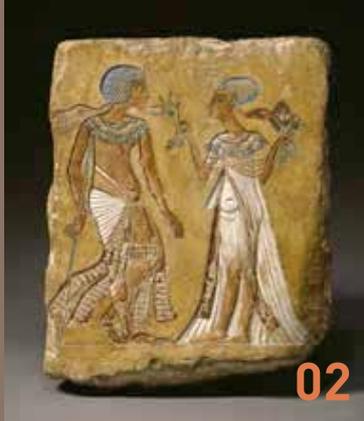


INHALT

MAAT AUSGABE 12



02 MUMIEN-TABU
SYLVIA SCHOSKE

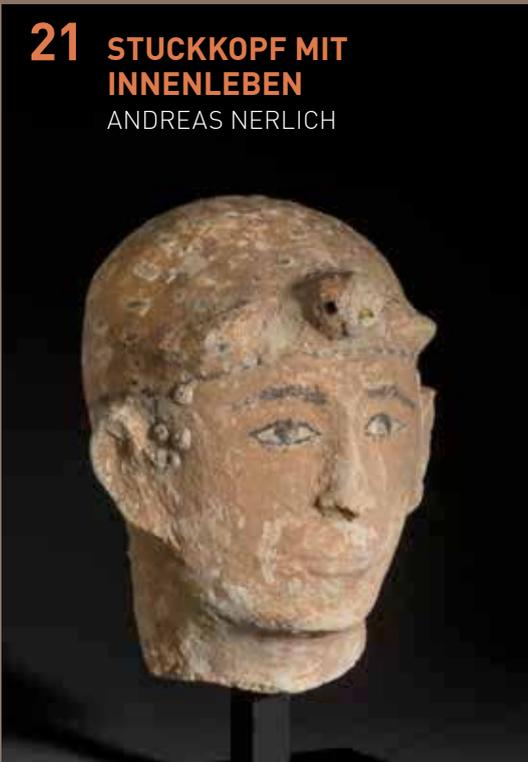
09 ALLES NEU MACHT DER MAI
ROXANE BICKER

12 SAMMLUNGSMANAGEMENT
JAN DAHMS

14 CAFFÈ FÜR DEN KÖNIG
CARSTEN GERHARD

**16 DAS KUNSTAREAL –
ERFOLGSGESCHICHTE
EINER IDEE**
GUIDO REDLICH

**21 STUCKKOPF MIT
INNENLEBEN**
ANDREAS NERLICH



**26 EIN THRONSAAL FÜR
DEN KÖNIG?**
CHRISTIAN PERZLMEIER

30 FREUNDKREISREISE SUDAN
ARNULF SCHLÜTER

36 MUSIK IM ALTEN ÄGYPTEN
NADJA BÖCKLER

**40 AIDA: EINE WISSENSCHAFT-
LICHE OPER?**
SONIA FOCKE

46 DIE LANGE NACHT DER MUSIK
ROXANE BICKER

47 FORM UND LICHT
LUTZ HARRER

48 GETILGT
DIETRICH WILDUNG

53 DIE LETZTE REISE
AALTJE HIDDING

56 AUTOREN | IMPRESSUM

EDITORIAL

Nach dreißig Jahren im Amt feierte Pharao ein großes Fest, das Hebsed. Er schöpfte aus ihm neue Kraft für kommende Jahre und bekräftigte die Kontinuität seiner Herrschaft.

Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst hätte im Mai 2019 Anlass zu einem Hebsed gehabt: Am 18. Mai 1989 unterzeichnete der Bayerische Staatsminister für Wissenschaft und Kunst ein an Kürze kaum zu unterbietendes Schreiben: „Sehr geehrte Frau Dr. Schoske, mit sofortiger Wirkung bestelle ich Sie hiermit zur Leiterin der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst.“

Der Rückblick auf die seither vergangenen dreißig Jahre ist eine Erfolgsgeschichte, über deren Fortschreibung MAAT in jeder seiner Ausgaben berichtet. Diesmal geht es um die Ergebnisse der Grabungen des Museums in Naga im Sudan. Ein Blick hinter die Kulissen zeigt den Weg von der Karteikarte zu komplexen digitalen Datenbanken. Dass auch sechs Jahre nach seiner Eröffnung das neue Haus sich weiterentwickelt, erfahren wir bei einem Besuch im neuen Shopcafé. Die Einbindung des Museums in seine museale und wissenschaftliche Nachbarschaft schildern Berichte über das Kunstareal und über ein vor dem Museum präsentiertes Projekt von Studenten der Technischen Universität. Die Kooperation mit einem renommierten Pathologen offenbart erstaunliche Einblicke in antike Lebenswirklichkeiten. Auf ein besonderes musikalisches Erlebnis bereitet ein Artikel über Altägypten in Verdis Aida vor.

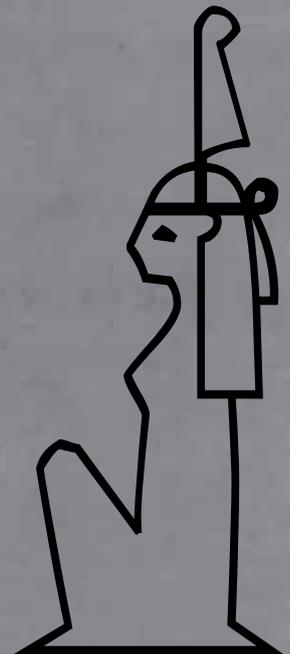
Als Leser von MAAT gehören Sie zu den Festgästen des Hebsed!

Dietrich Laatz

MAAT

Im Zentrum altägyptischer Wertvorstellungen steht der Begriff Maat, der je nach Kontext Wahrheit und Gerechtigkeit, aber auch Weltordnung bedeuten kann. Der Mensch soll nach den Regeln der Maat leben, aber auch die Welt sich im Zustand der Maat befinden, wofür der König verantwortlich ist. Als Garant der Maat muss er diese stets aufs Neue verwirklichen, dieser Begriff ist daher auch Bestandteil zahlreicher Königsnamen.

Die ägyptische Kunst hat für diese zentrale Rolle der Maat ein schlüssiges Bild gefunden: Beim Totengericht, in dem sich der Verstorbene vor dem Jenseitsrichter Osiris für sein Leben verantworten muss, wird sein Herz aufgewogen gegen die Maat, die als kleine hockende Figur mit einer Feder als Kopfputz dargestellt wird. Diese Feder ist gleichzeitig das Schriftzeichen für Maat, ihre Namenshieroglyphe.





DISKRETIION

MUMIEN-TABU

SYLVIA SCHOSKE

Das Gefühl beschämender Indiskretion verlässt einen bei keinem Schritt. Diese Menschen haben ihr Leben lang darauf gesonnen und keine Vorkehrung unterlassen, um genau das zu verhindern, was jetzt geschieht ... Es ist ein Jammer im Grunde.

Thomas Mann hat mit der Schilderung seiner Befindlichkeit beim Besuch der Königsgräber im Tal der Könige im April 1925 die Frage beantwortet, worauf der Erfolg der Mumien-Präsentation beruht: Indiskretion. War dem Dichter die Indiskretion beschämend, so ist sie heute den Medien zum schamlos genutzten Instrument der Steigerung von Auflagen und Einschaltquoten geworden. Die Mumie verkauft sich so gut wie Sex and Crime. Wer wollte sich diesem Erfolgsrezept verschließen?

Szenarium 1: Vor einem renommierten nordamerikanischen Museum flattern buntbedruckte Banner im Wind: „Come and see our mummies and dinosaurs!“

Szenarium 2: In einem großen europäischen Museum liegt eine halbausgewickelte Mumie einer jungen Frau mit zerfledderten Leinenbinden und zur Hälfte zerstörtem Gesicht, die Finger zu Krallen gekrümmt. Eine Klasse etwa zehnjähriger Schüler umschwirrt aufgeregt die Vitrine, zwei Mädchen weichen erschrocken zurück.

Szenarium 3: Die völlig ausgewickelte Mumie eines kleinen Mädchens mit klaffendem Einschnitt in der Seite (hier wurden einst die Eingeweide entfernt) liegt nackt und bloß auf einer Glasplatte in der Vitrine, genau in Augenhöhe der kindlichen Museumsbesucher. Schauplatz: wiederum ein bekanntes ägyptisches Museum in Europa.

Muss das sein? Oder: Darf das sein? Die Aufgabe eines Museums lautet nach internationalem Standard „Sammeln, forschen, bewahren“ – von einer Präsentation wie in Gruselkabinetten früherer

Abb. 1: Anubis umsorgt die gewickelte Mumie

Jahrmarktpräsentationen ist eigentlich nicht die Rede. Die ursprüngliche Bestimmung einer Mumie ist eindeutig: Die alten Ägypter mumifizierten ihre Verstorbenen, um sie zu bewahren, was doch der unversehrte Körper unabdingbare Voraussetzung für die Auferstehung, die jenseitige Existenz – auf Ewigkeit.

Die Nachwelt hat den Mumien übel mitgespielt. Seit dem 13. Jahrhundert entwickelte sich zermahlene Mumie zu einem begehrten, vielseitig einsetzbaren Heilmittel – erst im Orient, dann auch im Abendland. Schon zu Zeiten der frühen Ägyptenreisenden des 16. Jahrhunderts wurden die Nekropolen von Sakkara nach Mumien durchwühlt, die zum Standard-Souvenir der Grand Tour avancierten und über die Wunderkammern barocker Fürstenhöfe Eingang in die Museen fanden.

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich Mumia vera Aegyptica im Angebot europäischer Apotheken. Tausende von Mumien, ganze Schiffsladungen voll, wurden in der frühen Neuzeit nach Nordamerika und Kanada verschifft, um aus den Leinenumhüllungen Papier herzustellen. Parallel dazu erfolgte der Ankauf von Mumien zu Ausstellungszwecken: Jeder Reisende, der etwas auf sich hielt, brachte eine oder mehrere Mumien mit, jeder Fürst wollte sie in seiner Sammlung haben, Bürger gründeten Vereine und gaben „Mumienaktien“ aus, um die begehrten Objekte zu erwerben.

Das Auswickeln von Mumien wurde zum gesellschaftlichen Ereignis, zu dem man in der vornehmen

Gesellschaft einlud. Und heute gibt es kaum ein Museum, das seine Mumien nicht schon durch den Computertomographen geschoben hat, begleitet von mindestens einem Fernsichteam und aufgeregten Journalisten.

Eine Begriffsklärung erscheint jedoch angebracht. Im Kontext Altägyptens bezeichnet „Mumie“ nicht nur und nicht einmal vorrangig wie im allgemeinen Sprachgebrauch den konservierten Körper eines verstorbenen Menschen oder Tieres, sondern schließt eine weitere Aufbereitung des Körpers mit ein. Ein erweiterter, nicht unüblicher Wortsinn versteht unter „ägyptischer Mumie“ auch die Mumienhülle, die Mumienmaske, das Mumienporträt und den bemalten anthropomorphen Sarg. Das ist sogar gut altägyptisch gedacht; denn der Vorgang der Mumifizierung beschränkt sich in Altägypten nicht auf die Präparierung des toten Körpers, sondern setzt sich in der handwerklich aufwendigen Einhüllung der Gliedmaßen und des ganzen Leichnams fort und findet seinen Abschluss in der Positionierung der Mumienmaske oder des Mumienporträts.

Durch diese Arbeitsschritte erfährt der Leichnam eine Verwandlung zu einer neuen Daseinsform, zu einer Verpuppung, aus der heraus der verklarte Verstorbene in ein ewiges Leben eintritt. Dieses Stadium der Verwandlung aus der gewickelten, geschmückten Mumie (im erweiterten Wortsinn) und dem mit Texten und Bildern versehenen Sarg ist es, auf das die altägyptischen Darstellungen der Mumifizierung nahezu ausschließlich



Abb. 2: Mumifizierer bei der Arbeit

Bezug nehmen. Die eigentliche Präparierung des toten Körpers ist mit einem Bild- und Sprachtabu belegt. In den zahlreichen Grabbildern und Totenbuchvignetten, die das Bestattungsritual zeigen, ist es die gewickelte, ornamental geschmückte Mumie, die auf der löwen-gestaltigen Totenbahre liegt und an die Anubis Hand anlegt (Abb. 1), die auf dem Sargschlitten zum Grab gebracht wird, die vor der Grabfassade steht und von den Hinterbliebenen beweint wird. Selbst in den wenigen Grabbildern (z. B. TT 23 und 41, Abb. 2), in denen die Arbeit an der Mumie gezeigt wird, ist der Leichnam bereits gewickelt und trägt die Mumienmaske. Nur auf einigen Särgen der ptolemäisch-römischen Zeit erscheint die schwarze Silhouette des nackten Verstorbenen (Abb. 3), an der Reinigungsriten vollzogen werden.

Nur die, die außerhalb des ägyptischen Ordnungsbegriffes stehen, werden als Leichen dargestellt. Die vor dem Jenseitsrichter Osiris Gescheiterten treiben als Leichen in den Gewässern der Unterwelt. Die Feinde Pharaos liegen in den kriegerischen Szenen der Tempel des Neuen Reiches als Gefallene auf den Schlachtfeldern. Mythische Feinde werden in den Bildern der Unterweltbücher enthauptet (Abb. 4), in Kesseln gekocht und in Feuergruben verbrannt. Die Darstellung des Leichnams ist gleichbedeutend mit dessen endgültiger Vernichtung.

Dem Bildtabu von Mumifizierung und Leichnam entspricht das Sprachtabu. Einer Fülle von Wörtern für „Sarg“ steht ein einziger selten belegter Terminus für „Mumie“ gegenüber. Explizite Beschreibungen der Mumifizierung fehlen in altägyptischen Texten. Sie finden sich erst bei griechischen Autoren, bei Herodot und Diodor. Ihr Blick von außen ist frei von ägyptischen Vorbehalten, und so sind es ihre von der Lust am Exotischen geprägten Schilderungen, die bis heute als wichtigste Quellen zur Mumifizierung dienen. Dabei ist es wenig wahrscheinlich, dass ihre Beschreibungen auf authentischem Augenschein beruhen. Sie werden auf Informanten zurückgehen und sind folglich als Sekundärquellen einzustufen.

Die Tabuisierung des eigentlichen Mumifizierungsvorgangs spiegelt sich in der untergeordneten Stellung des Berufsstandes der Mumifizierer. Der „Bindenwickler“ wird nicht oft als Titel genannt. Eine Ausnahme bildet ein memphitisches Relief der Ramessidenzeit

(Abb. 5), das im Anschluß an eine Liste von Königen, Hohenpriestern und Vorlesepriestern auch acht „Oberbalsamierer“ auflistet – die Zunftliste oder der wohl fiktive Stammbaum eines Balsamierers, aus dessen Grab das Relief stammen dürfte. Die Münchner Familiengruppe des Alten Reiches, die den Balsamierer Sabu mit seiner Frau und seinem (heute nur noch in dem kleinen Fußpaar erhaltenen) Sohn zeigt (Abb. 6), ist unter diesem Gesichtspunkt ein einmaliges, außergewöhnliches Objekt.

Die Isolation, in der sich der Berufsstand der Mumifizierer befand, und die Abgeschiedenheit, in der sie ihre Tätigkeit ausübten, sprechen auch aus der Tatsache, dass ihre Kenntnisse der menschlichen Anatomie keinen Eingang in die medizinischen Texte gefunden haben. Offenbar gab es keinen Informationsaustausch zwischen ihnen und dem geachteten Stand der Ärzte.

