich um die Statuen Nr. 6-8 bei Meyer, op. cit., 160ff., die dem Typ »Würfelstatue mit Nofru-Re« angehören.

Lit.: Katalog Fünf Jahre – Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München, München 1980, 18f.; Katalog Ägyptische Kunst München, München 1985, 48ff.

München ÄS 33  
 Kalkstein, bemalt  
 H. 40 cm, Br. 65 cm  
 nach Aussage der Inschrift aus Abydos  
 Mittleres Reich, frühe 12. Dynastie, um 1970 v. Chr.

Hoch aufgetürmt, bis in Scheitelhöhe der beteiligten Personen, liegen die Opfergaben auf einem niedrigen Tisch vor dem verstorbenen Ehepaar, vor das drei Personen – Familienangehörige – mit weiteren Gaben getreten sind. Doch ebenso wichtig wie die bildliche Darstellung ist der Text, der in drei waagerechten Zeilen fast die Hälfte der gesamten Platte einnimmt. Er beginnt rechts oben und endet in einer kurzen senkrechten Zeile über dem Hinterkopf der linken Frauendarstellung:

*»Ein Opfer, das der König gibt dem Osiris,  
 dem Herrn von Busiris, dem Ersten der Westlichen,  
 dem Herrn von Abydos.  
 Er möge geben Wasser, Bier, Opfergaben,  
 tausend an Broten und Bierkrügen  
 sowie alle guten und reinen Dinge,  
 die vor den Großen Gott gebracht werden,  
 nachdem sich seine Lebenskraft (Ka) daran befriedigt hat,  
 für den Ka des Geehrten,  
 des ehrwürdigen Kabinettsvorstehers Usechu,*

*des vortrefflich Gerechtfertigten,  
 der geboren ist von der Zenet.«*

Der Text entspricht in seinem Aufbau der üblichen Opferformel und ist in drei Abschnitte geteilt:

1. In der Königsformel überreicht der König zunächst dem Gott, hier Osiris, eine Opfergabe, das »Königsopfer«.
2. Der Gott, einerseits Empfänger des Königsopfers, ist andererseits Spender und reicht die Gaben weiter an den Verstorbenen, den Kabinettsvorsteher Usechu, nachdem sich sein Ka an dem Opfer befriedigt hat.
3. Der Verstorbene schließlich bittet den Gott – mit der Umschreibung »Großer Gott« ist abermals Osiris gemeint – um die Weitergabe des Opfers an seinen eigenen Ka. Ein und dasselbe Opfer wird also mehrfach weitergereicht, die Gaben gehen vom König an den Gott und von diesem schließlich an den Menschen. Die Opfergaben sind im Bildfeld über einem Tisch zusammengestellt; dabei ist sorgfältig darauf geachtet, Überschneidungen zu vermeiden. Es finden sich Rinderschenkel und Rinder-



kopf, ein Rippenstück, ein Vogelkopf, verschiedene Brote, ein Bündel Zwiebeln und weiteres, nicht genauer zu identifizierendes Gemüse. Der auf einem Stuhl mit hochgezogener Lehne und Tierbeinen sitzende Usechu streckt seine rechte Hand nach den Opfergaben aus, mit der Linken hält er ein Stück Leinen vor der Brust. Hinter ihm steht seine Gemahlin Hetepet, die ihm eine Hand auf die Schulter legt; von rechts treten drei weitere Personen heran: Der erste Mann bringt Geflügel, einen Vogel hat er am Schwanz gepackt, die beiden anderen hält er zusammengebunden an einer Schnur. Der zweite Mann, von seiner Ehefrau begleitet, präsentiert einen großen Rinderschenkel. Obwohl in den Inschriften nur die Namen, nicht die sonst üblichen Verwandtschaftsbezeichnungen stehen, wird man doch davon ausgehen können, daß es sich bei diesen drei Personen um Angehörige des Ehepaares Usechu und Hetepet handelt.

Der Denkstein (Stele) hat eine grob rechteckige Form ohne besondere Einfassung. Lediglich die Schriftzeilen sind durch eine Linie voneinander getrennt, das Bildfeld ist nicht gesondert abgesetzt, auch die Standlinie der Figuren fehlt. Manche Details in der Darstellung lassen die sichere Beherrschung der Einzelformen vermissen, etwa die überlangen Arme der rechten Männerfigur oder der dünne Arm, den Hetepet um die Schulter ihres Gemahls legt. Andere Einzelheiten sind sehr nachlässig ausgeführt wie der Strick, mit dem die beiden Vögel unterhalb des Opfertisches gehalten werden. Auch die Proportionen der Figuren zeigen Unterschiede, etwa im Verhältnis der Kopfgröße zur Körperlänge.

Ähnliche Unsicherheiten wie bei der Wiedergabe der Personen zeigt der Bildhauer auch im Textteil: Die Zeileneinteilung geht nicht auf, die letzten Zeichen der dritten Zeile müssen kleiner und senkrecht geschrieben werden, zudem gibt es einige Abweichungen von ansonsten gängigen Schreibungen.<sup>1</sup>

Möglicherweise fehlte es dem Künstler noch an technischer Erfahrung; diese Beobachtungen führen zu einer Datierung des Stückes in die frühe 12. Dynastie. Dazu

paßt auch die sehr lockere Darstellung der Opfergaben, die mit viel Zwischenraum auf dem Tisch gestapelt sind und keine Überschneidungen aufweisen.

Dieser Denkstein gehört zu der großen Gruppe von Stelen, die im Mittleren Reich in Abydos aufgestellt wurden. Dieser Ort war zum Zentrum der Verehrung des Gottes Osiris geworden, der als Herrscher im Jenseits zugleich Garant der Auferstehung war. In Abydos wurden Kultspiele zu Ehren des Gottes durchgeführt, und zahlreiche Pilger besuchten die heiligen Stätten. Neben den königlichen Denkmälern – im Laufe der Zeit wurden eine ganze Reihe von Scheingräbern (Kenotaphe) angelegt, deren größtes dann im Neuen Reich der Tempel Sethos I. sein wird – errichteten auch die Privatleute ihre Denkmäler. Sie schufen damit eine enge Verbindung zu den Göttern, an deren Festen sie durch ihre Denkmäler in Ewigkeit teilnehmen wollten, und sie hatten Anteil an den Opfergaben, nachdem die Götter sie benutzt hatten. Für diese Vorstellung liefert der Text der Münchner Stele eine deutliche Formulierung.<sup>2</sup>

Die Stelen wurden entweder frei aufgestellt oder an die Umfassungsmauer des Osiris-Tempels angelehnt. Häufig wurden kleine Kapellen errichtet, in denen dann mehrere Stelen – etwa von verschiedenen Familienangehörigen – aufgestellt wurden, weitere Ausstattungsstücke waren Opferplatten und Statuen. Und schließlich wurden diese Stelen auch im Zusammenhang von Gräbern im sogenannten Nordfriedhof von Abydos errichtet. Ein erster Höhepunkt in der Errichtung dieser Stelen läßt sich gleich zu Beginn der 12. Dynastie unter Sesostri I. feststellen. Heute sind die Stelen von Abydos über die ägyptischen Sammlungen der ganzen Welt verstreut, die meisten wurden bereits in der 1. Hälfte des 19. Jhdts. freigelegt und nach Kairo und Europa gebracht.<sup>3</sup>

Umfangreiche ägyptologische Arbeiten, die neben stilistischen Vergleichen vor allem die Genealogien der Familien untersuchen, ermöglichen in Einzelfällen die Zusammenführung des ursprünglichen Komplexes – zumindest in der Publikation.<sup>4</sup>

Sylvia Schoske/Alfred Grimm

1 So fehlt z. B. das r von jqr in der dritten Zeile.

2 William K. Simpson, *The Terrace of the Great God at Abydos: The Offering Chapels of Dynasties 12 and 13*, New Haven/Philadelphia 1974, 3, Anm. 14, 12.

3 Vor allem in den Auktionen von d'Athanasi und Anastasi, Simpson, op. cit., 5ff.

4 Simpson, op. cit., 17ff.

Lit.: Dyroff-Pörtner, *Ägyptische Grabsteine und Denksteine aus süd-deutschen Sammlungen*, Band II München, Straßburg 1904, Tf. I, Nr. 1; *Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München*, München 1976, 62; *Katalog der Ausstellung Il senso dell'arte nell'Antico Egitto*, Milano 1990, 64, Nr. 15.

### 3 BOOTSMODELL IN GESTALT EINES KROKODILS

München Äs 6759

Nil-Ton gebrannt

L. 45,5 cm, H. 7,7 cm, B. 9,5 cm

H. Sitzfigur 9,9 cm, L. Figürchen 4,8 cm

spätvorgeschichtlich, Negade II, um 3300 v. Chr.

Am Beginn des rundplastischen Schaffens in vorgeschichtlicher Zeit stehen Arbeiten in leicht formbaren Materialien wie Ton und Elfenbein. Das tönernerne Bootsmodell in Gestalt eines Krokodils zählt zu den frühesten Meisterwerken der ägyptischen Kunst, das bereits die charakteristischen Merkmale ihrer Tierplastik aufweist: eine exakte Wiedergabe aller anatomischen Details, verbunden mit der größtmöglichen Reduzierung der Formen.

Schon die dem Objekt zugrunde liegende Idee zeugt von einem fortgeschrittenen Abstraktionsvermögen, das dann in ein rundplastisches Bild umgesetzt wurde. Der Leib eines Krokodils ist umgedeutet zu einem Bootskörper, in dem ein Passagier Platz genommen hat. Um dies zu ermöglichen, wurde der Tierleib an seiner Oberseite in Längsrichtung aufgeschlitzt; den Bug des Bootes bildet der Krokodilkopf, der Schwanz ist an seiner Ansatzstelle abgebrochen. Die Gliedmaßen des Tieres sind plastisch angegeben, in Schwimmhaltung sind sie schräg nach hinten an den Leib gepreßt und drücken so Bewegung aus: Mit vorgestrecktem Kopf und angelegten Beinen gleitet das Krokodil durch das Wasser. Der weit gespannte

Bogen des leicht nach oben gekrümmten Leibes unterstreicht diese Vorwärtsbewegung, die wohl ursprünglich durch den Schwanz noch verstärkt wurde.

Sein Lebenselement ist dem Tier direkt auf den Leib gemalt worden: Waagrecht verlaufende, dunkelrote Wellenlinien bedecken Bauch und Flanken zur Wiedergabe des Wassers. Anatomisch exakt wiedergegeben sind die Details des Kopfes, die kreisrunden Augen, darunter die ovalen Sehschlitze, das Maul mit den in Ritzlinien angegebenen Zahnreihen. Die Zehen der Beine hingegen sind aufgemalt. Die Rückenöffnung beginnt spitz über dem hochgewölbten Nacken des Krokodils, erweitert sich zur vollen Breite des Tierleibes, um in einen rechteckigen Abschluß zu enden. Etwa ab der Mitte der Längsseite findet sich eine Reihe von Bohrungen knapp unterhalb des Randes. Nach dem Vergleich mit zeitgleichen Schiffsmodellen war in diesen Löchern ein gewölbtes Kajütendeck aus geflochtenem Schilf befestigt.<sup>1</sup> Im Inneren sind an den Längsseiten je vier Ruderer mit roter Farbe aufgemalt, ihre silhouettenhaften Gestalten mit angewinkelten Knien und kugeligen Köpfen sind heute nur noch



schwach erkennbar. Diese Rudermannschaft verstärkt den Bootscharakter des Krokodils. Mit ausgestreckten Beinen und vor dem Leib verschränkten Armen sitzt eine gesondert gearbeitete menschliche Figur im hinteren Teil des Bootes. Ihre Formen sind einfach und derb, nur summarisch sind die Gesichtsdetails in den platten, in Vorderansicht runden Kopf eingedrückt. Ungewiß ist die Zuordnung der kleinen, mumiengestaltigen Figürchen zu diesem Ensemble, doch entsprechen sie in Material und Farbe denen von Boot und Sitzfigur; möglicherweise stellen sie eine rundplastische Erweiterung der Rudermannschaft dar und nehmen die spätere Vorstellung von Dienern des Verstorbenen (Uschebtis) vorweg.

Bislang ist zu diesem Boot in Krokodilsgestalt nur ein Parallelstück im Ägyptischen Museum Kairo bekannt,<sup>2</sup> das die Interpretation des Münchner Bootes erleichtert. In Kopf und Körper des Krokodils, der Bemalung mit Wasserlinien und Mannschaft (statt Ruderern sind es Paddler) entspricht das Kairener Stück dem Münchner, statt der rundplastischen Figur ist jedoch auf dem Boden des Bootes die Hockerbestattung eines Menschen aufgemalt: Daraus folgt die Deutung des Passagiers als Verstorbener, das Boot ist das Fahrzeug des Toten.

Beherrscher des Wassers ist das Krokodil, im Alltag des Ägypters ein gefährliches und bedrohliches Tier. Hier ist es umgedeutet zu einem schützenden Wesen und durch seine Stellung in der Mythologie gleichzeitig eingebunden in den Kreislauf des Lebens: Symbol des zyklischen Ablaufs der Natur ist die Sonne, verkörpert durch die Fahrt des Sonnengottes durch die Stunden des Tages und der Nacht. Der Tagesablauf vollzieht sich sichtbar vor aller Augen am Himmel, in der Nacht jedoch durchquert die Sonne den unbekanntenen und daher gefährlichen

Bereich der Unterwelt, der dem lebenden Menschen unzugänglich ist. Wie im Diesseits beherrscht das Krokodil auch die Fluten im Jenseits und geleitet den Sonnengott sicher durch die Gewässer der Nacht. In diesem Modell hat der Mensch im zum Boot umgeformten Leib des Krokodils Platz genommen und durchquert so die Flüsse der Unterwelt. Wie die Sonne den alltäglichen morgendlichen Aufgang, erhofft sich der Verstorbene den Neuanfang im Jenseits, die Überwindung des mit der Nacht gleichgesetzten Todes.

Der Passagier des Münchner Bootes erweitert diesen Bedeutungskreis: Mit seinem fülligen Leib und den ausgestreckten Beinen in Sitzhaltung erinnert er an den zeitgleichen Typ der steatopygen Frauenfiguren, die als Fruchtbarkeitsidole die Wiedergeburt garantieren sollen.<sup>3</sup> Diese Interpretation trifft sich mit einem Aspekt des Krokodils, das gleichfalls als Symbol der Regeneration und Neuschöpfung stehen kann. Ein Hymnus an den krokodilköpfigen Sobek schildert dessen Funktion als Schöpfergott:

*»Feiert jubelnd Sobek-Re... (...)*

*Der Allherr, Urgott im Nun*

*der den Himmel emporhob, indem er sich aufrichtete,  
der die Erde festigte und den Urhügel erstehen ließ;  
Oberhaupt durch den Ratschluß seines Herzens.*

*Der das Wasser auf alle Gebirge bringt,  
um am Leben zu erhalten, was in ihnen ist. (...)*

*Der Nil, er ist aus dir gekommen,  
um dir die Ufer zu bewässern mit dem,  
was du geschaffen hast,*

*um dir die Äcker und Fluren zu schwängern.*

*Für dich bringt die Erde hervor, was in ihr ist.«<sup>4</sup>*

Sylvia Schoske

1 Kat. Entdeckungen. Ägyptische Kunst in Süddeutschland, München 1985, 16f., Nr.11; W.M.F. Petrie, Prehistoric Egypt, BSAE 31, London 1920, 8, pl. VII. 17.

2 Das Krokodilboot Kairo JE 89377 zeigt helle Bemalung auf dunkelrotem Grund, stammt also aus der Negade I-Zeit (um 3500 v. Chr.)

3 Peter J. Ucko, Anthropomorphic Figurines, London 1968, 452. 455-457. 456-478. Die Haltung als Sitzen im Boot ist auch durch Funde belegt: Petrie, a.a.O. (s. Anm. 1); ders., in: Ancient Egypt 1933, 11-12, Abb. 45 u. Tafel.

4 Jan Assmann, Ägyptische Hymnen und Gebete, Zürich-München 1975, 339, Nr. 144 C.

Lit.: Dietrich Wildung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band 34, 1983, 201f., Abb. 1; Katalog Ägyptische Kunst München, München 1985, 4ff., Abb. 1.

München ÄS 12  
 Sykomorenholz, bemalt  
 H. 197 cm  
 Theben-West, Deir el-Bahari  
 3. Zwischenzeit, 21. Dynastie, um 1000 v. Chr.

Von der Grabausstattung der Herit-ubechet befinden sich mehrere Teile in der Münchner Sammlung: Der aus zwei Teilen bestehende, überlebensgroße Außensarg sowie das sogenannte Mumienbrett, das ohne Unterteil über den Körper gelegt wurde. Diese Stücke sind schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach München gekommen, gehörten doch Särge zu den gängigsten Objekten, die von den frühen Ägypten-Reisenden von ihrer Fahrt mitgebracht wurden. Bereits 1820 wurden sie von der Königlichen Akademie der Wissenschaften aus der Sammlung des Franz Wilhelm Sieber - der 1817/18 eine Orientreise gemacht hatte - angekauft.

Der Sarg spielte im Totenkult der Ägypter in allen Epochen der über 3000jährigen Geschichte eine zentrale Rolle. Ursprünglich diente er zum Schutz des Leichnams und löste in dieser Funktion Matten und Tierbälge der vorgeschichtlichen Zeit (4. Jtsd. v. Chr.) ab.

In der dynastischen Zeit wechselten dann die Sargtypen von Epoche zu Epoche; sie unterschieden sich in Material und Ausstattung je nach gesellschaftlicher Stellung des Verstorbenen. So sind die Särge nicht nur wichtige Quellen für Totenkult und Jenseitsvorstellungen, sondern darüber hinaus Zeugen der altägyptischen Gesellschaft und ihrer Veränderungen.

Anthropomorphe (menschengestaltige) Särge sind seit der 2. Zwischenzeit (ab ca. 1650 v. Chr.) bekannt, sie lösen die kastenförmigen Särge des Alten und Mittleren Reiches ab und zeigen den Verstorbenen in Gestalt des in Mumienbinden eingewickelten Totengottes Osiris, meist mit vor der Brust überkreuzten Armen. Im Neuen Reich (1550-1075 v. Chr.) zeigen die anthropomorphen Särge häufig die Mode der Zeit, etwa das plissierte Gewand und die kunstvoll gelockte Perücke. Diese Särge verkörpern den Toten und spielen eine zentrale Rolle im Bestattungsritual, etwa bei der Mundöffnung, der rituellen Wiederbelebung des Verstorbenen.

Ab der 3. Zwischenzeit (1075-770 v. Chr.) übernehmen die Särge die Rolle des Bildträgers anstelle der Grabdekoration: Diese Zeit kennt nicht mehr die großflächigen Malereien der Gräber des Neuen Reiches; die Texte und Bilder, die den Toten ins Jenseits begleiten, ihm den Übergang in eine andere Daseinsform ermöglichen sollen, finden sich jetzt in kleinformatigen Szenen auf den Särgen zusammengedrängt. Neben verschiedenen Jenseits- und Schutzgottheiten finden sich vor allem Illustrationen zu den Sprüchen des Totenbuches, später dann auch Szenen aus den königlichen Unterweltbüchern wie Amduat oder Pfortenbuch.



tionen zu den Sprüchen des Totenbuches, später dann auch Szenen aus den königlichen Unterweltbüchern wie Amduat oder Pfortenbuch.

Das Oberteil des Außensarges der Herit-ubechet ist ein gutes Beispiel für das Dekorationsprinzip der Särge der 3. Zwischenzeit: Der Oberkörper ist durch reichhaltigen Schmuck verziert, den Unterkörper bedecken kleinteilige Bildfelder, dazwischen findet sich als zentrales Motiv eine hockende, geflügelte Gottheit, die Himmelsgöttin Nut. Ihre ausgebreiteten Flügel umfassen schützend die Verstorbene.

Nahezu der ganze Oberkörper ist von einem breiten Blütenkragen bedeckt, als dessen Verschlussstücke zwei Falkenköpfe auf den Schultern liegen. Die Masse der Perücke wird durch ein breites Blumenband mit einer großen Einzelblüte über der Stirn sowie schmälere Bändern gegliedert, davor sitzen große Scheibenohrringe. Die Unterarme tragen jeweils ein Paar Armbänder, zwischen denen eine Reihe von insgesamt zehn sitzenden Göttern aufgemalt ist; außer dem Daumen ist jeder Finger mit mehreren Ringen geschmückt. Unter den gekreuzten Armen liegt als Brustschmuck ein Pektoral, das als Hauptmotiv einen Skarabäus, Symbol der Wiedergeburt, zeigt. In den angrenzenden Bildfeldern ist der ibisköpfige Thoth vor den Jenseitsgöttern Sokar (links) und Osiris (rechts) gezeigt.

Die kleinen Bildfelder unterhalb der geflügelten Göttin sind achsensymmetrisch zu einem vertikalen Inschriftband angeordnet:

1 Herit-ubechet steht mit betend erhobenen Händen vor dem falkenköpfigen Gott Sokar,

2 Herit-ubechet steht vor dem thronenden Osiris.

In den darunter liegenden Feldern tritt die Verstorbene vor die Horus-Söhne, die Schutzgötter der Eingeweide:

3 Amset und Duamutef links,

4 Hapi und Kebechsenuef rechts.

Den vier männlichen werden vier weibliche Götter zugeordnet:

5 der ibisköpfige Thoth vor der Göttin Neith und

6 Thoth vor der Göttin Selket, darunter

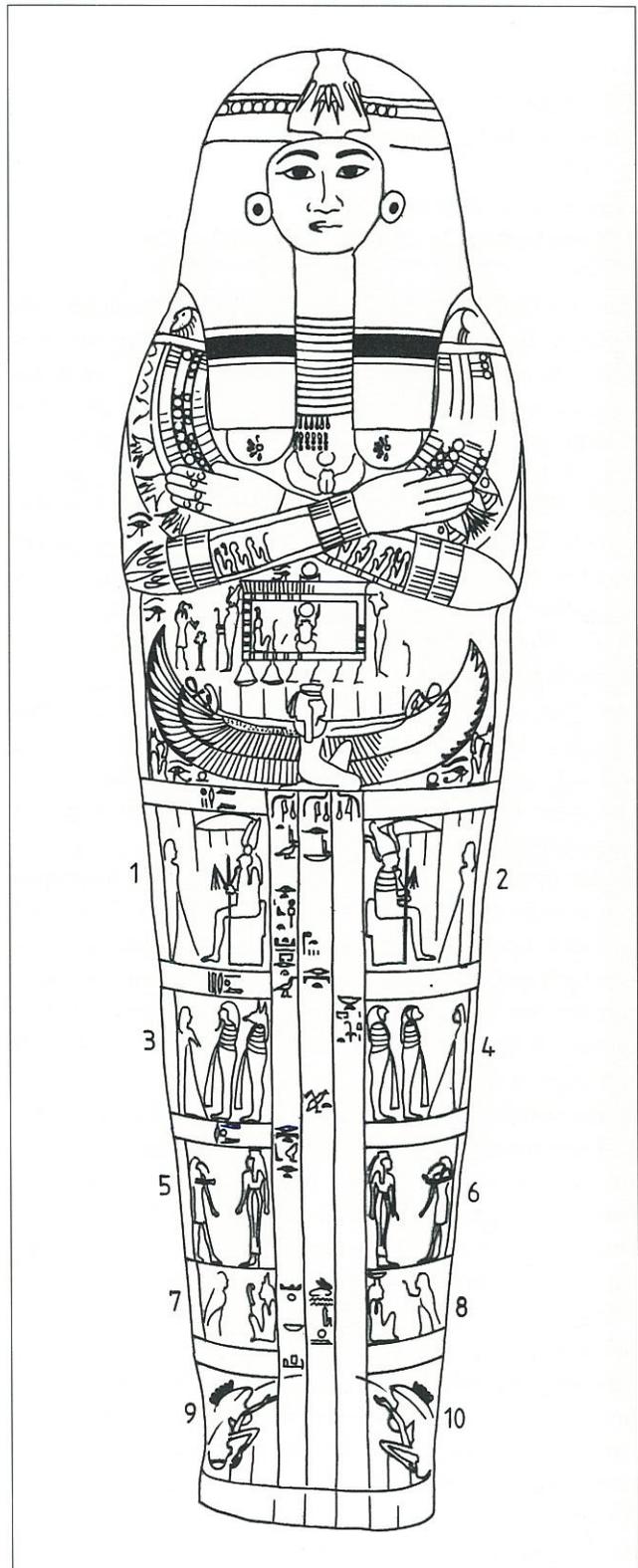
7 die Seele der Verstorbenen, der Ba-Vogel, vor Isis

8 und vor deren Schwester Nephthys.

Diese beiden Göttinnen sind auch auf dem Fußteil des Sarges dargestellt, und zwar um 180° gedreht, so daß die Tote sie von oben sehen kann:

9 Isis und 10 Nephthys treten hier als Klagefrauen auf.

Herit-ubechet war »Sängerin des Amun-Re, des Königs der Götter«, sie hatte damit ein Priesterinnenamt inne, das ausschließlich von Damen der obersten Gesellschaftsschicht ausgeübt wurde. Dementsprechend hat sie in ihrer Grabausstattung einen Sarg erhalten, der sowohl handwerklich als auch künstlerisch von herausragender Qualität ist. Gerade die Darstellungen der Verstorbenen selbst, in ihrem feinplissierten Gewand, sind den Grabmalereien der vorangegangenen Ramessidenzeit noch eng verwandt und heben sich in ihrer eleganten Linienführung und Detailfreude deutlich ab von den etwas plumpen, großflächigen Figuren späterer Sargmalerei. Sylvia Schoske



Zeichnung: Edda Schmalix

Lit.: Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976, 164 ff.; Ausstellungskatalog Das Menschenbild im Alten Ägypten, Hamburg 1982, 76 f., Abb.; Katalog Ägyptische Kunst München, München 1985, 87 f.; Abb.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1991

München ÄS 1574  
 Ägyptische Fayence  
 H. 15,7 cm, Ø 9,2 cm  
 Herkunft unbekannt  
 Neues Reich, 18. Dynastie, um 1400 v. Chr.

Der schlanke, nach oben leicht ausschwingende Körper dieses Fayence-Gefäßes ahmt die Form eines Blütenkelches nach; die einzelnen Blüten- und Kelchblätter sind in flachem Relief modelliert und laufen oben spitz zu. Der Gefäßfuß setzt zunächst wie ein Pflanzenstengel gerade an, um dann rasch zu einer breiteren, runden Standfläche auszuschwingen. Von unten ist dieser Gefäßfuß leicht ausgehöhlt.

Bei der in dauerhaftes Material umgesetzten Pflanze handelt es sich um eine Lotosblüte. In Ägypten waren zwei Arten von Lotos bekannt: der Weiße Lotos (*Nymphaea lotus*), dessen Blüte die Form einer tiefen Schale mit abgerundeten Blütenblättern zeigt, und der Blaue Lotos (*Nymphaea caerulea*) mit kelchförmiger Blüte und spitz auslaufenden Blütenblättern. Erst in der Spätzeit kommt eine dritte Art, der Rote Lotos (*Nymphaea nelumbo*) hinzu. Der Blaue Lotos verströmt einen schweren süßen Duft; er wird in den Malereien und Reliefs der Gräber oft in der Hand von Frauen und Männern gezeigt, die an den Blüten schnupfern.

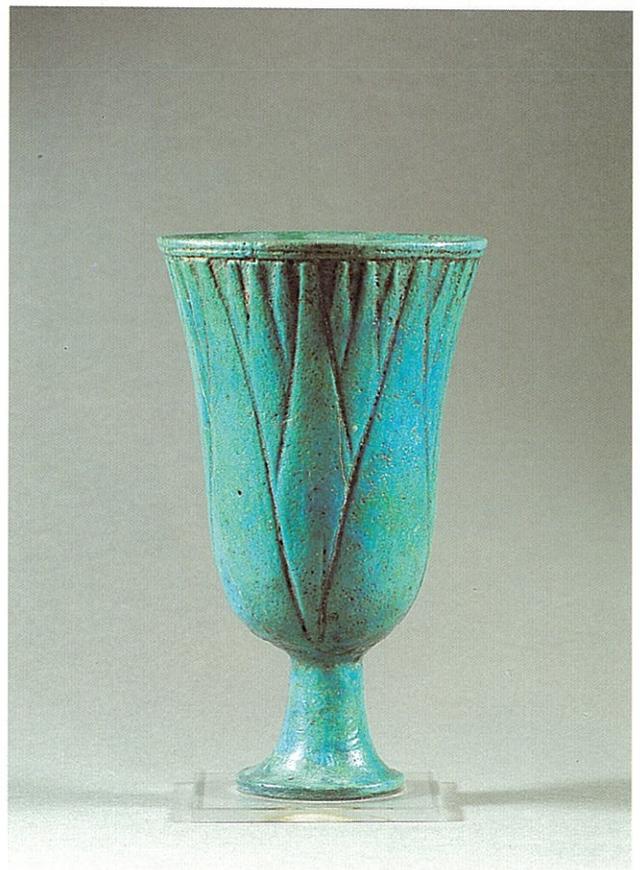
Die Fayence-Kelche in Form einer Lotosblüte sind erst ab dem Neuen Reich bekannt, sie sind eine Neuschöpfung der ersten Hälfte der 18. Dynastie (ab ca. 1450 v. Chr.). Wie im vorliegenden Beispiel wird meistens der Blütenkelch des Blauen Lotos als Vorbild für diesen Gefäßtyp herangezogen, doch gibt es auch Beispiele für die Wiedergabe des Weißen Lotos. Dabei stehen am Anfang der Entwicklung eher niedrige, breit ausladende Kelchformen, die sich allmählich in den Proportionen zu schlanken, hohen Formen wandeln. Der Gefäßfuß vollzieht dieselbe Entwicklung und weist bei späteren Exemplaren ebenfalls ein Reliefmuster auf.<sup>1</sup>

Die eleganten Kelche des späten Neuen Reiches werden in der 3. Zwischenzeit (1080-750 v. Chr.) zu manieristisch wirkenden, überschlanken Formen gesteigert. Dabei rückt das Motiv der Blume in den Hintergrund, die Kelche werden zu Trägern von figürlichen Szenen aus dem religiösen Bereich.<sup>2</sup>

Die Lotoskelche aus Fayence waren kostbare Trinkgefäße, die am Königshof und in der Oberschicht bei besonderen Anlässen verwendet wurden. Dieselbe Gefäßform erscheint auch in kultischen Zusammenhängen, doch sind die Kelche dann aus Metall, Glas oder Kalzit-Alabaster. Wie keiner anderen Pflanze in Ägypten kommt dem Lotos eine symbolische Bedeutung zu, zusammen mit dem

Papyrus ist er die am häufigsten dargestellte Pflanze überhaupt.<sup>3</sup> Seine grundsätzliche Interpretation als Symbol der Fruchtbarkeit und Wiedergeburt erklärt sein häufiges Auftreten im Bereich der Kleinkunst: Gefäße und Salblöffel zeigen die Form von Lotosblüten, und Schmuckstücke wie Diademe und Halskragen sind die in dauerhaftes Material umgesetzten Ketten und Kränze aus Lotosknospen.

In der Götterwelt ist es zum einen Nefertem, der mit dem Lotos in Verbindung gebracht wird. Als jugendlicher Gott ist er der Götterfamilie von Memphis als kindliches Prinzip zugeordnet, sein Vater ist der Schöpfergott Ptah, seine Mutter die löwenköpfige Sachmet. Bereits in den Pyramidentexten (Spruch 266) wird Nefertem als „die Lotosblüte an der Nase des Re“ bezeichnet, und folglich ist eine seiner Erscheinungsformen auch die einer Lotosblüte. Daraus ergibt sich seine Zuständigkeit für Düfte und die mit ihrer Herstellung befaßten Salben- und Parfümhersteller.



Eine andere Erscheinungsform des Nefertem ist die eines Mannes mit einer Lotosblüte auf dem Kopf.

Zum anderen wird der Lotos aber als Sinnbild des Kreislaufs der Sonne und somit als Symbol des Sonnengottes gesehen: Der Blaue Lotos schließt am Abend seine Blüten, um sie mit Sonnenaufgang wieder zu öffnen, entsprechend des Zyklus' des Sonnengottes, der abends eintaucht in das Urgewässer, um morgens regeneriert daraus emporzusteigen. So wird der Lotos nicht nur zum Symbol des Sonnengottes, sondern darüber hinaus zum zyklischen Ablauf des Lebens selbst.

Auch der Tote möchte sich diesem Kreislauf anschließen und in Gestalt einer Lotosblüte verjüngt im Jenseits weiterleben. So heißt es in Spruch 81 des Totenbuchs:

*„Spruch, Gestalt anzunehmen als Lotosblüte.*

*Ich bin jene reine Lotosblüte,  
die hervorging aus dem Lichtglanz,  
die an der Nase des Re ist.*

*Ich verbringe meine Zeit  
und messe sie zu dem Horus.*

*Ich bin die reine (Blüte),  
die hervorging aus dem Feld.“<sup>4</sup>*

Die Illustration dieses Totenbuchspruches zeigt einen männlichen Kopf über einer großen Lotosblüte – ein Bild, das in einem Objekt aus dem Grabschatz des Tutanchamun besonders eindrucksvoll in Rundplastik umgesetzt wurde und den kindlichen Kopf des Königs über einer Lotosblüte zeigt.<sup>5</sup> Dadurch erfolgt auch die Gleichsetzung des Kindkönigs mit dem jugendlichen Sonnengott. In der Götter-Ikonographie wurde dieses Motiv dann weiter ent-

wickelt zu dem „Gott auf der Blume“: Ein meist durch Nacktheit und Jugendzopf als Kind gekennzeichneter Gott hockt auf einer Lotosblüte.<sup>6</sup> Die Spätzeit hat eine große Anzahl dieser Götterbilder, meist aus Bronze, überliefert. In einem Hymnus des Neuen Reiches ist diese Vorstellung der Geburt des jugendlichen Sonnengottes aus der Lotosblüte deutlich formuliert:

*„Re anbeten bei seinem Aufgang  
im östlichen Lichtland des Himmels.  
Gegrüßtest seist du, Knabe auf dem Schoß,  
Kind, das in der Lotosblume aufgeht,  
schöner Jüngling, der aus dem Lichtland kommt  
und die beiden Länder (= Ägypten) erhellt  
mit seinem Licht.“<sup>7</sup>*

So ist der Lotos Sinnbild des Sonnengottes und Symbol des Lebens, er findet sich daher unter den Opfergaben, die den Verstorbenen dargebracht und in den Stabsträußen, die den Göttern überreicht werden. Die Hoffnung, weiterhin teilzuhaben am Kreislauf des Lebens wird ausgedrückt durch die Lotosblüte über der Stirn in der Bemalung der Särge und den Blütenstengeln, die die Verstorbenen in den Szenen des Festmahls in den Händen halten. Der hohe Stellenwert dieser Vorstellung wird auch in den zahllosen Objekten des täglichen Gebrauchs deutlich, die eine Verzierung in Gestalt der Lotosblüte tragen oder deren Form aufgreifen. Und über ihre Verwendung im Diesseits hinaus finden sie sich – wie die Blütenkelche aus Fayence – auch als kostbare Beigabe in den Gräbern der hohen Beamten des Neuen Reiches.

Sylvia Schoske

1 Katalog Egypt's Golden Age, Boston 1982, 145–148.

2 Z. B. Katalog Ägyptisches Museum Berlin, Berlin 1989, 62f; G.A.D. Tait, The Egyptian Relief Chalice, in: JEA 49, 1963, 93ff.

3 Vgl. dazu Lexikon der Ägyptologie Bd. III, Wiesbaden 1980 s.v. „Lotos“.

4 Erik Hornung, Das ägyptische Totenbuch, Zürich – München 1979, 167.

5 Katalog Tutanchamun, Mainz 1980, 140, Nr. 40.

6 Hermann Schlögel, Der Sonnengott auf der Blüte, Aegyptiaca Helvetica 5, Genf 1977.

7 Jan Assmann, Hymnen und Gebete, Zürich 1975, 43.

Lit.: Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1976, 108; Ausstellungskatalog Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht, Mainz 1987, Nr. 279; Ausstellungskatalog Meisterwerke altägyptischer Keramik, Höhr-Grenzhausen 1978, 153, Nr. 226.

München ÄS 6978

Bronze

H. (mit Sockel) 44,4 cm, Br. 8,0 cm

H. Sockel 3,0 cm, Br. 6,5-6,7 cm, T. 13 cm

Herkunft unbekannt, Spätzeit, 26. Dynastie, um 600 v.Chr.

*»Sei begrüßt, Amun-Re, Herr von Theben,  
geschmückter Jüngling der Götter,  
über dessen Anblick alle Gesichter jubeln!*

*Herr der Hoheit, der den Hochmut zum Schweigen bringt,  
Herrscher aller Götter;  
Großer Gott, der Lebendige, Geliebte,  
über dessen Worte die Götter zufrieden sind.*

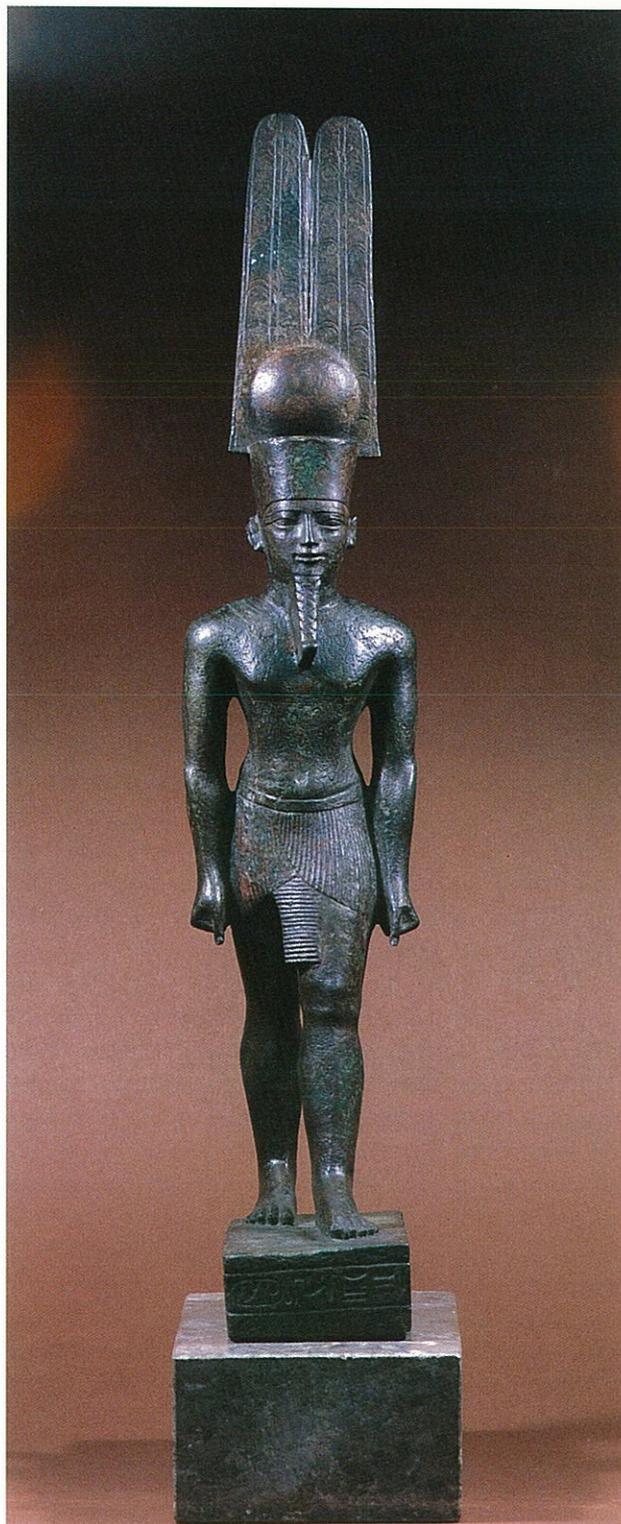
*König des Himmels, Schöpfer seiner Sterne,  
Weißgold der Götter;  
der den Himmel erschuf und das Lichtland geheim machte,  
der die Götter entstehen ließ nach seinem Wort;*

*Amun-Re, Herr von Theben, Erster von Karnak,  
Amun-Re, Kamutef, der auf seinem Thron sitzt,  
Herr der Strahlen, der die Vielheit schuf,  
hoch in der Doppelfeder, König der Götter,  
großer Falke mit geschmückter Brust,  
alle Menschen beten dich an, damit sie leben.«<sup>1</sup>*

Rein menschengestaltig ist der Reichsgott Amun von Karnak in dieser Statue dargestellt. Auf seine Funktion als »König der Götter« weist die Form seines Schurzes: Er trägt nicht den üblichen Götterschurz, der in gerader Linie oberhalb des Knies endet, sondern den dreigeteilten Königsschurz. Seine Verbindung, ja Gleichsetzung mit dem Sonnengott als »Herr der Strahlen« ist in der Sonnenscheibe angesprochen, die plastisch vor das Federpaar über dem Kronenaufbau gesetzt ist: So ist Amun »hoch in der Doppelfeder«. Und sein Beinamen »großer Falke mit geschmückter Brust« wird in einem enganliegenden Leibchen mit Federmuster sowie dem darüber liegenden vierreihigen Schmuckkragen aufgenommen, außerdem trägt er den unten aufgerollten, geflochtenen Götterbart, der von einem Bartband gehalten wird.

Überaus fein sind die durch Ritzungen angegebenen Details dieser Tracht, etwa die Innenzeichnung des Federpaars, das Schurzplissee, das Federmuster des Leibchens, die Flechtung des Bartes, auch die Zehen- und Daumen-nägel sind genau wiedergegeben. Die Oberarme sind frei gearbeitet, auf den Rückenpfiler wurde, wie in der Bronzeplastik üblich, verzichtet.

Die Figur steht in deutlicher Schrittstellung über einer längsrechteckigen Basis, dabei ist nicht nur der linke Fuß



vorgesetzt, sondern auch der rechte Fuß deutlich hinter die Vertikale des Körperaufbaus zurückgesetzt. In Fortführung der Vorwärtsbewegung ist die Symmetrie der Körperachse in der Frontalen aufgehoben: Der Kopf dreht sich nach links in die Vorwärtsbewegung hinein, die rechte Schulter folgt dieser Drehung, entsprechend ist die linke Schulter zurückgenommen. Der Unterkörper und das linke Bein führen diese Bewegungsrichtung fort, der linke Fuß schließlich ist klar nach außen gesetzt. So läuft eine Bewegungslinie vom hochaufragenden Federpaar über Kopf und Schultern zum linken Bein und bis in die Zehenspitzen, während das zurückgesetzte rechte Bein den statischen Kontrapost bildet.

Stilistisch sind die athletischen Proportionen des Körpers von Bedeutung, seine breiten Schultern, die schmale Taille, die langen Beine mit ihrer kräftigen Wadenmuskulatur. Die Überlängung des Unterkörpers wird in der Seit- und Rückansicht besonders deutlich, ebenso die kräftige Modellierung des Gesäßes, das sich unter dem eng anliegenden Schurz abzeichnet. Die Energie der Vorwärtsbewegung wird auch in den Armen sichtbar, die keineswegs einfach am Körper herabhängen, sondern vielmehr stark angespannt sind, wie die plastisch hervortretenden Muskelstränge der Unterarme zeigen. Über den breiten Schultern sitzt schließlich ein gedrungener Hals, das Gesicht ist großflächig angelegt und weist in der plastischen Angabe von Jochbeinen, Brauen, Oberlid und Schminkestrich eine differenzierte Modellierung auf. Der Mund zeigt mit leicht nach oben gezogenen Mundwinkeln ein fast unmerkliches Lächeln.

All diese Stilelemente stehen ebenso wie die energische Bewegung der Figur der Kunst der 25. Dynastie nahe. In dieser Epoche, der Kuschitenzeit, waren mit den nubischen Fremdherrschern auch neue Impulse für die Kunst nach Ägypten gekommen, die in abgemilderter Form bis in die 26. Dynastie hinein fortwirkten. Die aufgrund der stilistischen Analyse gewonnene Datierung in die erste Hälfte der 26. Dynastie wird durch die Inschriftzeile auf dem Statuensockel bestätigt: Ursprünglich auf allen vier Seiten umlaufend, ist sie heute zwar durch Korrosion weitgehend zerstört, doch ist an der Vorderseite in der Kartusche noch der Name des Königs Necho II. (Wḥm-jb-R<sup>c</sup>/610-595 v. Chr.) zu erkennen. Neben ihrer stilistischen und handwerklichen Qualität ist auch die Größe dieser Statue ungewöhnlich, die sich deutlich von den meist kleinformatigen Votivbronzen abhebt. Obwohl rasch zum »König der Götter« aufgestiegen, ist Amun doch eine verhältnismäßig junge Gottheit: Erst im frühen Mittleren Reich, der 11. Dynastie (ab ca. 2050 v. Chr.) bildlich belegt, wurde er zum Hauptgott des neugegründeten Tempels von Karnak, der über zwei Jahrtausende hinweg in Betrieb war und zum größten Tempelkomplex Ägyptens ausgebaut wurde. Die Herkunft des Amun ist nicht eindeutig; in den Darstellungen erscheint

er zunächst rein menschengestaltig wie in der vorliegenden Statue, doch kann er gleichzeitig auch in ithyphallischer Form mit erigiertem Glied auftreten - eine Gestalt, die er vom Fruchtbarkeitsgott Min übernommen hat.

Erst ab der frühen 18. Dynastie (ca. 1500 v. Chr.) erhält Amun Tiergestalt. Seine Erscheinungsform als Widder hat er offensichtlich aus der nubischen Kerma-Kultur übernommen,<sup>2</sup> seine Mischgestalt - Menschenleib mit Widderkopf - dient oft zur Kennzeichnung eines »nubischen« Amun neben dem rein menschengestaltigen ägyptischen Amun. Als »Der große Schnatterer« wird Amun bezeichnet, wenn er in Gestalt einer Gans auftritt; im Tempelbezirk von Karnak wurden die heiligen Gänse des Amun nahe des Heiligen Sees in einem Geflügelhof gehalten. Als Urgott kann Amun schließlich auch die Gestalt einer Schlange annehmen.<sup>3</sup>

Auf diese Funktion verweist auch die blaue Hautfarbe, die Amun gelegentlich zeigt. Und gemäß der ägyptischen Farbensymbolik<sup>4</sup> wird Amun auch mit grüner Hautfarbe dargestellt, wenn nämlich auf seinen Aspekt als Fruchtbarkeitsgott angespielt werden soll:

*»Du bist der Eine, der alles Seiende geschaffen hat, der Eine Einsame, der schuf, was ist.*

*Die Menschen gingen aus seinen Augen hervor, und die Götter entstanden aus seinem Mund.*

*Der die Kräuter erschafft,*

*die das Vieh am Leben erhalten,*

*und den Lebensbaum für die Menschheit,*

*der hervorbringt, wovon die Fische im Fluß leben*

*und die Vögel, die den Himmel bevölkern.*

*Der dem, der im Ei ist, Luft gibt;*

*der das Junge der Schlange am Leben erhält,*

*der erschafft, wovon die Mücke lebt,*

*Würmer und Flöhe gleichermaßen;*

*der für die Mäuse in ihren Löchern sorgt*

*und die Käfer am Leben erhält in jeglichem Holz.«<sup>5</sup>*

Sylvia Schoske

1 Zitiert nach Jan Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Zürich-München 1975, 261, Nr. 120 (pBerlin 3055).

2 Dietrich Wildung, *Sesostris und Amenemhet*, Fribourg 1984, 181.

3 Ausstellungskatalog *Egypte-Egypte*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1989, 54 f.

4 Dietrich Wildung, in: H. Gercke (Hrsg.), *Blau: Farbe der Ferne*. Katalog Kunstverein Heidelberg 1990, 53-56.

5 Assmann, op. cit., 203, Nr. 87E (Kairener Amunshymnus).

Lit.: Sylvia Schoske, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, Bd. XXXVIII, 1987, 219-221.

München ÄS 6291  
 Ägyptische Fayence  
 Durchmesser 32 cm  
 Herkunft unbekannt  
 Neues Reich, frühe 18. Dynastie, um 1500 v. Chr.

Eine vielschichtige Symbolik findet sich in den Motiven des Innenbildes dieser fragmentarischen Schale. Um einen quadratischen Teich gruppieren sich abwechselnd Lotos- und Papyruspflanzen mit geöffneter Blüte, dazwischen sind Knospen angeordnet. Im Inneren des Teiches ist eine stilisierte vierblättrige Blüte abgebildet, die jeweils die Diagonale markiert, dazwischen eine ebenfalls vierteilige, gegenständliche Form, die an die Darstellung von Palmstämmen erinnert. Etwas vom Teichufer entfernt steht auf einer Seite eine schlanke, langbeinige Kuh zwischen den Pflanzenstengeln; sie trägt eine große Lotosblüte an einem Band um den Hals sowie eine Sonnenscheibe zwischen den Hörnern. Die Musterung ihres Fells entspricht der Wiedergabe von Sternen. Eine ähnliche Kuh war ursprünglich auch auf der gegenüberliegenden Seite des Teiches dargestellt, von ihr sind nur noch die Hufe mit dem Ansatz der Beine erhalten.

Von der Mitte der anderen beiden Teichseiten wächst jeweils ein Sistrum empor, das Rasselinstrument und Kultsymbol der Göttin Hathor. Erhalten ist die charakteristische Frisur dieser Göttin mit den eingedrehten Locken, zu ergänzen ist das in Frontalansicht gezeigte Frauengesicht mit Kuhohren. Hathor ist somit je zweimal in verschiedenen Erscheinungsformen dargestellt: Einmal in reiner Tiergestalt, als Kuh mit der Sonnenscheibe, zum anderen in ihrem Kultsymbol, dem Sistrum.<sup>1</sup>

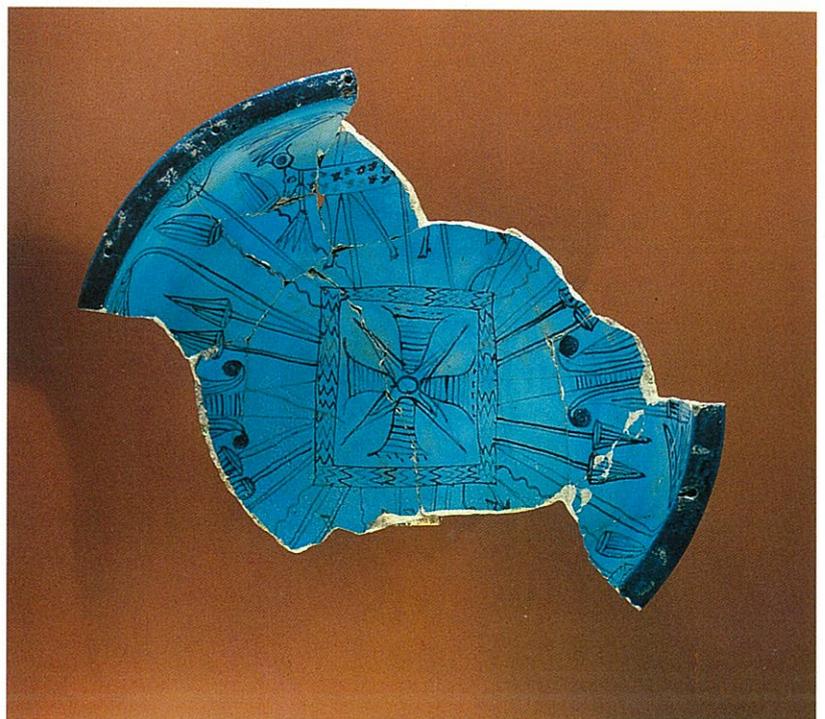
In der Wiedergabe von Teich und Pflanzen zeigt sich die für die ägyptische Flachbildkunst typische Darstellungsweise zweier Ansichtsebenen. Man blickt von oben auf die Wasserlinien des Teiches, während die Pflanzen von der Seite dargestellt sind: Lotos und Papyrus stehen am Ufer des Teiches.

Die Außenseite der Schale ist ebenfalls mit einem floralen Motiv verziert: Der flache Standfuß bildet den Mittelpunkt einer großen, geöffneten Lotosblüte. Obwohl die Schale keine Blütenform hat, wird sie durch diese Außendekoration gleichsam zu einer riesigen Lotosblü-

te. Auf dem steil aufragenden Rand sind oben in regelmäßigen Abständen kleine Löcher zu erkennen, in sie waren ursprünglich separat gearbeitete rundplastische Elemente – ebenfalls aus Fayence – eingesetzt, wohl Blüten und kleine Figuren von Kühen oder Kuhköpfe, also eine Wiederholung der Innenmotive in dreidimensionaler Form.

Nach Material und Dekoration gehört diese Schale zu einer Objektgruppe, die charakteristisch ist für die 18. Dynastie: die Nun-Schalen.<sup>2</sup> Sie haben ihre Vorläufer in kleinen Fayence-Schalen des Mittleren Reiches. Häufig ist die Außenwand wie bei dem Münchner Stück mit Blütenblättern bemalt, im Inneren finden sich neben stilisierten Blüten vor allem Lotos- und Papyruspflanzen, das Teichmotiv und Fische, seltener ist die Darstellung von Kuh- und Hathorsymbol.<sup>3</sup> In der Hälfte der 18. Dynastie ändert sich die Zusammenstellung der Motive, figürliche Darstellungen nehmen zu: springende Kälbchen, Musikantinnen, junge Mädchen.<sup>4</sup>

Der Teich steht für den Nun, das Urgewässer, aus dem alles Leben entsteht und aus dem sich der Sonnengott jeden Morgen erhebt:



*»Sei begrüßt, der aufgeht im Urozean,  
der die beiden Länder erhellt,  
nachdem er herausgekommen ist!  
Die versammelte Neunheit preist dich,  
die beiden Herrinnen hegen dich.  
Schöner, liebeerweckender Jüngling,  
die Götter jubeln ihm zu in Lobpreis.  
Der Urozean vermischt sich mit deinen Strahlen,  
Nur ist lapislazulifarben an deiner Seite.«<sup>5</sup>*

Der Lotos mit seinen Blüten, die sich abends in der Dämmerung schließen und am Morgen beim Aufgang der Sonne wieder öffnen, ist das Symbol des Sonnengottes, der auch direkt als jugendlicher Gott auf der Blüte dargestellt werden kann.<sup>6</sup> Das Motiv des Himmels wird fortgeführt durch die Göttin Hathor, die eine Himmelsgöttin ist und in ihrer Kuhgestalt die Sonne zwischen den Hörnern trägt; das gefleckte Fell gibt den Sternenhimmel wieder. Als Göttin des Westens nährt sie den Verstorbenen und wird so zum Symbol der Wiedergeburt – wie der Lotos, der die Hoffnung des Toten auf die Auferstehung im Jenseits ausdrückt. Im Papyrusdickicht am Ufer des Nils zieht Hathor das Götterkind Horus auf; das Schütteln des Rasselinstruments, des Sistrums, soll das Geräusch des Papyrus nachahmen, wenn Hathor aus dem Dickicht tritt.

Das in ihrem Kult verwendete Sistrum wurde zum Kultsymbol der Göttin.

Nicht ganz geklärt ist die Verwendung der Nun-Schalen: Sie wurden sowohl im Grabkontext als auch in Heiligtümern der Hathor gefunden. Ob sie dort als Motivgaben gestiftet wurden oder im Kult Verwendung fanden, läßt sich nicht erschließen. Da Hathor neben ihrer Zuständigkeit für den Halbedelstein Türkis – auf dem Sinai trägt sie den Beinamen »Herrin des Türkis« – gelegentlich als »Herrin der Fayence« auch mit diesem Material in Verbindung gebracht wird, ergeben sich mehrere Verbindungen zwischen dieser Göttin und den Nun-Schalen. Als Grabbeigabe symbolisieren die Schalen die Hoffnung des Verstorbenen auf Wiedergeburt und Weiterleben im Jenseits. Darüberhinaus haben sie möglicherweise noch eine praktische Funktion gehabt und wurden bei Trankspenden verwendet, vielleicht wurde in ihnen ein Milchopfer dargebracht<sup>7</sup> – eine weitere Verbindung zur Göttin Hathor und abermals eine Verknüpfung der verschiedenen Motive im Inneren der Schalen.

Die Münchner Schale ist mit einem Durchmesser von 32 Zentimetern eine der größten ihrer Art; die durchschnittliche Größe liegt zwischen 15 und 20 Zentimetern Durchmesser.

Sylvia Schoske

1 Die Verbindung von Hathor-Kuh und Kultsymbol ist auch sonst belegt, vgl. Wolfgang Krönig, in: MDIK 5, 1934, 162, Abb. 29.

2 Elisabeth-Christine Strauß, Die Nunschale – Eine Gefäßgruppe des Neuen Reiches, MÄS 30, München 1974.

3 Krönig, a. a. O., 144-166.

4 Katalog Egypt's Golden Age, Boston 1982, 141-145.

5 Aus einem Sonnenhymnus des Neuen Reiches: Jan Assmann, Sonnenhymnen in thebanischen Gräbern, Mainz 1983, 288.

6 Hermann Schlögl, Der Sonnengott auf der Blüte, Aegyptiaca Helvetica 5, Basel 1977.

7 Strauß, op. cit., 66f.

Lit.: Katalog Fünf Jahre – Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976-1980, Mainz 1980, 17; D. Wildung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band 34, 1983, 203.

München ÄS 6794

Kalzit

H. 71,8 cm, Br. 40,8 cm, T. 29,2 cm

Herkunft unbekannt

Altes Reich, 5. Dynastie, um 2390 v. Chr.

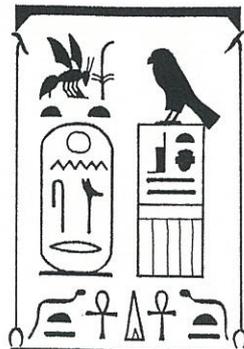
Als Mittler zwischen Gott und Mensch war dem ägyptischen König eine Doppelnatur eigen: Zum einen war er als historische Persönlichkeit Mensch, zum anderen selbst ein göttliches Wesen. Auf vielfältige Weise ist dieses Königsdogma formuliert und in Denkmäler umgesetzt worden: Bereits im Alten Reich wird der ägyptische König in der Titulatur als »Sohn des Sonnengottes Re« bezeichnet und als lebendes Abbild des Himmelsgottes Horus aufgefaßt; das Neue Reich schuf in den Bildern und Texten der »Geburtslegende«, der Schilderung der Zeugung des künftigen Thronfolgers durch den Götterkönig Amun mit der »Großen Königlichen Gemahlin« in der Konstellation göttlicher Vater - irdische Mutter einen Topos, der bruchlos ins Christentum tradiert wurde. Schließlich wurde auch in der Rundplastik das Thema der Doppelnatur des ägyptischen Königs aufgegriffen.

In der Münchner Doppelstatue des Ni-user-Rê ist der König zweimal nebeneinander im Typus der Stand-Schreit-Figur dargestellt. Den äußeren Rahmen bilden ein Basisblock (von dem heute nur noch das obere Drittel erhalten ist) und eine sich nach oben trapezförmig verjüngende Rückenplatte, die bis in Schulterhöhe reicht. Die drei Bruchstellen sind antik, durch Feuchtigkeitseinwirkung ist der im Kern fast weiße Kalkstein an der Oberfläche gelb-braun verwittert.

In der Vorderansicht greifen die Figuren über den durch die Rückenplatte vorgegebenen Raum oben und seitlich hinaus, das jeweils um eine Fußlänge vorgesetzte linke Bein setzt der Statik des Standmotivs die Dynamik des Ausschreitens entgegen. Dieser Bewegung folgen die Arme in ihrer unterschiedlichen Haltung: Der rechte Arm hängt herab, der linke Arm schwingt leicht nach vorn.

In ihrer Ikonographie sind die beiden Figuren identisch: Beide tragen den plissierten Königsschurz mit glattem Gürtel und das Königskopftuch mit

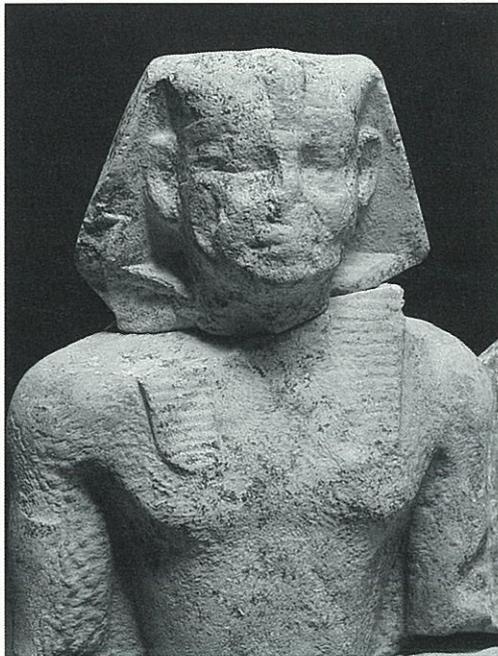
»König von Ober- und Unterägypten, Ni-user-Rê, Horus, Liebling der beiden Länder, dem Leben geschenkt ist ewiglich«



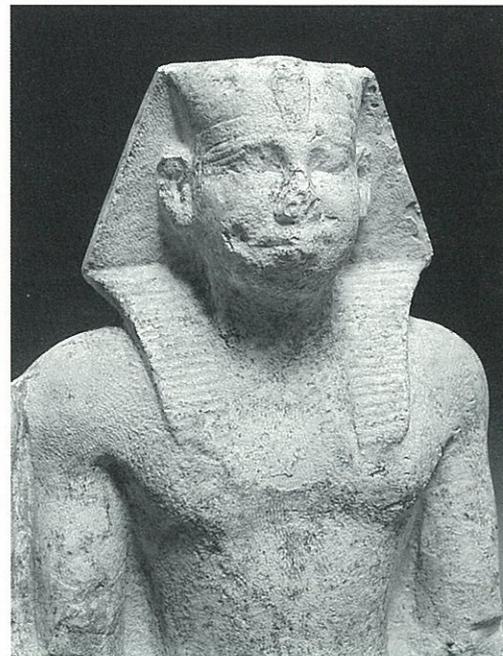
Urausschlange über der Stirn. Die zur Faust geballten Hände halten den sogenannten »Schattenstab«, Rudiment eines in der Steinplastik nicht ausgeführten Szepters.

Auf der Oberseite der Basis, jeweils vor dem zurückgesetzten Fuß in flachem Relief eingeritzt, finden sich zwei identische Inschriftenfelder mit der Titulatur des Königs (s. Zeichnung links).

Damit ist sowohl die Identität der Dargestellten als Ni-user-Rê, sechster König der 5. Dynastie, gesichert, als auch klargestellt, daß hier zweimal dieselbe Person



Rechte Figur der Doppelstatue



Linke Figur der Doppelstatue

wiedergegeben ist. Über die Bedeutung dieses Statuentyps ist damit nichts ausgesagt, zumal es bislang keine Parallelen gibt: Die Münchner Statue ist die einzige königliche Doppelstatue aus dem Alten Reich, dieser Statuentyp ist erst unter Amenemhet III. im Mittleren Reich am Ende der 12. Dynastie, rund 600 Jahre später, wieder belegt. Für die in der Privatplastik des Alten Reiches gelegentlich auftauchenden Doppelstatuen hat die Ägyptologie den Begriff »Pseudogruppen« (im Gegensatz zu echten Gruppenstatuen, die verschiedene Personen zu einer Statue verbinden) geprägt, ohne bislang eine überzeugende Erklärung gefunden zu haben; normalerweise werden sie als Darstellung des Verstorbenen mit seinem Ka (Seele) interpretiert<sup>1</sup>.

Betrachtet man die beiden Figuren des Ni-user-Rê genauer, fällt eine Reihe von Unterschieden auf der stilistischen Ebene auf: Der Gürtel der (von der Gruppe aus gesehen) linken Figur ist straffer gespannt als der der rechten, die Arme des linken Königs sind angespannter, seine Schulterlinie verläuft horizontal. Demgegenüber hängen die Schultern des rechten Königs herab, auch die Armhaltung ist schlaffer. Ähnliche Unterschiede der Darstellung finden sich auch in den Gesichtern: Die linke Figur zeigt ein straffes Gesicht mit weit geöffneten Augen, das Gesicht der rechten Figur weist dagegen kleinere, von tief liegenden Brauen überschattete Augen auf, seine Wangen sind leicht eingefallen, unter den Augen ist der Ansatz von Tränensäcken zu erkennen, auch die Ohren sind wesentlich größer wiedergegeben.

All diese Differenzierungen dienen zur Charakterisierung eines unterschiedlichen Lebensalters: Die linke Figur zeigt den jugendlichen, dynamischen Herrscher, die rech-

te Figur stellt den gealterten König dar. Damit ist in dieser Doppelstatue auf formaler wie auf stilistischer Ebene auf die eingangs erwähnte Doppelnatur des ägyptischen Königs angespielt: Die linke, zeitlos-jugendliche Figur betont das Göttliche im Wesen des Königs, wohingegen die Altersmerkmale der rechten Figur auf die Vergänglichkeit des Lebens, die Sterblichkeit auch des Königs als Mensch hinweisen.

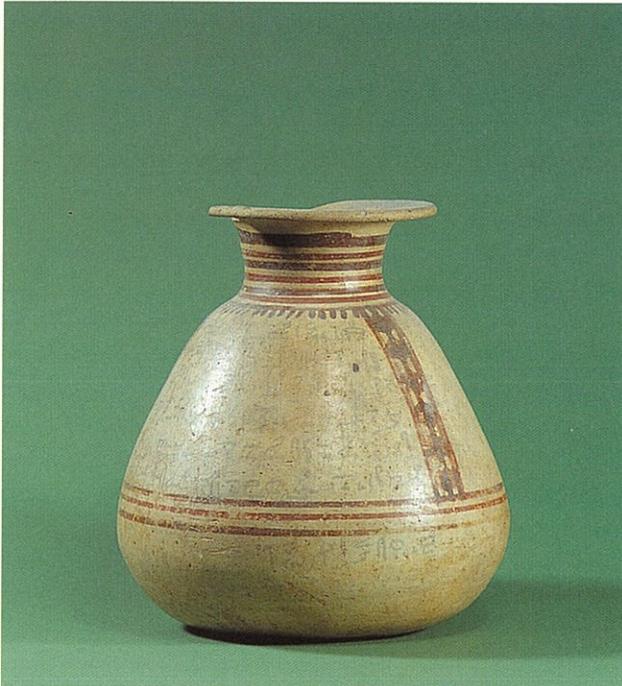
Darüber hinaus sind die beiden Figuren der Doppelstatue aber auch Abbild des zyklischen Ablaufs des Lebens, von Jugend und Alter, von Werden und Vergehen der Natur, für deren ewigen Kreislauf der König durch seinen Kontakt zu den Göttern zu garantieren hatte. Und so ist es sicher kein Zufall, daß gerade Ni-user-Rê unweit seiner Pyramide ein Sonnenheiligtum errichten ließ, in dessen Reliefs einerseits der zyklische Verlauf der Jahreszeiten in Naturdarstellungen geschildert wird, andererseits in den in dieser Ausführlichkeit einmaligen Darstellungen des Heb-Sed, des königlichen Erneuerungsfestes, die Überwindung des Alterungsprozesses der königlich-menschlichen Natur durch Rituale verewigt wird.

Sylvia Schoske

<sup>1</sup> Z. B. Hildesheim Inv. Nr. 2144: Katalog Das Alte Reich, Hildesheim 1986, 74 f.

Lit.: Dietrich Wildung, Ni-user-Rê - Sonnenkönig-Sonnengott, Schriften aus der Ägyptischen Sammlung (SAS) 1, München, 1984; ders., in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XXXV, 1984, 221-225; Katalog Ägyptische Kunst München, München 1985, 18-20, Nr. 11; ders., Die Kunst des alten Ägypten, Freiburg 1988, 83 und Tf. 25.

München ÄS 4313  
 Ton, bemalt  
 H. 16 cm, Ø 14,8 cm  
 Herkunft unbekannt  
 Neues Reich, 18. Dynastie, 1450–1400 v. Chr.



Auf den ersten Blick wirkt das kleine, beigefarbene Gefäß mit seinem rot-braunen Streifendekor eher unscheinbar, erst die siebenzeilige Inschrift macht es zu einem singulären Objekt: Der Text ist der Brief eines Mannes an seine Frau, und damit liegt hier das bislang einzige Beispiel einer derartigen Verwendung eines intakten Tongefäßes vor.

Das Gefäß mit Standfläche und konischem Körper hat einen deutlich abgesetzten, breiten Hals mit einer weit ausschwingenden, flachen Lippe, die an einer Stelle ausgebrochen ist. Dieser Gefäßtypus ist nach Parallelen in die erste Hälfte der 18. Dynastie (1450–1400) v. Chr.) zu datieren und stellt die Nachahmung eines Steingefäß-Typus in Keramik dar: Kalzit-Gefäße dieser Form sind ab der frühen 18. Dynastie zu belegen und dienten zur Aufnahme kosmetischer Produkte.<sup>1</sup>

Die Dekoration entspricht dem Streifen- und Tupfendekor dieser Epoche, bei dem es sich um ein stark stilisiertes Pflanzenmotiv handelt: Drei horizontale Streifen ziehen sich um den unteren Teil des Gefäßkörpers, sieben weitere Linien bedecken den Hals, an die unterste ist eine Tropfenreihe angefügt. Auf der Oberseite der Lippe finden sich weitere Streifengruppen, die zum Teil abgeblättert sind. Drei vertikale Streifenbänder mit aufgesetzten Tup-

fen teilen den Gefäßkörper in drei etwa gleichgroße, annähernd trapezförmige Felder.

Eines dieser Felder ist vollständig durch sechs Zeilen einer heute stark verbläßen Inschrift ausgefüllt; die erste Zeile ist über das vertikale Streifenband nach links fortgesetzt, die siebte Zeile liegt unterhalb des horizontalen Streifens.

Der Text ist linksläufig in hieratischer Schrift, der kursiven Schreibschrift der Ägypter, geschrieben:

*„Hetep an Ipuresti:*

*Was vor allem Dein Befinden anbelangt:*

*Geht es Dir gut?*

*Du sollst in Leben, Heil und Gesundheit,*

*in der Gunst des Amun-Re, des Königs der Götter,*

*und in der Gunst des Min, des Herrn von Achmim, sein.*

*Er verleihe Dir Gunst und Beliebtheit!*

*Achte nicht auf das Geschwätz jener zweiten Frau!*

*Schau, ich hatte Dir doch Folgendes gesagt:*

*Eine andere Frau gibt es nicht, nachdem ich mich vereint habe mit Dir.*

*Ich will Dir auch weiterhin dienen.*

*Ich habe einen nmst-Krug mit Rosinen gesandt,*

*ferner (Gersten (?))-Körner: 1 sdf-Maß*

*sowie Zwiebeln 50 (Stück)/Bünde.“<sup>2</sup>*

Mit diesem Brief reagiert Hetep vielleicht auf ein vorangegangenes Schreiben, auf alle Fälle aber auf einen Vorwurf der Ipuresti: Sie hat ihn ganz offensichtlich der Untreue bezichtigt, was Hetep als Gerücht, als Geschwätz einer anderen Frau abtut. Ob die beiden ein Ehepaar sind, geht aus dem ägyptischen Text nicht eindeutig hervor, doch wird man auf eine sexuelle Beziehung schließen können.