Dem Mumien-Tabu vergleichbar ist die Tabuisierung anderer negativ besetzter Begriffe wie Hässlichkeit, Krankheit, Alter im ägyptischen Bilderkanon. Explizite Darstellungen dieser der kollektiven Glückseligkeit des ägyptischen Menschenbildes widersprechenden Zustände finden sich – bisweilen karikierend übersteigert – nur bei Angehörigen der unteren sozialen Schichten, bei Viehhirten, Arbeitern (Abb. 7), Ausländern. Die Darstellung des von Krankheit gezeichneten Königs Tutanchamun auf dem „Spaziergang im Garten“ (Abb. 8) und der Elfenbeintruhe aus seinem Grabschatz ist so verschlüsselt, dass sie von der Ägyptologie lange nicht als solche erkannt worden ist. Auch Zeugung und Geburt als zutiefst persönliche, intime Lebensbereiche verbergen sich in altägyptischen Bildern hinter Motiven, die nur der Kundige zu lesen versteht. Die Heilige Hochzeit ist im Bilderzyklus der Geburtshäuser (Abb. 9) durch die zarte Berührung von Händen und Ellbogen und durch die Überschneidung der Beine angedeutet; in Grabbildern verbirgt sich der eheliche Zeugungsakt hinter der Chiffre der Vogeljagd im Papyrusdickicht. Erst die ptolemäisch-römische Zeit schwelgt in derb erotischen Szenen (Abb. 10).

Selbst die Darstellung von Emotionen wird gemieden. Nur in der Ausnahmesituation der Trennung von einem geliebten Menschen werden in den Bildern der Totenklage Trauer und Schmerz dargestellt. Panischer Schrecken und Todesangst sprechen aus den

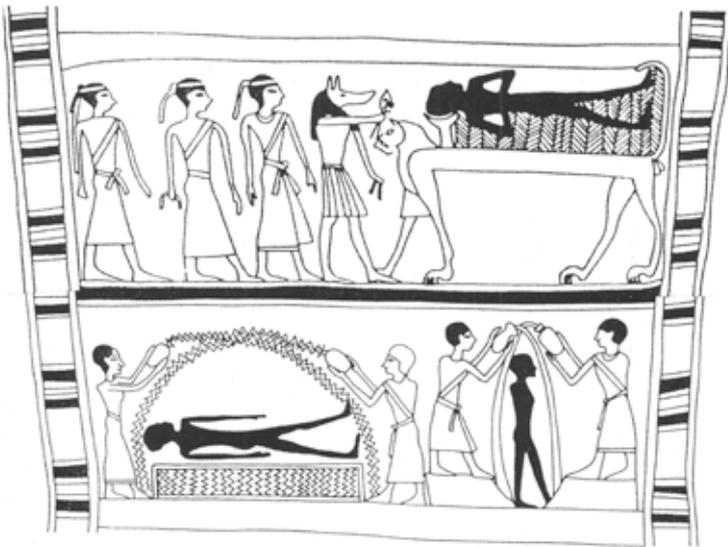


Abb. 3: Reinigung des Leichnams



Abb. 6: Münchner Familiengruppe, ÄS 7146

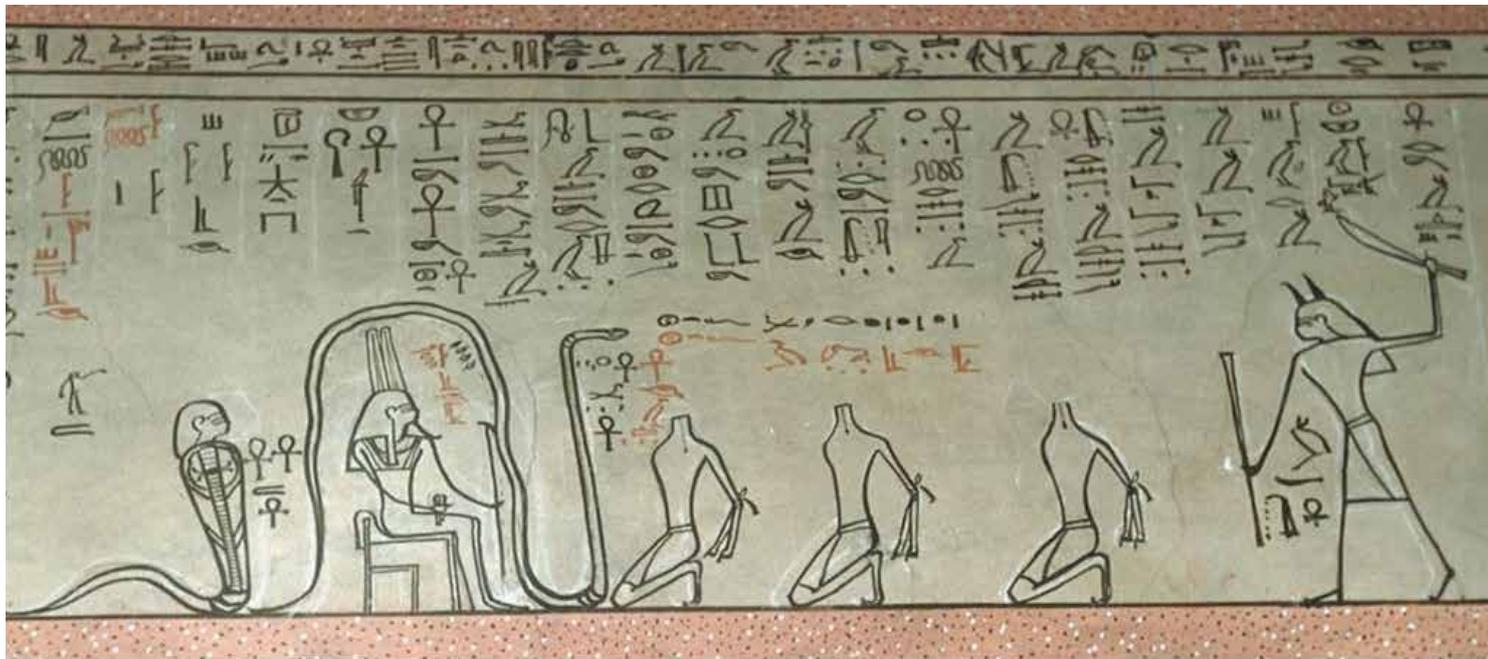


Abb. 4: Enthauptung der Feinde des Sonnengottes

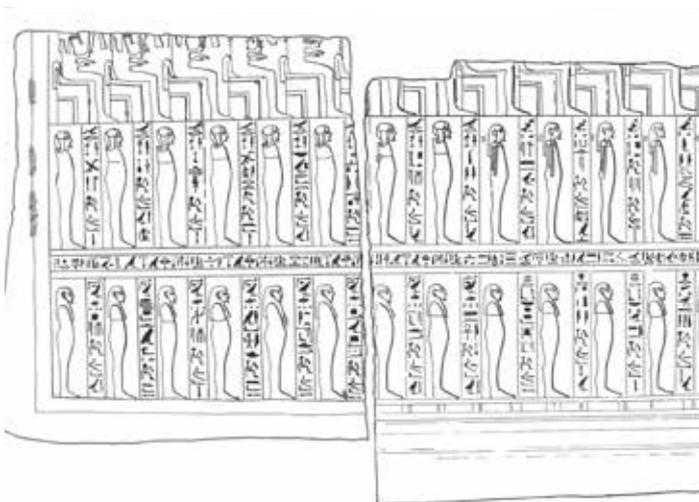


Abb. 5: Relief aus einem memphitischen Grab



Abb. 7: Karikatur eines Steinmetzen, Ostrakon, Cambridge



Abb. 8: „Spaziergang im Garten“ Tutanchamun und Anchesenamun, Ägyptisches Museum Berlin

verzerrten Gesichtern der Feinde, die Pharaos gepackt hat, um sie zu erschlagen. Auch positive Emotionen unterliegen dem Darstellungstabus. Die Zuneigung zwischen Ehepartnern oder Eltern und Kindern wird nur in der Kunst der Amarnazeit eindeutig thematisiert, wenn Nofretete und Echnaton sich bei einer öffentlichen Ausfahrt küssen oder mit ihren Töchtern Zärtlichkeiten austauschen. Freude und Schmerz lassen den Menschen in emotionaler Erregung „außer sich“ geraten – ein Zustand, der dem in den Lebenslehren immer und immer wieder formulierten Ideal der Selbstbeherrschung zuwider läuft.

All diesen Tabus gemeinsam sind zwei Aspekte, die strikte Respektierung privater Lebensbereiche und die Vermeidung und Negierung jeglicher Gefährdung. Geburt und Sterben unterliegen diesem doppelten Tabu. Sie sind intime, persönliche Erfahrungen, und sie sind Momente des Übergangs mit hohem Gefährdungspotenzial. Jegliche Art der Darstellung wäre die Preisgabe eines Geheimnisses und würde die Überwindung der Gefährdung aufs Spiel setzen.

Es gehört zu den Aufgaben der Ägyptologie, diese Grundeinstellung der alten Ägypter offen zu legen, bewusst zu machen und sie ernst zu nehmen. Die ägyptischen Museen tragen die Verantwortung, die Scheu der alten Ägypter vor dem toten Körper zu respektieren. Das Wesen einer Religion, die die Erfüllung des Lebens nach dem physischen Sterben sieht, kann nicht durch die Zurschaustellung des leblosen Leichnams vermittelt werden. Ägyptische Museen könnten weltweit durch eine Übereinkunft des Comité pour l'Égyptologie (CIPEG) des International Council of Museums (ICOM), keine Leichen zu zeigen, Standards setzen, die über die Ägyptologie hinaus Vorbildcharakter haben könnten. Die letzte Konsequenz wäre die Rückführung der altägyptischen Leichen nach Ägypten. Solange jedoch Kulturministerium und Altertümmerverwaltung in Kairo mit den nackten Mumien des Tutanchamun und der so genannten Hatschepsut Tourismusmarketing betreiben, ist die Zeit für eine solche Aktion noch nicht gekommen. Unter Anwar el-Sadat schien sie unmittelbar bevorzustehen; er hatte geplant, den Königsmumien ein Mausoleum zu errichten, um sie dem profanen Blick der Touristenmassen zu entziehen – sein eigener Tod kam der Realisierung dieses Vorhabens zuvor. Ironie des Schicksals: Sein eigenes Mausoleum liegt in jenem Stadtteil Kairo,

wo die letzte Ruhestätte der altägyptischen Könige geplant war, das Mausoleum des neuen „Pharao“ anstelle einer Grabanlage für die Pharaonen ... Heute sind die Königsmumien gegen Sondereintritt wieder jedermann zugänglich. Schon Ingeborg Bachmann hatte in ihrer Schilderung des Besuchs im Raum der Königsmumien im Kairo-Museum die entwürdigende Entkleidung selbst der Größten der ägyptischen Geschichte beschrieben:

Im Westkorridor ist der Mumiensaal. Das sechzehnschichtige Leinen, immer dünnblättriger, über allen Körpern der Könige und Königinnen, ist brüchig, wo es noch ist. Die Totenschädel treten hervor, eingesunken sind die Stirnen, die Reste der Binden sind grau, gräulich. Das Grauen für 45 Piaster Eintritt, für 5 Piaster wäre das ganze Museum zu sehen, aber hier drängen sie sich (...). Martin ging einmal rasch durch den Raum, an allen Glaskästen vorbei, nur um die Namen festzustellen, denn Franza wollte wissen, bei wem sie das noch



Abb. 9: „Heilige Hochzeit“. Relief im Luxor-Tempel



Abb. 10: Erotische Szene. Fayencefigur, München, ÄS 6068

gewagt hatten (...), und sie stand da mit einem Billet, aber sie würde es nicht benutzen, auch auf keine dritte Aufforderung des Saal-Wächters hin (...). Sie krümmte sich plötzlich, es riß ihr den Kopf nach unten, und sie erbrach sie vor dem Mumienzimmer. Ein Gerinnsel von Tee und kleinen Brotbrocken war auf dem Boden, Franza war erleichtert, es würgte sie noch ein paar Mal: ich habe euch, euch Leichenschändern, wenigstens vor die Füße gespien.

[Der Fall Franza, 1965]

Ja, ein Museum muss die Hinterlassenschaften fremder oder vergangener Kulturen aufarbeiten und präsentieren, möglichst umfassend. Ja, auch das Phänomen Mumien muss dem Besucher nahe gebracht werden. Aber kann dies nicht in pietätvoller, der Würde des Verstorbenen angemessener Weise geschehen, nicht als eine postume Exekution auf dem Schafott kalkulierter Schaulust?

Ja, ein Museum soll Einnahmen erwirtschaften – aber doch nicht auf Kosten verstorbener Menschen, die von ihrer Familie und ihren Freunden, unter genauer Beachtung der vorgeschriebenen und für notwendig befundenen Rituale bestattet worden sind. Eine Mumie bleibt immer ein verstorbener Mensch, dem mit Respekt begegnet werden muss – was gewisse Arten der Zurschaustellung schlichtweg ausschließen sollte, Werbung mit Toten eingeschlossen.

08

Szenarium 4: Die vollständig erhaltene Mumie eines Mannes ruht in einer leicht abgedunkelten Vitrine, das Gesicht mit einem weißen Tuch abgedeckt, Schauplatz: eine Schweizer Universitätsammlung. Ein Versuch, herantretende Besucher verstummen. Sie haben verstanden.

Szenarium 5, München: In der großen Wandvitrine mit Holzsärgen im Raum „Jenseitsglaube“ erscheinen im Hintergrund neben zwei Sargensembles die Silhouetten der jeweils zugehörigen, im Magazin verwahrten Mumien – ausgeschnitten aus Stahlblech (Titelbild). Sie dienen als Träger zweier Texte, einer enthält Informationen zur Mumifizierung, der andere fasst die Überlegungen dieses Beitrages zusammen und erläutert, warum das Museum keine Mumien ausstellt:

Mumien-Tabu

Der Umgang mit Mumien muss sich an der Haltung der alten Ägypter zu den Verstorbenen orientieren. Der physische Tod und die Behandlung des Körpers des Verstorbenen unterliegen im alten Ägypten einem strengen Tabu. Der Tod eines Menschen spiegelt sich in der Bilderwelt der Gräber in den Darstellungen der trauernden Hinterbliebenen und der Bestattungsriten. Der Leichnam selbst bleibt unsichtbar; er erscheint erst in der transformierten Gestalt des kunstvoll in Binden gehüllten Körpers, dem die Maske mit goldenem Gesicht aufgesetzt ist, also als Verklärter, der eine neue, ewige Wesenheit angenommen hat. In den meisten Bestattungsdarstellungen ersetzt der Sarg das Bild der gewickelten Mumie. Nur die Leichname derjenigen werden bildlich dargestellt, denen ein ewiges Leben verwehrt bleibt: im Jenseitsgericht gescheiterte Sünder sowie politische und magische Feinde. Unter diesem Aspekt betrachtet ist die Zurschaustellung des Leichnams eines alten Ägypters gleichbedeutend mit dessen Verdammnis. Es sollte daher selbstverständlich sein, diese Scheu des alten Ägypters vor dem toten Körper zu respektieren.

Bislang hat sich noch kein Besucher über das Fehlen von Mumien in der Dauerausstellung beschwert. ■

HOMEPAGE

ALLES NEU MACHT DER MAI

ROXANE BICKER

Alles neu macht der Mai – bei uns war es allerdings schon der April.

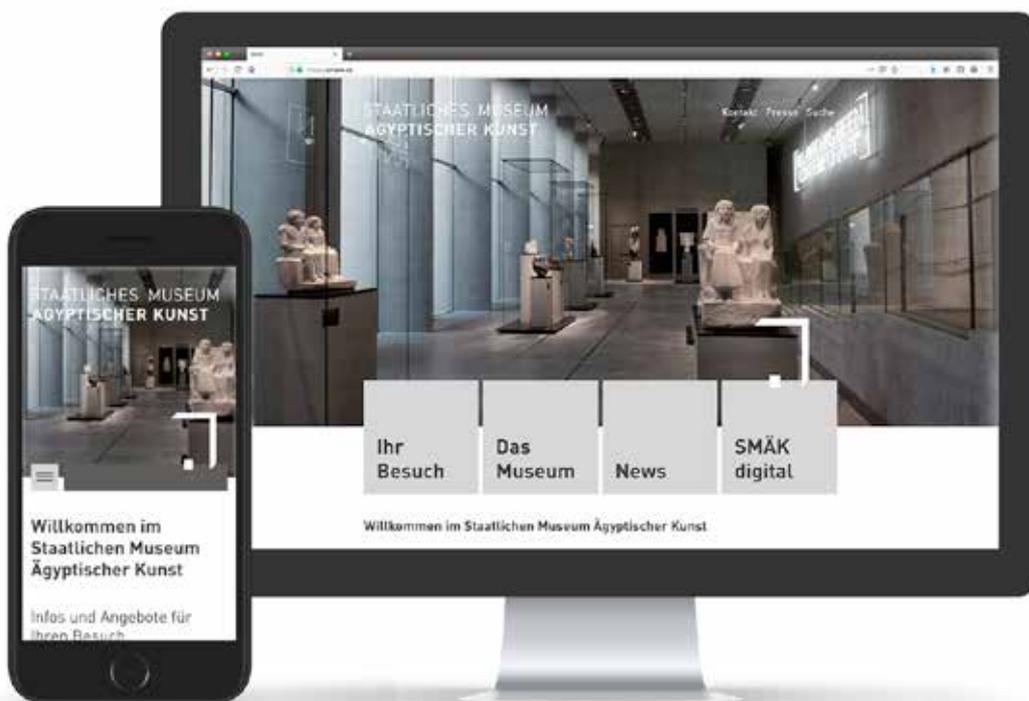
Vielleicht haben Sie es schon gesehen, dass die Homepage des Museums im neuen Gewand erscheint. Die letzte große Überarbeitung fand zum Umzug ins neue Haus statt. In den vergangenen sechs Jahren haben sich nicht nur die technischen Voraussetzungen und die Ansprüche der Nutzer geändert, auch das CI (corporate identity), das einheitliche Erscheinungsbild des Museums, hat sich etabliert.

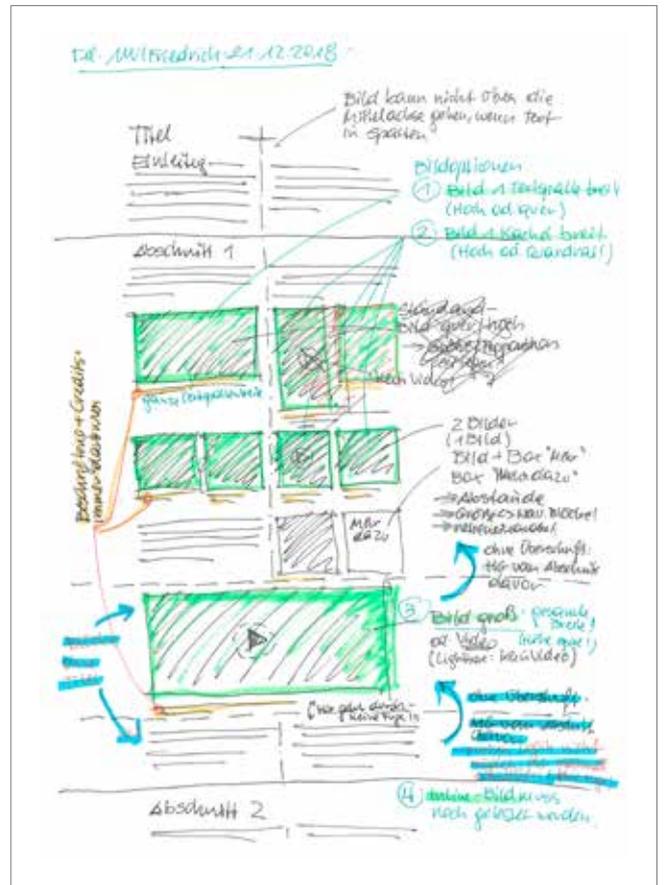
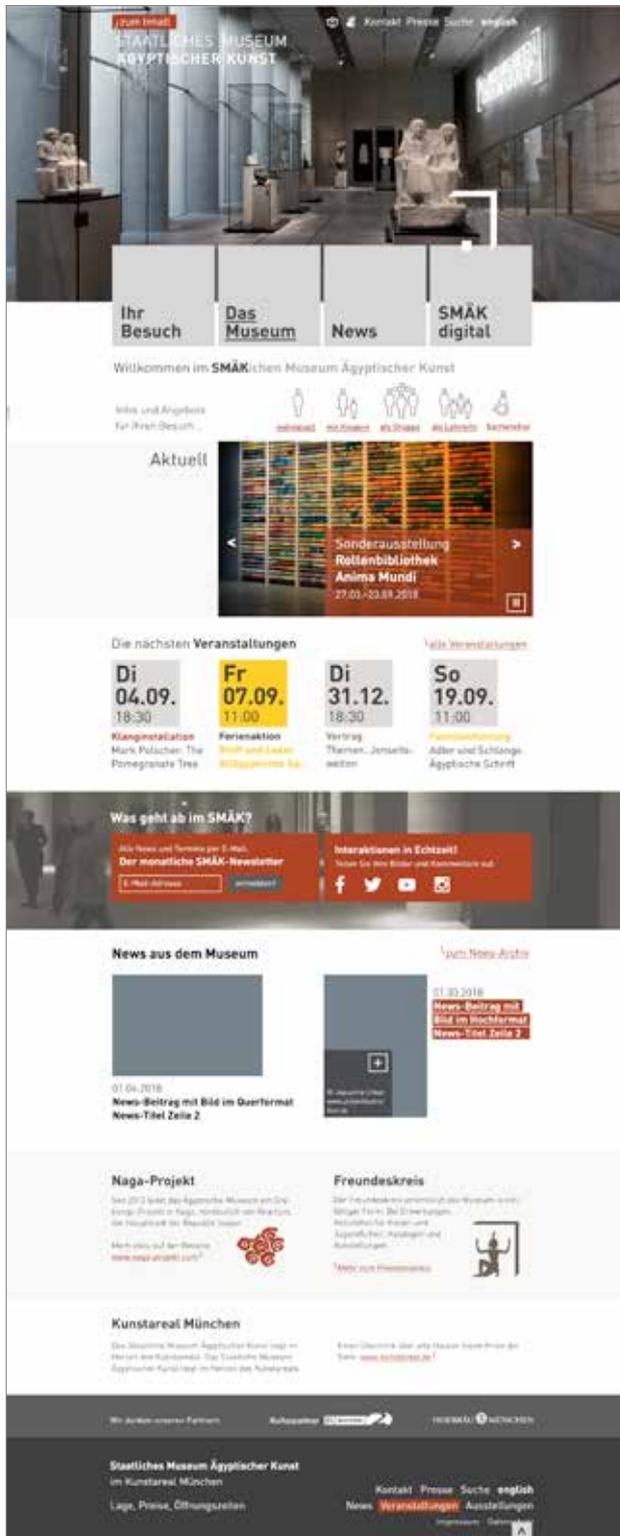
Dabei fing eigentlich alles ganz anders an. Seit letztem Jahr arbeiten wir im Hintergrund an einer „Kindermarke“ – alle unsere Angebote für Kinder, Familien, Schulklassen usw. sollen auch unter einem einheitlichen Erscheinungsbild auftreten und der Übersichtlichkeit halber gebündelt werden. Dazu planten wir, zwei neue Unterseiten der Homepage zu erstellen:

smaek.de/kids – wo alle Angebote für Kinder und Familien zu finden sind

smaek.de/schule – dort findet sich unser Angebot für Schulklassen.

Beide Seiten sollten ein modernes, frisches und kindgerechtes Erscheinungsbild bekommen. Im Gespräch mit unseren Planern von der Werft ergaben sich gleich weitere Fragen. Verwirrt es den Besucher nicht, wenn Hauptseite und diese Unterseiten ganz anders aussehen? Wie verknüpfen wir beides miteinander? Und etwas anderes war uns von Museumsseite ganz wichtig, etwas, das sich aus der Arbeit mit der bisherigen Seite ergeben hatte. Wir wollten ein CMS – ein content management system. Dies ermöglicht es uns, jede einzelne Homepage-Seite direkt zu bearbeiten. Bisher war dies nur bei „Berichten“ und „Terminen“ möglich. Wollten wir etwas anderes geändert haben oder hatten wir auch nur einen Rechtschreibfehler entdeckt, so mussten wir uns an unsere externe Administratorin wenden, die dies dann geändert hat. Die Seite des Naga-Projektes hatte bereits ein CMS, das sich bewährt hatte, ebenso die Medienstationen im Museum. Schnell sind aktuelle Meldungen zugefügt, eine Veranstaltung als ausgebucht gekennzeichnet oder eben ein Rechtschreibfehler verbessert. Eine weitere Forderung – den neuen Medien geschuldet – war das responsive design;





die Seite sollte sich anpassen, egal ob sie auf einem großen Bildschirm, einem Tablet oder einem Smartphone aufgerufen wird. Aus „Wir machen zwei neue Unterseiten“, wurde also sehr schnell das Projekt „Wir gestalten die ganze Homepage neu“ – ein kompletter Relaunch in einem einheitlichen Erscheinungsbild. Und wenn wir schon die ganze Seite anpackten, dann wollten wir gleich ganz groß denken. Treue Museumsfreunde wissen, dass uns die Barrierefreiheit am Herzen liegt und in baulichen Angelegenheiten, aber auch bei Veranstaltungen immer mitgedacht wird. So natürlich auch im Projekt Homepage. Als staatliche Einrichtung haben wir zudem die Verpflichtung, barrierefrei aufzutreten, auch im Internet! Die neue Seite sollte komplett barrierefrei werden! Weitere Punkte waren die Überarbeitung des Veranstaltungskalenders (der jetzt mit dem gedruckten Quartalsprogramm korrespondiert) und die Einführung einer

Online-Buchung bei Veranstaltungen.

Für das Museumsteam hieß es jetzt erst einmal abwarten. Es war die Arbeit der Mediendesigner und der Programmierer, unsere Ansprüche und Forderungen umzusetzen und ihnen ein Gesicht zu geben.

Die Sitzung, bei der uns das neue Erscheinungsbild präsentiert wurde, war ein wenig wie Weihnachten – Vorfreude und Aufregung, Begeisterung. Denn das neue, klare und übersichtliche Erscheinungsbild greift zum einen die Printmedien auf, entspricht aber auch dem Selbstverständnis des Museums. Es verbindet alles und war genau das, was wir erwartet hatten. Dennoch waren viele Details zu klären. Wo kommt dies hin? Brauchen wir jenen Inhalt? Hier fehlen noch Texte! Woher ist diese Seite denn?

Ein Großteil der Inhalte der alten Seite wurde übernommen – hier begann jedoch die Arbeit des Museumsteams. Alle Seiten mussten kritisch durchgesehen werden. Neue Bilder mussten her, am Layout wurde gearbeitet. Da man nach einiger Zeit betriebsblind wird, musste noch ein anderer aus dem Team ran, um Korrektur zu lesen, um alle Links anzuklicken, ob sie auch auf die richtigen Unterseiten verweisen. Bilder mussten verschlagwortet werden, ein Copyright hinzugefügt und Bildrechte überprüft werden. Alles wurde im Hintergrund ausgetestet, bis wir Ende März soweit waren. Eine letzte Überprüfung und Nacharbeiten von Programmierseite und dann hieß es: Wir gehen online! Gerüchten zufolge saßen die Museumsmitarbeiter gebannt vor ihren Bildschirmen und warteten auf den entscheidenden Moment.

Nach einem knappen Monat können wir berichten: es funktioniert! Gerade die Online-Buchung wird gut angenommen und erleichtert uns die Arbeit ungemein. Die erste Buchung über die Homepage ging schon 30 Minuten nach Freischaltung der Seite ein!

Was erwartet Sie also auf der neuen Homepage www.smaek.de?

Sie haben die Unterseiten

www.smaek.de/kids

www.smaek.de/schule

www.smaek.de/kindergarten – eine Seite, die aus den Planungssitzungen heraus entstanden ist und

demnächst auch einen eigenen gedruckten Flyer bekommt

www.smaek.de/barrierefreiheit – wo alle Angebote gebündelt sind.

Es gibt bei allen Veranstaltungen, bei denen eine Anmeldung nötig ist, die Online-Buchung, zu der Sie auch sofort eine Bestätigung bekommen. Sie können auch immer sehen, ob noch Anmeldungen möglich sind, oder ob eine Veranstaltung bereits ausgebucht ist. Im neuen Veranstaltungskalender können Sie beliebig filtern: Sie wollen nur Vorträge sehen? Oder nur Führungen? Nur Veranstaltungen zu Naga? Oder in einem bestimmten Zeitraum?

Probieren Sie es aus! Wir freuen uns, wenn Sie unsere neue Homepage besuchen und ausgiebig testen. Geben Sie uns auch gerne Rückmeldung, denn: die Arbeit an einer solchen Seite ist nie abgeschlossen, und Sie werden sicherlich immer wieder das ein oder andere Neue entdecken! ■

ARCHIV

SAMMLUNGSMANAGEMENT

JAN DAHMS

Die Sammlung des Ägyptischen Museums umfasst mittlerweile über 8500 Objekte. Um dabei den Überblick nicht zu verlieren ist eine sorgfältige Dokumentation aller Daten zwingend notwendig. Geschah dies früher mit handgeschriebenen Karteikarten (Abb. 1), so stehen heute digitale Datenbanken zur Verfügung.

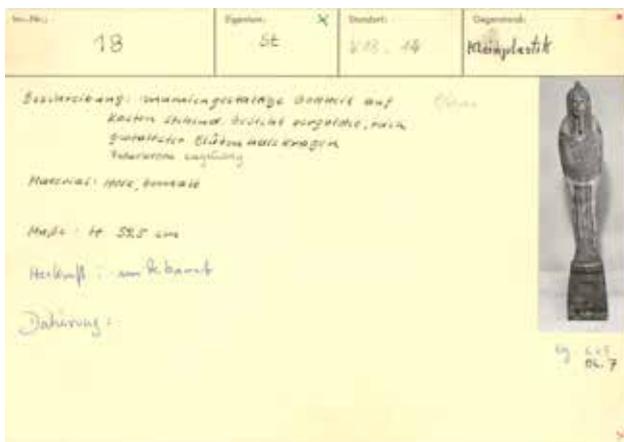


Abb. 1: Karteikarte für AS 18

Seit 2005 verwendet das Ägyptische Museum das Programm MuseumPlus Classic von der Firma Zetcom. Ein Programm, das nach Aussage der Firma weltweit von über 900 etablierten Museen verwendet wird, u. a. dem Louvre in Paris, der Wallace Collection in London sowie dem Deutschen Museum und den Pinakotheken in München. Neben dem eigentlichen Sammlungsmanagement lassen sich andere museumsrelevante Bereiche wie Ausstellungen, Veranstaltungen, Adressen, ein umfangreiches Bildarchiv, Literatur und Restaurierungsdokumentationen verwalten (Abb. 2).

Die einzelnen Bereiche lassen sich miteinander verknüpfen und in ihrer Struktur individuell konfigurieren. So kann die Datenbank an die unterschiedlichen Bedürfnisse und Anforderungen des jeweiligen Museums angepasst werden. Umfangreiche Suchfunktionen ermöglichen eine schnelle und effiziente Darstellung der Ergebnisse, die sich bei Bedarf in Word oder Excel übertragen lassen.