Hetep möchte die Verbindung zu Ipuresti jedoch fortsetzen, das versichert er ganz eindeutig. Zur Bestätigung, vielleicht auch zur Beschwichtigung, übersendet er ihr ein Geschenk, das neben den aufgezählten Naturalien auch das vorliegende Gefäß, wohl mit Inhalt, enthält.

Aus den in den einleitenden Grußworten genannten Göttern kann man vielleicht auf den Aufenthaltsort von Absender und Empfängerin schließen: Genannt werden Amun, der Hauptgott von Theben sowie Min von Achmim. Theben war zur Zeit der Abfassung des Briefes Hauptstadt Ägyptens, Achmim liegt rund 200 Kilometer

nördlich in Mittelägypten. Möglicherweise war Hetep aus beruflichen Gründen in die Residenz gerufen worden, Ipuresti sah sich zu Hause bössartigen Gerüchten ausgesetzt, auf die sie mit wiederholtem Vorwurf reagierte. Damit läßt sich dieser Brief als ein Beleg für die gleichrangige Stellung von Frau und Mann in der ägyptischen Gesellschaft interpretieren: Sexuelle Treue wird auch vom Mann gefordert, ein Ehebruch oder Seitensprung ist durchaus nichts Selbstverständliches, sonst würde Hetep nicht in dieser Weise reagieren. Und wenn sich auch nicht mehr definitiv feststellen läßt, ob er untreu war oder nicht: Ein schlechtes Gewissen scheint dieser Brief zu bestätigen...

Obwohl rein privaten Inhalts, hält sich dieser Brief an das in dieser Zeit übliche Formular: Das Schreiben beginnt ohne Datum mit der Nennung des Absenders und Empfängers, der Frage nach dem Befinden schließen sich Segenswünsche der Götter an, dann folgt die eigentliche Mitteilung. Die sonst übliche Abschiedsformel fehlt hier. Das Erlernen der richtigen Redewendungen, das korrekte Aufsetzen eines Briefes bildete einen wichtigen Teil des Unterrichts der Schreibschüler. Zu diesem Zweck gab es Musterbriefe für die verschiedensten Anlässe, die der zukünftige Schreiber durch wiederholtes Abschreiben auswendig zu lernen hatte. Die Palette möglicher Briefinhalte reichte von privaten und familiären Angelegenheiten über geschäftliche Korrespondenz zu administrativen Anweisungen, auch Beschwerden oder Anfragen an Vorgesetzte und Untergebene konnten in Briefform gehalten sein. Für kurze Mitteilungen, die oft nach dem Lesen wegwerfen wurden, verwendete man vor allem Scherben (Ostraka) zerbrochener Gefäße und Kalksteinsplitter; offizielle Schreiben wurden meist auf Papyrus verfaßt und häufig auch gesiegelt: Ein Brief galt als offizielles Dokument und konnte etwa vor Gericht als Beweismaterial verwendet werden.

Als wichtig empfundene Briefe des Königs an seine Beamten wurden gelegentlich auf Grabwänden oder Stellen verewigt; das bekannteste Beispiel ist ein Brief des Königs Pepi II. (Altes Reich, um 2200 v. Chr.), an einen Mann namens Herchuf, der auf der Fassade seines Grabes in Assuan den Brief des Königs zitiert: Als Geschenk hat Herchuf einen Zwerg von einer Nubienfahrt für den König mitgebracht, dieser drängt nun zur Eile und mahnt zur Vorsicht, damit diese exotische Gabe nur ja gesund in der 800 Kilometer nördlich gelegenen Residenz Memphis ankommen möge: „...*Du hast in diesem Deinem Brief gesagt, daß Du einen Zwerg der Gottestänze aus dem Lande der Horizontbewohner mitgebracht hast... Komm also sogleich stromab zum Hof. Laß (alles stehen und liegen) und bringe diesen Zwerg mit Dir... Wenn er mit Dir das Schiff herabsteigt, beauftrage zuverlässige Leute, die hinter ihm sind zu beiden Seiten des Schiffes und die aufpassen, daß er nicht ins Wasser fällt...*“.

Als Übermittler königlicher Briefe dienten Kuriere, auch offizielle Post wurde durch Boten befördert, die die Benennung „die mit Briefen Befäßen“ (jrj-md3t) trugen. Im privaten Bereich übernahmen Reisende und Kaufleute die Rolle des Briefträgers; sie waren mit Schiffen, dem Hauptverkehrsmittel im alten Ägypten, unterwegs.

Eine besondere Form der Korrespondenz stellen die „*Briefe an Tote*“ dar, die – auf Gefäße, Papyri oder Leinwand geschrieben – den Verstorbenen ins Grab gelegt wurden.<sup>3</sup> Dahinter steht die Vorstellung, daß der Verstorbene aus dem Jenseits in das diesseitige Leben eingreifen kann. Bei Krankheit oder juristischen Problemen, etwa bei Erbstreitigkeiten, bittet man den Verstorbenen um Hilfe und Beistand. Derartige Schreiben sind vom späten Alten bis zum Neuen Reich belegt (ca. 2200–1200 v. Chr.), in der anschließenden Spätzeit (1. Jtsd. v. Chr.) werden sie von „*Briefen an Götter*“ abgelöst.

HannesBuchberger / Sylvia Schoske

1 Katalog Egypt's Golden Age, Boston 1982, p. 81, Nr. 58 mit weiteren Parallelen, vgl. auch p. 79, Nr. 55.

2 H. Buchberger, Htp an Ipw-rs.ti – Der Brief auf dem Gefäß München ÄS 4313 –, in: SAK 18, 1991 (im Druck).

3 Alan H. Gardinger/Kurt Sethe, Egyptian Letters to the Dead, London, 1928; Hans Schneider, Een brief voor Anchiry, Zutphen o. J.

Lit.: Katalog Meisterwerke Altägyptischer Keramik, Höhr-Grenzhausen 1978, S. 169. Nr. 265; Fünf Jahre, Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976–1980, Mainz 1980, S. 37.

München ÄS 7090

Hämatit, Gold

L. 2,3 cm, Br. 0,8 cm, H. 1,4 cm

Herkunft unbekannt

Neues Reich, 18. Dynastie, 1500-1400 v.Chr.

Der Löwe liegt mit nebeneinander gelegten Vorderläufen und erhobenem Kopf auf einer längsrechteckigen Basis. Sie ist lediglich durch eine umlaufende Einkerbung vom Tierkörper getrennt und ragt nicht über dessen Umriß hinaus. Der Schwanz ist um die rechte Hinterkeule gelegt, eine Mähne ist nicht angegeben. Der gesamte Tierkörper bis zur Einkerbung der Basis ist von einer Goldfolie bedeckt, von der heute kleine Teile an Ohren, Läufen und Keulen fehlen, die Außenkanten und Unterseite der Basisplatte bleiben frei. Trotz seiner Kleinheit ist das Stück von beachtlicher Qualität hinsichtlich seiner plastischen Arbeit: Proportion und Haltung des Körpers entsprechen denen einer großformatigen Löwenfigur: unter der Goldfolie zeichnen sich die modellierten Formen des Körpers wie die Rundungen der Keulen, die Vertiefungen der Flanken oder Details des Kopfes – Ohren, Augenwülste, Nüstern – deutlich ab: Es ist eine richtige Löwenkulptur en miniature.

Aufgrund seines kleinen Formats und des wertvollen Materials ist dieser Löwe sicher dem Kontext eines Schmuckstücks zuzuweisen. So finden sich etwa liegende Löwen als Glieder von Armbändern im Schatzfund dreier Prinzessinnen des Mittleren Reiches aus Dahschur<sup>1</sup>, wobei die Tiere aus Goldfolie getrieben und aus zwei Teilen längs zusammengesetzt sind. Dabei zeigt entweder die Basisplatte zwei Längsbohrungen zum Auffädeln oder die Löwenkörper sind selbst längs durchbohrt.

Der Münchner Löwe weist weder eine Bohrung noch eine Öse auf, die nicht mit Gold überzogene Basisplatte dürfte jedoch den Hinweis auf die Art seiner Einbindung in ein Schmuckensemble liefern: Ein Perlenarmband aus dem Schatzfund dreier Königinnen Thutmosis' III. zeigt auf einer schmalen Platte aus Goldblech niedere Stege in Gestalt der Umrißlinien fünf nebeneinander liegender Katzen. Von den erhaltenen drei Katzen aus Karneol, die in diese Fassungen eingepaßt wurden, sind zwei ebenfalls mit Goldfolie überzogen.<sup>2</sup> Eine ähnliche Montage kann wohl für den Münchner Löwen rekonstruiert werden.

Löwen im Kontext von Schmuckstücken sind verhältnismäßig selten belegt; dafür finden sich Hinweise, daß Löwen aus Gold vom König an verdiente Offiziere als Belohnung verliehen wurden. Dies schildert etwa ein Mann namens Achmose Pennechet in einer biographischen Inschrift in seinem Grab in El Kab. Er hatte zu Beginn der 18. Dynastie unter sämtlichen Königen von Ahmose bis Thutmosis III. gedient:



»Nicht wich ich vom König in den Schlachten, vom König von Ober- und Unterägypten Ahmose, dem seligen, bis zum König von Ober- und Unterägypten Thutmosis II. Ich war in der Gunst des Königs bis zum König von Ober- und Unterägypten Thutmosis III., er lebe ewiglich (...)*«*

Dann folgt eine Aufzählung von Waffen und Schmuckstücken, die er von den verschiedenen Herrschern als Belohnung erhalten hat, darunter auch

»... Gold 4 Ringe, 4 Spangen, 1 Armband, 6 Fliegen, 3 Löwen sowie aus Gold 3 Beile ...*«*<sup>3</sup>

Die Verleihung des »Ehregoldes« durch den König spielt in den Gräbern der hohen Beamten des Neuen Reiches eine große Rolle und erfolgt meist in Gestalt von Halskrägen und Ketten aus Gold. In der zitierten biographischen Inschrift ist die Zusammenstellung von Goldfigürchen in Gestalt von Fliegen und Löwen von besonderer Bedeutung, denn ein solches Ensemble findet sich auch in zweidimensionaler Darstellung in thebanischen Gräbern:<sup>4</sup> Über einen Perlenhalskragen sind zwei Fliegen gelegt und hängen an Bändern zwei Löwenfiguren herab.<sup>5</sup>

Seit der späten Vorgeschichte ist der Löwe Sinnbild bestimmter Eigenschaften des Königs und verkörpert dessen Macht und Stärke. So kann der König in Texten direkt als »Löwe« bezeichnet oder in Reliefs als Löwe dargestellt werden, meist im Zusammenhang von Szenen der Feindvernichtung: Als Löwe unterwirft der König seine Gegner. So wird man auch den Löwen, der in den Schlachtenbildern der Ramessidenzeit den König in den Kampf begleitet und neben seinem Streitwagen einherspringend gezeigt wird, manchmal direkt einen Feind anfällt, weniger als ein ge-

zähmtes Begleittier des Königs erklären, als in ihm vielmehr eine symbolische Darstellung bestimmter Eigenschaften des Königs verkörpert sehen, die sich in der Tiergestalt klarer formulieren lassen als in einer rein menschlichen Erscheinung des Königs.

Diese Überlegung wird noch einsichtiger in der engen Verbindung von Menschen- und Tiergestalt, die in einer meist rundplastischen Darstellungsform des ägyptischen Königs zum Tragen kommt, nämlich in der Kombination von Löwenkörper und Königskopf, dem Sphinx. Dieses Mischwesen ist seit seinem ersten Auftreten im frühen Alten Reich eine Erscheinungsform des ägyptischen Königs und spielt auf den übermenschlichen, göttlichen Aspekt seiner Natur an. In der Schaffung des Statuentyps des sogenannten Mähnensphinx im Mittleren Reich, bei dem das Königskopftuch durch eine Löwenmähne ersetzt wird, erscheint die Verschmelzung von menschlichen und tierischen Elementen noch deutlicher und auf der künstlerischen Ebene besonders eindrucksvoll gelöst.

Doch nicht alle Löwendarstellungen geben den ägyptischen König wieder, der Löwe ist gleichzeitig auch die Erscheinungsform des rein Göttlichen: Zahlreiche Götter können in Löwengestalt oder als Mensch mit Löwenkopf auftreten, wobei auch weibliche Gottheiten stets mit einem männlichen Löwenkopf (mit Mähne) verbunden werden. Auch in diesem Kontext verkörpert die Löwengestalt ganz

bestimmte, machtvolle Eigenschaften verschiedener Götter – das Gefährliche, Vernichtende im Wesen eines Gottes wird in dieser Erscheinungsform ausgedrückt, das auch dem Menschen gefährlich werden kann und durch Opfergaben besänftigt werden muß.

Es sind vor allem weibliche Gottheiten, deren kriegerischer Aspekt durch ihre Löwengestalt veranschaulicht wird wie etwa Sachmet, Bastet, Tefnut oder Pachet, doch auch männliche Götter wie Nefertem und Mahes oder der nubische Apedemak erscheinen als Löwe.

Wenn gleichzeitig auch das Negative, Feindliche – sei es in der Funktion als Götterfeind im göttlichen Kontext oder als gejagtes Tier im königlichen Umfeld – in Gestalt eines Löwen auftreten kann, bedeutet dies keinen Widerspruch, sondern verdeutlicht die Ambivalenz der Wertigkeit nahezu aller ägyptischer Tierdarstellungen: Was positiv besetzt zur Verkörperung bestimmter Eigenschaften und Wesenszüge des Königs oder verschiedener Götter herangezogen wird, kann gleichzeitig die Gefährlichkeit des Gegners charakterisieren – und je gefährlicher dieser gezeigt wird, desto machtvoller ist der ihn besiegende König oder Gott.

So wird die große Zahl ägyptischer Löwendarstellungen in unterschiedlichen Kontexten in allen Epochen verständlich und die Verwendung von Löwenfigürchen aus Gold als Ehrenzeichen für verdiente Soldaten nachvollziehbar.

Sylvia Schoske

1 Cyril Aidred, *Jewels of the Pharaohs*, London 1971, pl. 34, 44.

2 Aldred, op. cit., pl. 84.

3 Urkunden IV, 39.

4 Z. B. im Grab eines Mannes namens Dedi (TT 200); vgl. Alfred Wiedemann, *Das alte Ägypten*, Heidelberg 1920, 67, Abb. 6.

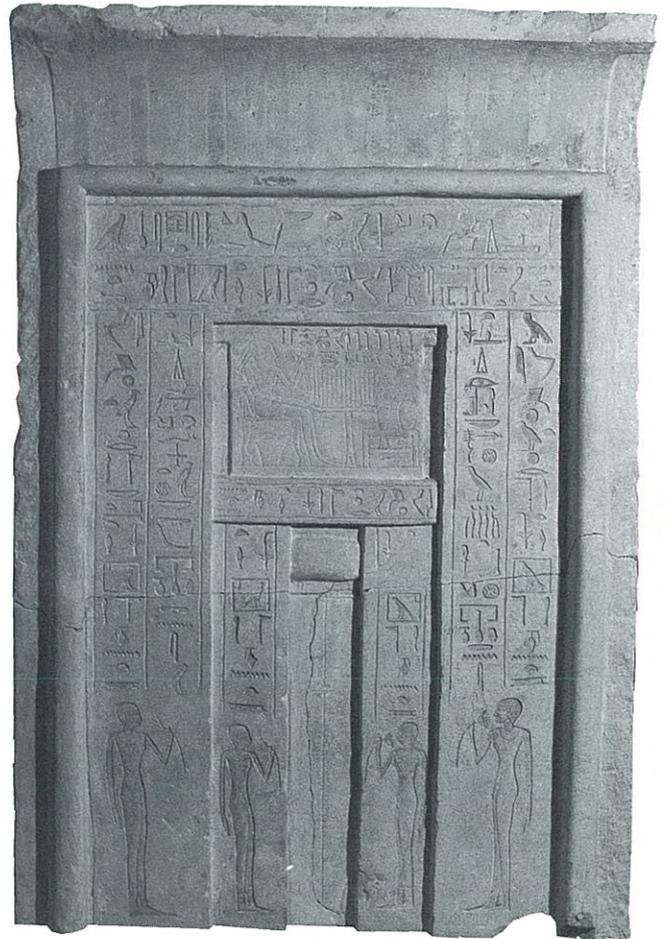
5 Zu Amuletten und Schmuckstücken in Fliegengestalt Ilona Bacher, *Die Fliege in Kultur und Religion der alten Ägypter*, unpublizierte Magisterarbeit, München 1989; zur Bedeutung der Fliegen-Amulette zuletzt Sylvia Schoske-Dietrich Wildung, *Gott und Götter im alten Ägypten*, Mainz 1992, 72, Nr. 46.

Lit.: Sylvia Schoske, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge, Band XL, München 1989, 228, Abb. 4.

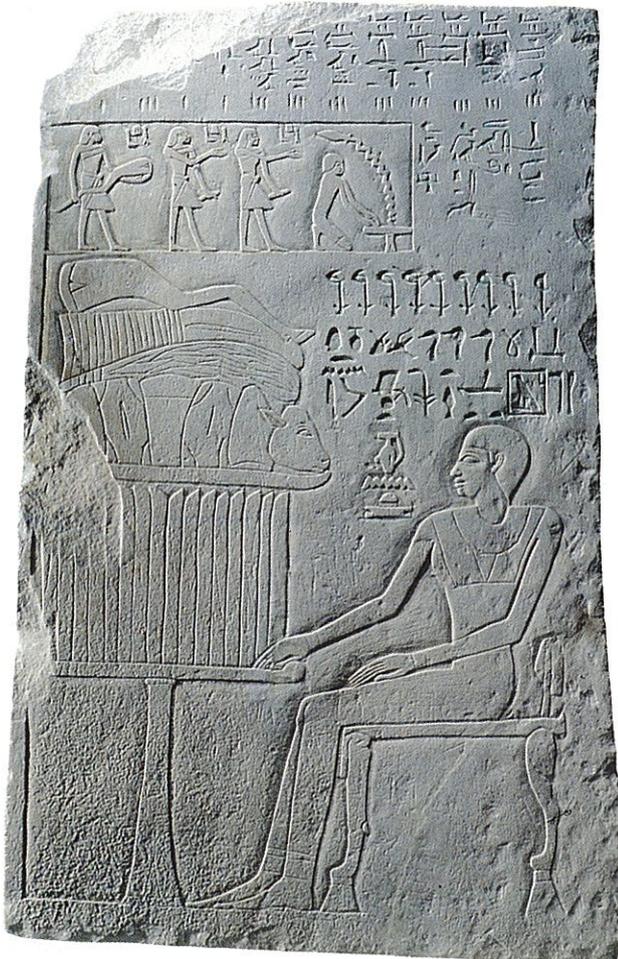
München ÄS 6288/6761  
 Kalkstein, bemalt  
 H. 1,35 m, Br. 1,80 m  
 Herkunft unbekannt  
 Altes Reich, 6. Dynastie, um 2200 v.Chr.

Drei Reliefblöcke bildeten ursprünglich die Kultnische eines Privatgrabes: Der zentralen Scheintür (Abb. rechts) waren beiderseits die schmalen Seitenplatten (Abb. umseitig) im rechten Winkel angefügt. Möglicherweise war nur diese Nische aus Kalkstein gearbeitet und in die Ziegelarchitektur des Grabes eingefügt, da die Außenkanten der Scheintür unbearbeitet geblieben sind.

In den Privatgräbern des Alten Reiches kennzeichnet die Scheintür die Hauptkultstelle des Grabes; vor ihr waren Opferplatten und -ständer aufgestellt, auf denen die Naturalopfer für die Verstorbenen dargebracht wurden. So war die Scheintür auch die Stelle des unmittelbarsten Kontaktes zwischen Diesseits und Jenseits: Hier wurde der Toten gedacht und ihnen Opfer dargebracht; vermittels der Scheintür konnte die Seele des Toten das Grab verlassen oder wieder zum Körper zurückkehren, der im Sarg ruhte. Die Konzeption der Scheintür hat sich aus der Vorstellung entwickelt, das Grab als Wohnhaus des Verstorbenen aufzufassen – eine Vorstellung, die seit der späten Vorgeschichte in der Architektur der Gräber und ihrer Dekoration zu greifen ist. Die architektonische Konstruktion der Scheintür – die parallel zu anderen Elementen der Grabausstattung auch als »Modelltür« bezeichnet werden kann – hat sich seit der 4. Dynastie entwickelt und zwei zunächst unabhängige Elemente miteinander verbunden: die eigentliche »Tür« mit ihrer architektonischen Rahmung und die sogenannte Speisetischszene, die zuerst ein eigenständiges Denkmal bildete und dann in das »Fenster« oberhalb der Tür integriert wurde, eingefasst von zwei senkrechten, vertieften Streifen. Gerahmt wird die Scheintür meist vom »Rundstab«, bekrönt von der »Hohlkehle« – zwei Elementen, die ursprünglich aus dem Lehmziegelbau stammen. Im Verlauf des Alten Reiches wird die eigentliche Tür immer schmäler und kleiner, tritt also allmählich in den Hintergrund. Dafür gewinnen die Türleibungen an Raum, von de-



nen auch mehrere ineinander geschachtelt werden können. Sie tragen meist senkrechte Inschriftenzeilen, die Titulatur und Namen sowie eine kurze Opferformel enthalten. Wie ein erster Blick auf die Münchner Scheintür zeigt, gehörte diese ursprünglich zur Grabausstattung einer Frau. Ihre Besitzerin ist insgesamt fünfmal in sehr dünnem Flachrelief dargestellt: Auf Rahmung und Türleibung ist sie viermal stehend, jeweils nach innen der Tür zugewandt, zu erkennen, außerdem ist sie auf der Opferplatte abgebildet. Die Inschriften nennen ihren Namen: Chnumit. Sie trägt ein bis zu den Knöcheln reichendes, enganliegendes Gewand, das von zwei Trägern gehalten wird. Darüber liegt



ein Schmuckkragen, an den Knöcheln sitzen breite Schmuckbänder. Chnumit trägt eine feine Löckchenfrisur, die die Ohren freiläßt; vor die Nase hält sie jeweils eine große Lotosblüte.

In der Darstellung der Opferplatte sitzt Chnumit, nach rechts gewandt, auf einem Stuhl mit niedriger Lehne und darüber gelegter Polsterung; die Stuhlbeine sind als Raubkatzenbeine gestaltet. Die rechte Hand hat sie zu den Broten auf dem vor ihr stehenden Opfertisch ausgestreckt. Unter ihrem Stuhl steht ein Waschgeschirr, bestehend aus einer hohen Schale und einer in diese gestellte Schnabelkanne. Rechts neben dem Opfertisch ist ein Gefäßständer zu erkennen, in den ein noch geschlossener Biertopf sowie ein schlankes Gefäß, eine sogenannte Hes-Vase, gestellt sind. Damit ist auf die Versorgung der Verstorbenen in verschiedensten Bereichen angespielt: Die Brote und der Bierkrug garantieren die Ernährung, die Lotosblüte den angenehmen Duft und das Waschgeschirr die – auch kultisch wichtige – Reinigung; auf den Kult verweist auch die Hes-Vase, eine typische Gefäßform für eine Trankspende. Weitere Opfergaben werden in der kurzen Inschrift oberhalb des Opfertisches genannt, die auch den Namen der Verstorbenen nennt und damit ihre Unverwechselbarkeit im Jenseits garantiert.

Die Reliefbilder der beiden Seitenwände der Nische zeigen spiegelverkehrt nahezu identische Szenen, unterscheiden sich allerdings stark in der Qualität: Dem sorgfältigen Flachrelief auf der linken Wand (Photo) steht auf der anderen Seite eine fast zur Ritzzeichnung verkümmerte Dekoration gegenüber, was auf eine rasche Fertigstellung des Grabes anlässlich des Todes seiner Inhaberin schließen läßt. Beiderseits sitzt die Grabherrin an einem Speisetisch, auf dem Brote, Kuchen, Fleischstücke, Rinderköpfe und Gemüse übereinander getürmt sind. In einem kleinen, vertieften Bildfeld treten darüber vier Priester auf die Verstorbene zu, die mit dem Blick aus der Nische heraus, dem Grabbesucher entgegen, auf einem Stuhl sitzt und einmal an einer Lotosblüte schnuppert, einmal die Hand nach den Broten ausstreckt. Der erste Priester bringt kniend eine Wasserspende dar, die beiden folgenden halten jeweils eine Papyrusrolle in der rechten Hand, während ihre linke im Gebetsgestus erhoben ist; der letzte schließlich trägt einen Rinderschenkel herbei. Über dieser Szene steht in flüchtigen Hieroglyphen die traditionelle Opferliste.

Die kurzen Texte der äußeren Rahmung der Scheintür enthalten die sogenannte Opferformel sowie Titel und Namen der Chnumit. In den beiden oberen, waagerechten Zeilen – von rechts nach links zu lesen – heißt es:

»Ein Königsopfer für Anubis, »der an der Spitze seines Berges Befindliche«, den Herrn der Nekropole; ihr schönes Begräbnis an der westlichen Stelle, ihr Grab der Nekropole, die Verehrungswürdige beim Großen Gott, die Hofdame Chnumit«.

Ähnlich sind auch die Texte der senkrechten Zeilen aufgebaut, die sich abermals an Anubis (links) sowie an Osiris (rechts) wenden. Die beiden kurzen senkrechten Zeilen der Türleibung nennen ebenso wie die Zeile auf dem Querbalken nur Namen und Titel der Chnumit, die hier nicht nur als »Hofdame« (*ḥkrt-njswt*), sondern auch als »Priesterin der Göttin Hathor« (*ḥm-ntr Ḥwt-ḥr*) bezeichnet wird.

Die überschlanken Proportionen des Körpers mit seinem kleinen Kopf sind typisch für das späte Alte Reich. Diese Datierung wird gestützt durch flüchtige Arbeit des Reliefs sowie die Beobachtung, daß Chnumit aufgrund ihrer knappen Titulatur nicht zur obersten Gesellschaftsschicht gehört. Wenn sie sich trotzdem als »Hofdame« bezeichnet, ist dies charakteristisch für die Auflösung gesellschaftlicher Strukturen am Ende des Alten Reiches.

Sylvia Schoske

Lit.: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band XXX, 1979, 199ff., Abb. 1-3; 206, Abb. 9; Fünf Jahre, Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976-1980, München 1980, 10f.; S. Schoske-D. Wildung, Ägyptische Kunst München, München 1985, 16ff., Abb. 9-10.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1992

München ÄS 7092

Ton, bemalt

H. 21,8 cm, Br. 11 cm, T. 17 cm

Assiut (Mittelägypten)

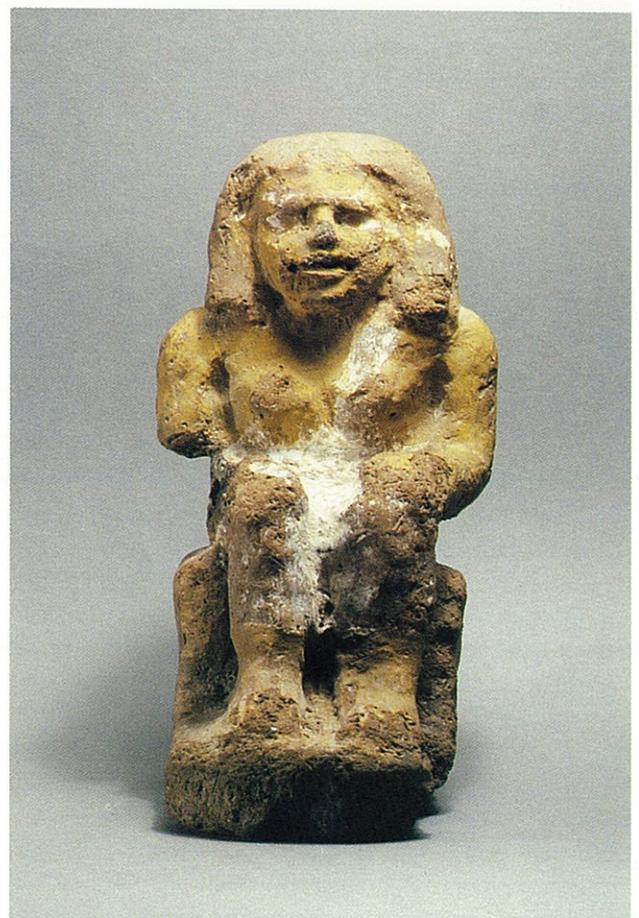
1. Zwischenzeit, 2200-2100 v. Chr.

Auf den ersten Blick wirkt diese kleine Tonfigur einer sitzenden Frau unbeholfen und etwas plump: Auf einem zu kurzen Oberkörper sitzt halslos ein großer Kopf, dem gegenüber ist der Unterkörper - die waagerechten Teile vom Gesäß bis zu den Knien - überlang, gleiches gilt für die Unterarme im Verhältnis zu den Oberarmen. Die Füße sind groß und kaum gegliedert, die Unterschenkel kurz und stämmig. Die Masse der Haare ist wenig differenziert, beiderseits des Gesichts fallen die Haare bis auf die Schultern offen herab, im Nacken stehen sie ab und sind tief unterschritten.

In ihrem formalen Aufbau folgt die Statue dem klassischen Typus der Sitzfigur, wie er seit dem frühen Alten Reich belegt ist: Die Frau sitzt auf einem würfelförmigen Sitz ohne Rückenlehne, der an der Vorderseite in eine kräftige Bodenplatte übergeht, auf dieser sind die Füße nebeneinander gestellt. Die Unterarme liegen auf den Oberschen-

keln auf, die Hände sind flach ausgestreckt und reichen mit den Fingerspitzen bis an die Knie heran - eine in dieser Form unmögliche anatomische Haltung, durch die die Figur in der Vorderansicht eng zusammengedrückt, in der Seitansicht bemüht gestreckt wirkt.

Entspricht die Figur in der Frontalen noch einigermaßen den Anforderungen an Aufbau und Struktur einer ägyptischen Statue, fällt sie in der Seitansicht völlig »aus dem Rahmen«: Der nach hinten gekippte Sitzwürfel zieht die Figur nach, die diese Neigung nach hinten mitmachen muß und dadurch aus dem rechtwinkligen Achsenkreuz herausfällt. Diese Auflösung der rechtwinkligen Struktur der Statue, diese Verzerrung der Proportionen ist charakteristisch für die 1. Zwischenzeit (2134-2040), die Periode zwischen dem Ende des Alten Reiches und der Neugründung des Zentralstaates zu Beginn des Mittleren Reiches - eine Epoche, in der sich nicht nur die Strukturen der Kunst auflösten:



»Sehet doch, es kommt dazu, daß das Land des Königtums beraubt wird durch wenige, sinnlose Leute.

Sehet, das Geheimnis des Landes, dessen Grenzen man nicht kennt, ist entblößt; die Residenz, die ist in einer Stunde zusammengestürzt.

Sehet, das Land ist voll Banden; der Starke, dessen Habe raubt der Elende.

Sehet, wer sich keinen Sargkasten machen konnte, besitzt jetzt ein Grab.

Sehet, die Beamtschaft des Landes ist durch das Land hin vertrieben.

Sehet, der Reiche schläft durstig; wer ihn sonst um seine Reste bat, der besitzt jetzt Starkbier.

Sehet, die die Kleider besaßen, sind jetzt in Lumpen; wer nicht für sich webte, besitzt jetzt feines Leinen.

Sehet, wer nichts vom Harfenspiel verstand, der besitzt jetzt eine Harfe.

Sehet, die Armen des Landes sind zu Reichen geworden; wer etwas besaß, ist jetzt einer, der nichts hat.

Sehet, wer kein Brot hatte, besitzt jetzt eine Scheune; aber womit sein Speicher versehen ist, das ist die Habe eines anderen.

Sehet, kein Amt ist mehr an seiner richtigen Stelle; sie sind wie eine aufgeschreckte Herde ohne Hirten.«<sup>2</sup>

So schildern die Mahnworte des Ipu-wer die Zustände dieser Epoche, die gekennzeichnet ist von der Auflösung der Zentralmacht des Königtums und dem Zusammenbruch des Wirtschaftssystems, was zu sozialen Unruhen, Hungersnöten und außenpolitischer Ohnmacht führte. Statt einer Zentralregierung in Memphis gibt es eine Vielzahl nunmehr unabhängiger Beamter, die als Gaufürsten wie Kleinkönige in den Provinzstädten regieren:

»Ich bin der Anfang der Menschen und das Ende der Menschen, einer, der die Entscheidung findet, wenn sie nottut. (...)

Diese meine oberägyptische Gerste war es, die stromauf gelangte und bis Nubien kam, die stromab gelangte und bis Abydos kam, während sonst ganz Oberägypten Hungers starb, und jedermann seine Kinder eins nach dem anderen auffraß.«<sup>3</sup>

Mit diesen Worten beschreibt Anchtifi, Gaufürst des 2. und 3. oberägyptischen Gaues um 2140 v. Chr. drastisch die Zustände seiner Zeit in den Inschriften seines Grabes. An die Stelle eines Königs sind viele lokale Herrscher getreten, und an die Stelle einer Residenzwerkstatt eine Vielzahl lokaler Künstlerschulen in der Provinz. Die Verwendung des billigen, überall verfügbaren Materials Ton wie in der Münchner Frauenfigur läßt auf die Schwierigkeiten dieser Ateliers bei der Beschaffung des kostbareren Materials Stein schließen.

Doch nicht nur vom Zerfall einer mehrhundertjährigen Tradition ägyptischer Bildhauerkunst kündigt die bescheidene kleine Figur: Zwar ist sie, dem Material entspre-

chend, nicht übermäßig sorgfältig gearbeitet, aber dennoch unbefangen und sicher modelliert. Das breite Gesicht weist erstaunliche Differenzierungen auf, so wirkt der Mund durch eine tiefe Ritzung der Lippenpalte leicht geöffnet, die Mundwinkel sind durch eine Bohrung markiert. Kinn und Brauenwülste sind kräftig modelliert, ebenso die stark asymmetrischen Wangen. Die Augen liegen nicht nur an der Vorderseite des Gesichtes, sondern sind seitlich bis zu den Schläfen gezogen. Finger und Zehen sind durch Ritzungen voneinander getrennt, in der Frisur ist ein Mittelscheitel angegeben.

Diese Detailfreude und Frische der Modellierung wird durch eine unbekümmerte Bemalung verstärkt, deren Farben ursprünglich noch kräftiger wirkten: Gesicht, Oberkörper und Gliedmaßen sind in sandgelb bemalt, die Perücke ist braun. Ein enganliegendes Kleid mit nur einem Träger, der die linke Brust bedeckt, während die rechte frei gelassen ist, wurde in weißer Farbe aufgemalt. In der Ungezwungenheit ihrer Modellierung, die sich nicht um althergebrachte Regeln kümmert, trifft sich diese Figur mit den zeitgleichen Wandbildern der wenigen dekorierten Gräber dieser Epoche, etwa eines Iti in Gebelein oder des schon erwähnten Anchtifi in Moalla.<sup>4</sup> Auch im Flachbild findet sich die für die 1. Zwischenzeit typische Überbetonung funktionaler Teile wie etwa der Gliedmaßen oder die Übergröße der Sinnesorgane - eine stilistische Eigenheit, die sich auch zu Beginn der ägyptischen Kunst in der Frühzeit (3000-2700 v. Chr.) beobachten läßt. So markiert die Kunst der 1. Zwischenzeit nicht nur das Ende der künstlerischen Traditionen des Alten Reiches, ist nicht nur Tiefpunkt künstlerischen Schaffens, sondern signalisiert gleichzeitig den Neubeginn, den Aufbruch zur Klassik des Mittleren Reiches.

Sylvia Schoske

1 Auf den Außenseiten dieses Sitzes ist in roter Farbe eine Inschrift aufgemalt, die heute mit bloßem Auge kaum noch zu erkennen ist, aber bereits 1916 publiziert wurde (A. B. Kamal, in: Annales du Service 16, 1916, 74; dort auch der Hinweis auf den Fundort). Die drei senkrechten Zeilen erwähnen in einer Opferformel auch den Namen der Dargestellten und ihrer Mutter mit Cheti und Djefai-hapi.