Abb. 3 zeigt die Standardansicht eines einzelnen Datensatzes, die einen schnellen Überblick über die wichtigsten Grunddaten des Objektes liefert: Titel, Inventarnummer, Datierung, Maßangaben, Material, Herkunft, eine kurze Objektbeschreibung sowie den aktuellen Standort und ein Standardbild. Es handelt sich um: Eine Ptah-Sokar-Osiris Figur mit der Inventarnummer AS 18, Ptolemäerzeit, 3. Jh. v. Chr., Gesamtmaße 77 x 21,5 x 33,5 cm, Holz, Herkunft unbekannt, ausgestellt im Raum Fünf Jahrtausende (intern: DA Chronologie). Neben den Grunddaten gibt es weitere Reiter mit Angaben zum Erwerb, zu Katalogtexten, Bildmaterial sowie weitere für den Bereich der Restaurierung. Unterhalb des Standardbildes befinden sich verschiedene Symbole, die eine Verknüpfung zu anderen Bereichen der Datenbank herstellen. So gibt es beispielsweise eine Übersicht aller bisherigen Standorte in Ausstellungen, zur Restaurierung oder im Leihverkehr mit anderen Museen oder eine Übersicht der relevanten Literatur. Im Literaturmanagement sind alle Datensätze zusammengefasst. Als Beispiel wird in Abb. 4 die Standardansicht des Titels Schoske, Wildung, Persönlichkeiten von 2013 – der sich übrigens im Shopcafé erwerben



Abb. 2: Beispiel von Zetcom für das Sammlungsmanagement

lässt – gezeigt. Neben den bibliographischen Angaben sind besonders die Werkbezüge von Interesse. Hier sind alle im entsprechenden Werk genannten Objekte mit Inventarnummer und Seitenzahl aufgeführt. Durch einen Doppelklick kommt man automatisch zum zugehörigen Datensatz des Sammlungsmanagements.

Der vorliegende Bericht ist nur ein kleiner Einblick in die Datenbank des Museums. Diese erleichtert die alltägliche Arbeit ungemein, gleichzeitig erfordert sie jedoch eine kontinuierliche Eingabe und Überarbeitung der Daten sowie einen sorgfältigen Umgang aller,

die damit arbeiten. Sie zu überprüfen und zu ergänzen ist aktuell Teil meines Aufgabenbereichs.

Abschließen möchte ich mit einem kurzen Suchbeispiel: Wissen Sie eigentlich wie viele Uschebtis aus Fayence aktuell in der Dauerausstellung ausgestellt sind? Nein? Dann lassen Sie uns zum Abschluss noch eine gemeinsame Suche machen (Abb. 5):

Das Ergebnis ist 81 Uschebtis.

Und jetzt sind Sie gefragt, dieses Ergebnis bei Ihrem nächsten Besuch zu überprüfen ■

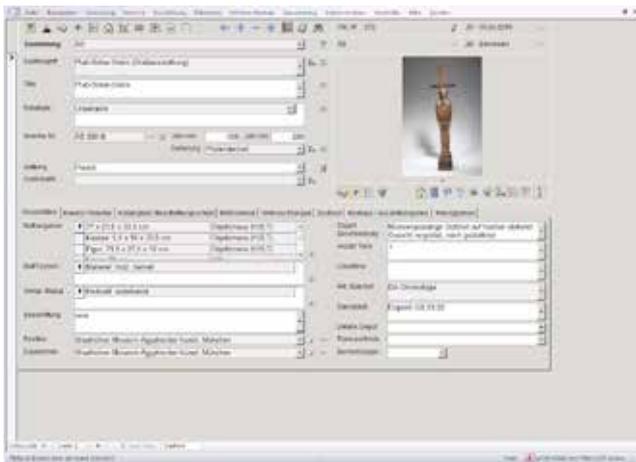


Abb. 3: Datensatz aus dem Sammlungsmanagement

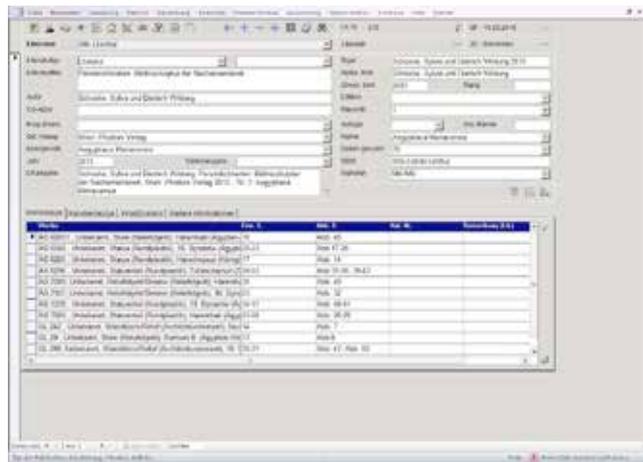


Abb. 4: Datensatz aus dem Literaturmanagement

Inv. Nr. sortiert	Sachbegriff	Akt. Standort	Wdh.Feld. Inhalt
	uschebti	DA	fayence
ÄS 00148	Uschebti (Grabausstattung)	DA Jenseits, 070 ww	Fayence (Fayence)
ÄS 00150	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00155	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00156	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00157	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00158	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00159	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence (Fayence)
ÄS 00161	Uschebti (Grabausstattung)	DA Chronologie	Fayence, blau
ÄS 00162	Uschebti (Grabausstattung)	DA Jenseits, 070 ww	Fayence
ÄS 00163	Uschebti (Grabausstattung)	DA Kunsthandwerk, 212 vs	Fayence (Fayence)
ÄS 00171	Uschebti (Grabausstattung)	DA Jenseits, 070 ww	Fayence (Fayence)
ÄS 00189	Uschebti (Grabausstattung)	DA Jenseits, 070 ww	Fayence (Fayence)
ÄS 00190	Uschebti (Grabausstattung)	DA Jenseits, 070 ww	Fayence (Fayence)

Abb. 5: Suchanfrage

SHOPCAFÉ

CAFFÈ FÜR DEN KÖNIG

CARSTEN GERHARD

Das Ägyptische Museum hat, fünf Jahre nach der Eröffnung, endlich ein Museumscafé. Der Name der Neugründung: „Ludovico“, eine Reverenz an König Ludwig I., den Begründer der Museumssammlungen und den Stammvater der Kunststadt München. Der bayerische Monarch, der das Selbstverständnis Bayerns als Kulturstaat so nachhaltig wie nach ihm wohl kein anderer Regent geprägt hat, war – wie viele Schöngelüste des 19. Jahrhunderts – Italienreisender und Liebhaber des arkadischen Südens. Seit 1827 gehörte ihm ein Zentrum des deutsch-römischen Künstlerlebens, die Villa Malta auf dem Pincio in Rom. In der Künstlerherberge haben Generationen von deutsch-römischen Künstlern gelebt und gearbeitet. Schon als Kronprinz war Ludwig I. 1804 zu einer ersten Italienreise aufgebrochen; im Laufe seines Lebens sollten zahlreiche weitere folgen. Da sich in seiner Person die Faszination für das ägyptische Altertum und ausgeprägte Italienliebe verbinden, lag es nahe, das neue Museumscafé ihm zu widmen – zumal auch der Besuch von italienischen Kaffeehäusern, namentlich des Antico Caffè Greco in der Via Condotti nahe der Piazza di Spagna, zu den römischen Gepflogenheiten des Königs gehörte. Schließlich stammen die meisten der Aegyptiaca, die Ludwig ankaufte, aus Sammlungen des römischen Adels, Objekte, die die alten Römer bereits aus Ägypten nach Rom gebracht hatten – eine weitere Verknüpfung von Italien, Ägypten und Deutschland.

Espressoduft und italienische Dolci

Freilich ist es nicht so sehr die sinnfällige Verbindung des alten Ägypten mit der deutschen Italienliebe, die die Einrichtung einer italienischen Kaffeebar im Ägyptischen Museum zwingend machte. Die italienische Kaffeekultur steht für besonderen Kaffeegenuss – genau das, was viele Museumsgäste nach einem Besuch des Museums wünschen. Bei aller Begeisterung, auf die der Neubau und die suggestive Präsentation seit der Eröffnung gestoßen sind, war stets einhellig ein Defizit kritisiert worden: das Fehlen eines Cafés. Nun ist dieser Mangel behoben. Seit Februar 2019 können die Besucherinnen und Besucher im Foyer und im Shopcafé des Museums bei einer Tasse Espresso, Cappuccino oder

„Cafè americano“ ausruhen, die gesammelten Eindrücke des Museumsbesuchs nachwirken lassen und, gestärkt von aromatischem „caffè“ und einem „dolce“, Kraft für weitere Unternehmungen sammeln – häufig heißt das: einen zweiten Rundgang durch das Museum zu unternehmen. Der Kaffee wird im „Ludovico“ stilecht mit einer italienischen Siebträgermaschine zubereitet. Die ausgeschenkte Kaffeemarke ist „Vergnagno“, eine seit 1882 familiengeführte Turiner Kaffeerösterei. Dazu können die Besucherinnen und Besucher kleine süße und salzige Leckereien genießen, von der original italienischen „Torta della Nonna“ über süße Cornetti bis hin zu Muffins und Butterbrezn.

Café und Shop = Shopcafé

„Ludovico“ ist nicht einfach nur eine gastronomische Einrichtung, sondern macht einen Spagat zwischen Museumsshop und Café. Die Hälfte des früheren Museumsshops „Imhotep“ ist nach wie vor dem Verkauf von Büchern und Souvenirs vorbehalten. Da sich die Shopfläche durch den Einbau der italienischen Kaffeebar reduziert hat, ist auch das Sortiment etwas angepasst. 40% der zur Verfügung stehenden Verkaufsfläche sind für Bücher reserviert, 60% für Souvenirs und Kinderartikel. Dabei ist zunächst das alte Sortiment in seinen Grundzügen übernommen worden und soll nach und nach durch Produkte ergänzt werden, die eigens für das Museum entwickelt werden. Ein Teil der wegfallenden Verkaufsfläche konnte kompensiert werden durch die Einrichtung weiterer Verkaufsflächen und zusätzlicher Ebenen auf den Verkaufstischen. So gibt es auch nach wie vor antiquarische Entdeckungen zu erwerben und eine feine Auswahl von Fachbüchern.

Das neue Team

Betreiberin des Shopcafés ist die Diplompsychologin und gelernte Buchhändlerin Esther Gerhard, die Dr. Sylvia Schoske für die Übernahme des Shops gewinnen konnte. Esther Gerhard ist mit dem Museum durch ihren Ehemann Dr. Carsten Gerhard verbunden, der seit mehr als zehn Jahren als externer Pressereferent für das Haus tätig ist. Beim Management des

LUDOVICO



15

Shops herrscht Kontinuität – Geschäftsführer ist Arne Focke, der bereits bei der Betreiberin des vorherigen Shops, Helene Saal, angestellt war. Er sorgt gemeinsam mit derzeit vier weiteren Helferinnen und Helfern für den reibungslosen Ablauf des

Betriebs, schöne „Crema“ auf dem Espresso und den Duft von frisch gebackenen Croissants im „Ludovico“. Alle gemeinsam freuen sich sehr auf den künftigen Besuch der MAAT-Leserinnen und -Leser. ■

ZUSAMMEN

DAS KUNSTAREAL – ERFOLGSGESCHICHTE EINER IDEE

GUIDO REDLICH



Abb. 1: Luftbild Kunstareal (© Landeshauptstadt München – Kommunalreferat – GeodatenService 2015)

Kunststück Kunstareal

Das Kunstareal München hat sich in zehn Jahren etabliert – nun geht es erst richtig los.

„Wie besteigt man den Mount Everest? Ganz einfach: Stück für Stück!“ Diese Redewendung wird gerne von Business-Coaches benutzt, wenn es darum geht, große Projekte anzupacken. Warum mir das einfällt, wenn ich gebeten werde, hier ein paar Zeilen über das Kunstareal München zu schreiben? Weil das Kunstareal ein Mammut-Projekt ist, für das man naturgemäß vor allem eines braucht: einen langen Atem und viel Ausdauer!

Als ich vor vielen Jahren in der Stiftung Pinakothek der Moderne das erste Mal den Begriff Kunstareal hörte, war der erste Bauabschnitt der Pinakothek der Moderne vor wenigen Jahren eröffnet worden und der Stiftungsrat überlegte, wie es nun weitergehen soll. Es wurde schnell klar, dass man über das eigene Haus hinausdenken muss, wenn man als Museum das Glück hat, an einem so außergewöhnlichen Ort zu stehen.

Das Spektrum der Institutionen, die hier auf gerade einmal 500 mal 500 Metern Fläche Kunst und Wissen aus fünf Jahrtausenden Menschheitsgeschichte teilen, ist wahrlich beeindruckend: Über 15 Museen und Ausstellungshäuser, sechs Hochschulen, zahlreiche kulturelle Einrichtungen und über 40 Galerien. Besucher*innen können hier in direkter räumlicher Nähe eine kulturelle Vielfalt entdecken, wie sie in dieser Qualität und Mischung womöglich weltweit einzigartig ist. Seit der Konferenz im Jahr 2009, in der die Stiftung der Pinakothek der Moderne den Stein ins Rollen brachte, arbeiten unterschiedlichste Akteure aus den Bereichen Kunst, Kultur und Wissen daran, den gemeinsamen Auftritt nach außen und die Zusammenarbeit der Häuser untereinander zu verbessern.

Bei der Lektüre der Tagespresse mag mancher den Eindruck gewinnen, dass es nicht so richtig voran geht mit dem Kunstareal. Doch der Schein trügt. Im Hintergrund haben unzählige Akteure von Staat wie dem Ministerium, der Stadt mit den Referaten

SCHLUSS

für Stadtplanung und Bauordnung, für Arbeit und Wirtschaft, dem Kulturreferat, Tourismus München, Stiftung, die Freundeskreise im Förderkreis Kunstareal und die Hochschulen an den Fundamenten für das Kunstareal geschraubt. Die Vielfalt der Akteure erwies sich als Herausforderung und Chance zugleich. Zehn Jahre nach der Idee zum Kunstareal steht er nun da, der belastbare Sockel, um Großes zu schaffen. Mit dem Kooperationsvertrag von Freistaat Bayern und Landeshauptstadt München vom November 2018 entstehen jetzt die Strukturen und Stabsstellen, die die nächste Ausbaustufe möglich machen. Das Fundament steht, wir können mit dem Rohbau anfangen. Das bedeutet: Jetzt wird auch die Stadtgesellschaft mehr zu sehen bekommen. Damit das Kunstareal München konkrete Formen annehmen kann, gibt es ab Herbst 2019 eine unbefristete Geschäftsstelle Kunstareal. Und auch auf Landesebene hinterlässt das Kunstareal mittlerweile seine Spuren: So wird das Kunstareal im Koalitionsvertrag zwischen CSU und Freien Wählern namentlich als eines von fünf kulturellen Projekten in Bayern genannt, das man in dieser Legislaturperiode „weiter vorantreiben“ wolle.

Wenn wir bei dem Bild mit dem Mount Everest bleiben: Was sind also die nächsten großen Etappen, die man sich vornimmt? Aus Sicht der Institutionen gibt es neben der personellen und finanziellen Ausstattung ein weiteres zentrales Thema: Raum für Kunstvermittlung, gemeinsame Ausstellungen, experimentelle Flächen, Workshops, Sammlungen oder Archive. Besonders erwähnt sei hier die Staatliche Graphische Sammlung, die seit vielen Jahren in einem baufälligen Provisorium in der Katharina-von-Bora-Straße ihr Dasein fristet und nur mit Ausstellungen in der Pinakothek der Moderne präsent ist. Bereits 2009 war die im Auftrag der Stiftung erstellte Masterplanstudie des Architekturbüros Henn zu dem Ergebnis gekommen, dass im Areal massive Raumnot herrscht. Knappe Ausstellungs- und deutlich zu wenig Depotflächen sowie die fehlende Orientierungsmöglichkeit für Besucher*innen der einzelnen Museen und Sammlungen sollten beseitigt werden. Der viel diskutierte Masterplan schlug neben weiteren Gebäuden auch einen autofreien Platz zwischen Pinakothek der Moderne und der Alten Pinakothek vor.

Heute ist es wieder die Pinakothek der Moderne, die einen wichtigen Impuls geben kann. Im Frühjahr 2019 ist ein großer Stein aus dem Weg geräumt worden, der den Weg zu einer baulichen Entwicklung blockiert hatte. Nach langen Verhandlungen hat sich die Stiftung Pinakothek der Moderne mit dem Architekten Stephan Braunfels geeinigt und von ihm die Nutzungsrechte des bisher nicht realisierten Bauabschnitts erworben. Jetzt kann auch das Kunstareal entlang der Barerstraße zwischen Gabelsberger und Theresienstraße neu gedacht werden. Unter Leitung des Kunstministeriums soll nun ein Gesamtkonzept unter dem Namen „Kunst-Campus im Kunstareal“ entwickelt werden. Offen ist dabei, wie und mit welcher Architektur sich das Kunstareal an dieser Stelle verändern wird. Klar scheint, dass bei der Finanzierung erneut bürgerschaftliches Engagement gefragt ist. Die 1994 gegründete Stiftung Pinakothek der Moderne ist aus dem Bewusstsein heraus entstanden, dass bürgerschaftliches Engagement notwendig ist, um unserer Gesellschaft entscheidende Impulse für ihre Weiterentwicklung zu geben. Mit Spenden in Höhe von 10 Prozent der erforderlichen Bausumme überzeugte sie die damaligen Minister und Ministerpräsidenten, das Provisorium im Haus der Kunst zu beenden und ein eigenes Haus für die Kunst des 20. und mittlerweile auch 21. Jahrhunderts zu bauen: Die Pinakothek der Moderne wurde Wirklichkeit.

Flanieren auf den Freiflächen

Wenn man nun beginnt, die Bedürfnisse der Hochschulen und Museen für die weitere bauliche Entwicklung zu evaluieren, wird es auch darum gehen, die bereits erarbeiteten Aufgaben anzupacken und die bereits gewonnenen Erkenntnisse zügig umzusetzen. Die Aufenthaltsqualität auf den Freiflächen genießt dabei für mich persönlich besondere Priorität. Von neuen Sitzmöglichkeiten, einer attraktiven Gestaltung bis zur Verkehrsberuhigung in einigen Bereichen bieten sich hier verschiedene Konzepte an, die das Kunstareal deutlich bereichern könnten. Insbesondere ein Kunstareal-Boulevard auf der Katharina-von-Bora-Straße bzw. Arcisstraße würde meiner Ansicht nach eine sehr positive Wirkung haben: Über diesen Weg bekommt

man ganz schnell Orientierung (einige Institutionen liegend direkt an der Straße, andere links davon am Königsplatz und nach rechts geht es zu den Pinakotheken). Und Münchner*innen und Besucher*innen könnten bequem über diese Flaniermeile in das Kunstareal ziehen.

Vorarbeit wurde viel geleistet: Bereits nach der ersten Konferenz zum Kunstareal, waren die teilnehmenden Museumsdirektor*innen, Kurator*innen und internationalen Expert*innen vom Potenzial dieses einzigartigen städtischen Raums überzeugt. Kurz darauf bildeten auf Anregung von S.K.H. Herzog Franz von Bayern, der dann auch die Schirmherrschaft übernahm, dreizehn Freundeskreise den Förderkreis Kunstareal. Von Anfang an tatkräftig dabei: der Freundeskreis des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst München.

Mittlerweile ist der Förderkreis nicht mehr aus dem Kunstareal wegzudenken: Mit der großzügigen Unterstützung in Höhe von einem Prozent ihrer Mitgliedsbeiträge unterstützen alle Freundeskreise den Förderkreis. Und so konnten wir zum Beispiel die Website www.kunstareal.de in deutscher und englischer Sprache komplett finanzieren und umsetzen. Viele kennen auch die Veranstaltungsreihe „Neu im Kunstareal“, bei der sich Freundeskreise in verschiedenen Häusern treffen, so auch zum Beispiel im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst. Überhaupt ist das „Ägyptische“ ein ganz wesentlicher Treiber im Kunstareal. Denn auch die Direktorin, Frau Schoske, hat sich von Anfang an für die Idee begeistert und sich unermüdlich für die Weiterentwicklung und die Kunstareal-Feste engagiert.

Gemeinsam Großes schaffen

2010 wurde der Lehrstuhl für Städtebau und Regionalplanung der Technischen Universität München von Staat, Stadt und Stiftung gemeinsam beauftragt, eine Strategie und konkrete Vorschläge zur Umsetzung für das Areal zu erarbeiten. Die Kosten teilten sich die drei Akteure zu gleichen Teilen – die Geburtsstunde der Kunstareal-Trias auf Augenhöhe. Und die unter Leitung von Prof. Sophie Wolfrum erarbeiteten Gesamtstrategie verfehlte ihre Wirkung nicht.

2011 griffen Stadt, Land und Stiftung erneut gemeinsam in ihre Kassen, damit der Prozess nicht zum Erliegen kommt und die guten Ideen in Schubladen verstauben. Schließlich finanzierten Staat und Stadt eine Geschäftsstelle Kunstareal auf Zeit, die als Netzwerker*in die Fäden in der Hand behalten sollte. Und in den Sitzungen der Steuerungsgruppe mit Vertreter*innen von Staat, Stadt, Museen, Stiftung und Geschäftsstelle stimmen sich alle Akteur*innen regelmäßig ab. Zwei Mal im Jahr tagt dann das Plenum – eine Art Vollversammlung – in der über 40 Institutionen gemeinsam über die weiteren Schritte beraten.

Und auch das Potenzial der Partizipation wird im Kunstareal ausgeschöpft. Neben der engen Zusammenarbeit mit dem Bezirksausschuss und dem Münchner Forum wurden neue Formen der Mitbestimmung erprobt. Hier hat die Stadtbaurätin Frau Prof. Dr. Merck, die den gesamten Prozess bereits viele Jahre intensiv begleitet hat, die Initiative ergriffen. So wurde anhand des Kunstareals das erste Bürgergutachten der Stadt München durchgeführt und einem Jahr später einer Evaluierung unterzogen. Mehr als hundert repräsentativ ausgewählte Personen aus München und der Region haben in zwei Gruppen zu 50 Teilnehmer*innen jeweils eine



Abb. 2



Abb. 4



Abb. 3



Abb. 5



Abb. 6

ganze Woche im September 2013 diskutiert, was Bürger*innen vom Kunstareal erwarten, welche Anforderungen sie z. B. an Verkehr und Aufenthaltsqualität haben und welche weitere Ideen es gibt, um die Attraktivität des Kunstareals für Bürger*innen und Besucher*innen weiter zu steigern.

Während Ideen geschmiedet und Strukturen geschaffen wurden, veränderte sich das Kunstareal in diesen Jahren auch baulich immer weiter. Eine Reihe von herausragenden Neubauten sind im vergangenen Jahrzehnt entstanden: Nach der Pinakothek der Moderne folgte das Türkentor, das Museum Brandhorst, die Hochschule für Fernsehen und Film, das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst, das generalsanierte und erweiterte Lenbachhaus und das NS-Dokumentationszentrum. Sie alle haben das Kunstareal enorm bereichert und die Attraktivität weiter gesteigert.

Erlebbar wird das Ganze vor allem im Rahmen der Kunstareal-Feste, die der Förderkreis Kunstareal mit seinen Freundeskreisen der Häuser heuer bereits zum vierten Mal veranstaltet. Hier bietet sich allen Interessierten eine gute Möglichkeit, das bisher Entstandene vor Ort zu erleben und das Aushängeschild der Kunst- und Kulturmetropole München beim Flanieren besser kennenzulernen.

Ein Wochenende, viele Erlebnisse, unzählige Entdeckungen

Am 13. und 14. Juli 2019 laden Museen, Hochschulen, kulturelle Institutionen und Galerien zum 4. Kunstareal-Fest ein.

Seit 2013 veranstaltet der Förderkreis mit kräftiger

Unterstützung der Geschäftsstelle und der Stiftung alle zwei Jahre ein großes Fest, um bei freiem Eintritt, und einem erlebnisreichen Programm für Jung und Alt die Vielfalt der Häuser zu präsentieren. Hier wird die Formel für das Kunstareal „Kunst x Kultur x Wissen = Erlebnis³“ für alle erlebbar. Übrigens: Den freien Eintritt ermöglichen Staat und Stadt und das weitere, nicht unerhebliche Budget wird zum größten Teil von Unternehmen aus München finanziert.

Weit über 60.000 Besucher*innen folgten der Einladung beim letzten Mal, um Ausstellungen, Performances, Konzerte und Installationen zu sehen. Dabei haben wir nur die Personen gezählt, die die verschiedenen Häuser und Institutionen besucht haben. Wenn man an die belebten Freiflächen und die gesperrte Gabelsbergerstraße denkt, dürfte die Zahl deutlich untertrieben sein. Um diesen Besucherrekord erneut zu brechen, haben die Häuser im Kunstareal auch in diesem Jahr ein Kunstareal-Fest mit vielen interessanten, überraschenden und spannenden Programmpunkten geschnürt.

Beim Kunstareal-Fest geht es aber nicht nur ums Schauen und Staunen. Zahlreiche Workshops laden zum Mitmachen ein: Im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke können Besucher*innen Gipsplastiken gießen. In der TU München lernen die Gäste in der Fakultät für Elektrotechnik, wie man sich ein leuchtendes Herz lötet, während im Garten des Lenbachhauses Stabfiguren gebastelt werden.

Das Wochenende soll auch nachwirken – zum Beispiel in den Köpfen der Besucher*innen. „Welchen Beitrag kann Design für die soziale und kulturelle Entwicklung einer Gesellschaft leisten?“ Diese Frage kann mit



Abb. 7



Abb. 8

Aktion: Wie liegt Dir das Kunstareal?

Liegestühle und Hashtag-Aktion

Im Sommer 2019 erobern 200 Liegestühle das Kunstareal. Mit der Aktion lädt der Förderkreis Kunstareal Besucher*innen dazu ein, den Liegestuhl dorthin zu tragen, wo man sich am liebsten niederlassen möchte. Im Idealfall liefert die Wahl des Ortes auch gleich Hinweise auf die bestmögliche Möblierung des Areals mit entsprechenden Sitzmöglichkeiten. Entsprechend werden die Liegestuhl-Nutzer*innen im Rahmen eines Gewinnspiels aufgefordert, ihren Lieblingsplatz mit dem Hashtag #Kunstareal auf Instagram und Twitter zu teilen.

Unter allen Hashtag-Nutzern werden 5 Liegestühle und 10 Kunstareal-Bücher verlost.



Abb. 9

nach Hause nehmen, wer die Führung zu Friedrich von Borries' zwölf Interventionen in der Neuen Sammlung – The Design Museum in der Pinakothek der Moderne besucht. Unter dem Titel „Aus erster Hand: Politics of Design“ werden die Möglichkeiten der Gestaltung und Veränderung von Politik durch Design untersucht.

Niederschwellige Design-Inspiration für die ganze Familie gibt es nebenan im Futuro Satellit. Bei BBQ und Musik erfahren Gäste, was die New Yorker HipHop-Kultur der 80er-Jahre mit dem deutschen Sonnenbrillen-Label Cazal zu tun hat. Was viele nicht wissen: Im Kunstareal haben auch Prominente ihren Arbeitsplatz. So wie die Filmemacherin Doris Dörrie, die in der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) lehrt. Zum Kunstareal-Fest präsentiert sie die Geschichten und Objekte der Gemeinschafts-Häkel-Aktion „MEER PLASTIK!“ auf der Wiese vor dem Haupteingang.

Zusammenkommen, sich begegnen und austauschen, das war bereits bei der Gründungsidee des Kunstareal ein wichtiger Antrieb. Alte Bekannte wiedersehen, Freunde treffen, neue Bekanntschaften machen – auch auf dem Kunstareal-Fest soll genug Raum dafür sein. Zum Beispiel auf dem Sommerfest der Alten Pinakothek, wo man sich mit Theater, Tanz und Kulinarik in das Feste-Feiern zu Zeiten Caravaggios zurückversetzt fühlen darf ■

Kunstareal-Fest: Das ganze Programm im Magazin

Um bei den vielen Angeboten auf dem 4. Kunstareal-Fest nicht den Überblick verliert, ist es sinnvoll, sich in Ruhe auf das Wochenende vorzubereiten. Auch in diesem Jahr gibt es daher in Kooperation mit der Redaktion des Stadtmagazins MUCBOOK ein Kunstareal-Magazin, das kostenfrei ausliegt und einigen Medien beiliegen wird.

Neu: Das Buch zum Kunstareal

Pünktlich zum 4. Kunstareal-Fest am 13. / 14. Juli erscheint ein Guide in deutscher und englischer Sprache, der in großzügiger Optik und mit kompakten Texten über das Kunstareal und seine Institutionen informiert und zu einem Besuch inspiriert. Das Buch wird herausgegeben und unterstützt von dem Förderkreis Kunstareal und der Ernst von Siemens Kunststiftung. Ca. 152 Seiten, ca. 100 Abbildungen 12 × 17 cm, Klappenbroschur

WWW.KUNSTAREAL.DE



Abb. 10

EINBLICK

STUCKKOPF MIT INNENLEBEN

ANDREAS NERLICH

Das Objekt

Im Fundus des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst in München befindet sich ein ungewöhnliches Objekt, ein ringsum mit Stuck überzogener Menschenkopf mit stilisiertem Antlitz und einer Kopfbedeckung in Form einer angedeuteten „Geierhaube“. Lediglich am Halsansatz, den eine moderne Fassung abschließt, kann man über eine wenige Zentimeter messende Öffnung einen begrenzten „Einblick“ in das Innere des Kopfes nehmen.

Während also der Stuckkopf unzweifelhaft ein menschliches Antlitz besitzt, ist die oberflächliche Darstellung und Ausformung ungewöhnlich und erscheint „künstlich“. Ein kleiner Defekt über dem linken Scheitelbein – möglicherweise die Folge eines früheren Sturzes des Objekts – gibt den Blick frei auf eine dunkelbraune textile Oberfläche, die sich offensichtlich unter dem Stuck befindet. Durch die Halsöffnung entdeckt man auch hier braune Stofflagen sowie „in der Tiefe“ dunkelbraune Knochenstrukturen, wie sie der Schädelbasis eines Menschenschädels entsprechen können. Die „Machart“ des Objektes weist auf einen Entstehungszeitraum in der römischen Kaiserzeit des alten Ägypten hin. Über diese grundsätzlichen Informationen hinaus eröffnen sich zahlreiche Fragen, insbesondere nach der Herkunft und der Authentizität als altägyptisches Objekt u.v.m., deren Beantwortung – soweit möglich – durch eine naturwissenschaftliche Untersuchung nähergekommen werden soll.

CT bringt eine Überraschung

In einem ersten Schritt wurde der Kopf mit Hilfe eines Computer-Tomographen (CT) untersucht. Dabei konnte innerhalb der Stuckumhüllung tatsächlich ein typischer menschlicher Schädel entdeckt werden, der jedoch lediglich aus der kompletten Hirnschale (Schädelkapsel) und dem Gesichtsschädel, nicht aber dem Unterkiefer besteht. Letzterer ist vollständig durch dichte Lagen eines Stoffes ersetzt, so dass Kinn, Kinnwölbung und Halsansatz nachmodelliert sind. Die Schädelbasis ist vollständig intakt, es fehlen jedoch sämtliche Knochen der Halswirbelsäule – auch jegliche Bruchstücke

von Wirbelknochen. Somit gibt es keine Hinweise, dass eine gewaltsame Abtrennung des Kopfes vom ersten Halswirbelkörper zu Lebzeiten – also eine Ent-hauptung – stattgefunden hat.