2 Zitiert nach Dietrich Wildung, Sesostriis und Amenemhet, Fribourg 1984, 24.

3 Op. cit. 30.

4 Op. cit. 30, Abb. 23; 32 f., Abb. 24, 25.

Lit.: Sylvia Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XL, München 1989, 227 f.

München ÄS 1307

Wachsmalerei auf Holz

H. 22,5 cm, Br. 17,5 cm, Länge der Mumie 85 cm.

Aus der Grabung Flinder Petries aus Hawara (Fayum) 1911  
römisch, 70/80 n. Chr.

Das Bildnis zeigt ein junges Mädchen in gelbem Gewand mit zwei dunklen goldgefaßten Seitenstreifen (Clavi)<sup>1</sup>. Im braunen Haar trägt sie einen Goldreif und um den Hals ein Kettchen mit Anhänger. Das Bildnis ist über dem Gesicht der Toten in die Mumienbinden eingewickelt. Es ist eines der wenigen, das sich noch im originalen Zusammenhang mit der kunstvoll eingewickelten Mumie befindet. In der griechisch-römischen Zeit war die Wicklung der äußeren Bindenschichten in Kassettenmuster sehr beliebt. Im Mittelpunkt jeder Kassette sitzt ein vergoldeter Stuckknopf. Eine Durchleuchtung der Mumie ergab, daß in die verschiedenen Bindenschichten keinerlei Schmuckstücke oder den Körper beschützende Amulette eingebunden sind. Die meisten dieser sogenannte Mumienporträts wurden in der Oase Fayum gefunden, wo viele Griechen und Römer wohnten. Wie verschiedene andere gleichzeitige Formen der Mumiendekoration (Stuckmasken, Leichentücher) sind die Mumienporträts Spätformen anthropoider (menschengestaltiger) Särgе und Mumien der pharaonischen Zeit.

Nach der Eroberung Ägyptens durch die Römer lassen sich seit dem frühen ersten nachchristlichen Jahrhundert Bestrebungen zur Individualisierung der Mumie verfolgen und ihr durch Stuckmasken oder Holz- bzw. Leinwandporträts Bildnischarakter zu verleihen. Diese »Individualisierung« vollzieht sich unter dem Einfluß des römischen Porträts und dort vor allem des im 1. Jhd. v. Chr. in Rom immer üblicher werdenden Grabporträts. In reiner Form spiegeln jedoch nur die gemalten Mumienporträts die Einwirkungen der römischen Porträtkunst wider. Die Mumienmasken dagegen bleiben zunächst stark typisiert. Sie sind beinahe ausnahmslos in Formen gegossen und erhalten ihre »Individualität« fast nur durch Frisur, Bemalung, Schmuck etc. Erst ab dem 3. Jhd. kann man dort gelegentlich von »Porträt«-Masken sprechen. Vereinzelt Porträthaftigkeit in der Rundplastik und im Relief war der altägyptischen Kunst zwar nicht fremd, doch im Medium der Malerei ist das Porträt ein Novum in Ägypten.

Der durch das gemalte Porträt bewirkte Effekt, daß der Tote die Hinterbliebenen anzublicken scheint, konnte nur bei einer senkrechten Aufstellung der Mumie optimal zur Geltung kommen. Es gibt verschiedene Hinweise darauf, daß die Mumien vor der eigentlichen Bestattung längere Zeit in Mumienschränken in den Wohnhäusern aufgestellt waren.<sup>2</sup> In ihrer Form sind die Mumienschränke Götterkapellen nachgebildet, der untere Teil ist fest verschlossen und im oberen Teil sitzt eine zweiflügelige Tür.<sup>3</sup> Bei Festen öffne-



te man die Tür und ließ den Toten an der Gemeinschaft der Lebenden teilnehmen. Diese Mumien wurden vermutlich erst, wenn die Erinnerung an den Toten verblaßt war – oft zu mehreren gleichzeitig –, bestattet. Dies geschah selbst bei sorgfältigst hergerichteten Mumien manchmal ganz sorglos und unter Verzicht auf eine äußere Kennzeichnung des Grabes.

Die Mumienporträts sind beinahe die einzigen gemalten Porträts, die aus römischer Zeit erhalten sind, obwohl es sie neben den Marmorporträts in großer Zahl gegeben haben muß und einige sehr berühmt waren. Etwa 750 sind in Ägypten auf Grund der günstigen klimatischen Bedingungen erhalten geblieben.

Millimeterdünne Holztafeln aus möglichst hartem Holz wurden zunächst mit einer Mischung aus Gips und Leim grundiert, um die Oberfläche zu versiegeln und damit die Absorption der Farben durch das Holz zu verhindern. Danach wurde das Bildnis in Wachs- oder Temperatechnik aufgetragen. Die frühen Mumienporträts, zu denen auch das Mädchenporträt gehört, sind meist in enkaustischer (Wachs)-Technik bemalt. Die Farbpigmente wurden mit Bienenwachs vermischt und erwärmt mit einem Pinsel



bzw. einem Metallspachtel aufgetragen. Diese Technik ermöglicht feinste Farbabstufungen mit fließenden Übergängen. An dem Mädchenporträt sind besonders die nuanciert wiedergegebenen Schattierungen der Haut hervorzuheben. Die Farbtöne reichen von hellem Gelb über Rosa bis zu verschiedenen Brauntönen, in weißer Farbe sind dem Gesicht zusätzlich an mehreren Stellen Lichtreflexe aufgesetzt.

Mumienporträts, vor allem die in Wachsmalerei ausgeführten, waren relativ teuer. Dementsprechend selten sind Por-

trätummien. Auf etwa 100 unverzierte Mumien derselben Zeitstellung kommt nur eine mit Porträt. Dabei ist zu berücksichtigen, daß sowieso nur diejenigen, die sich die an sich schon teure Mumifizierung leisten konnten, ein solches Porträt in Auftrag geben konnten. Auftraggeber waren die Angehörigen der griechisch-römischen Oberschicht, die dem einheimischen ägyptischen Totenkult folgten.

Das Mädchenporträt gehört zu den frühesten Mumienporträts, es ist vermutlich 70/80 n.Chr. entstanden, was auch durch die mitgefundene Mumie einer jungen Frau bestätigt wird, deren Porträt durch die modische, ganz an Rom orientierte Frisur leichter datierbar ist. Im selben Grab waren außerdem drei Mumien mit vergoldeten Masken beige-

setzt. Die Größe der Mumie läßt auf ein 4-5-jähriges Kind schließen, das Mädchen auf dem Bild erscheint jedoch eindeutig älter. Das Phänomen, daß früh Verstorbene älter dargestellt werden – in einem Alter, das zu erleben man ihnen gewünscht hätte –, ist kein Einzelfall, ebenso wie auch jung Verstorbene in der griechisch-römischen Antike z. B. die Hochzeit, die sie im Leben versäumt haben, durch eine Beigabe nachgereicht wurde.

Auch bei den Erwachsenenporträts kann man davon ausgehen, daß sie den Verstorbenen nur mehr oder weniger ähnlich wiedergeben, die Dargestellten haben sicher nicht in jedem Fall Modell gesessen. Bei späten Mumienporträts kann man gelegentlich sogar von einer Art Serienproduktion sprechen; die Bilder geben keine Individuen wieder, sondern Typen wie junger Mann, alter Mann, bärtig, unbärtig etc. Manche Bilder lassen an der Zurichtung erkennen, daß sie erst in zweiter Verwendung zu einem Mumienporträt zurechtgeschnitten worden waren und sie ursprünglich gerahmt an der Wand hingen.

Das Bemerkenswerte an den Porträtmumien ist das Neben- und Miteinander verschiedener Kulturen. Ihre Porträtaufassung ist rein römisch, die Namen der Verstorbenen, sofern sie den Porträts oder den Mumien aufgeschrieben sind, sind griechische, und die Mumifizierung der Toten entspricht altägyptischem Brauch.

Susanne Pfisterer-Haas

1 Clavi sind römische Standesabzeichen. Senatoren trugen breite Clavi, Ritter schmale, an ihren Tuniken. In Ägypten haben die Clavi diese Bedeutung jedoch verloren.

2 W.M. Flinders Petrie, *Roman Portraits and Memphis (IV)*, London 1911, 2. Klaus Parlasca *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966, 120f.

3 Parlasca a.O. 118ff. (Schranksärge von Abusir el Meleg).

Literatur: W.M. Flinders Petrie, *Roman Portraits and Memphis (IV)* London 1911, Taf. III Nr. 6. – K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966, 52; 123<sup>195</sup>; 226; Nr. 90; 251; 253. – ders. *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano B I*, Palermo 1969 Nr. 85, Taf. 20,4. – *Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München*, München 1976, 168 Nr. 104. – *Katalog Ingolstadt 1985, Ein Leib für Leben und Ewigkeit* Nr. 131.

München ÄS 1689

Fayence

H. 36,4 cm, Br. 7,8 cm, T. 2,8 cm

Herkunft unbekannt

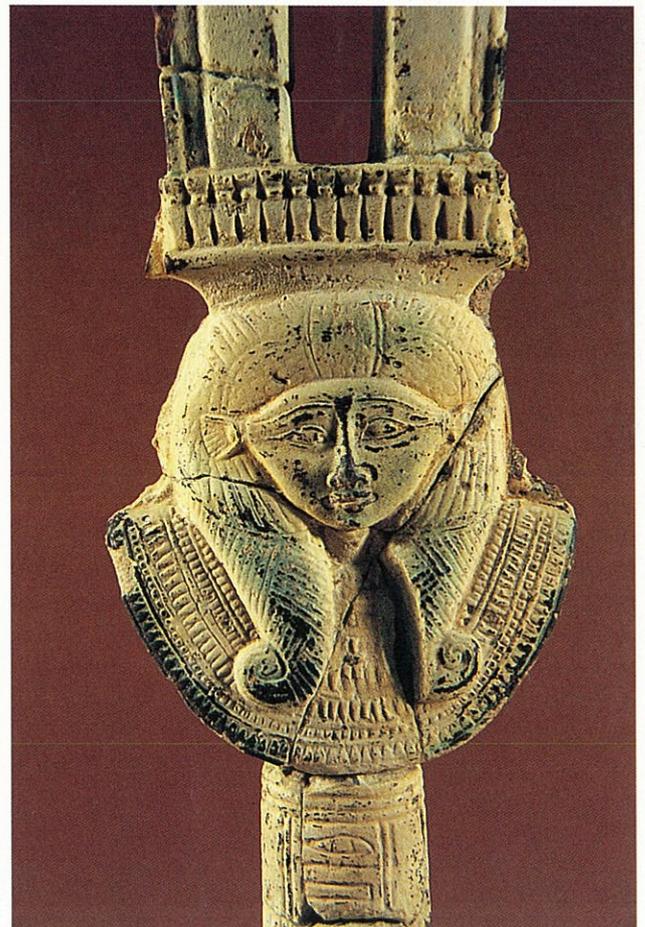
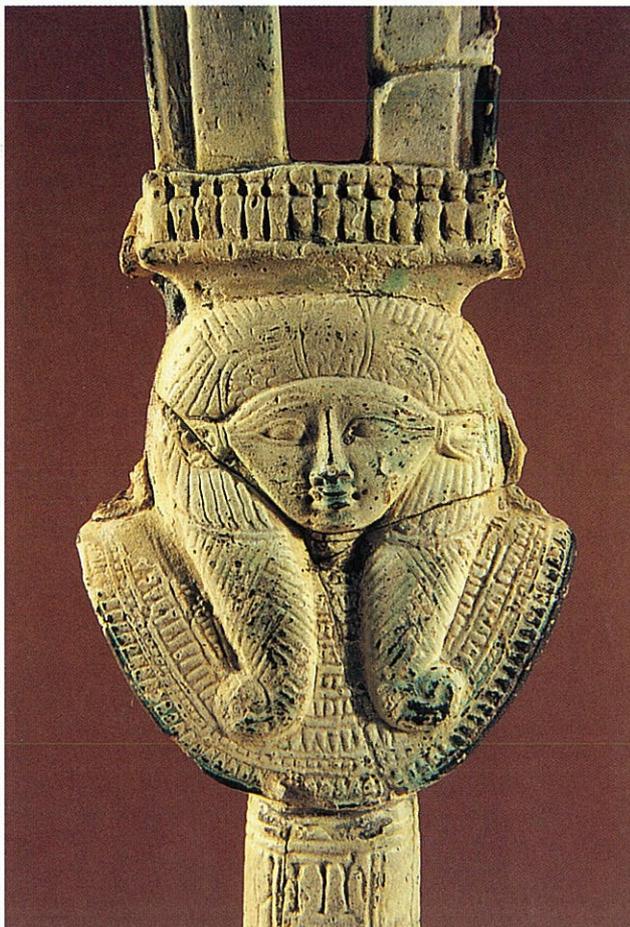
Spätzeit, 26. Dynastie, um 600 v.Chr.

Als Rasselinstrument wird das Sistrum vor allem im Kult weiblicher Gottheiten verwendet, zu deren Kultsymbol es gleichermaßen werden kann. Am engsten ist dabei die Verbindung zur Göttin Hathor, deren Gesicht charakteristischer Bestandteil der meisten Sistrum ist. Grundsätzlich werden zwei Typen unterschieden<sup>1</sup>, die bereits altägyptisch verschiedene Bezeichnungen erhielten: das Naos-Sistrum (*sechem*) und das Bügel-Sistrum (*sescheschet*). Letzteres ist ein lautmalendes Wort und erinnert an das Rascheln des Papyrusdickichts, aus dem Hathor in ihrer Kuhgestalt hervortritt.

Das Münchner Exemplar ist ein Naos-Sistrum: Über einem schlanken, im Querschnitt runden Griff ist der doppelseitig ausgeführte Kopf der Hathor gesetzt, auf dem sich als Kopfputz die Architekturform eines Naos (Schreines) oder Tempeltores erhebt. Dieser weist seitlich je drei Bohrungen auf, in die bewegliche Metallstäbchen gesteckt waren, auf

denen ihrerseits kleine Scheiben sitzen konnten: Diese erzeugten beim Schütteln das Rasselgeräusch. Beim Bügel-Sistrum ist der architektonische Aufbau durch einen hochgezogenen Bügel ersetzt, auf dem als oberer Abschluß eine Götterkrone oder Katze sitzen kann; auch der Griff ist oft als Götterfigur gebildet – meist in Form des zwergengestaltigen Bes, der zum Gefolge der Göttin Hathor zählt. In einer schlichten Version kann beim Bügel-Sistrum auf den Hathor-Kopf verzichtet werden.

Während das Naos-Sistrum meistens aus Fayence gefertigt wurde, ist das Bügel-Sistrum überwiegend in Bronze gegossen worden. Es erscheint erstmalig in der 18. Dynastie (mit Vorläufern im Mittleren Reich), wohingegen das Naos-Sistrum bereits im späten Alten Reich belegt ist. Dieser Typ hat auch das Vorbild für die Hathor-Kapitelle geliefert, die ab dem Mittleren Reich in den Tempeln weiblicher Gottheiten zu finden sind.



Das Münchner Sistrum ist sehr differenziert gearbeitet: Zwischen Griff und Gesicht der Göttin ist ein reich gegliederter Halskragen eingefügt, auf den die unten schneckenartig eingerollten Strähnen der typischen Hathor-Perücke fallen. Über diese ist als Besonderheit noch die Geierhaube gelegt, ein Kopfputz, der sowohl von der Königin als auch von Göttinnen getragen wird, bei einem Sistrum jedoch selten erscheint.

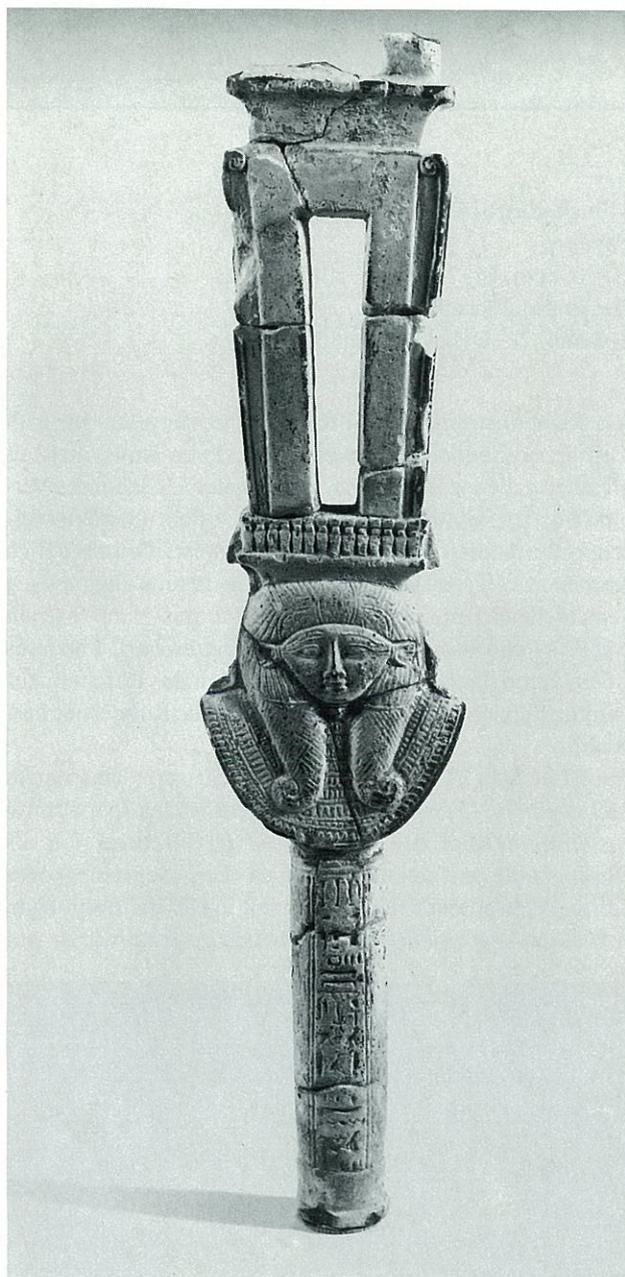
Während Hathor ansonsten entweder in reiner Tiergestalt als Kuh, in weiblicher Gestalt oder als Mischwesen mit Frauenkörper und Tier-(Kuh-)Kopf auftritt, wurde für das Kultsymbol des Sistrums eine andere Erscheinungsform des Göttlichen gefunden: Nur im Gesicht vermischen sich bereits menschliche und tierische Elemente. Typisch ist die in die Fläche gezogene Form des Gesichtes, die bis zu einem Dreieck stilisiert werden kann. Die breiteste Stelle liegt an den Schläfen, an die unmittelbar die Tierohren einer Kuh angesetzt sind. Eine platte Nase und aufgeworfene Lippen verleihen diesem ganz auf flächige Vorderansicht ausgerichteten Gesicht zusätzlich einen fremdländischen Ausdruck<sup>2</sup>, der wohl mit dem Beinamen der Hathor als »Herrin der Fremde« in Verbindung zu bringen ist.

Über Perücke und Geierhaube erhebt sich über einem rechteckigen Zwischenstück in Gestalt einer Hohlkehle der Naos-Aufsatz, der sich leicht nach oben verbreitert und von einer zweiten Hohlkehle abgeschlossen wird. Diese ist schmucklos, wohingegen die untere von einem dichten Uräenfries besetzt ist. Die aufgerichteten Schlangen tragen jeweils die Sonnenscheibe auf dem Kopf. Zwei größere Uräusschlangen flankierten ursprünglich den Hathorkopf: Sie saßen auf der Schulter auf, blickten nach außen und reichten bis zur Schmalseite der unteren Hohlkehle, wo heute nur noch die Umrisse ihrer Kronen (jeweils die Atef-Krone) sowie ihr Ansatz auf der Schulter zu erkennen sind; die Körper sind weggebrochen. Parallel zu den Außenseiten des Schreinaufsatzes ziehen sich zwei nach innen eingerollte Voluten nach oben, die als stilisierte Form des Kuhgehörns der Hathor interpretiert werden.

Die meisten Naos-Sistren enden mit der oberen Hohlkehle. Hier jedoch ist auf einer Seite (vgl. Gesamtaufnahme) der Ansatz eines weiteren Aufsatzes zu erkennen. Wie sich aus Parallelen ergibt, ist hier ein quer hockender, rundplastischer Geier zu ergänzen, der seine Flügel nach vorn gelegt hat – eine nur selten erhaltene Variante dieses Sistrum-Typs. Der Geier ist die Erscheinungsform der oberägyptischen Landesgöttin Nechet.

Die unterägyptische Landesgöttin, die schlangengestaltige Uto, wird als »Herrin des Himmels« auf der senkrechten Inschriftzeile auf dem Griff angesprochen, während die andere Seite Amun erwähnt: »Spielen des Sistrums ... für dein vollkommenes Antlitz, Amun-Re, Herr der Throne der beiden Länder«. Auch diese Anrufung eines männlichen Gottes auf einem Sistrum ist nur selten belegt, weitaus häufiger sind Nennungen weiblicher Gottheiten, allen voran Hathor sowie löwenköpfige Göttinnen wie Sachmet, Bastet oder Tefnut.

Dies hängt zusammen mit der schon erwähnten Rolle des Sistrums im Kult weiblicher Gottheiten: Es wird gespielt beim Ritual des »Papyrusraufens vor Hathor« und beim



»Besänftigen der Sachmet«, und zwar überwiegend von Priesterinnen wie etwa der »Sängerin des Amun«. In dieser Funktion erscheint es auch in der Hand von Königinnen und Prinzessinnen, ebenso tragen Göttinnen häufig ein Sistrum als Attribut.

Sylvia Schoske

1 R.D. Anderson, Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum, III Musical Instruments, London 1976, 40-63; Christiane Ziegler, Catalogue des instruments de musique égyptiens, Paris 1979, 31-62.

2 Ähnlich dem gleichfalls frontal gezeigten Gesicht der Hieroglyphe mit dem Lautwert hr.

3 Anderson, Musical Instruments, 53f., Nr. 71, Fig. 95; 56, Nr. 76, Fig. 100.

Lit.: Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1976, 72; Ausstellungskatalog Meisterwerke altägyptischer Keramik, Höhr-Grenzhausen 1978, 114f., Nr. 137 (Abb.); Ausstellungskatalog Schönheit – Abglanz der Göttlichkeit. Kosmetik im Alten Ägypten, München 1990, 142f., Nr. 127.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1993

München ÄS 6983

gebrannter Ton

H. 10,2 cm; Br. 8,3 cm; T. 20,4 cm

Herkunft unbekannt

vorgeschichtlich, 3500-3000 v.Chr.

Das Nilpferd war in der Vorstellungswelt der Völker des Altertums so untrennbar mit Ägypten verbunden, daß noch römische Darstellungen von Nillandschaften stets mit Nilpferden und Krokodilen bevölkert wurden<sup>1</sup>. Noch im 18. Jahrhundert wurden Nilpferde, wohl Tiere einer im Nildelta lebenden Restpopulation, auch in Berichten europäischer Ägyptenreisender erwähnt. Erst seit Beginn des 19. Jahrhunderts sind sie endgültig in Ägypten ausgestorben<sup>2</sup>. Obwohl mit sparsamen plastischen Mitteln gearbeitet, wurde in dieser Figur eine stehende Nilpferde das Wesentliche im Erscheinungsbild des Tieres wiedergegeben: der plumpe Körper mit säulenartigen, leicht nach außen gestemmt Beinen und der mächtige Schädel, der rund ein Drittel der gesamten Körperlänge einnimmt. Schwanz, Ohren, Augenhöcker und Nüstern sind plastisch herausgearbeitet, die Nasenlinie vom Maul zur Stirn ist durch einen Grat markiert. Nasenlöcher und Gehörgänge – auch After – sind durch eingestochene Vertiefungen an-

gegeben. Drei eingeritzte Linien als Wiedergabe von Speckfalten trennen Kopf und Körper. Die Oberseite des Tieres ist an Kopf, Körper und Beinen mit Ringen, Tupfen und Linien in weißer, teils verbläuter Farbe bemalt.

Unter den frühesten gegenständlichen Werken ägyptischer Kunst finden sich zahlreiche Tierbilder; zweidimensional in Gefäß- oder Felsmalereien oder auch dreidimensional als meist aus Ton geformte Figuren. Hier wird der Wunsch nach Beherrschung der Natur durch den Menschen deutlich, wenn auch nur im Medium des Bildes. Vor allem in der Frühzeit zählt das Nilpferd zu den am häufigsten abgebildeten Tieren. So finden sich figürliche Paletten und Anhänger in Gestalt dieses Tieres<sup>3</sup>; auch Schmuckkämme wurden mit Nilpferdfiguren dekoriert. Zahlreiche Schalen der Naqada I-Zeit (etwa 4000-3500 v.Chr.) sind mit Nilpferden bemalt (vgl. Abbildung)<sup>4</sup>; in einigen Fällen sind sie als rundplastische Figürchen auf den Gefäßrand aufgesetzt<sup>5</sup>. Als Gemeinsamkeit all dieser Darstellungen läßt



sich eine Reduktion der Form bis an die Grenze des Erkennbaren feststellen: Der Kopf mit breitem, flachem Maul ist nahezu rechteckig, der sehr voluminöse Körper und die kurzen Beine sind völlig ungegliedert. Dieselben stilistischen Merkmale weist auch das Münchner Stück auf, das deshalb wohl – trotz der eher für das Mittlere Reich typischen Bemalung – in die späte Vorgeschichte zu datieren ist. Seine engste Parallele befindet sich ebenfalls in der Münchner Sammlung: eine wesentlich kleinere Nilpferd-Statuette, welche im Bereich des frühzeitlichen Tempels in Abydos gefunden wurde.

Das Nilpferd nahm in der altägyptischen Kultur eine ambivalente Stellung ein. Seit Beginn der Selbstverdingung des Menschen als Konkurrent beim Kampf um Lebensraum betrachtet, wurde es verfolgt und gejagt. So sind Nilpferdjagden ein häufig aufgegriffenes Thema der Grabdekoration des Alten Reiches. Die Zerstörungen, die es bei seinen nächtlichen Weidegängen auf den Feldern hinterließ, machten es zu einem von den Bauern gefürchteten Ernteschädling:

*»Denkst du nicht daran, wie es dem Bauern ergeht angesichts der Ernteregistratur? Die Schlange hat die Hälfte weggenommen und das Nilpferd den Rest aufgeessen.«*  
(p Sallier I, 6.3)

So verkörpert das Nilpferd auf der einen Seite das Gefährliche, Böse und Negative schlechthin; bei der Jagd auf dieses Tier vernichtet der König symbolisch auch das Chaos, die Feinde Ägyptens. Auf göttlicher Ebene kann das Nilpferd gleichgesetzt werden mit dem Gott Seth, der ebenfalls seit der Spätzeit als Verkörperung des Bösen gelten kann. Auch in der »Totenfresserin«, einem Mischwesen aus Krokodilskopf sowie Löwen- und Nilpferdleib, kommen ausschließlich negative Aspekte des Tieres zum Ausdruck. Sie spielt eine wichtige Rolle im Jenseitsgericht, vor dem sich jeder Verstorbene verantworten muß. Im Fall eines negativen Urteils wird sein Herz von der »Fresserin« verschlungen, seine Seele somit vernichtet.

Doch das Nilpferd lieb auch einer Reihe von Schutzgöttinnen seine Gestalt: Thoeris, Ipet und Reret erscheinen mit Kopf und Leib eines Nilpferdes, menschlichen Armen mit Löwentatzen, und einem Krokodilsschwanz. Ihr stets schwangerer Leib deutet auf ihren Zuständigkeitsbereich hin: Schutz der Frauen während Schwangerschaft und Geburt. Sie tritt auch als Helferin bei der göttlichen Geburt im Mammisi (Geburtshaus des Tempels) auf. Ihre weite Verbreitung und große Beliebtheit bezeugen zahlreiche Amulette in ihrer Gestalt, die in Gräbern und Tempeln gefunden wurden; in Karnak ist aus ptolemäischer Zeit sogar ein der Göttin Ipet geweihter Tempel erhalten<sup>6</sup>, der schon in der 18. Dynastie einen Vorgängerbau hatte.

Gabriele Wenzel



- 1 Z. B. Nilpferdpersonifikation in Rom, Vatikanische Museen; Nilmosaik in Neapel, Nationalmuseum.
- 2 Lexikon der Ägyptologie IV, Wiesbaden 1982, 501-506, s. v. »Nilpferd«.
- 3 Palette in Gestalt eines Nilpferdes: Tony-Revillon, in: ASAE 50, 1959, 50, Ab. 2; Katalog Ägyptisches Museum Berlin, Berlin 1967, 15, Nr. 131.
- 4 Abbildung nach: William M. Flinders Petrie, Prehistoric Egypt, BSAE 31, 1920, pl. XVIII, 71; siehe auch: Janine Bourriau, Umm el-Ga'ab, Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest, Cambridge 1981, 28f., Nr. 35; 49, Nr. 76; William C. Hayes, The Scepter of Egypt I, New York 1953, 18, fig. 9, 10.
- 5 Edward R. Ayrton/ W. L.S. Loat, Pre-dynastic Cemetery at El Mahasna, EEF 31, 1911, pl. 11 (3).
- 6 Constant de Wit, Les inscriptions du temple d'Opet à Karnak I, II, BiAeg 12, 1962.

Lit.: Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XXXIX, 1988, 203f.; Almuth Behrmann, Das Nilpferd in der Vorstellungswelt der Ägypter, Europäische Hochschulschriften, Reihe 38, Bd. 22, Frankfurt 1989.

© Staatliche Sammlung Ägyptische Kunst München 1993

München ÄS 7110

Granit mit Resten schwarzer Bemalung

H. 18 cm, Br. 18,5 cm, T. 19 cm

Herkunft unbekannt

Mittleres Reich, 12. Dynastie, um 1870 v.Chr.

Der halblebensgroße Kopf ist in Höhe des Schulteransatzes gebrochen und bis auf das Fehlen von Bart und Nasenspitze vollständig erhalten. Der Ansatz der rechten Schulter zeigt in flachem Relief die Musterung der Schultermähne eines Löwen, wie sie für die Darstellung eines Sphingen – Löwenleib mit Königskopf – charakteristisch ist. Dieses Detail sowie das im Nacken weit nach hinten gezogene Kopftuch, das an der Bruchfläche deutlich konkav ausschwingt und ein Indiz für den auf dem Tierrücken aufliegenden Zopf des Kopftuches darstellt, sind eindeutige Hinweise auf die Zugehörigkeit des Königskopfes zu einer Sphinxfigur.

Der Kopf trägt das Königskopftuch mit der sogenannten Dreistrich-Streifung in flachem Relief; die Brustlappen sind eng gerippt. Das schmale Stirmband fällt an den Schläfen schräg zu den Ohren hin ab, vor denen keilförmig ein Schläfenlappen eingeritzt ist. An diesem setzt als Reliefstreifen das sich nach unten verbreiternde Bartband an, das am Kinn in den heute weitgehend weggebrochenen Bart mündete; übriggeblieben ist lediglich der Steg, der zwischen Hals und Bart eine Stütze bildete. Die gleichbleibend breiten Bänder der Augenbrauen enden in gleicher Linie mit den weit bis zu den Schläfen ausgezogenen Schminkstrichen, die sich vom äußeren Augenwinkel bis zur Stärke der Brauen verbreitern. Über der Stirn, das Stirmband leicht überschneidend, setzt der sich aufbäumende Vorderleib der Uräusschlange an, der sich flach an die Stirn anschmiegt. Auf dem Scheitel setzt sich der Schlangenkörper, zu einem eineinhalbfachen Ring zusammengelegt, in kräftigem Relief fort, um auf dem Hinterkopf flach mit einem Streifen des Kopftuches zu verschmelzen.

Der Ausdruck des Gesichtes wird durch die tief liegenden, überschatteten Augen und den durch die herabgezogenen Winkel mürrisch wirkenden Mund bestimmt. Der starken Plastizität der Gesichtsbildung mit kräftigen Brauenwülsten, hoch angesetzten Jochbeinen, einer insgesamt nach vorn geschobenen Mundpartie sowie tiefen Nasolabialfalten ist eine graphische Gestaltung der Einzelformen wie Brauen, Oberlidfalte und Schminkstrich entgegengesetzt, die sich auch in den ikonographischen Details von Schläfenlappen und Bartband wiederfindet. Der sehr direkte Blick resultiert einerseits aus der leicht nach oben gerichteten Haltung des Kopfes über einem langen Hals, andererseits aus der differenzierten Ausarbeitung der Augen: Vom leicht konvex gewölbten Augapfel ist die Iris abermals pla-



stisch angesetzt und zudem dunkel bemalt; die durch einen kleinen Wulst gebildete Augenrahmung wird graphisch durch den lediglich eingeritzten Schminkstrich fortgeführt. Den fordernden Ausdruck verstärkt der Mund mit seinen schmalen, leicht zusammengepreßten Lippen.

Diese ausgeprägten Formen von Mund und Augen sowie die deutlich an die Oberfläche tretende Schädelstruktur sind charakteristisch für das Bildnis Sesostris' III. Von diesem König sind eine Reihe eindrucksvoller Altersporträts überliefert<sup>1</sup>, zu denen der Münchner Kopf ein deutlich jugendlicher wirkendes Gegenstück liefert. Die hier vorgeprägten Züge erscheinen in veränderter Form bei den Altersbildnissen: Die abfallenden Mundwinkel werden noch stärker herabgezogen, die Falten tiefer eingegraben, die Wangen unter den hohen Jochbeinen sind nicht straff gespannt, sondern eingefallen, die Schatten unter den Augen werden zu Tränensäcken, die Augäpfel springen noch weiter hervor. Die Andeutung all dieser Details im Münchner Sphixkopf zeigt unmißverständlich, daß sie nicht Merkmale eines Altersbildnisses sind, sondern zu den individuellen Formen des Porträts Sesostris' III. gehören.

Der leicht nach oben gehende Blick sowie die latente Aggressivität des Gesichtes sind typisch für Sphinxstatuen: Das tierische Element dieses Mischwesens, die gespannte Sprungbereitschaft und nur gebändigte Gefährlichkeit und

Stärke des Löwen kommen hierin zum Ausdruck. Hier liegt nicht nur das Porträt eines Königs vor, sondern es wird darüber hinaus ein Aspekt des Königtums bildlich umgesetzt, das auf literarischer Ebene seine Entsprechung in den Hymnen auf Sesostris III. findet:

*»Sei begrüßt, Cha-kau-Re (Sesostris III.),  
unser Horus, göttlich an Verkörperungen!  
Der das Land schützt, seine Grenzen weit macht,  
der die Bergländer niederzwingt durch seine  
Uräusschlange.  
Der die beiden Länder umfaßt mit seinen Händen,  
der die Fremdländer umschlingt mit seinen Armen.  
Der die Bogenvölker tötet ohne einen Stockschlag,  
der den Pfeil schießt, ohne die Bogensehnen zu spannen.  
Dessen Schrecklichkeit die Troglodyten schlug in  
ihren Ländern,  
dessen Furchtbarkeit die neun Bogen tötete.  
Dessen Entsetzlichkeit bewirkte, daß Tausende starben  
unter den Bogenvölkern,  
Zehntausende derer, die seine Grenze angriffen.  
Der den Pfeil schießt wie Sachmet,  
um Tausende zu fällen unter denen, die seine Macht  
verkennen.  
Die Zunge Seiner Majestät ist es, die Nubien einschüchtert,  
seine Aussprüche, sie schlagen die Asiaten in die  
Flucht.  
Einzig Jugendlicher, der für seine Grenze kämpft,  
der nicht zuläßt, daß seine Leute ermüden. (...)«<sup>2</sup>*

So dient der Statuentyp des Sphinx zur Schilderung eines bestimmten Aspektes des königlichen Wesens: Dem ägyptischen König ist eine Doppelnatur zu eigen, er ist stets

Mensch – und damit sterblich, er ist aber auch Gott, kraft seines Amtes über alles Menschliche erhoben. Und seine Darstellung im Mischwesen Sphinx ist nicht rein menschlich, sondern übermenschlich und stellt somit die Verbindung zum Göttlichen her.