Dieser menschliche Teil-Schädel gibt einige Informationen über den „Besitzer“ preis. Die Knochenstrukturen des Gesichts, der Scheitelbeine und der Hinterhauptsschuppe weisen auf kräftige Muskelansätze und typisch männlich ausgeformte Strukturen (rechteckige Augenhöhlen, deutlicher Überaugenwulst und flacher Winkel der Frontalschuppe) hin, so dass selbst ohne den Unterkiefer der Träger des Schädels mit erheblicher Wahrscheinlichkeit ein Mann gewesen sein dürfte. Eine Rekonstruktion der Schädelnähte und deren Verschluss-Situation ergibt durchweg offene Nähte, was auf ein jungadultes Individuum hinweist.

Auch sind die Zähne des Oberkiefers in grundsätzlich gutem Zustand erhalten und weisen eine nur geringe Abkautung auf, so dass auf eine Person in einem Alter zwischen 20 und 30 Jahren geschlossen werden kann.



21

Abb. 1: ÄS 7125:
Stuckkopf mit
Geierhaube

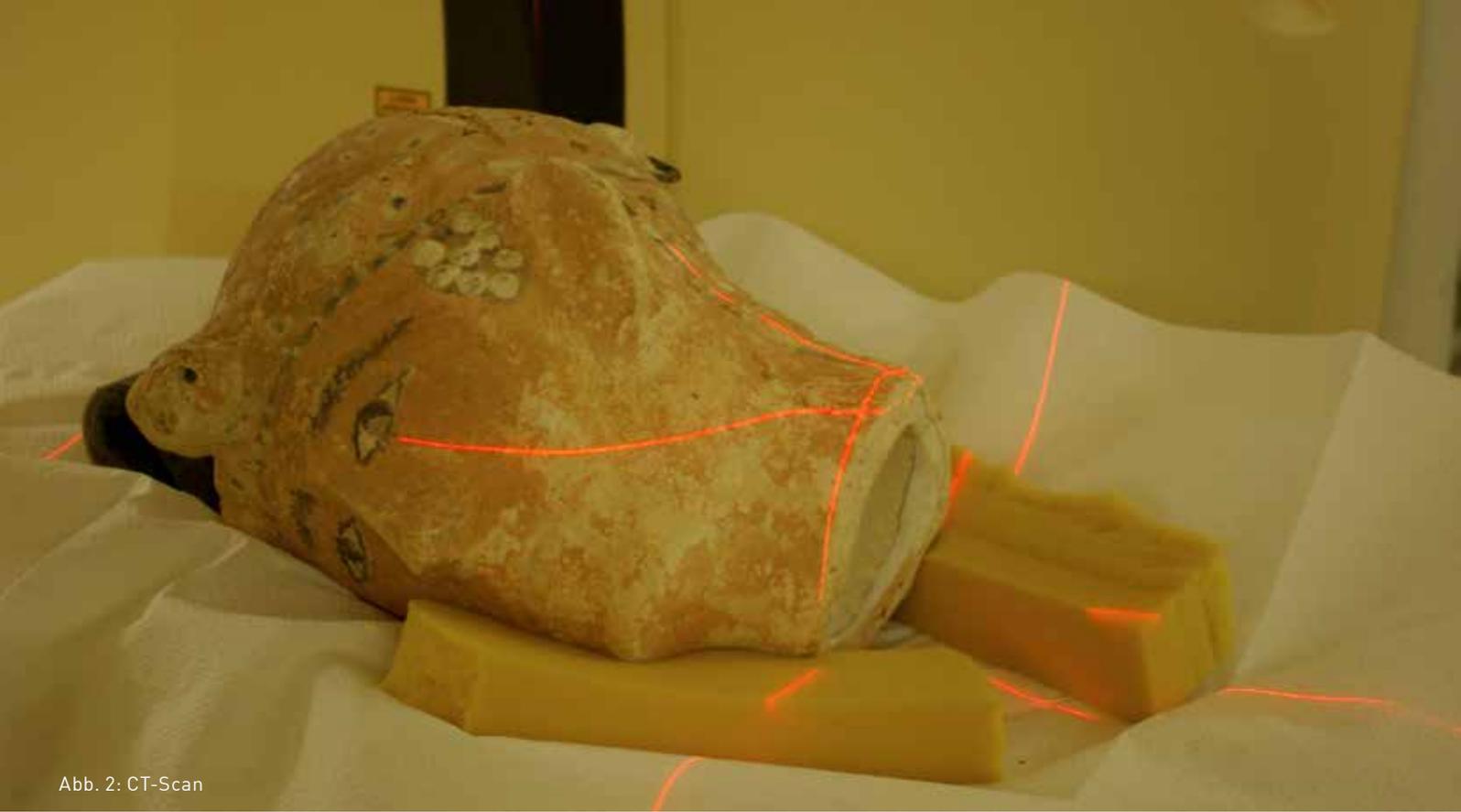


Abb. 2: CT-Scan

Die Siebbeinplatte, also die knöcherne Abschluss-Struktur des Nasendaches zum Gehirn, ist defekt. Eine derartige Zertrümmerung des Siebbeins wurde typischerweise von altägyptischen Balsamierern vorgenommen, um einen geeigneten Zugang zum Gehirn zu erhalten und hierdurch dessen Entfernung aus der Schädelhöhle zu ermöglichen. Diese sehr typische Präparationsart belegt eine altägyptische Herkunft des Objektes.

Hinweise auf eine Abtrennung des Mumienkopfes

Aus den CT-Daten lässt sich noch mehr ablesen: Man sieht, dass zahlreiche Zahnkronen des rechten Oberkiefers sowie einzelner Zähne im Frontzahnbereich abgebrochen sind, und zwar so, als ob die Zähne durch eine Hebelwirkung nach rechts abgeschert sind. Dieses deutet darauf hin, dass der Unterkiefer vom Oberkiefer durch gewaltsame Hebelbewegungen nach rechts abgetrennt wurde. Ein derartiges Absplittern der Zahnkronen kann zudem nur im sehr trockenen Zustand auftreten, so dass diese gewaltsame „Mundöffnung“ an dem bereits längere Zeit mumifizierten Körper stattgefunden haben muss. Die beobachtete Trennung von Ober- und Unterkiefer muss somit deutlich nach der Mumifizierung stattgefunden haben.

Eine Radiokarbon-Datierung hilft weiter

Nachdem nun klar war, dass der Stuckkopf menschliches Knochengewebe enthält, sollte eine

Radiokarbonatierung die Sterbeperiode des historischen Individuums ermitteln. Die Radiokarbonatierung nutzt den sehr langsamen Zerfall des Kohlenstoff-Isotops ^{14}C , das jeder Organismus zu Lebzeiten ständig in äußerst geringem Umfang mit seiner Nahrung aufnimmt, in das Eiweiß des Körpers – so auch das Knocheneiweiß – einlagert und Zeit des Lebens erneuert. Mit dem Tod eines Lebewesens wird nun dieser eingelagerte ^{14}C Kohlenstoff (Radiokarbon) nicht mehr erneuert, und sein Zerfall setzt ein. Es beginnt eine Art „innerer Uhr“ zu ticken. Die noch vorhandene Menge des Radiokarbons im Vergleich zum Gesamt-Kohlenstoff zeigt die bereits zurückgelegte „Wegstrecke“ des Abbaus an, also die zeitliche Distanz vom Sterbezeitpunkt bis zur aktuellen Messung.

Dabei ist es auch wichtig, dass das Vorgenannte nicht nur für Mensch und Tier, sondern grundsätzlich auch für Pflanzen gilt, so dass auch pflanzliche Eiweißfasern radiokarbon-datiert werden können. Ein Stoff, der aus pflanzlichen Fasern hergestellt ist, lässt sich also grundsätzlich ebenso datieren, wie menschliches oder tierisches Gewebe.

Die Datierungsergebnisse

Im Falle des „Stuckkopfes“ ließ sich eine Probenentnahme zur Radiokarbonatierung ausschließlich durch das „Loch“ am Halsansatz durchführen. Besondere Instrumente, die beispielsweise bei delikaten Operationen im Hals-Nasen-Ohren-Bereich benutzt werden,



Abb. 3: CT-Scan



Abb. 4: Probenentnahme

ermöglichten die Entnahme.

Die nochmalig genaue Inspektion durch die Zugangsöffnung ließ erkennen, dass anliegend an den dunkelbraunen Knochen der Schädelbasis Stoffbinden vorlagen, die dunkel verfärbt und sehr fein gewebt waren, wohingegen zur Oberfläche zu, somit zum Stucküberzug zu, ein deutlich hellerer und etwas gröber gewebter Stoff zu finden war. Von allen drei Regionen, also Knochen und beiden Stoffen, konnten Proben untersucht werden. Der Erhaltungszustand des Kohlenstoffs war in allen drei Materialien sehr gut.

Die Knochenprobe ergab eine Datierung, die den Sterbezeitpunkt zwischen 205 und 50 vor Christus legt (95 % Wahrscheinlichkeit). Bedenkt man hierbei, dass der Knochenstoffwechsel einen Radiokarbon-Umbau in einem Zeitbereich von etwa 10–15 Jahren umfasst, „verschiebt“ sich der Datierungsbereich um etwa 10 Jahre nach „hinten“, reicht somit bis etwa in

das Jahr 40 vor Christus.

Die innere, „feinere“ Stoffprobe zeigt ein Radiokarbonalter von 44 vor Christus bis spätestens 57 nach Christus, d.h. der Stoff wurde aus Fasern gewoben, die in der genannten Zeitspanne „geerntet“ und verarbeitet wurden. Somit überlappen sich die Zeitbereich von Knochen und innerem Stoff um ein paar Jahre, was den Schluss erlaubt, dass mit hoher Wahrscheinlichkeit der Schädel um das Jahr 40 vor Christus mit einem etwa gleich alten Stoff balsamiert wurde.

Die etwas gröber gewirkte, äußere Stoffprobe hingegen wies eine Radiokarbondatierung zwischen 130 und 244 nach Christus auf. Der hier verwendete Stoff wurde somit rund 170–280 Jahre später als der Knochen und der „innere“ Stoff hergestellt und verwendet, kann somit mit der ursprünglichen Mumifizierung nicht in Verbindung gebracht werden, sondern stellt ein zeitlich hiervon unabhängiges zweites Ereignis dar.

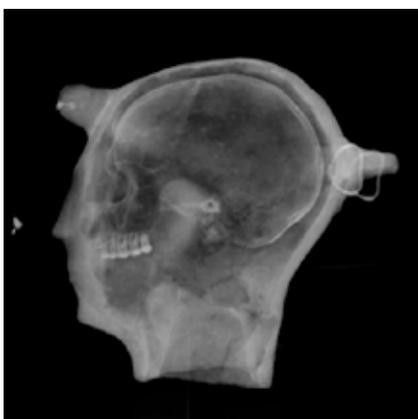


Abb. 5: Ergebnisse des Scans

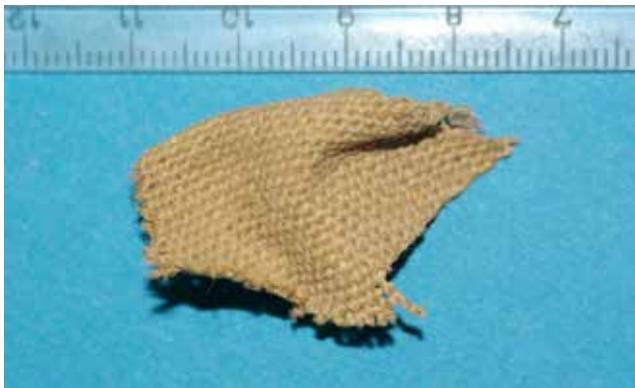


Abb. 6: Feiner Stoff, grober Stoff, Knochen:
Proben für Radiokarbondatierung

Was wir noch über das historische Individuum wissen

Eine parallele Untersuchung von Stabilisotopen, die sich im Gegensatz zu dem vorgenannten radioaktiven Radiokarbon nicht zersetzen, gibt Einblicke in vielfältige zusätzliche Lebensumstände und -bereiche, so speziell in das Ernährungsverhalten und die topographische Herkunft der Nahrung. Da im Falle des Schädels im Stuckkopf technisch nur eine sehr kleine Knochenprobe gewonnen wurde, beschränken sich hier die Aussagen auf die Ernährungsgewohnheiten der Person. Dabei konnte festgestellt werden, dass das Individuum seine Nahrung aus einem Trockengebiet mit einer ausgewogenen Zusammensetzung aus Pflanzen und Landtieren aufgenommen hat, jedoch keine See- oder Meeresfisch-Komponente zu erkennen ist. Dies passt sehr gut zu einem Aufenthaltsort in der Nilregion, nicht jedoch zu einer mittelmeerischen Küstenregion (oder einer anderen Küstenzone) – es sei denn, das Individuum lebte zwar in Meeresnähe, hat sich jedoch nicht von Meeresfisch ernährt. Darüber hinaus spricht die ausgewogene Nahrungszusammensetzung für eine gute Versorgung, somit für ein eher höheres soziales Niveau; es ergeben sich auch keine Hinweise auf schwere krankheitsbedingte Stoffwechseleinflüsse.

Wer war die Person im Stuckkopf? Warum wurde der Schädel mit Stuck überzogen?

Die zentrale Frage nach der historischen Person in dem Stuckkopf muss unbeantwortet bleiben. Immerhin wissen wir doch Einiges über das Individuum: Unzweifelhaft handelte es sich um einen (ptolemäerzeitlichen) Ägypter – wofür nicht nur die absolut ortstypische Mumifizierung mit Entfernung des Gehirns durch die Nase und die Bandagierung mit Stoffwickelungen, sondern auch das Stabilisotopen-Verhältnis einer Nahrungsherkunft aus einer Region in Wüstennähe sprechen. Ein längerer Aufenthaltsort der Person im Niltal oder einer Oasenregion wäre plausibler als ein Aufenthalt in Küstennähe, sofern nicht das fehlende „Fischsignal“ durch persönliche Ernährungsgewohnheiten erklärt werden kann. Zudem wissen wir, dass es sich mit erheblicher Wahrscheinlichkeit um einen jüngeren Mann mit einem Sterbealter von rund 20 – 30 Jahren gehandelt haben dürfte, der um das Jahr 40 vor Christus starb und

Die Radiokarbondatierung lässt somit folgende Schlüsse zu: Das historische Individuum, dessen Schädel in den Stuckkopf eingepasst ist, dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit um das Jahr 40 vor Christus verstorben sein, die Person wurde mit zeitgleich hergestelltem Stoff balsamiert, wohingegen rund 170–280 Jahre später der Schädel „neu“ verpackt wurde, mutmaßlich während der Präparation des Stuckkopfes in der heute erhaltenen Form.

– nach den üblichen Regeln der Kunst – mumifiziert wurde. Die Person dürfte einem höheren sozialen Stand angehört haben, zumindest soweit es die Ernährungs- und damit die Versorgungslage betrifft. Eine langwierige Krankheit, also z.B. schwere chronische Infektionskrankheiten oder maßgebliche Stoffwechselstörungen, sind eher unwahrscheinlich, da diese in der Isotopen-Signatur ihre Spuren hinterlassen hätten. Weitere Informationen, so auch zur Todesursache, finden sich nicht.