Späteren Epochen galt Sesostris III. (1881-1842 v.Chr.) als legendäre Gestalt, der wie kein anderer König das »Goldene Zeitalter« des Mittleren Reiches verkörperte<sup>3</sup>. Historischen Fakten wurde dabei nicht immer Rechnung getragen: Zum Teil wurden Ereignisse der Regierungsjahre seiner gleichnamigen Vorgänger für ihn vereinnahmt, zum Teil wird er von der Person Ramses II. überlagert.

Am nachhaltigsten war sein Wirken in Nubien: In seine Regierungszeit fällt der Aushub eines Kanals zur Überwindung und Schiffbarmachung des 1. Katarakts, vier Feldzüge nach Nubien sind inschriftlich belegt, und Hinweise auf seine Bautätigkeit finden sich in nahezu allen ägyptischen Festungen zwischen dem 1. und 2. Katarakt. Schon zu Lebzeiten in Nubien vergöttlicht, galt er auch dem Neuen Reich als Schutzpatron dieser unter ägyptischer Herrschaft stehenden Region. Verschiedene Denkmäler wie etwa die sogenannten Ächtungstexte lassen auf militärische Aktivitäten auch im Norden, in syrischem Gebiet, schließen.

In Ägypten selbst ist mit dem Namen Sesostris III. eine rege Bautätigkeit vom Delta bis nach Oberägypten belegt, etwa in Bubastis, Armant und Karnak; im Tempel von Medamud finden sich Reliefs des königlichen Erneuerungsfestes. Seine (Ziegel-)Pyramide wurde in Dahschur errichtet. Zu den bedeutendsten Denkmälern dieses Königs aber zählen seine zahlreichen, zum Teil überlebensgroßen Statuen mit den eindrucksvollen Porträts.

Sylvia Schoske

1 Z.B. Elisabeth Delange, Musée du Louvre, Catalogue des statues égyptiennes du Moyen Empire, Paris 1987, 27-29; vgl. auch das Münchner Fragment ÄS 5857: Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München 1976, 74f.

2 Hymnus auf Sesostris III. in den Kahun Papyri; zitiert nach Jan Assmann, Ägyptische Hymnen und Gebete, Zürich und München 1975, 476f., Nr. 228.

3 Dietrich Wildung, Sesostris und Amenemhet. Fribourg 1984, 10-22.

München Gl. WAF 38

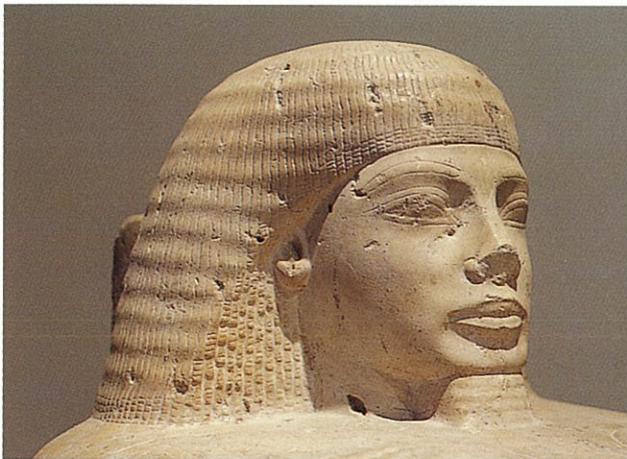
Kalkstein

H. 1,38 m

Theben, vermutlich Karnak

Neues Reich, 18. Dynastie, um 1320 v.Chr.

Inschrift 19. Dynastie, um 1210 v.Chr.



*»Der Erbfürst und Prinz, der Hohepriester des Amun, Bekenchons, der Gerechtfertigte, er sagt: (...) Ich war schon seit der Kindheit bis ins Alter im Tempel des Amun, indem ich ihm folgte in rechter Weise. Er möge mir eine Lebenszeit in Vollkommenheit vollenden nach 110 Jahren.«<sup>1</sup>*

Dieser idealbiographische Text auf dem Sockel der Münchner Würfelstatue nennt Name und Titel des Besitzers – als Hohepriester des Amun hatte Bekenchons das wichtigste Priesteramt des Landes inne. Was neben kultischen Pflichten zu seinen Aufgaben gehörte, schildert ein Ausschnitt des Textes auf dem Rückenpfeiler der Statue:

*»Ich habe Nützliches getan im Tempel des Amun, indem ich Baumeister meines Herrn war. Ich habe für ihn den Tempel »Ramses-geliebt-von-Amun, der-die-Bitten-erhört« gebaut am oberen Tor des Amuntempels. Ich habe zwei Obeliskens aus Granit in ihm aufgestellt, deren Spitzen sich dem Himmel nähern. (...) Ich habe zwei sehr große Türen aus Elektron hergestellt, deren oberer Rand sich mit dem Himmel vereint. Ich habe zwei große Flaggenmasten gezimmert und sie im herrlichen Vorhof an der Vorderseite des Tempels aufgestellt. Ich habe die großen Prozessionsbarken auf dem Fluß gezimmert für Amun, Mut und Chons.«*

Als Hohepriester des Amun war Bekenchons also Leiter sämtlicher Bauvorhaben im Amun-Tempel von Karnak, was einen Rückschluß auf den ursprünglichen Aufstel-

lungsort dieser Statue zuläßt, auch wenn ihr Entdecker in seinen Notizen lediglich »Theben« als Fundort angibt<sup>2</sup>: In Höhe des linken Fußes hat sich der »Ausgräber« der Statue verewigt: »Déct. p. J.Rifaud E. francoi N 30 A thébés 1818 = Découvert par Jacques Rifaud, ésculpteur francois No. 30 à Thébés 1818: Entdeckt von Jacques Rifaud, französischer Bildhauer, Nr. 30 in Theben 1818.«

Der Bildhauer Rifaud war einer der Amateur-Archäologen des frühen 19. Jahrhunderts, die im Auftrag reicher Geschäftsleute in Ägypten umfangreiche Sammlungen zusammenstellten, die dann nach Europa geschafft und dort den im Aufbau begriffenen ägyptischen Museen angeboten wurden. Rifaud arbeitete für den italienischen Konsul Drovetti, der unter anderem maßgeblich zum Aufbau des Museo Egizio in Turin beitrug.

Eine seiner Sammlungen hatte Drovetti dem damaligen bayerischen Kronprinzen, dem späteren König Ludwig I., angeboten, diesem fehlten jedoch die zum Ankauf notwendigen Mittel. Doch kann er wenigstens im Jahr 1823 in Rom die von Rifaud sichergestellte Würfelstatue kaufen – sie wird später eines der Hauptwerke des »Ägyptischen Saals« seiner Glyptothek am Königsplatz sein.

1904 wird eine zweite Würfelstatue des Bekenchons (heute in Kairo) »aus dem Schutt an der Ostseite des Granittores des 7. Pylons«<sup>3</sup> im Amun-Tempel von Karnak geborgen, die wahrscheinlich aufgrund nahezu gleicher Größe und formaler sowie ikonographischer Parallelen das Pendant zum Münchner Stück bildete.

Auch der Typus der Statue spricht für eine Aufstellung im Tempelbereich: Bei der Würfelfigur handelt es sich um einen seit der frühen 12. Dynastie bekannten Statuentyp, der ausschließlich für nichtkönigliche, männliche Personen – Priester und Beamte – Verwendung fand. Es ist die stark abstrahierte Darstellung eines über einer Doppelbasisplatte auf einem Polster am Boden hockenden Mannes, dessen Körper vollständig in ein eng anliegendes Gewand gehüllt ist; die Arme liegen überkreuzt flach auf den Knien der eng an den Körper gezogenen Beine auf. Eine bis auf die Schultern fallende Perücke und ein kurzer Kinnbart bilden die einzigen weiteren Details der Tracht. Gesäß, Schenkel und Ellbogen zeichnen sich unter dem den Körper verhüllenden Gewand plastisch ab. Auf dem Rückenpfeiler steht die berühmte biographische Inschrift, die in ungewöhnlicher Exaktheit die Karriere des Bekenchons schildert:

»(...) 4 Jahre habe ich verbracht als Schulknabe.  
 11 Jahre habe ich verbracht als Jüngling,  
 indem ich Oberster des Übungsstalles des Sethos war.  
 Ich war 4 Jahre lang Wab-Priester des Amun.  
 Ich war 12 Jahre lang Gottesvater des Amun.  
 Ich war 15 Jahre lang dritter Prophet des Amun.  
 Ich war 12 Jahre lang zweiter Prophet des Amun.  
 Er lobte mich, da er mich erkannte wegen meiner Leistung.  
 Er setzte mich zum Hohenpriester des Amun ein während  
 27 Jahren.« (...)

Aufgrund der im Text genannten beiden Königsnamen – Sethos I. und (an anderer Stelle) Ramses II. – sowie der genauen Auflistung seiner Lebensdaten läßt sich festhalten, daß Bekenchons bei der Abfassung der Inschrift 85 Jahre alt war; er wurde noch unter Haremhab geboren und war Hohepriester des Amun unter Ramses II. – und damit so-



zusagen der »Papst« dieser Zeit –, in der Regierungszeit von Merenptah hat er dann, sicherlich aus Altersgründen, abgedankt.

Soviel zum Besitzer der Statue, der sich in den Inschriften verewigt hat, die um 1210 v.Chr. entstanden sind. Der ursprüngliche Auftraggeber der Figur muß jedoch ein anderer gewesen sein: Die Stilistik des Kopfes paßt nicht zu dieser Datierung. Der Ausdruck des Gesichtes wird bestimmt durch die vollen, leicht aufgeworfenen Lippen und die sanfte Modellierung der ruhigen Flächen der Wangen mit hochstehenden Backenknochen. Demgegenüber wirkt die graphische Ausführung von Augen und Brauen nachlässig – ein Hinweis darauf, daß die Statue in diesem Bereich nicht vollendet wurde.

Ein Detail in der Augenbildung – eine durch einen Strich angegebene Oberlidfalte – gibt zusammen mit der Weichheit des Gesichtes den Hinweis auf die Entstehungszeit der Statue: Sie ist in die späte 18. Dynastie, die Nachamarna-Zeit zu datieren, etwa um 1320 v.Chr., also gut 100 Jahre früher als die Inschrift. Vielleicht läßt sich sogar der ursprüngliche Auftraggeber aus der teilweisen Unfertigkeit der Statue erschließen, die unter ihrem Erstbesitzer ja noch keine Inschriften hatte. Aufgrund ihres Formates, ihrer Qualität und ihres Aufstellungsortes im Karnak-Tempel kann es sich dabei nur um eine hochstehende Persönlichkeit gehandelt haben – die dann plötzlich keine Verwendung mehr für dieses Stück (und ihr Kairener Pendant) besaß. Es ist naheliegend, dabei an den obersten Heerführer Haremhab zu denken, der in dieser Zeit selbst König wurde – und dann für den Typ einer Würfelstatue keine Verwendung mehr hatte, da dies kein königlicher Statuentyp ist. Bekenchons greift dann am Höhepunkt seiner Laufbahn auf die beiden Würfelstatuen zurück und läßt sie mit seinen biographischen Inschriften versehen – nicht um Kosten zu sparen, sondern um sich ganz bewußt in die Tradition des Haremhab und dessen Epoche zu stellen. Eine solche Übernahme von Statuen vergangener Zeiten ist kein Einzelfall und muß je nach Person durchaus unterschiedlich gewertet werden; sie ist ein Indiz für das Geschichtsbewußtsein zumindest herausragender Einzelpersonlichkeiten und erlaubt einen Rückschluß auf die Wertstellung und Achtung jener Epochen, aus denen bewußt wiederverwendete Stücke stammen.

Sylvia Schoske

1 Übersetzung nach Plantikow-Münster, vgl. Lit.

2 J.Rifaud, Voyage en Egypte, en Nubie, et lieux convoisins, depuis 1805 jusqu'en 1827, 1830.

3 CG 42 155: G.Legrain, Statues et Statuettes des Rois et des Particuliers II, Catalogue Général de Musée du Caire, Kairo 1909, 21-23, pl. XVIII.

Lit.: Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band XXXVIII 1987, 7-26 (mit älterer Literatur); Plantikow-Münster, in: ZÄS 95, 1969, 117-135 (zu den Inschriften).

München Gl. WAF 24

Roter italienischer Marmor (»Rosso antico«)

Höhe: noch 1,35 m

Aus dem Besitz der Villa Albani

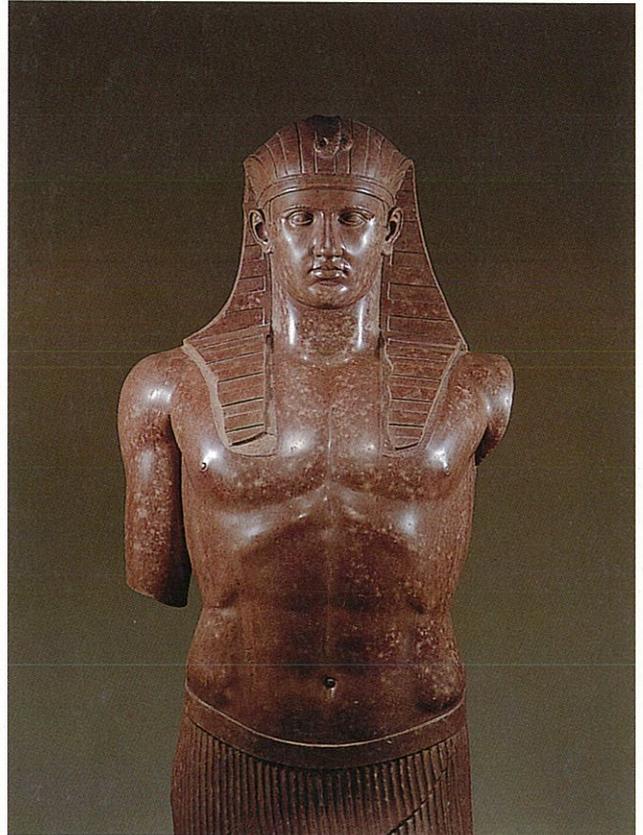
Römische Kaiserzeit (Hadrian), um 135 n.Chr.

Der Münchener Torso einer Standfigur des Antinoos stammt vermutlich aus der Villa Hadriana, wo die Figur sehr wahrscheinlich Bestandteil der statuarischen Ausstattung des sog. Kanopus gewesen ist, einer »ägyptischen« Ideallandschaft in Nachahmung des Osiris-Heiligtums von Kanopus bei Alexandria, die sich der römische Kaiser Hadrian (117-138 n.Chr.) nach seiner Ägyptenreise des Jahres 130 n.Chr. zusammen mit der kaiserlichen Villa in Tivoli bei Rom hatte errichten lassen.

Von Kronprinz Ludwig, dem nachmaligen König Ludwig I. von Bayern, nach Napoleons Absetzung in Paris aus dem Besitz der Villa Albani erworben, war der Torso zunächst im sog. Ägyptischen Saal der Münchener Glyptothek aufgestellt, allerdings nicht als Torso, sondern in rekonstruiertem Zustand mit den von dem berühmten dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770-1844) nach der Antinoos-Statue in den Vatikanischen Sammlungen vorgenommenen, heute im Magazin der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst aufbewahrten Ergänzungen der Arme und Beine.

Die ursprünglich überlebensgroße Statue orientiert sich sowohl in ihrem formalen Aufbau – eine männliche Stand-Schreit-Figur mit vorgesetztem linken Fuß, Basisplatte und Rückenpfeiler – als auch in den ikonographischen Details der Tracht – Königskopftuch mit Uräusschlange an der Stirn und Königsschurz – eindeutig an ägyptischen Vorbildern. Aber nicht nur das Material – roter italienischer Marmor (»Rosso antico«) –, sondern insbesondere der Stil der Statue mit ihren teilweise mißverstandenen Körperformen, die an diejenigen des griechischen »strengen Stils« anknüpfen, zeigen, daß sie in Italien von römischen Bildhauern geschaffen wurde. Somit gehört der Münchener Antinoos zum ägyptisierenden Typus der über 100 erhaltenen Antinoos-Bildnisse, die in den wenigen Jahren zwischen dem Tod des Antinoos (130 n.Chr.) und dem Ableben des Kaisers Hadrian (138 n.Chr.) entstanden sind, also nachdem Hadrian im Frühjahr des Jahres 130 n.Chr. zusammen mit seiner Gemahlin Sabina anlässlich eines Staatsbesuches Ägypten besucht hatte.

Auf dieser seiner zweiten Reichsreise wird Hadrian auch von dem jungen und außergewöhnlich schönen Bithynier Antinoos begleitet, mit dem er dann auch alleine in der libyschen Wüste auf Löwenjagd geht und – so die verklärende Legendenbildung – höchstpersönlich den Jüngling vor dem wütenden Angriff des zu Tode getroffenen Löwen gerettet haben soll. Aus dem Blut des sterbenden Tieres sei dabei im Wüstensand wunderbarerweise eine neue Blume entstanden, der Rosenlotus, auch Antinoeios



genannt, als ein untrügliches Vorzeichen des künftigen Schicksals des Antinoos: Denn auf der Rückreise des Kaiserpaars, das zuvor in Theben vergeblich den »Gesang des Memnon« erwartet hatte, ertrinkt der geliebte Gefährte Hadrians im Nil.

Über den Tod des ungefähr zwanzigjährigen Bithyniers im Nil berichten die antiken Quellen in unterschiedlicher Weise, so etwa Aelius Spartianus in der *Historia Augusta*, Aurelius Victor in *De Caesaribus* und Epiphanius von Salamis in *Ancoratus*. Die zuverlässigste Quelle aber ist Cassius Dio, selbst Bithynier, der in seiner *Römischen Geschichte* folgende, wohl weitgehend authentische Version der Geschehnisse gibt:

*Auch in Ägypten ließ er (Hadrian) die Stdt wieder aufbauen, die nach Antinoos heißt. Antinoos stammte von Bithynion, einer Stadt Bithyniens, die wir auch Klaudiopolis nennen. Er war der Liebling des Kaisers gewesen und hatte in Ägypten den Tod gefunden, entweder durch einen Sturz in den Nil, wie Hadrian schreibt, oder aber weil er, wie es der Wahrheit entspricht, geopfert wurde. Denn Hadrian war*

stets, wie schon erwähnt, sehr wißbegierig und bediente sich aller möglichen Weissagungen und Zauberformeln. Daher ehrte er den Antinoos, sei es aus Liebe zu ihm, sei es, weil der junge Mann freiwillig den Tod gesucht hatte – es mußte nämlich ein Leben zur Erreichung der Ziele Hadrians freiwillig hergegeben werden – durch Errichtung einer Stadt an der Stelle, wo jener sein Schicksal erlitten hatte, und nannte sie nach ihm. Außerdem ließ er ihm Statuen, vielmehr Götterbilder, sozusagen auf der ganzen Welt aufstellen. Schließlich behauptete er, einen Stern zu sehen und erklärte ihn für den des Antinoos; und er hörte mit Vergnügen die Märchen seiner Umgebung an, in denen es hieß, der Stern sei tatsächlich aus der Seele des Antinoos entstanden und damals zum erstenmale erschienen.

Danach hat Antinoos freiwillig den Opfertod auf sich genommen, um dadurch das von Weissagungen und Zauberformeln beeinflusste Leben des Kaisers Hadrian auf »magische« Weise zu verlängern.

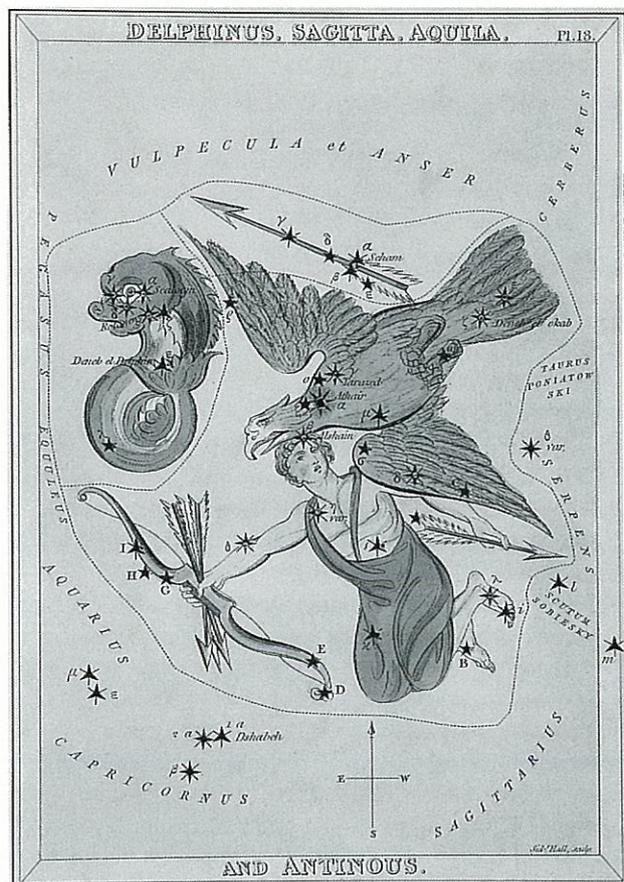
Unmittelbar nach seinem unerwartet frühen Tod erfolgt auf Anordnung des Imperators die Vergöttlichung des bithynischen Jünglings, und am Ort des tragischen Geschehens, unweit der mittelägyptischen Stadt Hermopolis Magna, wird von Hadrian zu Ehren des Antinoos eine Stadt gegründet: Antinoopolis, in der ein ägyptisch-griechischer Tempel für Antinoos errichtet wird, zu dem mit großer Wahrscheinlichkeit auch der heute auf dem Monte Pincio in Rom aufgestellte Obelisk des Antinoos – der sog. Barberinus – gehört, dessen hieroglyphische Inschriften ausführlich über die Stadtgründung, die architektonische Ausgestaltung des Heiligtums sowie den Antinoos-Kult mit den eigens dafür eingerichteten Wettkämpfen – den sog. Antinoeia – berichten und Cassius Dio im Wesentlichen bestätigen.

Durch seine Todesart, also das Ertrinken im Nil, dem Heiligen Strom Ägyptens, war Antinoos in Ägypten zur Apotheose, also zur Vergöttlichung prädestiniert, denn in Ägypten galten im Nil Ertrunkene als »gerechtfertigt«, d.h. als »selig«, da nach dem Osiris-Mythos auch Osiris – zugleich Toten- und Vegetationsgott – einst sein Leben im Nil verloren hatte und daher jeder Ertrunkene über die Osiris-Werdung, d.h. in gleichsam mythischer Nachfolge des Osiris, eins mit diesem unterweltlichen Gott wurde.

Zugleich geht aus dem Obeliskentext eindeutig hervor, daß Antinoos Heilräume senden kann, was wiederum Aelius Spartianus bestätigt, der berichtet, daß Orakelsprüche von ihm ausgehen, die Hadrian selbst, wie verlautet, verfaßt hatte, wobei sich Letzteres allerdings auf die von Hadrian verfaßte Kultregel für Antinoos bezieht:

... er erhört die Bitten dessen, der ihn anruft, und er heilt die Krankheiten der Bedürftigen, indem er einen Traum sendet.

Der vergöttlichte Antinoos steht als Mittler zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre. Durch seine Vergöttlichung wird Antinoos auf Münzen wiederholt zusammen mit einem sechs Zackigen Stern abgebildet. Dem *Almagest* des Claudius Ptolemaios (ca. 100-170 n.Chr.) ist zu entnehmen, daß nicht von einem Stern, aus der Seele des Antinoos entstanden – so die unpräzise Angabe bei Cassius



Dio –, sondern vielmehr von einem Sternbild Antinoos auszugehen ist, bemerkt der griechische Astronom und Naturforscher doch ausdrücklich, daß sechs Sterne beim Adler den astralen Ort des an den Himmel versetzten, also »verstirnten« Jünglings bilden, eine Sternkonstellation, die zwar heute nicht mehr in den Sternatlanten geführt wird, aber noch um 1825 auf einer Bildtafel der von einer anonymen »Lady« unter dem Titel *Urania's Mirror* in London veröffentlichten Übersicht über die Sternbilder enthalten ist, wo sich – auf der Tafel *DELPHINUS. SAGITTA. AQUILLA. AND ANTINOUS.* – Antinoos mit Pfeilen und Bogen in den Händen unterhalb des Sternbildes des Adlers kniend dargestellt findet.

Alfred Grimm

Lit.; HUGO MEYER, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit.* München 1991; ALFRED GRIMM – DIETER KESSLER – HUGO MEYER, *Der Obelisk des Antinoos. Eine kommentierte Edition* (Hrsg. von HUGO MEYER). München 1994; *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930.* Ausstellungskatalog Paris, Musée du Louvre, 20. Januar – 18. April 1994. Paris 1994, S. 46-48 (Nr. 1); GÜNTHER GRIMM, *Antinous renatus et felix? Überlegungen zur Statue des Antinous-Jonas in Santa Maria del Popolo*, in: *Aspekte spätägyptischer Kultur. Festschrift für Erich Winter zum 65. Geburtstag* (Hrsg. von MARTINA MINAS und JÜRGEN ZEIDLER, unter Mitarbeit von STEFANIE SCHIPS und SIMONE STÖHR). *Aegyptiaca Treverensia. Trierer Studien zum griechisch-römischen Ägypten* (Hrsg. von GÜNTHER GRIMM und HEINZ HEINEN). Band 7, Mainz am Rhein 1994, S. 103-112.

München ÄS 2729

Ton

L. 15,5 cm, Br. 5,5 cm, H. 14,6 cm

Herkunft unbekannt

Neues Reich, 18. Dynastie, um 1400 v.Chr.

Mit hoch aufgerichtetem Kopf ruht der Steinbock auf seinen untergeschlagenen Beinen; die quergeriefelten Hörner sind in einem Viertel Kreisbogen bis auf den Rücken heruntergezogen. Der Kopf mit den aufmerksam aufgestellten Ohren und den kräftigen Stirnwülsten ist gut modelliert; die Gesichtsdetails – Augen, Nüstern, Maul – sind gleichfalls plastisch geformt.

Erst auf den zweiten Blick wird die praktische Funktion dieser kleinen Tierskulptur deutlich: Zwischen die Ohren

ist eine zylinderförmige Ausgußstülpe mit flacher Lippe gesetzt; der Viertelbogen des zu einer Einheit verschmolzenen Hörnerpaares läßt sich als Griff erkennen – das Tier ist hohl gearbeitet als figürliches Gefäß.

Trotz dieser praktischen Funktion ist das kleine Meisterwerk ein typisches Beispiel der ägyptischen Tierplastik, die genaue Naturbeobachtung mit starker Abstraktion verbindet: So sind etwa die Beine zugunsten des Körpers vernachlässigt, sowohl in Bezug auf die Proportionen als auch im Hinblick auf ihre plastische Durchformung. Besonders auffällig kommt dies auch in der Umformung des Gehörns zu einem Griff zum Ausdruck, wo sich durch den Ansatz der Schultern, die Biegung des Halses und die Krümmung des verschmolzenen Hörnerpaares eine nahezu kreisförmige (Griff-)Öffnung ergibt. Andererseits sind die Struktur



der Hörner und die Gestalt des Kopfes so eindeutig, daß sich kein Zweifel an der Benennung des Tieres als Steinbock ergibt: Die realistischen Details eines Tierbildes sind bis an die Grenze der Eindeutigkeit reduziert, das Wesen des Tieres wird durch Veränderung, oft Übertreibung der Proportionen charakterisiert – ein Kunstgriff, der in der ägyptischen Tierdarstellung seit der späten Vorgeschichte zu beobachten ist.

Tiergestaltige Gefäße aus Ton sind in der ägyptischen Keramik auf wenige Epochen beschränkt und immer kostbare Einzelstücke gewesen. Ein erster Schwerpunkt ist in der späten Vorgeschichte (Negade II, 3500-3200 v.Chr.) auszumachen, wo das Repertoire überwiegend auf Vogel und Fisch beschränkt ist, die in mehreren Beispielen überliefert sind; hinzu kommen Nilpferd und Igel sowie einige nicht ganz sicher zu bestimmende Exemplare.<sup>1</sup> Ganz wenige Beispiele tiergestaltiger Gefäße finden sich in der 2. Zwischenzeit (1780-1650 v.Chr.), wobei auch wieder Fisch und Vogel zu finden sind.<sup>2</sup>

Im Neuen Reich in die Mitte der 18. Dynastie (ca. 1450-1360 v.Chr.) ist schließlich eine Gruppe figürlicher Gefäße zu datieren, zu denen auch der Münchner Steinbock gehört.<sup>3</sup>

Sie zeigen alle eine kräftige rot-braune Färbung und weisen eine glänzend polierte Oberfläche auf; Details sind, wenn überhaupt, nahezu ausschließlich in schwarzer Farbe aufgetragen.<sup>4</sup>

Ihre Motive lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Neben tiergestaltigen Gefäßen gibt es Gefäße in Frauengestalt – Schwangere, Mütter mit Kleinkindern, nubische Ammen, Musikantinnen. Diese unter dem Begriff »Gravidenflaschen«<sup>5</sup> zusammengefaßten Gefäße dienten zur Aufbewahrung eines kostbaren Öles, das zur Pflege der strapazierten Haut von Schwangeren Verwendung fand. Auch die tiergestaltigen Gefäße wurden als »Verpackungsmaterial« kosmetischer Produkte wie Parfüm und Salböl benutzt, wobei, wie so häufig in Ägypten, die Form eines Gegenstandes auf seine Funktion oder die Wirksamkeit seines Inhaltes verweisen sowie diese auf magische Weise verstärken sollte.

Im Fall der »Gravidenflaschen« soll die Gestalt der Gefäße nicht nur auf die Verwendung und pflegende Wirkung des Inhalts verweisen, sondern darüberhinaus den Schutz des Ungeborenen bzw. von Mutter und Kind gewährleisten. Die Form der tiergestaltigen Gefäße sollte gleichfalls die Wirkung ihres Inhaltes verstärken: Von Kosmetika versprach man sich nicht nur einen pflegenden und verschönernden Effekt, sondern erhoffte sich auch eine Steigerung der erotischen Ausstrahlung.

Der Steinbock nun weist eine enge Beziehung zum Gott Min auf, der als männlicher Fruchtbarkeitsgott mit erigiertem Glied (ithyphallisch) dargestellt wird und als dessen »heiliges Tier« der Steinbock gilt. Auch der Fisch ist ein

(männlich besetztes) erotisches Symbol, und es ist sicher kein Überlieferungsgeschichtlicher Zufall, daß neben dem Steinbock am häufigsten der Fisch in der Gruppe der tiergestaltigen Gefäße des Neuen Reiches zu finden ist. Gefäße in Gestalt anderer Tiere wie Heuschrecke oder Igel sind Einzelstücke geblieben.

Das Münchner Steinbock-Gefäß besticht durch die Schlichtheit seiner Linien und Klarheit seiner Formen, was vielleicht als stilistisches Kriterium für eine frühe Ansetzung innerhalb der Objektgruppe der figürlichen Gefäße der 18. Dynastie gelten könnte, sicher aber ein Qualitätsmerkmal ist. Ein Berliner Gefäß zeigt dagegen einen stehenden Steinbock, auf dessen Rücken eine kleine Figur (Kind) zu klettern versucht, wodurch die Form kleinteiliger und unruhiger wird.<sup>6</sup> Gleiches gilt für einen liegenden Steinbock im Louvre, der sehr detailliert gearbeitet ist und von zwei Jungtieren begleitet wird.<sup>7</sup>

Diese Beispiele leiten über zu den großformatigen, bemalten Gefäßen der Zeit Amenophis' III.-Echnaton aus Malqata und Amarna mit ihren oft komplizierten Formen und plastischen Applikationen, die häufig die Gestalt von Steinböcken und Antilopen annehmen können.<sup>8</sup> Schließlich muß noch ein figürliches Salbgefäß aus dem Grabeschatz des Tutanchamun erwähnt werden: Es ist aus Kalzit gefertigt und zeigt einen auf einer Basisplatte liegenden Steinbock, dessen Körper zur Aufnahme des Salböls ausgehöhlt wurde; die Ausgußöffnung (heute abgebrochen) befand sich ursprünglich auf dem Rücken des Tieres.<sup>9</sup>

Sylvia Schoske

1 J. Bourriau, *Umm el Ga'ab, Pottery from the Nile Valley before the Arab Conquest*, Cambridge 1981, 30.

2 A.a.O., 30-32, Nr. 37-41, 43.

3 A.a.O., 33ff., Nr. 46, 47; J. Bourriau, in: *Cahiers de la Céramique égyptienne*, Tome I, Le Caire 1987, 82 ff.

4 Ausstellungskatalog *Egypt's Gold Age*, Boston 1982, 101ff.

5 *Pottery from the Nile Valley*, 35f., Nr. 48-50; Ausstellungskatalog

*Nofret-die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten*, Mainz 1984, 24f., Nr.

7; Ausstellungskatalog *Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht*, Hildesheim-

Mainz 1987, 172f., Nr. 86-89; E. Brunner-Traut, in: *Festschrift K. Galling*, 1970, 35-48.

6 Katalog *Ägyptisches Museum Berlin*, Berlin 1967, 61, Nr. 673 (Abb.).

7 Katalog *Golden Age*, 105, Nr. 89; vgl. auch Katalog *Aufstieg*, 205, Nr. 128 (liegender Steinbock in Brüssel).

8 *Pottery from the Nile Valley*, 56, Nr. 57.

9 Ausstellungskatalog *Tutanchamun*, Mainz 1980, 134f., Nr. 37.

Lit.: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, München 1976, 108; Katalog *Meisterwerke Altägyptischer Keramik*, Höhr-Grenzhausen 1978, 171, Nr. 274, Tf. VII. S. Schoske, *Schönheit-Abglanz der Göttlichkeit. Kosmetik im Alten Ägypten*, München 1990, SAS 5, 96, Nr. 55.

München ÄS 42  
 Kalkstein  
 H. 48 cm, Br. 34 cm  
 Deir el-Medineh, Grab 360  
 Neues Reich, 20. Dynastie, um 1150 v.Chr.

Altägyptische Grab- und Votivstelen bleiben in ihrer Form über Jahrtausende hinweg einigen wenigen Grundtypen verpflichtet. Zu ihnen gehört die Stele, über deren rechteckigem Bild- und Textfeld sich ein halbkreisförmiger Abschluß wölbt. Oft von der Himmelhieroglyphe als Randornament eingefasst, nimmt dieser obere Stelenteil meist religiöse Bildmotive auf, während das untere Feld den Stelenstifter und seine Familie zu zeigen pflegt.

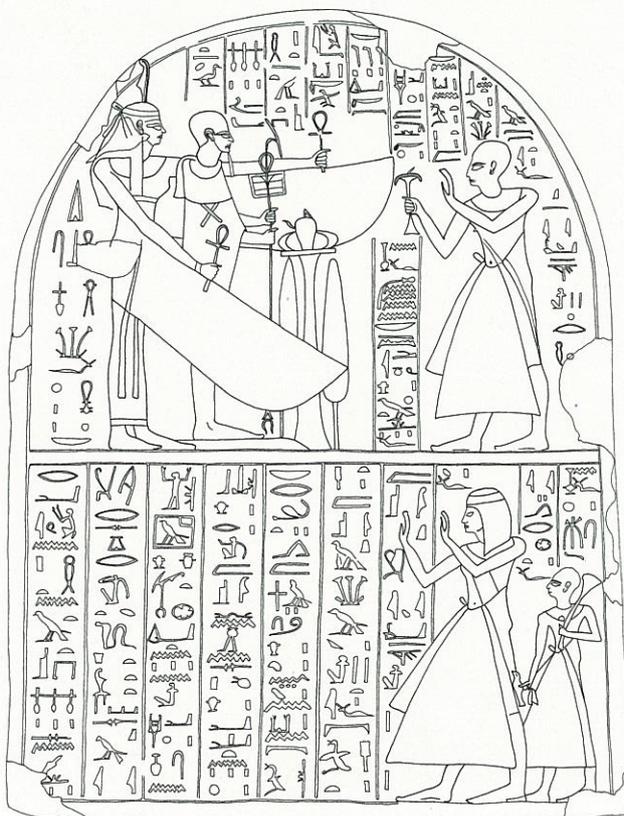
Die Kalksteinstele des Kaha folgt diesem formalen Gliederungsprinzip. In der unteren Stelenhälfte stehen rechts zwei männliche Figuren, der Stelenstifter und eine Begleitperson. Im oberen Stelenteil erscheinen die Götter, denen ein Opfer dargebracht wird. Die Mittelachse der Stele nimmt ein hoher, schlanker Opferständer mit Broten und einer Wasserkanne ein, flankiert von zwei stilisierten Lattichstauden.

Links von diesem steht, nach rechts blickend, auf einem niederen Sockel in Gestalt der Hieroglyphe *m<sup>3</sup>* die mu-

miengestaltige Figur des Gottes Ptah. Er trägt die für ihn typische eng anliegende Kappe und hält in seinen aus der Umhüllung ragenden Händen ein Szepter, das sich aus den Hieroglyphen *was*=Gesundheit, *anch*=Leben und *djed*=Dauer zusammensetzt. Hinter ihm steht eine Frauenfigur in knöchellangem Gewand, mit einer Straußenfeder im Haar, dem Attribut der Göttin Maat. Sie umschließt den vor ihr stehenden Ptah mit ihren ausgebreiteten Flügelarmen, ihre Hände halten je ein Lebenszeichen.

Die von rechts auf die beiden Götter zuschreitende Figur eines Mannes mit knöchellangem, weitem Schurz und kahl geschorenem Schädel hält in der Rechten einen kleinen Opferständer und hat die Linke im Gebetsgestus erhoben. Die hieroglyphischen Beischriften präzisieren und erläutern die Bildaussage. Zu den beiden Göttern heißt es:

„Ptah-von-der-’Stätte-der-Schönheit’,  
 Maat, die Tochter des Re“,



und hinter der Göttin wird ihre Umarmung des Ptah mit der Formulierung beschrieben:

*„Gegeben ist Leben, Heil, Gesundheit und vollkommener Schutz hinter ihm wie (für) Re tagtäglich.“*

Beim Betenden auf der rechten Seite steht dessen Gebetstext an Ptah:

*„Lobpreis für deinen Ka, du Herr der Götter, damit du [ihm] geben mögest eine Lebenszeit vor dir tagtäglich.*

*(Gesprochen) für den Ka des Bildhauers in der 'Stätte der Wahrheit' (namens) Kaha, des Gerechtfertigten, dessen Vater Keni-Min ist, der ewig Gerechtfertigte.“*

Der Betende selbst ist bezeichnet als

*„sein Bruder, der Reinigungspriester des Herrn der Beiden Länder, der sich um seine Angelegenheiten kümmert.“*

Die Stele ist also vom Bruder des Bildhauers Kaha zu dessen Andenken gestiftet worden, und das Gebet des Bruders zugunsten des Kaha richtet sich an die beiden Götter Ptah und Maat. Die ursprüngliche Aufstellung der Stele im Vorhof des Grabes des Kaha in Deir el-Medineh unterstreicht diese funktionale Einbindung: Familienangehörige kommen zum Grab des verstorbenen Verwandten und empfehlen ihn dem Schutz der Götter.

Ptah und Maat sind nicht willkürlich aus den vielen Namen und Bildern göttlicher Präsenz ausgewählt worden. Ptah als Gott der Handwerker und Künstler wird in Deir el-Medineh, wo die im Tal der Könige tätigen Bildhauer leben, als Berufspatron und Ortsgott verehrt und besitzt auf halber Strecke zwischen der Stadt und dem Tal der Königinnen ein Felsheiligtum. Auf diese beiden Orte wird auch im Text angespielt: *„Die Stätte der Schönheit“* ist der altägyptische Name für das Tal der Königinnen, und *„Stätte der Wahrheit“* heißt altägyptisch die direkt nördlich davon gelegene Siedlung der Bildhauer und Handwerker.

Maat, die Personifikation der Weltordnung, ist dem Gott Ptah eng verbunden, da dieser sich als *„Herr der Maat“* zu bezeichnen pflegt.

Der siebenzeilige Haupttext im unteren Stelenfeld überliefert den Wortlaut eines weiteren Gebetes:

*„Lobpreis geben dem „Ptah-von-der-'Stätte-der-Schönheit',*

*die Erde küssen für Meretseger, die Herrin des Westens, die Hathor erheben, die in Theben zu Gast ist.*

*Möget ihr mir geben eine schöne Lebenszeit in Gesundheit und Glück wegen meines Spruches an der 'Stätte der Wahrheit'.*

*Nicht wird eine Klage über mich vor euch gebracht an irgendeinem Tag, bis daß ich erreicht haben werde einhundertundzehn (Jahre) auf Erden.*

*(Gesprochen) für den Ka des Oberbildhauers an der 'Stätte der Wahrheit', Kaha, des Gerechtfertigten, dessen Vater der Oberbildhauer an der 'Stätte der Wahrheit' Keni-Min ist, der Gerechtfertigte.“*

Mitten hinein in die Schriftzeichen dieses Gebetes greifen die betend erhobenen Arme des rechts stehendes Mannes, identifiziert als

*„sein Sohn Ij-er-niuti-ef“* –

eine leicht verständliche Verknüpfung von Text und Bild, die die Hieroglyphenzeilen des Gebetes gewissermaßen als „Sprechblase“ direkt vor den Betenden setzt.

Die kleinformatige Figur ganz rechts außen, in der Rechten eine Gans haltend und in der angewinkelten Linken einen Papyrusstengel tragend, ist

*„sein Bruder Ramose“*,

vermutlich identisch mit dem namenlosen Bruder des oberen Bildfeldes, wie auch die gleiche Tracht und die Kahlköpfigkeit beider Figuren nahelegt.

Zusätzlich zu Ptah werden in diesem Text zwei weitere Göttinnen genannt, die einen engen Bezug zu Theben-West aufweisen: Die häufig in Schlangengestalt auftretende Göttin Meretseger ist die Schutzgottheit dieses Gebietes, Hathor besaß im Tempel von Deir el-Bahari ein eigenes Heiligtum. Es sind weniger die „großen“ Landesgötter, an die sich die Menschen in der Ramessidenzeit wenden, es sind Ortsgötter und populäre Lokalgottheiten, an die die Gläubigen ein Gebet richten und mit denen sie sich oft schicksalhaft verbunden fühlen.

So ist diese Stele ein Zeugnis der unmittelbaren Hinwendung des Menschen an ihm vertraute Göttergestalten, einer religiösen Strömung der Ramessidenzeit, die als „persönliche Frömmigkeit“ in die Religionsgeschichte Altägyptens eingegangen ist.

Sylvia Schoske/Alfred Grimm

Lit.: Fünf Jahre – Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst München 1976-1980, München 1989, 38f.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1995

München ÄS 7127

Kalkstein mit Resten von Bemalung

Br. 65 cm, H. 34 cm

Memphis

Neues Reich, späte 18. Dynastie (Nachamarna-Zeit), um 1320 v.Chr.

Das Relief ist durch einen etwa in halber Höhe verlaufenden waagerechten Streifen in zwei Register geteilt: Im unteren Bildstreifen ist eine Reihe von Männern dargestellt, deren Oberkörper bis zur Hüfte erhalten sind; im oberen Bildfeld sind noch der untere Teil eines Opferaufbaus sowie die Füße zweier Personen zu erkennen.

Die Figuren von zehn Männern (vom elften ist in der Bruchkante links außen lediglich noch die Schulter zu erkennen) sind zu Zweier- und Dreiergruppen zusammengestellt; in der Mitte steht eine von den anderen durch einen kleinen Abstand getrennte Einzelfigur. Die Männer sind durch ihre Gesten als Trauernde, in ihrer Kleidung als hohe Beamte und Würdenträger gekennzeichnet. Die Haltung der vor den Mund gelegten Hand und des in die Hand gestützten Kinns, wozu der auf das Handgelenk des anderen Armes gestützte Ellbogen gehört, sind typische Trauergesten<sup>1</sup>. Das in ein langes Tuch mit Fransen geborgene Gesicht ist ebenfalls als Ausdruck der Trauer zu interpretieren.

Bei den beiden in der rechten Bildhälfte stehenden, von den anderen Personen deutlich abgesetzten Männern mit kahlen Schädeln handelt es sich um die höchsten Beamten des ägyptischen Staates, die Vezire von Ober- und Unterägypten, kenntlich an ihrem weit gebauschten, bis unter die Brust

reichenden Schurz mit Schulterträgern. Die anderen Männer tragen ein eng anliegendes Obergewand mit weiten plissierten Ärmeln aus feinem Leinen, das die Körperformen samt Nabel durchscheinen lässt. Neben der Kahlköpfigkeit der Vezire und der beiden Männer am rechten Bildrand (was auf ihre Funktion als Priester hindeuten könnte) sind verschiedene Versionen von Frisuren erhalten, bei denen die langen Strähnen der Perücken in sich gewellt, die feinen Löckchen zum Teil mehrfach abgestuft sind.

Der in mehreren Grabreliefs belegte szenische Kontext dieser Trauernden ist der Begräbniszug zum Grabe, wo Freunde und Amtskollegen dem Verstorbenen die letzte Ehre erweisen<sup>2</sup>; die Anwesenheit der beiden Vezire unter den Trauergästen lässt auf dessen hohe gesellschaftliche Stellung schließen. Obwohl in ihrer Anzahl in der bildlichen Darstellung keineswegs festgelegt – auch die Gruppe auf dem Münchner Relief kann sich zumindest nach links fortgesetzt haben –, werden sie inschriftlich als die „Neun Freunde“ bezeichnet<sup>3</sup>.

Der Kontext der Trauerdarstellungen ist eines der wenigen Beispiele der ägyptischen Kunst für die Wiedergabe von Emotionen. Dabei wird sorgfältig zwischen verschiedenen sozialen Schichten unterschieden: Die Gruppe der „Neun



Freunde“ zeigt stets die eben beschriebenen zurückhalten- den Äußerungen von Trauer, während die sogenannten „Klagefrauen“, aber auch männliche Bedienstete des Haus- halts in wesentlich expressiveren Haltungen ihre Trauer aus- drücken. Hierfür gibt ein weiteres Münchner Relieffrag- ment (Abb.) aus derselben Zeit ein gutes Beispiel<sup>4</sup>: Der Mann hat beide Arme in heftiger Bewegung nach oben ge- worfen. Der linke Arm ist mit abwehrend nach vorn ge- kehrter Handfläche vorgestreckt, der rechte Arm ist um den zurückgelegten, kahlen Schädel gelegt. Die Szene gehört, wie an dem Gebäude mit dürrer Ast am rechten Bildrand zu erkennen ist, gleichfalls in den Kontext einer Bestattung. Die hohe Qualität des Münchner Trauerreliefs zeigt sich zum einen in der differenzierten Wiedergabe der Trachtde- tails, zum anderen in der mit großem Raffinement einge- setzten Technik des erhabenen Reliefs mit zahlreichen Überschneidungen. Darüberhinaus sind die Figuren nicht beziehungslos hintereinander aufgereiht, sondern zu Grup- pen zusammengefaßt, die untereinander Kontakt aufneh- men durch Wendung des Kopfes oder den Redegestus der ausgestreckten Hand.

Motivwahl, Ikonographie und Reliefftechnik haben ihre eng- sten Parallelen in der Nachamarnazeit (1340-1290 v.Chr.). Die Stilistik bestätigt diese Datierung: Die nach hinten aus- ladende Schädelform der Kahlköpfigen, die leicht schräg gestellten, mandelförmigen Augen, der sich vorwölbende Bauch mit der deutlichen Markierung des Nabels schließen sich unmittelbar an den gemäßigten Stil der späten Amarna- zeit an.

In der Mitte des noch erhaltenen Teils des oberen Registers ist der untere Teil eines großen Opferaufbaus zu erkennen: Direkt auf dem Boden liegen zwei Reihen von großen Rund- oder Fladenbrot, quer darüber sind Fleischstücke gelegt. Links davon sind zwei Beine in Schrittstellung nach rechts erhalten; sie gehören vermutlich einem männlichen Opferträger, der ein Blütengebinde trug.

Rechts an die Brotreihe schließt ein interessantes Detail an: Über einem kleinen Untersatz (Polster oder Matte) ist ein großer Fuß mit detailliert ausgearbeiteten Zehen zu erken- nen. Er gehört zu einer Figur, die auf den Fersen der unter- geschlagenen Beine hockt<sup>5</sup>. Dabei handelt es sich entweder um den Teilnehmer eines Festbanketts oder aber um einen Harfner. Obwohl der Harfner mit dem nach ihm benannten „Harfnerlied“ ebenfalls typisch für die Grabbilder der Nachamarnazeit ist und in den Kontext einer Bankettszene einzupassen wäre, läßt sich wegen der unmittelbaren Nähe zum Opfertisch die Darstellung eines Festteilnehmers nicht ausschließen; die Größenverhältnisse sprechen jedoch eher für einen Harfner.

Aufgrund der Stilistik ist das Relief eindeutig den Werk- stätten der Künstler der memphitischen Nekropole zuzuord- nen. Aus ihr waren bereits in der ersten Hälfte des vergan- genen Jahrhunderts Reliefs in europäische Museen und Pri- vatsammlungen gekommen; zu ihnen zählt auch das neuer-



worbene Münchner Trauerrelief. Die exakte Lage dieser Gräber war nicht dokumentiert worden und blieb unbe- kannt, bis sie durch englisch-niederländische Grabungen seit 1975 wiederentdeckt wurden<sup>6</sup>. Die ständig fortschrei- tende Arbeit legt jährlich neue Gräber frei, so daß nicht aus- zuschließen ist, daß auch das Münchner Relief eines Tages in seinen ursprünglichen Kontext eingefügt werden kann.

Sylvia Schoske

1 Beide Gesten im sog. „Berliner Trauerrelief“, Katalog Ägyptisches Mu- seum Berlin, Hsg. K.-H.Priese, Mainz 1991, 136ff.

2 P.Barthelmeß, Der Übergang ins Jenseits in den thebanischen Beamten- gräbern der Ramessidenzeit, SAGA 2, Heidelberg 1992, 60ff. In weni- gen Beispielen treten die trauernden Männer auch ohne den Kontext eines Begräbniszuges auf, etwa isoliert vor der Grabfassade (so auf der Münchner Grabwand Gl. 298.).

3 Barthelmeß, a.a.O. 62f., 74f.

4 München ÄS 7089, Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XL, 1989, 229.

5 Vergleichbare Haltung auf dem Ostrakon Berlin 21447: D. Wildung, Im- hotep und Amenhotep, MÄS 36, München 1977, 285.

6 G.T.Martin, Auf der Suche nach dem verlorenen Grab, Mainz 1994, 25ff.

Lit.: Auktionskatalog Hotel Drouot, Paris, 30.6./1.7.1993, Nr. 198; Schos- ke, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd XLVI, 1995 (im Druck).

München ÄS 7144

Holz, bemalt

L. 50 cm, Br. 38 cm (Bodenplatte), H. 22 cm (Dach)

Herkunft unbekannt

Mittleres Reich, 12. Dynastie, um 1950 v.Chr.

Auf einer gemeinsamen Bodenplatte sind die Figuren von zwölf Rindern und zwei Männern zu einer landwirtschaftlichen Szene zusammengestellt. Unter einem rechteckigen Schutzdach, das von schlanken Säulen getragen wird, liegen sieben Kühe um ein Grasbüschel gruppiert; ihre Körper sind strahlenförmig auf das Futter in ihrer Mitte ausgerichtet. Auf der freien Fläche davor stehen fünf weitere Rinder – drei Kühe, zwei Stiere – in zwei Reihen zu zwei und drei Tieren ausgerichtet. Die vorderste Kuh wurde vielleicht ursprünglich von dem links vorn stehenden Hirten an einem Strick geführt, worauf die Haltung seiner rechten Hand schließen läßt. Ihm gegenüber kniet rechts vorn mit Blickrichtung auf die Kühe ein zweiter Mann vor einem großen Bottich, der vielleicht als Trinkgefäß für die Tiere zu interpretieren ist.

Die Anordnung der Figuren ergibt sich unzweifelhaft aus den entsprechenden Löchern in der Bodenplatte; die Arme der Männer sind separat gearbeitet und eingedübelt, auch die Hörner der Rinder sind gesondert hergestellt und in Vertiefungen am Kopf eingesteckt. Es fehlen zwei der ursprünglich acht Säulen des Schutzdaches, ansonsten ist die Gruppe bis auf einige wenige fehlende oder teilweise abgebrochene Hörner vollständig erhalten.

Die farbige Fassung aller Teile ist sehr gut erhalten und kaum verblaßt. Die Kühe sind schwarzweiß und braunweiß gescheckt; die Männer haben eine braune Haut- und schwarze Haarfarbe, ihre Schurze sind braungelb. In derselben Farbe sind auch die Säulen gehalten, die eine zusätzliche Innenzeichnung aufweisen; das Schutzdach ist schwarz, die Außenkanten der Basis weiß.



Die auffallendste Farbe ist das helle Grün des Grasbüschels.

Die Figuren der Kühe sind in den kräftigen Modellierungen ihrer Körper deutlich sorgfältiger gearbeitet als die der Männer, die in ihrer etwas steifen Haltung bei weitem nicht so lebendig wirken wie die Tiere. Ihnen hat der Künstler auch bei der Bemalung mehr Aufmerksamkeit gewidmet, sie weisen zahlreiche Details auf und unterscheiden sich in Kleinigkeiten voneinander; eine der liegende Kühe trägt eine Art Blumenschmuck zwischen den Hörnern. Der friedliche und lebenswürdige Gesichtsausdruck der Rinder erinnert daran, daß die Kuh in Ägypten ein positiv besetztes Tier war und zahlreichen weiblichen Gottheiten wie Hathor oder Isis Gestalt gegeben hat.

Die Objektgruppe der oft vielfigurigen Modelle ist eine neue Entwicklung der 1. Zwischenzeit (2160-2040 v.Chr.); sie löst im rundplastischen Bereich die Dienerfiguren ab und ist zum Teil auch Ersatz für die zweidimensionalen Darstellungen auf den Grabwänden. Die Erfahrungen des Zusammenbruchs des politischen Systems und der sozialen Ordnung am Ende des Alten Reiches, zu dem viele Faktoren von einem schwachen Königshaus über Hungersnöte und dem Einfall von Nomaden ins Niltal beigetragen hatten, hatte auch eine Veränderung im Bereich von Jenseitsglauben und Totenkult ausgelöst. Die Vorstellung des Jenseits konkretisiert sich in einem landkartenähnlichen Aussehen der Unterwelt, das in Form des „Zwei-Wege-Buches“ auf dem Boden der Särge aufgemalt wird. Aus wirtschaftlichen Gründen entfallen mit wenigen Ausnahmen die großen Gräber, deren Dekorationen dem Verstorbenen in Szenen des täglichen Lebens und in langen Opferlisten alles Notwendige für die jenseitige Existenz zur Verfügung stellten. Diese Aufgabe wird teilweise ebenfalls in die Dekoration der kastenförmigen Särge übernommen, deren Objektfriese alle Dinge bildlich aufführen, die der Verstorbene benötigt.

Auch die Modelle ersetzen die Grabdekoration; auf den ersten Blick geben sie lediglich Szenen des täglichen Lebens wieder, bei genauerem Hinsehen wird jedoch klar, daß diese ebenfalls im Hinblick auf die Notwendigkeiten des Verstorbenen interpretiert werden können. So sind besonders jene Themen in die rundplastische Version der Modelle übernommen worden, die die materielle Versorgung des Verstorbenen garantieren: Kornspeicher, Bäckereien und Brauereien, Schlachtungsszenen von Rindern. Die Schiffe mit kompletter Besatzung garantieren die Beweglichkeit im Jenseits, sind sie doch das wichtigste Verkehrsmittel in Ägypten<sup>1</sup>. Ebenfalls zu dieser Gruppe zu zählen sind die Opferträger, die in größerem Format einzeln oder paarweise auftreten, fast ausschließlich Frauen, die Opfergaben in Form von Naturalien in einem Korb auf dem Kopf oder etwa Vögel in den Händen tragen. Darüberhinaus gibt es auch ganze Opferzüge: Mehrere Figuren, darunter auch Männer, sind in langer Reihe hintereinander aufgestellt<sup>2</sup>.

Diese Modelle, in den erwähnten Typen in zahlreichen Beispielen überliefert, sind bei aller Frische und Originalität doch meist von flüchtiger Arbeit und geringer plastischer Qualität. Wenige Beispiele ragen heraus – sowohl im Hinblick auf die Einmaligkeit des Motivs als auch die Qualität ihrer Ausführung. Dazu zählen die beiden Miniaturheere der ägyptischen Soldaten und nubischen Bogenschützen aus dem Grab des Gaufürsten Mesehti in Mittelägypten<sup>3</sup>. Der zweite herausragende Komplex stammt aus dem thebanischen Grab des Kanzlers Meketre<sup>4</sup>, er enthält die berühmten Handwerkerszenen (Schreinerei, Weberei), Villenmodelle, großformatige Opferträgerinnen und die Vorführung einer Rinderherde.

Hier kann künftig direkt die Münchner Gruppe angeschlossen werden, die im Motiv der um ein Grasbüschel ruhenden Kühe bislang einzigartig ist. Und die plastische Qualität der Rinder zählt in der sorgfältigen Modellierung der Körper zu den besten Beispielen dieser Objektgattung überhaupt und übertrifft sogar die Kairener Viehzählung. Keck erheben die beiden Rinder in der vordersten Reihe ihre Köpfe, mit weitem, kräftigem Schritt folgen die anderen nach, während die Gruppe der äsenden Kühe unter dem Schutzdach Ruhe und Gelassenheit ausstrahlt – eine ländliche Idylle von immerwährender Gültigkeit.

Sylvia Schoske

1 S.R.K. Glanville, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum II: Wooden Model Boats*, London 1972.

2 Katalog Ägyptisches Museum Berlin, Berlin 1989, 142f.

3 M.Saleh-H.Sourouzian, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Mainz 1986, Nr. 72-73.

4 Heute aufgeteilt auf die Museen von Kairo und New York: Herbert E. Winlock, *Models of Daily Life in Ancient Egypt from the Tomb of Meketre at Thebes*, Cambridge (Mass.) 1955; Museum Kairo, Nr. 74-78.

ÄS 4231

Sandstein

H. 18,7 cm, B. 27,2 cm

Karnak, Aton-Tempel

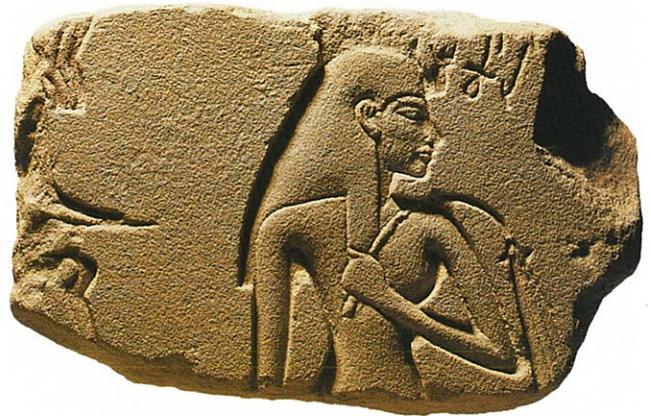
Neues Reich, erste Regierungsjahre Echnatons, eingereicht um 1347 v. Chr.

Das Münchner Relief gehört zur Gruppe der sogenannten *talatat*. Mit dem arabischen Wort *talatat* – „Dreier[steine]“ werden Blöcke bezeichnet, die immer nach den gleichen Maßen von ca. 52 x 26 x 26 cm aus Sandstein hergestellt wurden. Die Zahl „Drei“ bezieht sich dabei auf die Länge einer Handspanne, die den Ägyptern als Maßeinheit galt. Blöcke mit diesem Maß sind charakteristisch für die Regierungszeit des Königs Echnaton. Sie wurden in alternierenden Reihen aufeinander gesetzt verbaut und dann mit Relief dekoriert, also jeweils die Schmal- oder Längsseite eines Blockes, die von außen im Mauerverbund sichtbar war. Drei Handspannen ergeben ungefähr 52 – 56 cm und bezeichnen dann je nach dekorierte Seite entweder, wie beim Münchner Relief<sup>1</sup>, die Tiefe oder die Breite eines solchen *talatat*-Blockes. Diese auf die Regierungszeit Echnatons beschränkte Bauweise bot den Vorteil, daß in sehr kurzer Zeit große Bauten errichtet, bei Bedarf aber ebenso schnell wieder abgetragen werden konnten.

Der Münchner Block zeigt in stark vertieftem Relief den Oberkörper einer Königin mit dreiteiliger Perücke und konischem Kronenaufsatz, der noch zwei aufgesetzte hohe Falkenfedern erkennen läßt. In ihrer linken Hand hält sie einen Pflanzenwedel. Vor ihren beiden Stirnräen sind ein *anch*- und ein *was*-Zeichen zu sehen. Diese werden der Königin von den Strahlen des Sonnengottes Aton gereicht (vgl. Umzeichnung). Auf der rechten Seite des Blockes läßt sich die ausgebrochene Außenkante als Ellbogen des Königs bestimmen, dem die Königin bei einer Prozession folgt (vgl. angrenzenden Block). Hinter der Königin sind Hände und Füße von Gefolgsleuten des Königs erhalten, die dem königlichen Paar huldigen und sich in Ehrfurcht verneigen.

Die Königin wurde in ihren Proportionen deutlich kleiner als der König dargestellt und unterscheidet sich kaum von Königinnendarstellungen wie sie bis zur Amarnazeit typisch waren.

Nach stilistischen Vergleichen wurde die Darstellung zunächst der Königin Teje, Gemahlin von Amenophis III. und Mutter des Echnaton, zugewiesen<sup>2</sup>. Die Königsmutter war bei Regierungsantritt ihres Sohnes noch am Leben und hat das königliche Paar nachweislich sogar noch in der neuen Residenz Amarna besucht. 1984<sup>3</sup> konnte die Darstellung des Münchner Reliefs richtig als Königin Nofretete, *Große Königliche Gemahlin* des Echnaton, erkannt werden.



Diese neue Zuweisung ergab sich vor allem aus den neueren Forschungsergebnissen zweier internationaler Projekte. Seit 1972 arbeiten ein kanadisches und ein französisches Forschungsteam an der Aufnahme, systematischen Erfassung und Auswertung dieser sogenannten *talatat*-Blöcke, die wiederverbaut in späteren Bauten des großen Amun-Tempels von Karnak gefunden wurden. Nach der Regierungszeit des Echnaton wurden die von ihm in Karnak und Amarna errichteten Bauten abgetragen und als Füllmaterial weiterverwendet. Bisher wurden 250 000 solcher Blöcke gefunden, aber erst 60 000 von ihnen konnten bisher wissenschaftlich ausgewertet werden.

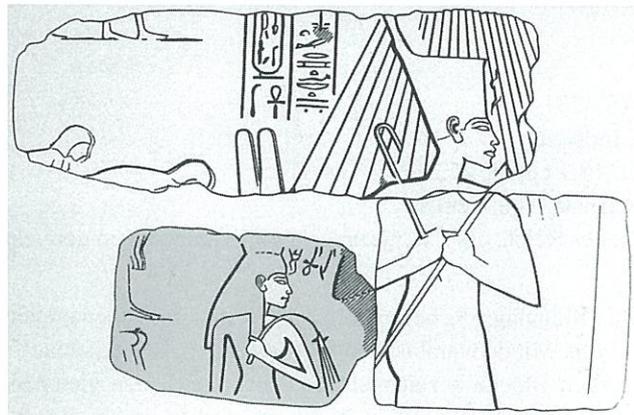
Durch diese Projekte konnten bereits einige direkt an den Münchner Block anschließende Blöcke<sup>4</sup> identifiziert werden (vgl. Umzeichnung). Der eine, heute im Museum of Fine Arts in Boston befindliche Block überliefert die Beischrift zur Königin und nennt sie *Große Königliche Gemahlin, die er (= der König) liebt, die Herrin der beiden Länder, Nofretete, die lebt*. Durch diese Beischrift ist die Zuweisung an Königin Nofretete gesichert. Der rechts anschließende Block, der sich heute in den Magazinen des Kairener Museums befindet, zeigt den König vor der Königin stehend mit einem Mantelgewand, in den Händen Krummstab und Wedel. Damit läßt sich der Szenenzusammenhang dieser Darstellung bestimmen. Sie gehört zum Sed-Fest, in dessen Verlauf der König in Prozessionen und Ritualen seine physische Kraft erneuerte. Hier wird er in Begleitung seiner Gemahlin auf dem Rückweg vom Tempel zu seinem Palast gezeigt.

In den ersten sechs Jahren seiner Regierung, die Echnaton noch unter seinem früheren Namen „Amenophis IV.“ in

Karnak verbrachte, ließ er fünf Bauten für den Sonnengott Aton im Tempelbezirk des Großen Amun-Tempels von Karnak errichten. Die Herkunft des Münchner Reliefs aus Karnak ist durch das Material gesichert. Echnaton ließ in Karnak mit Sandstein bauen, währenddessen er in seiner neuen Residenz Amarna den dort anstehenden Kalkstein für die Errichtung der Stadt verwenden ließ.

Zwei der in Karnak für den neuen Gott errichteten Bauten sind ausschließlich mit Szenen dekoriert, die Nofretete allein oder in Begleitung einer oder zweier Töchter vor einem Opfertisch für den Sonnengott Aton zeigen. Der Münchner Block, der das königliche Paar gemeinsam abbildet, muß demnach zur Dekoration des Aton-Tempels oder des großen offenen Hofes mit zwei weiteren, bisher nur namentlich bekannten, Innenbauten gehört haben.

Nach den Untersuchungen des „Akhenaten Temple Project“ kann die Darstellung des Münchner Blockes zusätzlich zur Inschrift des Bostoner Blocks an einem kleinen ikonographischen Detail als Königin Nofretete erkannt werden. Dargestellt ist sie mit dreiteiliger Perücke, auf der ein konischer Aufsatz mit zwei hohen Falkenfedern sitzt. Diese Tracht, die eine Besonderheit in der Ikonographie von Königinnen darstellt, läßt sich bereits bei Nofretetes Vorgängerin, Königin Teje, nachweisen. Die Hauptgemahlin eines Königs übernimmt Kronen oder Kronenteile, die bis dahin ausschließlich Göttinnen vorbehalten waren. Auch ein doppelter Stirnräus, der ebenfalls zur Darstellung von Göttern gehört, findet sich bereits bei Teje<sup>5</sup>, wenn sie ihren Gemahl Amenophis III. bei Opferhandlungen vor verschiedenen Göttern oder dem Sed-Fest begleitet. Die Bekrönung des Doppeluräus ist jedoch verschieden. Teje



trägt einen Doppeluräus mit den beiden Landeskronen Ägyptens, der Weißen Krone Oberägyptens und der Roten Unterägyptens. Nofretete, bei der die religiöse und politische Aufwertung ihrer Vorgängerin weiter verstärkt erscheint, bekrönt den Doppeluräus mit zwei Hathorkronen. Diese setzen sich aus Kuhgehörn und Sonnenscheibe zusammen. Dank des während dieser Zeit besonders tiefgeschnittenen Reliefs, das ein besonderes Licht- und Schattenspiel erlaubte, haben sich bei vielen Darstellungen der Nofretete auf *talatat* – auch bei Sandabreibungen der Oberfläche – wenigstens die „Hörnchen“ der Bekrönungen erhalten. Sie erlauben eine ikonographische Zuweisung, die durch zahlreiche Vergleichsstücke aus dem „Akhenaten Temple Project“ bestätigt wird. Nach der Restaurierung läßt sich dieses Detail heute sehr gut auf dem Münchner Relief erkennen.

Heide Blödorn

1 Die Tiefe ist beim Münchner Block nicht mehr vollständig erhalten.  
 2 Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Katalog München 1976, S. 65. So auch C.Aldred, *Akhenaten and Nefertiti*, New York 1972, S. 115, Nr. 30.  
 3 S.Schoske/D.Wildung, *Ägyptische Kunst München*, Katalog-Handbuch, München 1985, S. 64f.  
 4 D. B.Redford/R.W. Smith, *The Akhenaten Temple Project*, vol. I: Initial Discoveries, Warminster 1976, S. 158, pl. 77. Nummern der angrenzenden Blöcke ATP 1757 01806 und ATP 0105 11312.

5 Ein Doppeluräus für eine Königin findet sich m.W. zum ersten Mal bei Königin Isis, der Mutter von Thutmosis III. (Kairo CG 42072).  
 Lit.: D.Wildung, *Fünf Jahre. Neuerwerbungen der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst 1976-1980*. Mainz 1980; ders., in: *Jb. Preußischer Kulturbesitz*, Bd. XXIX, Berlin 1992; J.Gohary, *Akhenaten's Sed-Festival at Karnak* (Studies in Egyptology) London/New York 1992; Loeben, in: *Amarna Letters* 3, 1994, S. 41-45.

München ÄS 7122

Kalkstein mit Resten von Bemalung

H. 23 cm, Br. 7,2 cm, T. 15,5 cm

Herkunft unbekannt

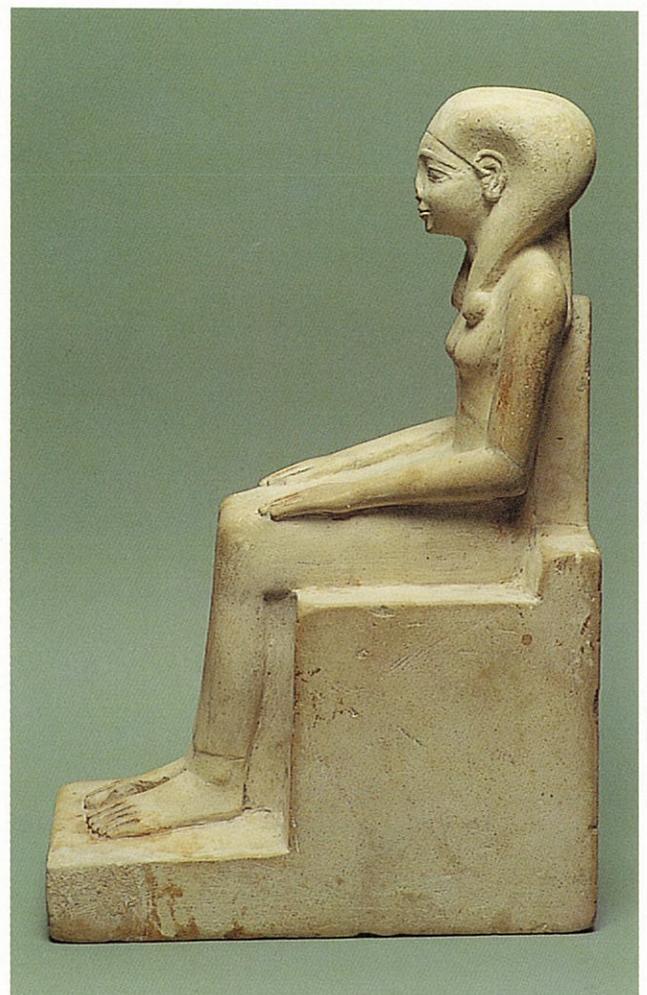
2. Zwischenzeit, um 1600 v.Chr.