Die Mumie dieser Person wurde nun – überraschenderweise und für uns heute nicht erklärlich – rund 170–280 Jahre nach ihrem Ableben für die Präparation des heute so erhaltenen Stuckkopfes verwendet. Dabei wurde der Unterkiefer vom Oberkiefer getrennt – die seitlich abgebrochenen Zähne der rechten Seite sprechen für ein „Aufhebeln“ des Mundes. Diese Abtrennung hat sich sicherlich nicht während oder kurz nach der ursprünglichen Balsamierung ereignet, da das Absplittern der Zähne nur im getrockneten Zustand so möglich ist. Da die übrigen, z. T. zerbrechlichen Knochenstrukturen an der Schädelbasis und insbesondere am Gelenk der Schädelbasis zum ersten Halswirbelkörper unverletzt und intakt erhalten sind, ist eine – auch spät postmortale – „Enthauptung“ des Mumienkopfes ausgeschlossen. Der Schädel muss somit sorgfältig – wenn auch gewaltsam – vom Körperrest getrennt worden sein, wobei der Grund für das Vorgehen völlig unklar bleibt, zumal dieses Vorgehen eine mühsame Nachmodellierung der Kinnpartie und des Halses durch Stoff erforderte, die man sich bei einem intakten Unterkiefer gut hätte sparen können. Ebenso unklar ist und bleibt der eigentümliche Kopfüberzug, der einer stilisierten Geierhaube entsprechen könnte, jedoch auch durchaus an eine aufgesetzte Schildkröte erinnert. Geierhauben sind als Zeichen

weiblicher Gottheiten im alten Ägypten bekannt, nicht jedoch für männliche Götter belegt; die Schildkröte ist in der ägyptischen Mythologie eher negativ konnotiert, eine Art „Kult“ hierfür zumindest nicht bekannt. Inwieweit hier eine völlig andere Kopfbedeckung, möglicherweise sogar eine Art von „Prunkhelm“ vorliegen könnte, ist ebenfalls völlig unklar. Handelte es sich somit um eine, zu historischer Zeit bekannt „erhaltungswürdige“ Person, deren Mumie in so schlechtem Zustand war, dass nur noch die Schädelkalotte und der Gesichtsschädel erhaltenswert waren? Immerhin ist das für die Radiokarbondatierung erforderliche Knocheneiweiß so gut erhalten, dass technisch einwandfreie Messungen möglich waren.

Welche Person war so bedeutend, dass ihr Schädel rund 150 – 200 Jahre nach ihrem Tod extra in einem Stuckkopf „neu gefasst“ werden sollte?

Ausblick

Fragen über Fragen bleiben – bisher hat die sehr umfangreiche und intensive Suche nach einem zweiten, ähnlichen Beispiel keinen Erfolg gehabt – aber möglicherweise hilft der „Kommissar Zufall“ den Mumiendetektiven in diesem ungewöhnlichen „cold case“ weiter? ■

Die vorliegend zusammengefassten Untersuchungen sind das Werk vieler Hände, denen hiermit herzlich gedankt sei: Frau Dr. S. Schoske und Frau R. Bicker, M.A. (SMÄK München), Frau Prof. Dr. S. Panzer (Radiologie BGU Murnau), Herr Dr. P. Schneider (Radiologie Bogenhausen), Frau Dr. C. Lehn und Herr Prof. Dr. O. Peschel (Rechtsmedizin LMU München) und Herr Dr. C. Hamann (Altersbestimmung, CAU Kiel).

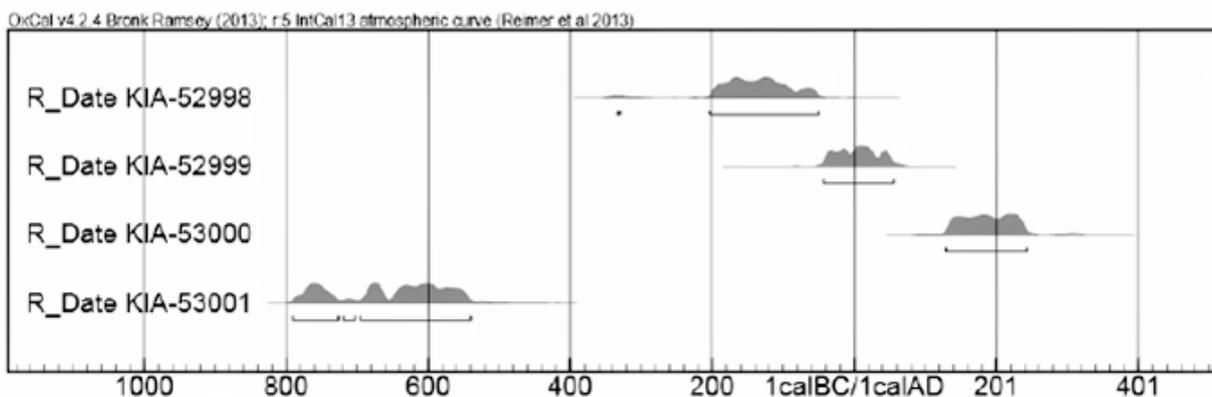


Abb. 7: Kalibrierte Radiokarbondaten

NAGA

EIN THRONSAAL FÜR DEN KÖNIG?

CHRISTIAN PERZLMEIER



26

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

Seit 2013 graben Mitarbeiter des Ägyptischen Museum München in Naga, einer antiken Stadt des meroitischen Königreiches im heutigen Sudan. Seither berichten wir im Museum, aber auch in MAAT von den aktuellen Grabungsergebnissen. Hier der Bericht über die Grabungsergebnisse der letzten beiden Kampagnen 2017 bis 2019 (Abb. 1–3).

Nur wenige Meter östlich von Tempel 700 im Herzen von Nagas Oberstadt liegt das Gebäude 600. Beide Bauwerke sind von einer gemeinsamen Mauer umgeben, die mindestens noch zwei weitere Gebäude mit einschließt. Gebäude 600 wird von Osten her über eine Rampe betreten, die auf eine nahezu quadratische Plattform führt, in deren Mitte sich ein von Säulen umstandener quadratischer Bau befindet. Der aus der Achse nach Süden verschobene Eingang führt in einen Raum mit vier Säulen und einer zentralen Nischen gegen Westen. Die anderen drei Seiten, d. h. nach Norden, Osten und Süden, haben große Fenster, die bis auf einen halben Meter an den Boden heranreichen. Östlich des nördlichen Fensters befindet sich ein weiterer Durchgang.

Säulen und bemalter Lehmputz im Innenraum legen die Vermutung nahe, dass einst ein Holzdach das Gebäude bedeckt haben muss (Abb. 4–6).

Am Fuße der Rampe befinden sich, wie auch bei Tempel 700, zwei Podeste, auf denen Löwen ruhen. Anders als bei 700 sind hier jedoch die Podeste quer zur Rampenachse aufgestellt, d. h. die Löwen liegen quer zur Tempelachse und haben daher die Köpfe gedreht, um nach vorne, d.h. zum Rampenanfang hin blicken zu können. Desweiteren haben sie beide Vorderpfoten übereinander geschlagen. Die Podeste selbst bestehen aus mehreren großen Sandsteinblöcken in drei Lagen und enden im oberen Abschluss klassisch in Rundstab und Hohlkehle. Die obersten Blöcke der Podeste haben zudem Aussparungen, in die passgenau die Löwen eingesetzt wurden. Podeste und Löwen wurden danach komplett mit Kalkmörtel verputzt. Bei den Löwen konnten sogar noch Reste gelber Farbgebung dokumentiert werden. Am Ende der Rampe gelangt man auf ein der Gebäudeplattform vorgelagertes Podium, über das der aus Sandsteinblöcken errichtete Eingang erreicht wird. Die Außenmauern der Plattform hingegen bestehen aus



Abb. 4



Abb. 6



Abb. 5



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

vielen einzeln gesetzten Sandsteinplatten, die außen und oberhalb mit Kalkmörtel verputzt waren. Die Plattform selbst ist mit einem kompakten Gemisch aus Sand, Kies und Sandsteinsplintern aufgefüllt. In ihrer Mitte erhebt sich das schon eingangs beschriebene viersäulige Einraumgebäude mit seinen zwei Durchgängen, der zentralen axialen Nische und den Fenstern (Abb. 7). Da die Mauerzüge des Raumes 601 nur noch bis zu einer Höhe von 0,75 m erhalten sind, lässt sich eine endgültige Höhe der Fenster leider nicht mehr rekonstruieren, kann aber durch komplett erhaltene Säulen samt Abakus und Hohlkehle, eingegrenzt werden. Seitliche Maueraussparungen an der Unterseite der Fenster wie in Musawwarat konnten hier nicht nachgewiesen werden. Diese Aussparungen dienten offensichtlich zur Aufnahme von Fensterrahmen oder Scharnieren der Fensterflügel, bzw. der Fensterläden. Neben der nach Westen orientierten Nische, decken die Fenster dabei interessanterweise alle übrigen Himmelsrichtungen ab.

Peripteral, also um das Gebäude herum, befindet sich eine Säulenreihe, die so einen Tempelumgang schafft. Auch dieser war vermutlich zum Gebäude hin gedeckt. Die Säulen selbst bestehen aus mehreren Ganztrommeln, die auf einer quadratischen Säulenbasis ruhen und in einem Kapitell samt Abakus, auf dem eine Hohlkehle ruht, ihren Abschluss finden.

Einzige Ausnahme hierbei bilden die beiden Säulen in der Achse des Tempels nahe dem Haupteingang. Sie weisen eine runde Basis auf, die einen Elefantenkopf als erste Säulentrommel trägt (Abb. 8). Die kalkverputzten Säulen zeigen noch deutlich polychrome Farbreste, die sich vor allem bei den Kapitellen besonders gut erhalten haben (Abb. 9). Aber auch die Hohlkehlen zeigen polychrome Reste, die pflanzliche Motive wiederzugeben scheinen. Daher ist eine virtuelle Rekonstruktion dank der durchgeführten Scans sämtlicher Blöcke nun auch mit einer korrekten polychromen Farbgebung möglich, soweit sie natürlich im Einzelnen nachgewiesen werden kann. So wird das Gebäude zumindest virtuell wieder auferstehen und uns einen Eindruck seiner einstigen Lage und Größe vermitteln können.

Ganz im Westen der Plattform schließen sich noch mindestens vier weitere Raumeinheiten an. Inwieweit sie mit dem Säulenumgang verbunden waren, muss noch in einer der folgenden Kampagnen abgeklärt werden (Abb. 3).

Südlich des Areals 600 schließt direkt ein vielräumiger Komplex (Naga 2200) an, der bis jetzt als eine Art Magazinbau gedeutet werden kann. Da aber noch nicht alle Raumeinheiten ausgegraben werden konnten, muss diese Deutung vorläufig bleiben. Beachtenswert ist, dass 2200 nahezu die gleichen Flächenmaße wie Gebäude 600 aufweist und daher deckungsgleich auf dieses gespiegelt werden kann. Diese idealisiert angenommen Spiegelachse blieb aber keineswegs fiktiv, sondern brachte das Gebäude 650 ans Licht (Abb. 10+11). Ein Highlight der erst im März 2019 zu Ende gegangenen Ausgrabung war ein zwischen Gebäude 600 und 2200 eingefügtes weiteres Gebäude, das von den oberen Eckblöcken abgesehen komplett in gebrannten und ungebrannten Ziegeln ausgeführt wurde (Abb. 12), die sämtlich verputzt waren. Die Ziegelformate stimmen dabei genau mit anderen Ziegelmaßen der Bauten von Naga, wie z.B. denen des Amuntempels (Naga 100), überein. Die Front des zweiräumigen Gebäudes 650 bildet dabei ein Ziegelpylon durch den man in einen ersten Raum (651) gelangt, der durch einen weiteren Durchgang zum Hauptraum (652) des Gebäudes führt. Im hinteren Drittel des Raumes in der Gebäudeachse befindet sich ein Altar/ Opfertisch (Abb. 13), um den herum zahlreiche Keramikfunde ausgemacht werden konnten. Aber auch in höheren Fundlagen, das heißt zeitlich deutlich später, wurde hier der Opferkult weitergeführt. Dies belegen die vielen Brand- und Feuerstellen, Keramikreste und Knochen. Besonders interessant ist hierbei ein umgenützter (sic) Sandsteinblock eines Rundstabes, der einst in der Ecke des Gebäudes 650 verbaut war und nun mit drei Löchern versehen für Opferhandlungen vor dem Opfertisch verwendet wurde. Neben zwei Bauphasen konnte also auch hier eine sekundäre Nutzung des Areals festgestellt werden. Unzählige Keramikfragmente, Kohlereste und Tierknochen geben darauf einen deutlichen Hinweis. Aber auch wiederverwendete Blöcke und Ziegel,

sowie umgesetzte Steinblöcke als auch später eingezogene Mauerzüge belegen dies klar. Neben dem Profanbau 600, darauf deuteten schon die bei Lepsius eingezeichneten und 1996 dort immer noch liegenden Gewandstatuen am Eingang des Gebäudes als auch der ebenso aus Stein errichtete Magazin-, bzw. Verwaltungsbau Naga 2200, scheint gerade der auf Anhub unscheinbar erscheinende Ziegelbau sakraler Natur zu sein. Die Arbeiten an der Kapelle, bzw. dem Tempel 650 sind jedoch keineswegs komplett abgeschlossen und dürften sicher noch weitere Ergebnisse liefern. Doch schon jetzt kann festgehalten werden, dass aufgrund der Fundamentierungen und der Abfolge verschiedener Bauphasen alle drei Gebäude in eine gleiche Bauphase, d.h. also die gleiche Entstehungszeit datieren.

Um aber die Funktion des Profanbaues 600 letztlich klären zu können, darf das Gebäude nicht isoliert betrachtet werden, sondern muss im Kontext der anderen im gleichen Areal befindlichen Gebäude gesehen werden. Da erst eines (Tempel 700) der drei angrenzenden Gebäude freigelegt werden konnte, kann eine Deutung des Bauwerkes nur vorläufig bleiben. Doch schon jetzt erinnert der Aufbau von Gebäude 600, bzw. 601 sehr stark an das zentrale Gebäude der Großen Anlage von Musawwarat 100, bzw. 101, den sog. Zentraltempel. Darüberhinaus ist Tempel 700 zum Gebäude 600 so orientiert, wie auch Tempel 300 von Musawwarat zu 100. Tempel 700 und Tempel 300 von Musawwarat sind dabei nahezu baugleich ausgeführt. Diese Gebäudeanordnung ist sicher nicht zufällig gewählt. Zudem hat Tempel 700 neben dem Zentraleingang über die Rampe einen zweiten Eingang nach Osten hin, also genau zum Gebäude 600 hin orientiert.

Ob Gebäude 600 nun eine Art Empfangshalle des Herrschers oder gar den Thronsaal selbst bildete, bleibt abzuklären. Auf jeden Fall scheint es sich hierbei, nicht zuletzt aufgrund seiner besonderen Lage, um ein zentrales Gebäude Nagas zu handeln. ■



Abb. 12



Abb. 13

EXPEDITION

FREUNDESKREISREISE SUDAN

30. JANUAR BIS 6. FEBRUAR 2019

ARNULF SCHLÜTER

Immer wieder organisiert das Team des Ägyptischen Museums Reisen für seine Freundeskreismitglieder. Ende Januar diesen Jahres ging es in den Sudan. Die kurze aber sehr intensive Reise konzentrierte sich auf die archäologischen Regionen, die für die Geschichte des antiken Sudan von der kuschitischen bis zur meroitischen Zeit (1000 v. Chr. – 400 n. Chr.) von besonderer Wichtigkeit sind, also den Bereich von Napata (El Kurru, Gebel Barkal, Sanam, Nuri) und Meroe (Meroe, Musawwarat, Naga). Einige Auszüge aus dem Reisetagebuch:

30. Januar

Anreise der Reiseteilnehmer nach Khartum. Die Freundeskreismitglieder reisen mit TurkishAir über Istanbul an. Christian Perzlmeier und Arnulf Schlüter kommen mit dem Auto aus Naga.