Diese Statue einer jungen Frau wurde von ihrer Mutter in Auftrag gegeben, denn auf der Vorderseite der Basis heißt es in einer Inschriftzeile: »[Gestiftet] von ihrer Mutter Antef, die ihren Namen leben läßt« – offensichtlich ist die Tochter jung verstorben. In einer weiteren Inschrift auf der Rückseite des Sitzes, die in drei senkrechten Zeilen die gängige Opferformel enthält, ist auch der Name des Mädchens zu finden: »Ein Opfer, das der König gibt für Osiris, den Herrn von Busiris, den Großen Gott, den Herrn von Abydos, damit er gebe ein Opfer an Brot und Bier, Rindern, Geflügel und allen guten und reinen Dingen für den Ka der Set-net-iatju.«<sup>1</sup> Auch aus dem Fehlen jeglichen Titels vor dem Namen der Dargestellten läßt sich auf ihr junges Alter zum Zeitpunkt ihres Todes schließen, da sie nicht ein-

mal als »Herrin des Hauses« bezeichnet wird, der übliche Titel für eine verheiratete Frau.

Die Statue selbst folgt den klaren Linien einer ägyptischen Sitzfigur: Die Frau thront auf einem würfelförmigen Sitz mit niedriger Rückenlehne und legt die Unterarme mit ausgestreckten Händen auf die Oberschenkel. Die leicht nach außen gedrehten Füße sind, einen Zwischenraum freilassend, auf die Basisplatte gestellt. Ein schmaler Rückenpfeiler reicht bis in Höhe der Schulterblätter und greift von unten in die Perücke ein.

Mit diesem Statuentyp ist eine klare Aussage verbunden: Es handelt sich nicht um ein Bild nach dem Leben, nicht um ein alltägliches Sitzen – denn im Alltag hockte man auf einer Matte am Boden. Das Sitzen – besser: Thronen – auf



einem Stuhl ist einer kleinen Gruppe an der Spitze der Gesellschaft vorbehalten. Der hohe Beamte sitzt in Ausübung seiner Dienstpflichten oder als Teilnehmer an einem hohen Fest, der König thront – und natürlich die Götter. Das Schriftzeichen eines auf einem Stuhl sitzenden Mannes mit dem Lautwert *schepes* dient zur Schreibung von Begriffen wie *vornehm, edel* und grenzt damit schon das Bedeutungsfeld ab.

Der Statuentyp der Sitzfigur formuliert also den Wunsch des Verstorbenen, einer privilegierten Gesellschaftsschicht anzugehören, an einem immerwährenden Fest teilzunehmen – was durch die Ikonographie der Statue unterstrichen wird, trägt sie doch nicht die Tracht des Alltags, sondern Festtagskleidung, was vor allem in der Perücke deutlich wird: Es ist der Typ der sogenannten Hathorperücke, wie sie seit dem Mittleren Reich bei Frauendarstellungen geläufig ist. Die Haare fallen in zwei breiten Strähnen, die Ohren freilassend, auf die Schultern, wo sie zu zwei Voluten aufgerollt sind. Am Hinterkopf wölbt sich die Perücke weit nach hinten aus; im Nacken setzt ein breiter Zopf an, der in den Rückenfeiler eingreift. Das enganliegende, knöchellange Gewand ist plastisch nur durch den unteren Saum angegeben. Unter dem Kleid zeichnen sich deutlich die Brüste ab, ebenso die Konturen der Oberschenkel. Reste von ockerfarbener Bemalung haben sich hier erhalten, auf der Perücke finden sich schwarze Farbspuren.

Das Gesicht ist geprägt von den hieroglyphenhaften Einzelformen der übergroßen Sinnesorgane, die ohne Verbindung nebeneinander gesetzt sind. Der Ausdruck der Figur wird bestimmt durch ihren klaren Aufbau, der sich in seiner streng linearen Ausrichtung den formalen Grundelementen der ägyptischen Rundplastik – Basis und Rückenfeiler – unterordnet und die geometrischen Formen in der Ausrichtung der Gliedmaße und der frontalen Orientierung der Körperachse aufnimmt. Die Körperbildung folgt in ihrer wenig plastischen Ausformung dieser geometrischen Grundstruktur, die lediglich in der Gestaltung der übergroßen Füße, bei denen jede Zehe differenziert ausgearbeitet ist, durchbrochen wird.

Dieser kantige Aufbau der Figur und ihre daraus folgende starre Haltung sind zusammen mit den großen, hieroglyphenhaften Formen der Gesichtsdetails charakteristisch für die Zweite Zwischenzeit – die Epoche der Fremdherrschaft der asiatischen Hyksos in Ägypten zwischen dem Mittleren und Neuen Reich (ca. 1650-1550 v.Chr.).

Schon im Verlauf des späten Mittleren Reiches waren in der 13. Dynastie mehr und mehr Einwanderer aus Südpalästina im Ostdelta heimisch geworden, wo sie Weidegründe für ihre Herden fanden. Dieser allmählichen Landnahme folgte jedoch eine Phase aggressiver Eroberungspolitik, die eine mehr als 1300jährige politische Unabhängigkeit Ägyptens jäh beendete. Noch bei Manetho (3. Jhdt. v.Chr.) klingt das Entsetzen über dieses Geschehen nach: »*Nachdem sie die Landesherrscher überwältigt hatten, brannten*

*sie erbarmungslos unsere Städte nieder und behandelten die Einheimischen mit grausamer Feindseligkeit...«.*

Außerhalb der Residenz dieser Herrscher – Auaris im Ostdelta<sup>2</sup> – gibt es bislang kaum Hinweise auf ein eigenständiges Kunstschaffen in dieser Zeit; auch die ägyptische Produktion bricht mangels Auftraggeber fast völlig ab. Sie setzt erst allmählich in der 17. Dynastie wieder ein, als sich, ausgehend vom oberägyptischen Theben, die politische Opposition zu formieren beginnt.

Auch von Süden wurde Ägypten bedrängt: Die nubische Kultur von Kerma hatte ihren Einflusbereich mehr und mehr nach Norden erweitert. Als nun in den militärischen Auseinandersetzungen die ägyptische, in Theben beheimatete 17. Dynastie gegenüber den (als 15./16. Dynastie gezählten) Hyksos an Boden gewann, versucht der Hyksoskönig Apophis mit dem Herrscher von Kerma eine Allianz zu schließen – doch sein Bote wird auf der Wüstenstraße abgefangen. In seiner berühmten historischen Stele berichtet der ägyptische König Kamose über dieses Ereignis: »*Er (Apophis) sandte eine Botschaft bis nach Kusch, aber ich fing sie ab auf dem Weg und ließ sie nicht ankommen, sondern schickte sie zurück zu ihm...«.*

Kamose bricht den Feldzug nach Norden ab und wendet sich zunächst gegen Kusch, um der drohenden Umklammerung zuvorzukommen, er stirbt jedoch jung. Der Kampf um die ägyptische Unabhängigkeit wird von seinem Bruder Amose siegreich beendet: Er vertreibt die Hyksos und kann auch das Gebiet südlich des ersten Kataraktes zurückgewinnen, die Südgrenze Ägyptens liegt wieder – wie schon im Mittleren Reich – beim zweiten Katarakt. Damit ist Ägypten wieder unabhängig und unter einer Herrschaft vereinigt: Amose ist der Begründer der 18. Dynastie, mit der das Neue Reich beginnt.

Die Sitzfigur der Set-net-iatju gehört genau in diese Epoche der ausgehenden Zweiten Zwischenzeit, aus der nur wenige Beispiele nichtköniglicher Plastik erhalten sind. Das Volumen ihrer Perücke sowie ihre klaren Flächen und Linien sind ein deutliches Erbe der Klassik des Mittleren Reiches, im schematischen Aufbau des Gesichtes mit seinen übergroßen Einzelformen weist sie bereits voraus auf das beginnende Neue Reich.

Sylvia Schoske

1 Ein ausführlicher Kommentar zur Inschrift findet sich bei Vernus, vgl. die Literaturangabe.

2 Zu den Ausgrabungen in Auaris – modern Tell el-Dab<sup>a</sup> – und der Epoche der Zweiten Zwischenzeit vgl. den Ausstellungskatalog Pharaonen und Fremde – Dynastien im Dunkel, Wien 1994.

Lit.: Vernus, in: Livre du Centenaire, Le Caire 1980, 181ff., pl. XXV, XXVI; Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XLV, 1994 (im Druck).

München ÄS 1534

Bronze, Gold

H. 10,1 cm, Br. 4,7 cm, T. 7,0 cm

Herkunft unbekannt

3. Zwischenzeit, 900-800 v.Chr.

„Ägypten – ein Geschenk des Stromes“ beschreibt bereits Herodot<sup>1</sup> das Land der Pharaonen in der Abhängigkeit seiner einzigen Wasserquelle, des Nils. Die Fruchtbarkeit des Landes und damit das Auskommen seiner Bewohner war zunächst völlig von diesem Fluß abhängig; die zyklische Wiederkehr der jährlichen Nilüberschwemmung prägte die Vorstellungswelt der Ägypter, bestimmte den Rhythmus des Lebens und führte früh zur astronomischen Beobachtung der Gestirne, da der Frühaufgang des Sirius das Kommen der Nilflut ankündigte.

So ist leicht nachvollziehbar, daß der Nil in einer Gottheit – Hapi – personifiziert und mit der Fruchtbarkeit gleichgesetzt wurde:

*„Sei begrüßt, Nil, hervorgegangen aus der Erde,  
gekommen, um Ägypten am Leben zu erhalten! (...)*

*Wenn er steigt, dann ist das Land in Jubel,  
dann ist jeder Bauch in Freude.*

*Jeder Kiefer bricht in Lachen aus,  
jeder Zahn ist entblößt.*

*Der Nahrung bringt, reich an Speisen,  
Schöpfer alles Gereiften. (...)*

*Der den Herden das Futterkraut hervorbringt,  
der jedem Gott Schlachtopfer zukommen läßt. (...)*

*Der Bäume wachsen läßt an jeder Schöpfstelle, (...)  
der die Menschen kleidet mit dem Flachs,*

*den er geschaffen hat.*

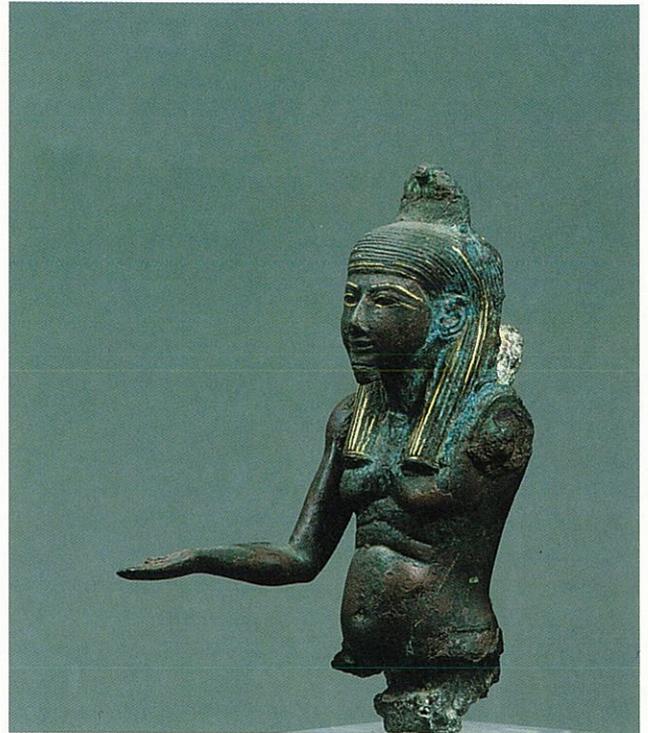
*Aufgezogen im Geheimen, man weiß nicht wo,  
niemand findet sein Quelloch in den Büchern.“<sup>2</sup>*

Eine zu niedrige Nilflut bedeutete eine Katastrophe für das Land:

*„Wenn er faul ist, dann werden die Nasen verstopft,  
und jedermann verarmt.*

*Schmälert man aber die Opferbrote der Götter,  
dann gehen Millionen zugrunde unter den Menschen.“*

Der ikonographische Typus des Nilgottes wurde bereits im Alten Reich festgelegt<sup>3</sup> und hat sich bis in die römische Zeit kaum verändert; auch läßt er sich nicht von den Darstellungen namentlich nicht benannter Fruchtbarkeitsgötter oder von Gaugöttern als Personifikationen der Fruchtbarkeit einzelner Landesteile unterscheiden. In der Dekoration der Tempel hat der Nilgott seinen festen Platz in der Sockelzone der Wände, wo lange Reihen dieser Fruchtbarkeitspersonifikationen mit nur leichten Variationen in der Darstellung auftreten.



Schöpfergottheiten sind in Ägypten stets zweigeschlechtlich, was auch von Fruchtbarkeitsgöttern in ihrer androgynen Darstellung aufgegriffen wird: Üppige Oberschenkel und ein sich vorwölbendes Bäuchlein werden mit weiblichen Brüsten kombiniert,<sup>4</sup> einziges Kleidungsstück ist ein knapper Lendenschurz, der das Gesäß freiläßt, verbunden mit der typischen dreigeteilten Götterperücke. Über dieser trägt er als Kopfputz ein Büschel von Papyrus- oder Lotospflanzen – die Wappenpflanzen von Ober- und Unterägypten. Auf den waagrecht nach vorn ausgestreckten Unterarmen liegt eine Opferplatte oder -matte, auf der Früchte, Brote und Spendengefäße stehen können und von der Blumen, Knospen und das Symbol des Lebens, das Anzeichen, herabhängen können. Seine Hautfarbe ist entweder grün – die Farbe der Fruchtbarkeit schlechthin – oder blau, die Farbe des Flusses, die auch von anderen Schöpfergottheiten wie Amun und Min getragen wird.<sup>5</sup> Rundplastische Darstellungen des Nilgottes sind seit dem Mittleren Reich bekannt,<sup>6</sup> seit dem Neuen Reich gibt es kleinformatige Bronzefiguren in diesem Bildtypus. Dazu zählt der Münchner Torso einer Nilgottheit, der von den

Hüften aufwärts erhalten ist. Der Gott war in seiner typischen Haltung mit nach vorn ausgestreckten Unterarmen und nach oben weisenden Handflächen dargestellt; von den separat eingesetzten Armen ist nur noch der rechte erhalten. Auf dem Scheitel sitzt noch der Zapfen des ursprünglich aufgesetzten Kopfputzes, eines Pflanzenbüschels.

Die Bruchkante unterhalb des Bauches entspricht in ihrem halbkreisförmigen Ansatz dem Verlauf eines Gürtels oder eines Lendenschurzes, der vermutlich aus anderem Material – Gold – eingelegt war. Vom Götterbart ist nur der Ansatz am Kinn erhalten. Die Strähnen der langen Perücke sind in Tauschierung mit Goldfäden eingelegt, ebenso die Rahmung der Augen sowie die Augenbrauen.

Ebenfalls ein ikonographisches Merkmal sind die üppigen Hüften, der sich vorwölbende Bauch sowie die schweren Brüste mit den darunterliegenden Wülsten. Die Weichheit der Körpermodellierung läßt die Härte des Materials vergessen. Das breite, rundliche Gesicht findet Parallelen in der Königsplastik der 22. Dynastie, die kleine Figur ist daher ein gutes Beispiel für die hohe Qualität der Bronzeplastik in der 3. Zwischenzeit.

Neben den Darstellungen im religiösen Kontext taucht die Figur des Nilgottes auch in einem ikonographisch genau festgelegten Bild auf, das dem politisch-dogmatischen Bereich zuzuordnen ist: die Szene des „*Vereinigns der Beiden Länder*“. Jeder ägyptische König nennt sich „*Herrscher von Ober- und Unterägypten*“ und wiederholt im Akt der Thronbesteigung das „*Vereinigen der Beiden Länder*“, das erstmals unter dem sagenhaften König Menes am Beginn der ägyptischen Geschichte stattfand – der allmähliche Prozeß des Zusammenwachsens verschiedener Herrschaftsbereiche am Beginn der ägyptischen Geschichte um 3000 v.Chr., der sich über mehrere Generationen erstreckte, wird zu einem einmaligen historischen Ereignis stilisiert. Diese Grundlage des ägyptischen Königsdogmas wurde in ein leicht verständliches Bild umgesetzt: in die Zeichengruppe „*Sema-tau* = *Vereinigen der Beiden Länder*“, in der um eine Hieroglyphe in Gestalt der Lungenflügel und Luftröhre (mit dem Lautwert „*sema* = *vereinigen*“) die Wapppflanzen der beiden Landeshälften („*tau* = *die Beiden Länder*“) geschlungen wurden.

Seit dem Alten Reich häufig auf den Seitenflächen des Königsthrons (in zwei- und dreidimensionalen Darstellungen) verwendet, wurde es ab dem Mittleren Reich um die Figuren zweier Nilgottheiten erweitert (vgl. Zeichnung): Als Vertreter der beiden Landesteile schlingen sie deren Wapppflanzen um das Vereinigungszeichen<sup>7</sup>.

Religiöse und politische Aussage der Darstellung des Nilgottes fließen zusammen, wenn sich der König in Gestalt der Fruchtbarkeitspersonifikation darstellen läßt, wie dies erstmalig unter Amenemhet III. in der 12. Dynastie in den bereits erwähnten „*Fischopferern*“ geschieht.<sup>8</sup>

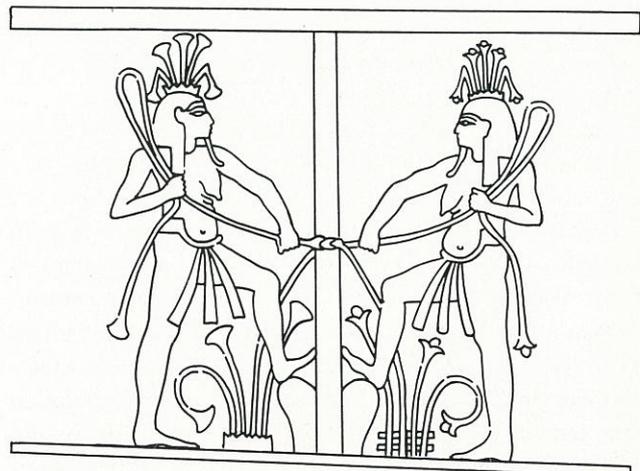
Lit.: Katalog Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, München 1976, 181 (Abb.); Katalog Anch – Blumen für das Leben. Pflanzen im alten Ägypten (SAS 6), München 1992, 141.

- 1 Herodot, Historien II, 5.
- 2 Aus dem Nilhymnus des Cheti, zitiert nach J.Assmann, Hymnen und Gebete, Zürich-München 1975, 500ff.
- 3 J.Baines, Fecundity Figures, Warminster 1985, 85ff.
- 4 In zweidimensionalen Darstellungen hat der Nilgott oft schlauchförmige Brüste, wie sie in gleicher Form bei nubischen Frauen gezeigt werden, die als Ammen nach Ägypten geholt wurden, z.B. N. de Garis Davies/A.Gardiner, The Tomb of Huy, London 1926, pl.XXX.
- 5 Wildung, in: Blau, Farbe der Ferne, Ausstellungskatalog Heidelberg 1990, 53ff.
- 6 Berlin 9337: H.G.Evers, Staat aus dem Stein, München 1929, I, Tf.70; II, 108, § 689; Katalog Pflanzen (vgl. Lit.), 142f., Nr. 69. Ebenfalls aus dem Mittleren Reich die Doppelstatue des Königs Amenemhet III. in Gestalt des Nilgottes (sog. „Fischopferer“), Kairo CG 392: D.Wildung, Sesostriis und Amenemhet, München-Fribourg 1984, Abb. 185.
- 7 Z.B. Evers, op.cit., I, Tf.28, 40, 41; II, Tf.II, Abb. 36, Tf.III, Abb. 37, Tf.IX, Abb. 57; Baines, a.a.O., 226ff.
- 7 Vgl. Anm. 6. Dieser seltene Typus der Königsplastik findet sich besonders häufig im Umfeld der Amarna-Zeit: so bei Amenophis III. (Nationalmuseum Kopenhagen) und Haremhab (British Museum: Baines, a.a.O., 119, fig. 80). Inhaltlich gehören auch die Standfiguren des Echnaton mit Opferplatte zu diesem Typus, da Echnaton selbst die Rolle des Schöpfergottes übernimmt, z.B. Kairo JE 43580: M.Saleh/H.Sourouzian, Die Hauptwerke im ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1986, Nr. 160.

Sylvia Schoske

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1995

Das Vereinigen der Beiden Länder (nach Baines, a. a. O., 108)



ÄS 7086

Kalkstein

H. 5,7 cm; T. 3,5 cm

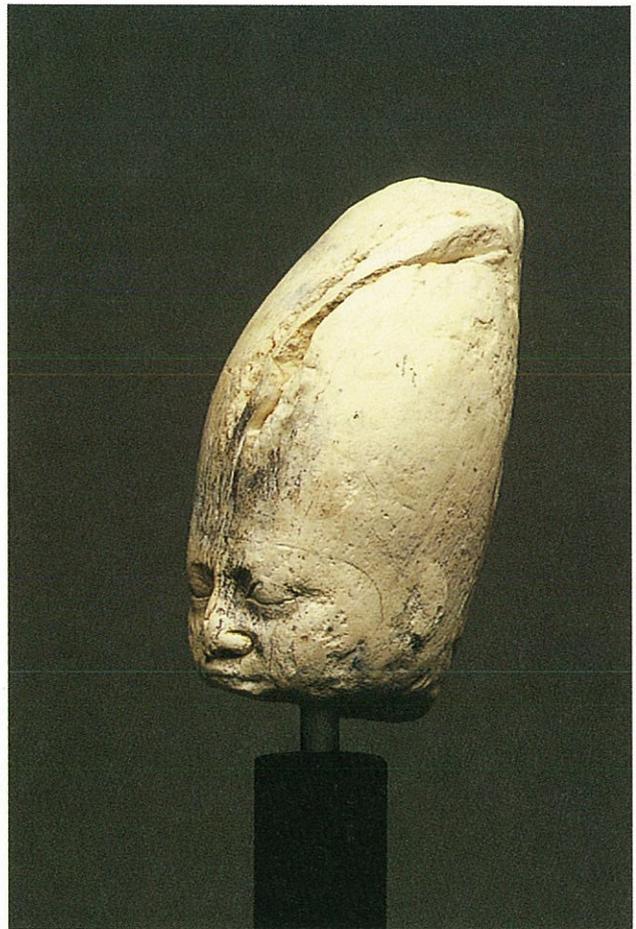
Fundort unbekannt

3. Dynastie, um 2600 v. Chr.

Das kleinformatige Köpfchen eines ägyptischen Königs mit Oberägyptischer Krone ist nur unvollständig erhalten. An der Vorderseite ist es direkt unterhalb des Mundes abgebrochen, das Kinn fehlt. An der Rückseite liegt die Bruchkante oberhalb des unteren Kronenrandes, so daß dessen Verlauf nicht erkennbar ist. Die Krone selbst ist etwa zu zwei Dritteln erhalten, ihr oberer Teil mit dem Knauf fehlt. Auf ihrer Rückseite finden sich Spuren eines Rückenpfeilers. Auch die Oberfläche des Kopfes hat starke Beschädigungen erlitten: Die Ohren sind fast vollständig abgebrochen, die Nasenspitze ist abgerieben, ebenso die rechte Wangen- und Schläfenpartie, so daß dort keine Einzelheiten mehr erkennbar sind. Durch den gesamten Kopf, v.a. aber durch die Krone, ziehen sich tiefe Längsrisse und Furchen, die durch zum Teil noch sichtbare, im Kalkstein eingelagerte Kalzit-Adern hervorgerufen wurden.

Trotz der Zerstörungen sind die meisten ikonographischen und stilistischen Elemente noch gut zu erkennen. Gesicht und Krone sind durch eine eingeritzte Linie voneinander abgesetzt. Über der Stirn verläuft der Kronenrand nahezu horizontal; die vor dem linken Ohr noch sichtbaren Laschen stoßen fast aneinander; die obere Lasche schließt etwas unterhalb der Ohrmitte geradlinig ab, die untere umschließt das Ohrläppchen halbkreisförmig, ihr oberer Abschluß verläuft parallel zum Rand der oberen Lasche. Die Krone war weder mit Stirnband noch Uräus versehen; ihre Kontur schwingt sowohl seitlich als auch im Profil oberhalb des Kopfes deutlich aus, was die ohnehin schon rundliche Gesichtsförmigkeit noch massiger wirken läßt. Die langegezogenen Innenwinkel der großen Augen sind deutlich markiert. Ein dünner, durch feine Ritzlinien begrenzter Wulst bildet das stark gewölbte Oberlid. Das nur leicht geschwungene Unterlid dagegen ist als Grat gearbeitet, der die Wange scharfkantig vom Augapfel absetzt. Die Augenbrauen sind plastisch modelliert und kaum geschwungen. Die kräftig modellierte Nase weist stark betonte, breite Nasenflügel auf, die von der Wange durch tiefe Furchen abgesetzt sind. Der Mund verläuft nahezu waagrecht, die Mundwinkel sind durch Bohrungen vertieft.

Einige dieser Merkmale sind für den zeitlichen Ansatz des Stückes aussagekräftig. Da an der Kopfbedeckung keine Spur einer Uräusschlange erhalten ist, dürfte es in eine Zeit vor dem Neuen Reich datieren<sup>1</sup>. Einen weiteren Anhaltspunkt liefert die Form der Krone: Sie sitzt sehr tief im Gesicht und läßt nur einen schmalen Streifen der Stirn frei.



Dies und vor allem die Gestaltung der seitlichen Kronenlaschen weisen das Münchner Köpfchen den ersten sechs Dynastien zu. Bei einem Vergleich mit den erhaltenen Statuen mit Unter- oder Oberägyptischer Krone dieser Epoche<sup>2</sup> finden sich die engsten Parallelen in der späten 3. bis frühen 4. Dynastie: ein monumentaler Kopf mit Oberägyptischer Krone aus Rosengranit (Abb. d), sowie das einzige bekannte Bildnis des Cheops: eine nur wenige Zentimeter kleine Sitzfigur aus Elfenbein mit Unterägyptischer Krone (Abb. e). Die Ausgestaltung der Gesichtszüge und der Kronenlaschen, aber auch die Gesamtproportionierung des Gesichtes stimmen bei allen drei Köpfen, trotz des unterschiedlichen Materials und Formats, weitestgehend überein, so daß eine Zuordnung der beiden unbeschrifteten Stücke in München und New York in die Regierungszeit des Cheops naheliegt. Die Statuen des Cha-sechem aus der

2. Dynastie (Abb. a, b) und des Cheops-Vorgängers Snofru (Abb. c) zeigen dagegen eine völlig abweichend gearbeitete Augenpartie, z.T. mit langgezogenem Schminkstrich.

Über die nicht erhaltene Kleidung des Münchner Figürchens lassen sich keine Aussagen mehr treffen. Zwar tragen alle erhaltenen Statuen ägyptischer Könige bis zum Ende der 2. Dynastie das Jubiläumsgewand, eine Art knielangen Mantel; doch seit dem Beginn der 3. Dynastie ändert sich dies, von nun an ist auch ein knielanger Königsschurz belegt.<sup>3</sup>

Der Fundort, damit auch der ehemalige Aufstellungsort des Stückes, ist unbekannt; es kommen zwei Möglichkeiten in Betracht: der königliche Grabbezirk oder ein Göttertempel. In der Frühzeit scheinen die Gräber der Könige noch nicht – wie später üblich – mit einer großen Anzahl von Rundbildern ausgestattet gewesen zu sein; lediglich in dem in Saqqara lokalisierten Grab des Qa-a, des letzten Königs der 1. Dynastie, fanden sich die Überreste von zwei etwas unterlebensgroßen Holzstatuen. Sie waren in einer Nische der Opferkammer im nördlich an das Grab anschließenden hier erstmals belegten Totentempel aufgestellt.<sup>4</sup> Alle anderen bekannten königlichen Statuen und Statuetten der ersten beiden Dynastien stammen aus den großen Göttertempeln der Zeit; sie waren dort, meist während des Alten Reiches, zusammen mit nicht mehr benötigtem Inventar, in Depots verstaut oder auch vergraben worden. So wurden die beiden Sitzfiguren des Cha-sechem, ebenso wie die Kupferfiguren Pepis I. und seines Sohnes im Horustempel von Hierakonpolis entdeckt<sup>5</sup>, eine Fayencefigur des Djer im Satentempel von Elephantine,<sup>6</sup> die anonyme Schreitfigur eines Königs mit oberägyptischer Krone, aus späterer Zeit auch die oben erwähnte Elfenbeinfigur des Cheops, im Osiristempel von Abydos.<sup>7</sup> Mit den Statuen aus dem Bezirk der Stufenpyramide des Djoser, darunter seine bekannte Sitzfigur in Kairo,<sup>8</sup> liegen die ersten aus Stein gearbeiteten Bildwerke vor, deren gesicherter Aufstellungsort sich innerhalb

der königlichen Begräbnisstätte befand. Seit dieser Zeit scheint vornehmlich die Grabstätte, der Pyramidenbezirk, mit Bildnissen des Königs ausgestattet worden zu sein. Schätzungen der ursprünglichen Gesamtzahl aufgestellter Statuen des Chephren in seinem Taltempel – als der Verehrungsstätte des vergöttlichten Königs – kommen auf etwa 40 bzw. über 100 Stück;<sup>9</sup> die meisten davon lagen in ihrem Format weit über dem des Münchner Kopfes. Es liegt aus diesem Grunde nahe, in ihm eine Votivgabe an einen Göttertempel zu sehen, wenn auch seine Herkunft aus einem Toten- oder Taltempel nicht mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann.

Gabriele Wenzel

Lit.: Schoske, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XL, 1989, 225f., Abb. 2.

1 Sourouzian, in: MDAIK 44, 1988, 236 f.

2 Eine Zusammenstellung königlicher Rundbilder bei Altenmüller, LÄ III, 1980, Sp. 557-610, s.v. «Königsplastik».

3 Knielanger Schurz mit Gehänge bei fragmentarischer Standfigur des Djoser (Gunn, in: ASAE 26, 1926, 184, fig. 5); dreiteiliger plissierter Königsschurz bei Standfigur des Snofru (Ahmed Fakhry, The Monuments of Sneferu at Dahshur II, Cairo 1961, pl. 33).

4 Walter E. Emery, Great Tombs of the First Dynasty III, Excav.Saqq., Cairo 1958, 13, pl. 27.

5 James E. Quibell/F.W. Green, Hierakonpolis I, BSAE 4, London 1900, 11, pls. 39-41.

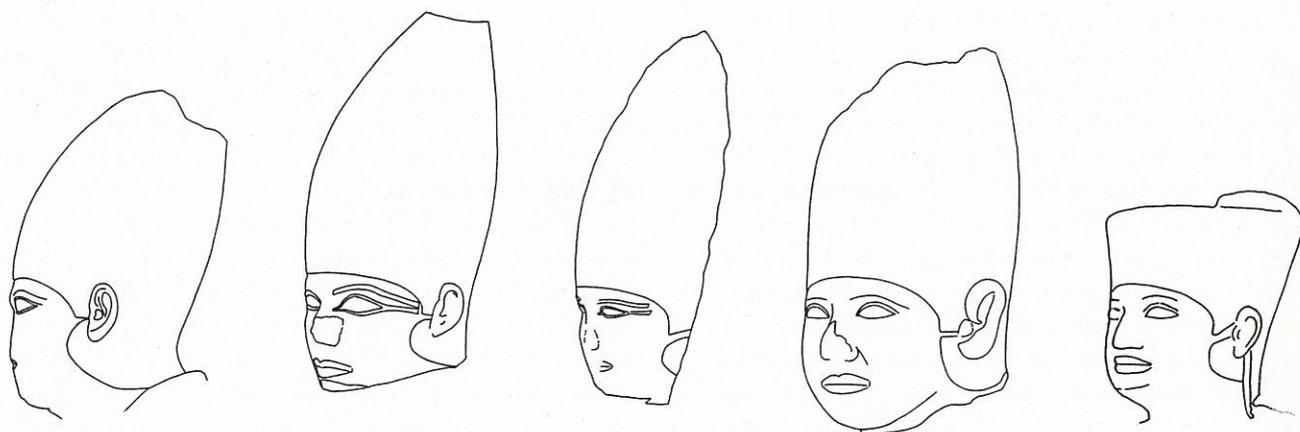
6 Günter Dreyer, Elephantine VII, AV 39, Mainz 1986, 65, 101f., (Nr. 28), Abb. 25, Tf. 14.

7 William F. Petrie, Abydos II, EEF 24, London 1903, 24, pls. 2, 13.

8 Mohamed Saleh/Hourig Sourouzian, Die Hauptwerke im ägyptischen Museum Kairo, Mainz 1986, Nr. 16.

9 Ludwig Borchardt, in: Hölscher, Das Grabdenkmal des Königs Chephren, Leipzig 1912, 91; George A. Reisner, Mycerinus, Cambridge (Mass.) 1931, 126.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1995



a) Cha-sechem  
Kairo JE 32161

b) Cha-sechem  
Oxford E.517

c) Snofru  
aus Dahschur

d) Cheops (?)  
Brooklyn 46.167

e) Cheops  
Kairo JE 36143

ÄS 1341

Bronze

H. 18,5 cm

Fundort unbekannt

Ptolemäerzeit, 3.-2. Jahrhundert v. Chr.

Die bis auf die linke vorgestreckte Hand und etwa die Hälfte des rechten Flügels vollständig erhaltene Schreitfigur des Gottes steht auf einer rechteckigen Basisplatte. Ihr unbekleideter menschlicher Körper ist aufgrund seiner Proportionen, vor allem der dicklichen Oberschenkel, als der eines Kindes zu deuten<sup>1</sup>. Er weist zwei Armpaare auf – eines ist waagrecht zur Seite ausgestreckt und mit Flügeln versehen, das andere zeigt die bei Schreitfiguren übliche Haltung: Der rechte Arm ist seitlich entlang des Körpers ausgestreckt, der linke nach vorn abgewinkelt. Auf den Schultern sitzt ein übergroßer Kopf mit Vollbart, dessen Gesicht durch die herausgestreckte Zunge, die starken Brauenwülste und die Löwenohren als Mischung zwischen menschlichem und tierischem Antlitz anzusehen ist. Der Gott trägt eine im Rücken eingerollte Perücke und die sogenannte Atefkrone aus waagerechten gedrehten Widderhörnern, einem kegelförmigen Körper mit seitlich angebrachten Straußenfedern, einer Sonnenscheibe und zwei aus den Widderhörnern aufragenden Uräusschlangen, die ebenfalls Sonnenscheiben auf dem Kopf tragen. Zahlreiche weitere ikonographische Elemente sind an der Götterfigur zu sehen: Aus ihrem Rücken kommt der Balg eines Vogels hervor, dessen Schwanzfedern bis fast auf die Basisplatte herunter reichen. Seitlich ragen aus dem Haupt acht Tierköpfe heraus – rechts Katze, Löwe (?) und Widder, links Rind, Widder und Falke, beidseitig nach hinten der eines Krokodils. Um die Füße windet sich der Leib einer sich in den Schwanz beißenden Schlange, neben den Füßen liegen kleine Schakalfiguren (rechts abgebrochen). Der Phallus des Gottes ist als Löwenkopf ausgestaltet, an den Knien sitzen Uräen. Den gesamten Körper bis auf die Arme bedecken eingeritzte Augen ohne Angabe von Iris und Pupille. Somit vereint die Statuette 12 verschiedene Lebewesen in sich –



eine Konzentration unterschiedlichster apotropäischer Kräfte in einer einzigen Gestalt.

Darstellungen eines Gottes oder Dämons mit den genannten ikonographischen Grundzügen finden sich schon während des Alten und Mittleren Reiches<sup>2</sup>, häufiger jedoch in der Zeit vom Neuen Reich bis zur römischen Kaiserzeit. Eine exakte Identifizierung ist in den meisten Fällen mangels Beischrift nicht möglich, da mehrere Wesen in dieser Gestalt auftreten können: Aha, Bes und Hit bzw. Hatiti. Da seit der Spätzeit die Person des Bes die anderen zu überlagern scheint, wird heute als übergeordneter Begriff meist sein Name gewählt. Frühe Abbildungen zeigen ihn in Men-

schengestalt mit Löwenohren und -mähe, teils nackt, teils mit umgehängtem Löwen- oder Pantherfell (Abb. 1). Seit dem Neuen Reich können aus seinen Schultern Flügel wachsen, auch trägt er jetzt oft eine hohe Federkrone<sup>3</sup> (Abb. 2). Die Vorliebe der Spätzeit für mischgestaltige Wesen kreiert schließlich die pantheistischen Besfiguren, denen das Münchner Stück zuzuordnen ist<sup>4</sup>. Neben einer Reihe von ähnlichen Bronzefiguren belegen auch zahlreiche zweidimensionale Darstellungen – auf Stelen oder Papyri – diesen Typus. Hier können des weiteren die Füße des Gottes als Schakalsköpfe gebildet sein, er kann nicht nur ein, sondern bis zu vier Flügelpaare tragen, unterhalb des Vogelbalges ist oft noch ein Krokodilsschwanz (?) zu sehen. Häufig steht er auf einem von einem Schlangenleib gebildeten Oval, in dem kleinformatige Tierfiguren – darunter Löwe, Krokodil, Schakal, Nilpferd, Schildkröte, Skorpion, Schlange und Wurm – abgebildet sind (Abb. 3).

In Funktion und Bedeutung scheinen all diese Götter sich nicht grundlegend zu unterscheiden; ihr vorherrschender Wesenszug ist der eines Übel abwehrenden Schutzgottes. Zu ihren häufigsten Attributen zählen daher Schlangen, die sie mit ihren Fäusten erwürgen<sup>5</sup> (Abb. 1). Auf den kämpferischen Aspekt deutet auch ein zweites Attribut, das Messer, das sie oft hoch über dem Kopf schwingen. In dieser Gestalt ist Bes gern auf Gegenständen, die zum Bereich des Schlafzimmers gehören, abgebildet: Betten und Kopfstützen, Spiegel und andere Toilettegeräte, auch auf Sesseln und Aufbewahrungskästen. Als sein besonderer Bereich kann der Schutz von Frauen, vor allem während Schwangerschaft und Geburt angesehen werden. So finden sich – neben Darstellungen der Göttinnen Thoëris und Hekat – auch Gestalten des Bes bei den Szenen der königlichen Geburt Amenophis' III. im Amuntempel von Luxor. In der Spätzeit war der Gott besonders populär und auch im Ausland verbreitet: Amulette in seiner Gestalt fanden sich im gesamten östlichen Mittelmeerraum<sup>6</sup>.

Schon im Neuen Reich wurde Bes auch mit der Göttin Hathor und ihrem Mythenkreis in Verbindung gebracht. Als zu ihrem Gefolge gehörig wird er oft tanzend und musizierend, vor allem ein Tamburin schlagend, dargestellt. Durch seine Musik sollte er die Göttin besänftigen und sie aus der Ferne zurückholen (Abb. 4).

Wie die meisten ägyptischen Schutzmächte kann Bes dem Menschen auch gefährlich werden; in den Sprüchen des Totenbuches erscheinen Torwächter in seiner Gestalt, die den Verstorbenen abzuwehren versuchen oder ihm bei nicht ausreichender Legitimation das Herz herauszuschneiden<sup>7</sup>.

Gabriele Wenzel

- 1 Vgl. z.B. Darstellung des Harpokrates auf der Horusstele CG 9401, Dietrich Wildung, Nofret – die Schöne, München / Mainz 1985, 33.
- 2 Im Alten Reich z.B. Ludwig Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Sahure, Bd. II, Tf. 22. Im Mittleren Reich vor allem auf den sog. Zauberstäben: Hartwig Altenmüller, Die Apotropaia und die Götter Mittelägyptens, München 1965.
- 3 Z.B. auf einem Bett aus dem Grabschatz von Juja und Tuia: James E. Quibell, The Tomb of Yuya and Thuiu (CG), Le Caire 1908, pl. XXXI.
- 4 Dabei ist eine Verschmelzung mit verschiedenen großen Göttern des ägyptischen Pantheons zu beobachten: v.a. Min, Amun, Horus und Sopedu.
- 5 Auf einem Zauberstab des Mittleren Reiches wird er als Aha bezeichnet: Werner Kaiser, Ägyptisches Museum Berlin, Berlin 1967, 45, Nr. 459 (Inv.Nr. 14207).
- 6 James F. Romano, The Bes-Image in Pharaonic Egypt, Ann Arbor 1989, 854-866 (Index); Günther Hölbl, Ägyptisches Kulturgut auf Malta und Gozo, Wien 1989, 178 (Nr. 3), 183 (Nr. 18-20), Tf. 4-6.
- 7 Vgl. Vignette zu Tb 28 (Neferubenef): Erik Hornung, Das Totenbuch der Ägypter, Zürich / München 1979, 92.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst 1995

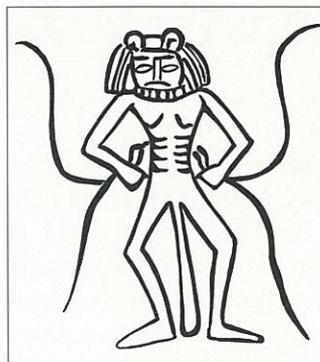


Abb. 1. Dämon auf Zauberstab (Kairo CG 9434, Dietrich Wildung, Nofret – die Schöne, München / Mainz 1985, 26 f.).

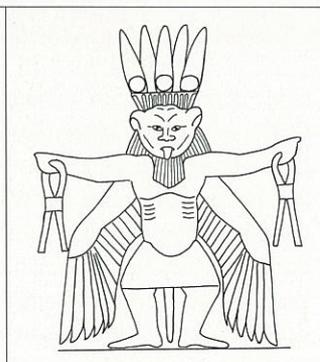


Abb. 2. Geflügelter Bes auf Bett (Kairo CG 51110, James E. Quibell, The Tomb of Yuya and Thuiu, Le Caire 1908, pl. XXXI).

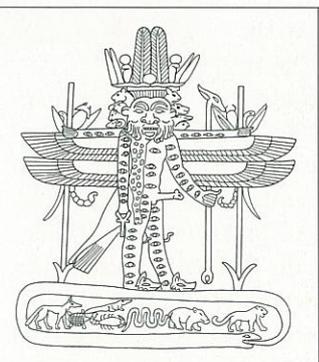


Abb. 3. Pantheistischer Bes auf Stele (Friedrich W. v. Bissing, Kultur des alten Ägyptens, Leipzig 1913, Tf. 22).



Abb. 4. Tanzender Bes mit Tamburin (Kairo CG 51113, Quibell, op. cit., pl. XLII).

ÄS 7149

Gebändertes Sedimentgestein

H. 11,2 cm, Br. 7,5 cm, T. 4,1 cm

Herkunft unbekannt

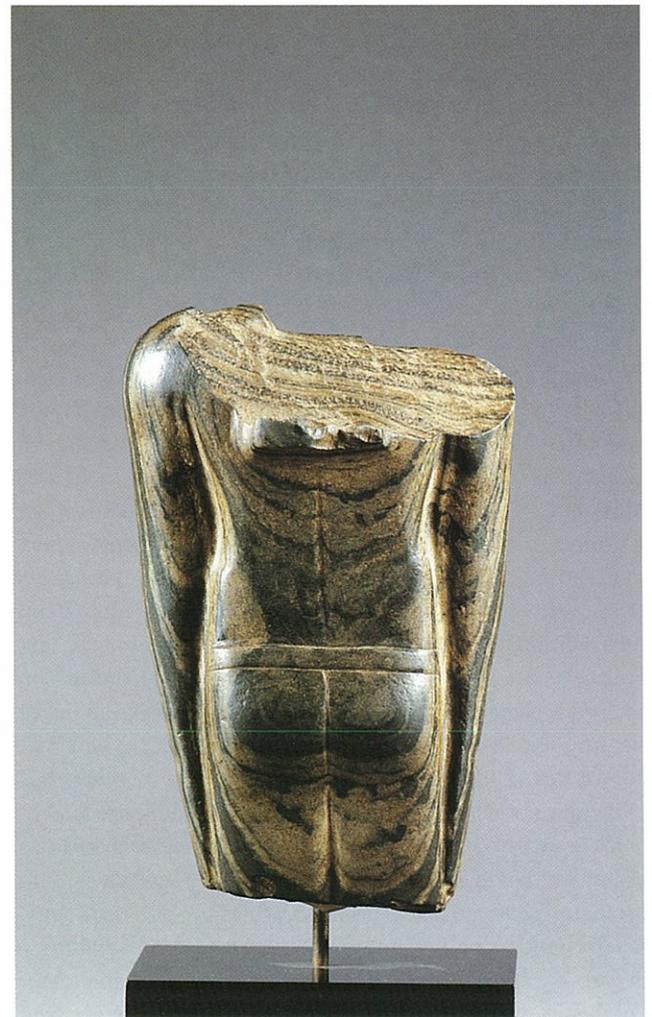
Protodynastische Zeit, „Dynastie 0“, Horus Narmer, um 3060-3000 v. Chr.



Das Material dieses Torso einer kleinformatigen Standfigur ist ein rhythmisch gebändertes Sedimentgestein, das leicht metamorphisiert, d.h. kristallin umgewandelt ist. Dieses seltene Gestein stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus den Wadi Hammamat-Gesteinsserien des Wadi Karim, südwestlich von Quseir. Es wurde nicht im Steinbruch abgebaut, sondern ist an der seit prädynastischer Zeit vielbegangenen Wegeverbindung Quft-Quseir vom Boden aufgelesen worden.<sup>1</sup>

Der Münchner Torso zeichnet sich durch eine anatomisch genaue, äußerst sorgfältige Modellierung aller Körperpartien aus: der athletische Oberkörper mit starker Beto-

nung der Taille und markant hervortretenden Hüftknochen, die muskulösen Arme mit den durch die Wiedergabe des Handgelenks deutlich abgesetzten feingliedrigen Händen, das flach modellierte Gesäß sowie die leicht konkav geformte Rückenpartie mit der gebogenen Linie des Rückgrats. Die formale Geschlossenheit der Statuette resultiert aus ihrem streng symmetrischen Aufbau, der sich an der Senkrechten der Mittelachse sowie den links und rechts eng am Körper anliegenden Armen orientiert. Ihre innere Spannung und Dynamik beruht auf der gleichzeitig asymmetrischen Gestaltung, die der Gesteinsmaserung folgt. Diese eindrucksvolle Formgebung zeugt von einer souveränen Behandlung des Hartgesteins. Dabei hat es der



Künstler meisterhaft verstanden, die unterschiedlichen Körperpartien unter harmonischer Einbeziehung der unregelmäßig verlaufenden Gesteinsmaserung zu strukturieren. Wie die Bruchkante im Halsbereich zeigt, trug diese Statuette einen kurzen Vollbart. Der auf dem Rücken vorspringende Steg gehörte ursprünglich zu einer Perücke; nach dem Verlauf des Bruches lag sie vorn auf den Schultern auf und ging dann im Nacken in einen breiten Zopf über. Einziges Kleidungsstück des Münchner Torso ist eine mit zwei vertikalen Ritzlinien dekorierte Phallustasche, die von einem schmalen, knapp unterhalb des Nabels mit einer Schnalle versehenen Gürtelband gehalten wird. Die Enden des Gürtels hängen auf beiden Seiten der Phallustasche herab. Auf der Vorderseite der Figur ist der Gürtel lediglich durch zwei vertiefte Linien angegeben, während er auf der Rückseite in flachem Relief herausgearbeitet ist. Phallustasche und Gürtelenden sind dagegen in stark erhabenem Relief wiedergegeben.

Unterhalb der linken Brust ist mit kaum sichtbaren feinen Linien eine „Palastfassade“ (*serech*) eingeritzt (Vignette)<sup>2</sup>. Eine solche „Palastfassade“ ist die älteste Form der Königstitulatur. Sie umrahmt, wie später der Königsring, den Horusnamen, der im oberen Feld des Palastrechteckes eingraviert ist. Es handelt sich dabei um das vereinfachte bzw. stilisierte Bild eines Zitterwelses (*Malapterus electricus*) als Schreibung des Horusnamens *Nar-mer* („Narmer“). Dieser mit „Schlimmer Wels“ übersetzte Königsname kann in verkürzter Form nur mit der „Wels“-Hieroglyphe (*nar*) geschrieben werden. Der Münchner Torso datiert somit in die Regierungszeit des Königs Horus Narmer, d.h. in die „Dynastie 0“ um 3060-3000 v. Chr. König Narmer ist der letzte König der im Turiner Königspapyrus als „Geister des Horusgeleits“ bezeichneten Herrschergruppe vor der 1. Dynastie. Der Münchner Torso steht typologisch und ikonographisch in der Tradition der spätvorgeschichtlichen männlichen Elfenbeinfiguren aus Hierakonpolis (Kom el-Ahmar), die ebenfalls nur mit einer Phallustasche bekleidet sind; bei einigen von ihnen findet sich auch die Barttracht des Münchner Torso. Deren Vorläufer mit der Reduktion der Form auf einfache, klare Linien sind die prädynastischen, stark stilisierten bärtigen Männerfiguren vom Typus des „l'homme barbu“, des „Bärtigen Mannes“. Die einzige mit dem Münchner Torso vergleichbare Steinplastik aus der Frühzeit ist die Standfigur des „MacGregor Man“ in Oxford<sup>3</sup>. Nach formaler Gestaltung und Ikonographie ist sie mindestens eine Generation älter als der Münchner Torso, der nunmehr auch die angezweifelte Echtheit des „MacGregor Man“ bestätigt. In der Entwicklungsgeschichte altägyptischer Rundplastik ist der Münchner Torso das bisher fehlende steinerne „missing link“ zwischen dem noch streng archaischen „MacGregor Man“ und der klassischen Stand-Schreit-Figur eines Gottes – Ha oder Onuris – in Brooklyn aus der 3. Dynastie<sup>4</sup>. Beide sind mit einer Phallustasche bekleidet; herabhängende Gürtelenden sind



jedoch nur bei der Götterfigur in Brooklyn vorhanden.

In der Darstellung des „Horusgeleits“ auf der Kairener Prunkpalette des Königs Narmer sind die beiden ersten Standartenträger mit der Haar- und Barttracht des Münchner Torso abgebildet. Diese beiden Priester tragen vor sich auf hohen Standarten das Bild eines falkengestaltigen Gottes. Sie repräsentieren bzw. personifizieren durch ihr „dualistisches“ Auftreten die als „die beiden Herren“ bezeichneten Landesmächte von Ober- und Unterägypten. Während der erste mit einer einfachen Phallustasche bekleidet ist, trägt der zweite eine Phallustasche mit seitlich herabhängenden Gürtelenden und damit die Tracht des Münchner Torso, die ihn nach der kanonischen Abfolge als Vertreter „Unterägyptens“ charakterisiert (Abb.)<sup>5</sup>.

Typologie, Stilistik und Ikonographie bestätigen somit nachdrücklich die Lesung des eingeritzten Horusnamens als „Narmer“. Der Münchner Torso markiert unter diesem Herrscher erstmalig den Übergang von der archaisch-abstrahierenden zur klassischen rundplastischen Darstellung des Menschen. Er ist damit das Gegenstück zur ebenfalls inschriftlich gesicherten Berliner Pavianstatue des Königs Narmer, die als der eigentliche Beginn der steinernen Tierplastik Altägyptens am Übergang zur „historischen“ Epoche der 1. Dynastie um 3000-2800 v. Chr. gilt. Wie die Elfenbeinfiguren aus Hierakonpolis, so waren auch der „MacGregor Man“ und der Münchner Torso ursprünglich in einem Tempel aufgestellt.

Innerhalb der Kunstentwicklung Altägyptens ist der Münchner Torso als Frühzeit-„Ikone“ der Rundplastik das Pendant zur reliefierten Narmer-Palette. In der Regierungszeit des Königs Narmer wurde somit in Relief (Narmer-Palette) und Rundplastik (Münchner Torso) für die Wiedergabe des Menschen eine künstlerisch formvollendete Darstellungsweise gefunden, die dann in ihren Grundprinzipien über 3000 Jahre lang Gültigkeit behalten wird.

Alfred Grimm

1 Nach freundlicher Mitteilung von Prof. Dr. Dietrich Klemm, München, dem auch die Gesteinsbestimmung verdankt wird.

2 Die der Umzeichnung von Claudia Walke, München, zugrunde liegenden Stereomikroskop-Photographien werden ebenfalls Prof. Dr. Dietrich Klemm verdankt.

3 Baines/Whitehouse, in: Tom Phillips (Hrsg.), Africa – The Art of a Continent. Ausst. Kat. London 1995, München/New York 1995, S. 68-69 (Kat. 1.22).

4 Wildung, in: Miscellanea Wilbouriana 1, Brooklyn, N.Y. 1972, 145-160.

5 Vergrößerung nach einer Detailaufnahme von H.W.Müller: Dietrich Wildung, Ägypten vor den Pyramiden. Münchner Ausgrabungen in Ägypten, Ausstellungskatalog München 1981, Mainz 1981, S. 41 Abb. 37. Lit.: Collection Egyptienne de Roger Videau. Aukt. Kat. Drouot-Richelieu 24. April 1989, Paris 1989, Nr. 258.

© Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München 1998

ÄS 4198

weißer, feinkörniger Marmor mit grauen Adern

H. 45,5 cm

Fundort: angeblich Behnâsa-Oxyrhynchos

1. Viertel 3. Jh. n. Chr.



Dargestellt ist ein Knabe im Alter von zehn bis zwölf Jahren. Beide Unterschenkel, die linke Hand, der rechte Arm und die Nase sind weggebrochen. Das Gewicht des Knaben ruht auf seinem rechten Bein. Das unbelastete linke hat er wenig vorgestellt. Der Oberkörper ist nach links geneigt, der Kopf stark nach rechts oben gewendet. Beide Oberarme sind leicht vom Körper abgehoben. Die linke Hand hielt einen langen Gegenstand. Dieser ist bis auf das obere Ende, das auf der Schulter ruht, verloren. Der Knabe ist nackt bis auf ein Mäntelchen, das seine Brust bedeckt und dessen Rückenteil um seinen linken Unterarm geschlungen ist. Von zwei Stützen an den Seiten des Körpers, die der Verbindung mit weiteren Skulpturenteilen dienten, sind nur die Ansätze erhalten. Die eine befand sich an der

rechten Hüfte, die andere am linken Oberschenkel. Der Kopf ist mit Rücksicht auf den Blick des frontal vor der Figur stehenden Betrachters sehr asymmetrisch gearbeitet. Die Lippen sind leicht geöffnet. Die langen, gelockten Haare sind mit einem Band gehalten und über dem Nacken in einen Knoten gefaßt. Die Rückseite ist mit dem Raspel grob bearbeitet.

Hans Wolfgang Müller, der die Figur erworben hatte, legte anlässlich ihrer Veröffentlichung eine erste Deutung vor<sup>1</sup>: Er interpretierte die Knabenfigur als Ganymed und erklärte somit die Kopfwendung als Umblicken zu einem großen Adler. Dieser Adler habe auf einer Stütze rechts des Ganymed gesessen, diesem den Kopf zugewendet und die Flügel so weit ausgebreitet, daß sie die rechte Seite des Kopfs und der oberen Rückenpartie des Knaben überdeckten. So erkläre sich auch die nur grobe Bearbeitung der Rückseite des Knaben. In dem verlorenen Gegenstand, den der Knabe in der linken Hand hielt, vermutete Müller analog zu anderen Darstellungen dieses Themas ein Pedum (d. i. ein Stab mit gebogenem Ende, den Hirten zum Antreiben und Zurückhalten ihrer Tiere

benutzten). Die rechte Hand sei mit dem Unterarm entweder in einer Geste oder mit einer Trinkschale zum Adler erhoben gewesen.

Obwohl man Müller entgegenhalten muß, daß der erhaltene Zustand der Rückseite nicht original ist, sondern Resultat einer nachträglichen Überarbeitung<sup>2</sup>, bleibt die von ihm vorgeschlagene Rekonstruktion und Deutung plausibel. Denn zwar fehlen eindeutige Hinweise wie die phrygische Mütze und - in hinreichender Erhaltung - das Pedum, aber das ungewöhnliche Standmotiv hat in Ganymedfiguren seine nächsten Parallelen.

Der Mythos von Ganymed ist schon durch Homer<sup>3</sup> überliefert: Ganymed, Sohn des Dardanerkönigs Tros und der Quellnymphe Kallirhoe, galt als der schönste Knabe unter

den Menschen. Um dieser Schönheit willen wurde er von den Göttern in den Olymp entführt. Dort sollte er Zeus als Mundschenk dienen. Weiter ausgestaltet wurde der Mythos weniger in der Literatur als in der bildenden Kunst: Bereits aus archaischer Zeit stammen zahlreiche Vasenbilder, die Zeus als Entführer Ganymeds zeigen<sup>4</sup>. Die in der Antike berühmteste Darstellung Ganymeds war eine Bronzegruppe des spätklassischen Bildhauers Leochares. Sie ist nicht im Original erhalten, aber zumindest durch eine Beschreibung bei Plinius überliefert<sup>5</sup>. Leochares habe, so Plinius, einen Adler geschaffen, „der weiß, wen er mit Ganymedes raubt und wem er ihn bringt, und der darauf achtet, den Knaben mit seinen Krallen auch nicht durch das Kleid zu verletzen.“ Ein Tischfuß im Vatikan mit Darstellung des vom Adler ergriffenen Ganymed hat möglicherweise die Bronze des Leochares zum Vorbild<sup>6</sup>. Wahrscheinlich liegt es in der Wirkung dieses Werks von Leochares begründet, daß nach ihm sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur der Antike fast ausnahmslos ein Adler als Entführer Ganymeds dargestellt wird. Die Frage, ob es sich dabei um den Adler des Zeus oder um Zeus in Adlergestalt handelt, kann weder beantwortet werden noch ist sie sinnvoll<sup>7</sup>. In der antiken Literatur sind beide Vorstellungen vertreten.

Der Münchner Ganymed ist, wie sich vor allem an der Art der Augenbildung<sup>8</sup> erkennen läßt, in mittelseverischer Zeit (erstes Viertel drittes Jh. n. Chr.) entstanden. Er gehört zu einer Reihe rundplastischer Ganymeddarstellungen der rö-

mischen Kaiserzeit, die nicht die Entführung selbst, sondern das ruhige Nebeneinanderstehen von Ganymed und Adler zum Thema haben<sup>9</sup>. Der Betrachter mußte demnach den Mythos kennen, um die Skulptur zu verstehen. Vielleicht ergab sich daraus ein besonderer Reiz: Dem arglos mit dem Adler vereinten Ganymed stand ein Betrachter gegenüber, der vom weiteren Schicksal des Knaben wußte. Rundplastische Darstellungen, die den Raub Ganymeds selbst zeigen, sind in der Kaiserzeit seltener.

Das Aufgreifen verschiedener Momente bei der rundplastischen Umsetzung des Ganymedmythos dürfte allerdings keinen Unterschieden in der Verwendung der Skulpturen entsprochen haben. In Italien gehörten Ganymeddarstellungen zum Repertoire der Villenausstattung<sup>10</sup>. Dabei wurde anscheinend eine Aufstellung unter freiem Himmel bevorzugt, um die olympische Sphäre, auf die der Mythos zielt, unmittelbar anschaulich zu machen. Obwohl aus Ägypten nur wenige römische Villen und keine weiteren Ganymedskulpturen bekannt sind, dürfte der Münchner Ganymed in einem vergleichbar dekorativem Zusammenhang aufgestellt gewesen sein.

Das Material, aus dem die Skulptur gefertigt ist, kommt in Ägypten nicht vor. Deshalb ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Stein oder die fertige Skulptur importiert wurde<sup>11</sup>. Da allerdings weder die Bildhauerarbeit noch die Auftraggeberschaft ägyptisch sein können, reduziert sich diese Frage auf den Standort der Werkstatt.

Christine Breuer

1 H. W. Müller, Zwei Darstellungen des Ganymed aus Ägypten, in: Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst. E. Homann-Wedeking gewidmet (1975) 236 ff.

2 Das zeigt sich besonders an den Rändern. Denn hier überschneiden die größeren Bearbeitungsspuren der Rückseite die bereits geglättete und polierte Oberfläche der Vorderseite. An den Seiten des Nackens sind zudem Gewandfalten angegeben, die auf der Vorderseite keine Entsprechung haben.

3 Hom. II. 5, 265-267.

4 H. Sichtermann, Ganymed (1953) 21 ff.

5 Plinius, nat. hist. 34, 79.

6 Vatikan, Galleria dei Candelabri 386, dazu W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom<sup>4</sup> I (1963)

419 f. Nr. 528 (W. Fuchs); zur Frage der Verbindung mit der Bronze des Leochares Sichtermann a. O. 47.

7 Sichtermann a. O. 53.

8 Gute Vergleiche finden sich auf römischen Sarkophagen des frühen 3. Jhs., für die H. Jung, JdI 93, 1978, 328 eine Chronologie erstellt hat.

9 Lexicon iconographicum mythologiae classicae IV (1988) Ganymedes Nr. 115-137 (H. Sichtermann).

10 R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988) 46 f.

11 Müller a. O. 238.

München ÄS 7133

Serpentinit

H. 10,9 cm, Br. 6,7 cm, L. 12,9 cm

Fundort unbekannt

Mittleres Reich, 12./13. Dynastie, 1800-1770 v. Chr.

Vielfältig sind die Motive, die den ägyptischen König beim Triumph über seine Feinde und damit als „Herrn der Fremdländer“ zeigen<sup>1</sup>: Auf den beiden Türmen des Pylons, des monumentalen Eingangtores ägyptischer Tempel, packt er ein Bündel in die Knie gesunkener Gegner am Schopf und droht mit weit erhobener Waffe zuzuschlagen. Dieses Bild des „Erschlagens der Feinde“ ist in unzähligen Varianten auf Stelen und Felsinschriften, aber auch auf Objekten der Kleinkunst bis hin zum Skarabäus von der Frühzeit bis in die römische Epoche wiederholt worden. Varianten zeigen den König bei Aktionen gegen Feinde vom Streitwagen aus, beim Fesseln, Abführen und Präsentieren der Gefangenen vor den Göttern.

Doch nicht nur in menschlicher Gestalt überwindet der König die Feinde Ägyptens, fast ebenso häufig ist die Szene des Niederwerfens der Gegner durch Pharao in Gestalt eines Löwen oder Sphingen. Dabei überwiegt die zweidimensionale Darstellung,<sup>2</sup> und nur gelegentlich ist dieses komplexe Thema auch rundplastisch wiedergegeben worden.<sup>3</sup> Ein auf den Hinterläufen hockender, aufgerichteter Löwe, der den vor ihm knienden Feind verschlingt, findet sich als Typus ebenso wie der lang ausgestreckte, über dem Gegner liegende Löwe.

Bislang einmalig ist jedoch die Kombination, die in dieser Statuette vorliegt, die den König als Sphinx über unterworfenen Gegnern zeigt, wobei hier sogar eine Sonderform der Sphinxdarstellung vorliegt.

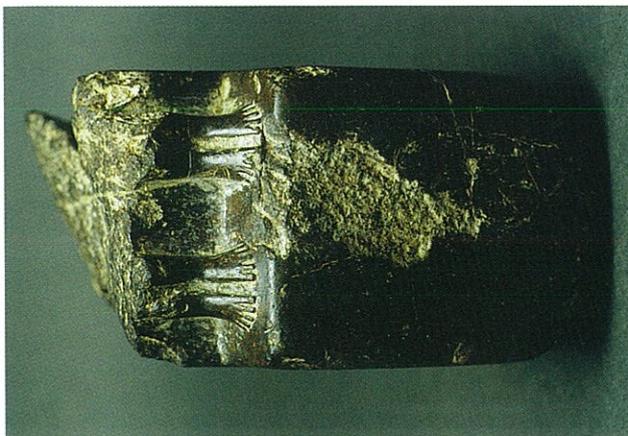
Zunächst ist der hintere Teil eines ab dem Schulteransatz erhaltenen Löwenleibes zu erkennen, der auf einem hohen, hinten halbrund abschließenden Basisblock ruht. Der

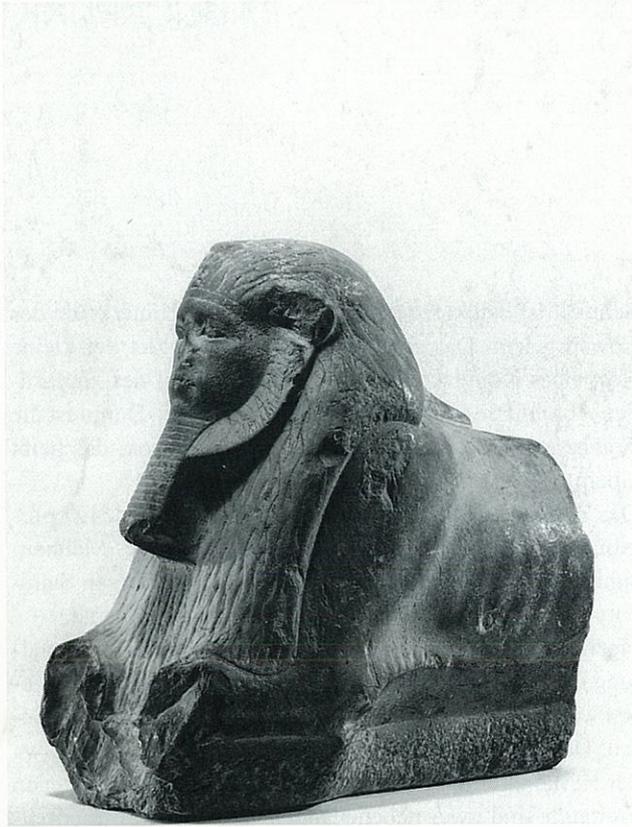
Schweif ist halbkreisförmig um die rechte Hinterkeule des Löwen gelegt. Das entscheidende Detail bildet der kleine Rest eines Königskopftuches, der untere Teil des zopfartigen Abschlusses, der auf dem Rücken aufliegt. Damit ist die Ergänzung des Löwenkörpers zu einem Sphinx, das heißt einem Löwen mit Königskopf, gesichert.

Das Zottelmuster auf diesem unteren Abschluß des Zopfes gibt darüber hinaus den Hinweis auf den Typ des Mähnen-sphinx. Es ist das bislang einzige Beispiel für diesen Statuentyp im einem wie hier vorliegenden kleinen Format.

Noch interessanter wird dieses Fragment durch die Gestaltung der Basis. Auf ihre besondere Höhe ist schon verwiesen worden, doch findet sich diese nur unter den Hinterläufen. Dann ist sie im rechten Winkel von unten her bis etwa zur Hälfte ihrer Stärke abgearbeitet. In den so entstandenen Freiraum sind zwei nebeneinander ausgestreckte menschliche Figuren eingepaßt, die in kräftigem Hochrelief ausgeführt sind. Ihre Körper waren mit der Vorderseite nach unten ausgerichtet, heute sind von ihnen nur noch die nackten, nebeneinander gestellten Füße sowie die Unterschenkel erhalten. Die linke Figur trägt ein langes Gewand, dessen unterer Abschluß durch eine eingeritzte Linie deutlich markiert ist.

Da sich keinerlei Hinweis auf eine nachträgliche Umarbeitung der Statuette erkennen läßt, müssen diese beiden unter dem Sphinx liegenden Figuren zum eigentlichen Bildkonzept gehören. Eine Interpretation als Mann und Frau (langes Gewand) ergibt daher keinen Sinn; in Verbindung mit dem ausschließlich königlichen Motiv des Sphinx muß es sich folglich um zwei Ausländer handeln: einen Asiaten mit





knöchellangem (Wickel-)Rock und einen Nubier mit kurzem Schurz. Die Gesamtheit der Feinde Ägyptens, repräsentiert durch einen Südfeld (Nubier) und einen Nordfeld (Asiate) wird durch den ägyptischen König in Sphinxgestalt niedergedrückt.

Die weitere Ergänzung des Stückes zeigte wohl die Tatzen des Löwen über dem Nacken der beiden unterworfenen Ausländer, deren Köpfe zurückgebogen waren und nach vorn, nicht nach unten blickten. Diese Haltung ist in der zweidimensionalen Wiedergabe des Niederwerfens von Gefangenen durch den König als Sphinx durchaus geläufig. Der Mähnsphinx ersetzt das Königskopftuch durch eine Löwenmähne, die menschlichen Ohren durch Löwenohren. So wird der menschliche Anteil bei diesem Mischwesen auf das Gesicht reduziert: Der Mähnsphinx ist ein Löwe mit dem Porträt des Königs.

Erstmals belegt in der Mitte der 12. Dynastie, gehört der Mähnsphinx zu den von Amenemhet III. besonders geschätzten, ungewöhnlichen Statuentypen.<sup>4</sup> Kein anderer König hat sich so oft im Typus des Mähnsphinx darstellen lassen wie dieser Herrscher. Aufgrund stilistischer Details (Gestaltung des Fußgelenks, Anstellwinkel des Hinterlaufes) sollte diese Miniaturversion jedoch etwas später datiert werden, in die Regierungszeit von Amenemhet IV. oder sogar in die frühe 13. Dynastie.

Der Typ des Mähnsphinx ist überaus selten und in späteren Epochen nur in der frühen 18. Dynastie von Hatschepsut und in der 25. Dynastie von Taharka aufgegriffen wor-

den. Die großformatigen Mähnsphingen Amenemhets III. scheinen jedoch für spätere Epochen ein besonders überzeugendes Beispiel königlicher Selbstdarstellung gewesen zu sein, wurden sie doch mehrfach von späteren Herrschern durch Hinzufügung ihres Namens usurpiert: in der Zweiten Zwischenzeit, also relativ bald nach ihrer Entstehung, durch den Hyksos Apophis, durch Merenptah in der Ramessidenzeit und schließlich von Psusennes in der Dritten Zwischenzeit.

Diesem kleinen Mähnsphinx ist dasselbe Schicksal widerfahren: Seine Basis trägt Titel und Namen des Merenptah aus der 19. Dynastie, der als „Geliebt von Seth“ und als „Geliebt von Sachmet (?)“ bezeichnet wird. Die kurzen Texte beginnen jeweils an den Längsseiten der Basis direkt neben den Füßen der Unterworfenen und treffen sich in einem gemeinsamen „Anch“- (Lebens-) Zeichen in der Mitte des gerundeten Abschlusses der Basis. Reste eines weiteren Königsnamens sind auf der linken Schulter in einer senkrechten Kartusche zu erkennen.

Sylvia Schoske

Lit.: Katalog Entdeckungen – Ägyptische Kunst in Süddeutschland, München 1985, 43f., Nr. 30; Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XLVI, München 1995, 180ff., Abb. 4; Ausstellungskatalog Pharaon – Kunst und Herrschaft im alten Ägypten, Kaufbeuren 1997, 25.

1 S. Schoske, Das Erschlagen der Feinde. Ikonographie und Stilistik der Feindvernichtung im alten Ägypten, Ann Arbor 1994.

2 Erstmals in spätvorgeschichtlicher Zeit auf Paletten belegt, findet sich dieses Motiv dann ab der 5. Dynastie großformatig im Aufweg königlicher Totentempel; eine Sonderform zeigt den König als Greif.

3 Schoske, a.a.O., 368 ff.

4 München AS 7132: Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, München-Mainz 1995 (Sonderband Antike Welt), 8, Abb. 3.