31. Januar

Landung der Reiseteilnehmer in Khartum um 0.50 Uhr. Einreiseformalitäten, Bustransfer zum Acropole-Hotel, Bezug der Zimmer, nur wenige Stunden Schlaf. Gemeinsames Frühstück. George – einer von drei Brüdern, die das Acropole seit Jahrzehnten führen – hat alles perfekt vorbereitet: In den frühen Morgenstunden wurde bereits die behördliche Registrierung aller Reiseteilnehmer vorgenommen, und vor der Tür wartet schon der Reisebus. Khartum ist der perfekte Reiseauftakt! Wir starten im Nationalmuseum, dem wichtigsten Museums des Sudan, dessen Sammlung uns in idealer Weise auf das Reiseprogramm vorbereitet. Neben wichtigen Funden aus den archäologischen Regionen, die die Gruppe in den nun folgenden Tagen besuchen wird, bilden die wiederaufgebauten Tempel von Buhen (Abb. 1), Semna und Kumma aus dem Überschwemmungsgebiet des „Nubischen Meeres“ und die reiche Sammlung an Wandgemälden aus dem christlichen Nubien zwei weitere Schwerpunkte des Besuches. Nach mehreren Stunden kurze Verschnaufpause am Bus; Die Lunch-Pakete werden verteilt. Der Busfahrer hatte sich bereits Sorgen gemacht: Selten war eine Gruppe so lang im Museum!

Eine Rundfahrt durch Khartum und Omdurman führt zu den wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Doppelstadt, darunter das Khalifa-House, das eigentlich wegen Restaurierung geschlossen ist. Nach kurzem Gespräch lassen uns die Wächter trotzdem einen Blick hinein werfen. Direkt gegenüber das Grab von Muhammad Ahmad, dem Mahdi (originalgetreuer Nachbau des 1898 zerstörten Grabes). Danach zum großen Kamelmarkt und zu einem der wichtigsten Suqs der Stadt. Nur ein Reiseteilnehmer ging in dem Gedränge des Marktes kurzzeitig verloren – wiedergefunden, alles in Ordnung!

Auf dem Rückweg stoppen wir an einer Keramikwerkstatt (Abb. 2). Man zeigt uns, wie moderne Gebrauchskeramik hergestellt wird. Gemeinsames Abendessen im Hotel.

1. Februar

Nach dem Frühstück lernen wir die Fahrer der angemieteten Geländewägen kennen. Man merkt sofort, dass sie Routine haben und wissen, wie es läuft. Wir brechen zur Fahrt durch die Bayuda-Wüste nach Karima auf. Erster Stop noch in Khartum. Es muss noch Verpflegung für die Reise gekauft werden, vor allem frisches Gemüse und Brot. Außerdem brauchen Fahrer und Reiseleiter (Abb. 3) noch einen Kaffee. Die Strecke nach Karima ist eine gut ausgebaute Asphaltstraße. Die Fahrt durch die Wüste beeindruckt. Zwischendurch runter von der Straße und kurze Fahrt durch die Wüste. Wir stoppen an einer Wanderdüne, klettern hinauf und genießen die Aussicht. Wieder zurück auf die Straße. Kurz darauf die erste Panne. Reifenwechsel innerhalb weniger Minuten. Es sollte die einzige Autopanne für die gesamte Reise bleiben.

Mittagessen in einem Unterstand am Straßenrand. Die Fahrer haben alles Notwendige dabei und in Windeseile aufgebaut. Am Nachmittag wieder runter von der Asphaltstraße zu einem weiteren Zwischenstopp. Auf einer Anhöhe bietet sich erneut ein wunderbarer Ausblick über die Wüste (Abb. 4). Etwas unterhalb entdecken wir die Reste antiker Tumuli – kreisrunde Steinhügel, die über den Bestattungen errichtet





Abb. 8



Abb. 12

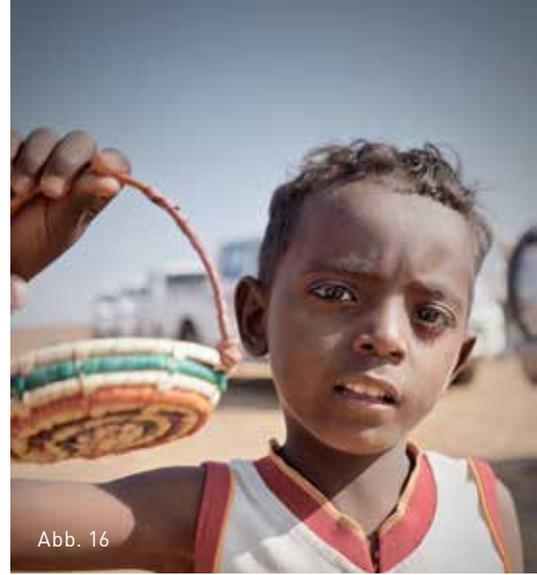


Abb. 16



Abb. 9



Abb. 13



Abb. 17



Abb. 10



Abb. 14

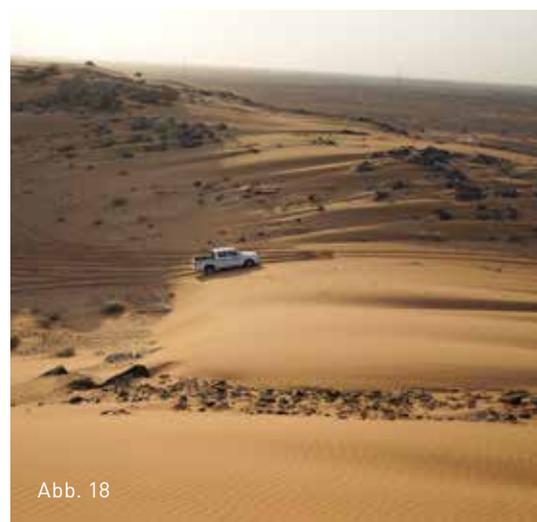


Abb. 18



Abb. 11



Abb. 15

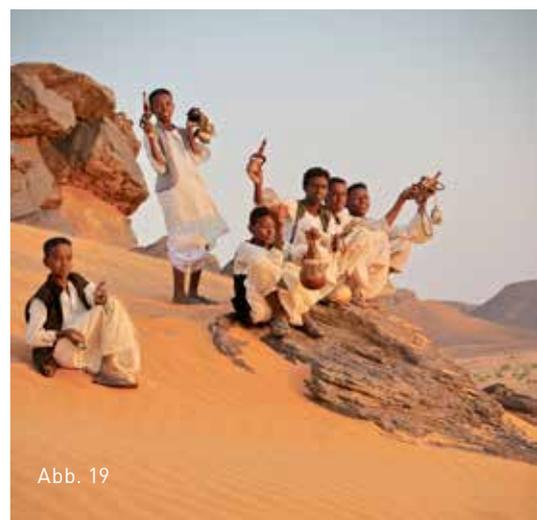


Abb. 19

wurden. Einmal als Überreste antiker Gräber erkannt, lassen sich von einem erhöhten Standpunkt aus immer mehr dieser Formationen im Areal erkennen. Kurz vor Karima besuchen wir die archäologische Stätte von Sanam, der antiken Wohnstadt von Napata, mit den Resten des großen Amuntempels und bisher weitgehend unausgegrabenen Palastbauten. Die Reste des Amuntempels sind eingezäunt und für Besucher derzeit nicht zugänglich. Auch von den Palastbauten sind auf einem riesigen Areal nur einige wenige niedrige Mauerreste erkennbar. Das Gelände und die mitgebrachten Pläne vermitteln die einstige Größe der Architekturkomplexe.

Über die Nilbrücke geht es nach Karima. Im letzten Tageslicht ein erster Blick auf den Gebel Barkal. Dann weiter zum Nubian Rest House (Abb. 5), herzlicher Empfang, Zimmerbezug, gemeinsames Abendessen.

2. Februar

Das Nubian Rest House liegt unmittelbar am Antikenareal um den Gebel Barkal. Wir gehen zu Fuß rüber. Der Berg mit seinen steilen Abhängen und der markanten Felsnadel beeindruckt (Abb. 6). Dieser Ort galt spätestens seit der Zeit Thutmosis III. als Sitz des Gottes Amun und südliches Pendant zur Tempelanlage von Karnak und wurde im Neuen Reich schnell zum wichtigsten religiösen Zentrum Nubiens. Unmittelbar am Fuße des Gebel Barkal liegt ein Areal mit mehreren Tempeln, darunter der große Amuntempel, der sich v. a. in der 25. Dynastie zu einer Art Nationalheiligtum entwickelte.

Erste Station sind die einstigen Palastbauten. Dann geht es weiter zum Amuntempel (Abb. 7). Wir finden Anhaltspunkte für die unterschiedlichen Bauphasen des Tempels und besprechen seine Genese. Wir streifen durch das Antikengelände (Abb. 8) und kommen schließlich zum Mut-Tempel. Wir haben Glück: die italienischen Restauratoren, die bei der Reinigung und Festigung der Wandreliefs im Innern des Felstempels Großartiges leisten, zeigen und erklären uns ihre Arbeiten.

Gegen Mittag sind wir im Barkal-Museum. Nach einer kurzen Verschnaufpause gehen wir zu Fuß zum Pyramidenfeld auf der anderen Seite des Gebel Barkal (Abb. 9). Von dort holen uns die Fahrer ab und fahren mit uns nach el-Kurru, dem ältesten Friedhof von Napata mit den Pyramiden und Grabanlagen des kuschitischen Königshauses. Überall wird gearbeitet

und das Areal für einen am kommenden Tag anstehenden Ministerbesuch vorbereitet. Wieder Glück gehabt! Wäre der Minister einen Tag früher dran, wäre der Zugang zum Areal für die Dauer seines Besuches sicherlich gesperrt gewesen. So steigen wir in kleinen Gruppen in die Grabkammern unter den Pyramiden hinab und bewundern die in weiten Teilen sehr gut erhaltenen Malereien.

Auf der Fahrt zurück stoppen wir erneut am Gebel Barkal, und ein großer Teil der Gruppe macht sich zu Fuß auf den Weg nach oben (Abb. 10). Der Ausblick über das Antikenareal, das Fruchmland und den Nil ist atemberaubend. Die unmittelbar am Fuße des Gebel liegenden Tempel verleiten dazu, ganz nahe an den Rand des Plateaus zu treten (Abb. 11). Die Teilnehmer ermahnen sich gegenseitig zur Vorsicht.

Für den Abstieg nehmen wir den Weg über die große Sanddüne – ein großer Spaß, die Sanddüne barfuß herunterzurennen (Skifahrer sind in ihrem Element)! Im letzten Tageslicht geht es nochmals vorbei an den Tempeln und zurück zum Nubian Resthouse, wo wir gemeinsam zu Abend essen.

3. Februar

Gleich in der Früh geht es wieder los. Unter König Taharqa verlegten die kuschitischen Herrscher ihren Friedhof von el-Kurru nach Nuri. Über 70 Pyramiden von Königen und Königinnen zählte bereits der amerikanische Archäologe George Reisner, der ab 1917 den Friedhof ausgrub und allein in der Pyramide des Taharqa über 1000 Uschebti-Figuren dieses Herrschers fand. Was wir vorfinden verblüfft uns allerdings zunächst doch: Taucher eines amerikanischen Archäologenteams bereiten sich darauf vor, in die unter dem modernen Grundwasserpegel liegende Grabkammer einer der Pyramiden zu tauchen. Wir beobachten aus der Distanz die Arbeiten. Taucher in der Wüste. Ein skurriler Anblick – es sollte nicht der letzte an diesem Tag werden.

Von Nuri aus geht es in die Wüste zur Ruine des südlichsten Klosters des Niltals in Deir Ghazali. Kurz nach dem Betreten der Klosterruine stehen wir vor zwei Handwerkskern, die sich auf der Walz befinden und zusammen mit sudanesischen Arbeitern die Mauerreste der Kirche sichern (Abb. 12) und teilweise wieder aufbauen. Bei annähernd 40° im Schatten stehen sie da in Cordhose, Hemd und Weste und passen die schweren Steine in den Mauerverlauf ein. Eine herzliche

Begrüßung von Reisenden ist man im Sudan gewohnt, mit einem „Grüß Gott zusammen“ hatten wir hier nicht gerechnet!

Nach ausgiebiger Besichtigung der Anlage setzen wir die Fahrt durch die Bayuda-Wüste Richtung Meroë fort. Zwischendurch ein Stop bei den befestigten Anlagen von Umm Ruweim. Mittagessen mitten in der Bayuda (Abb. 13). Am späten Nachmittag setzen wir mit der Fähre über den Nil (Abb. 14) über – ebenfalls ein kleines Abenteuer. Am Abend Ankunft im Meroë Tented Camp. Es ist bereits dunkel. Der Blick auf die Pyramiden muss auf den nächsten Morgen warten.

4. Februar

Morgens raus aus dem Zelt. Direkter Blick auf die Pyramiden von Meroë. Nach dem Frühstück geht es zunächst auf einem kurzen Abstecher in das Steinbruchgebiet. Die roh behauenen Blöcke vermitteln einen Eindruck von der Arbeitsleistung, die nötig war, um Tempel und Pyramiden aus Sandsteinblöcken zu errichten. Wir fahren mit den Autos zum Westfriedhof. Die Kinder des nahe liegenden Dorfes kommen angerannt und bauen sich im Spalier vor den Autos auf. Sie warten geduldig bis wir mit unserer Besichtigung fertig sind. Dann werden unter den Rufen „Market! Market“ kleine Sandsteinpyramiden, Ketten und geflochtene Körbe angeboten (Abb. 15+16). Nach dem Besuch des Sonnentempels stehen die gleichen Kinder auch dort wieder bereit, um ihre Andenken zu verkaufen. Wir müssen uns beeilen, um zu unserer Verabredung im Nordfriedhof nicht zu spät zu kommen. Alexandra Riedel und Pawel Wolf begrüßen uns und nehmen sich viel Zeit, uns ihre Arbeiten im Pyramidenfeld zu zeigen

und zu erklären (Abb. 17). Die Gruppe ist begeistert, einen Einblick in die laufenden Grabungen und Restaurierungsaktivitäten zu bekommen. Natürlich stehen für die Münchner auch die Pyramiden von Amanishakheto (Münchner Goldschatz!), sowie Natakamani und Amanitore (Erbauer von Amun- und Löwentempel in Naga!) auf dem Besichtigungsprogramm.

Am Nachmittag besichtigen wir die archäologischen Reste von Meroë, Hauptstadt des nach ihr benannten meroitischen Reiches. Wir laufen durch den Amuntempel und vorbei an den weiteren Tempelruinen des Stadtareals in Richtung auf die sog. „Royal Baths“, ein im Stile der römischen Thermen ausgestattetes Wasserheiligtums. Dieses ist eigentlich wegen Restaurierungsarbeiten geschlossen. Die deutschen Kollegen, die auch in Meroë-Stadt arbeiten, haben sich dafür eingesetzt, dass wir trotzdem hineinschauen dürfen und berichten von den Plänen zur Errichtung eines neuen Schutzbaues und Museums.

Direkt vor den Toren von Meroë-Stadt erwartet uns Thomas Scheibner. Auch er erklärt während der laufenden Arbeiten seine Grabungen. Wir stehen auf den Schlackehügeln, die von der antiken Eisenproduktion in Meroë übrig geblieben sind. Er zeigt die Reste der auf den Hügeln errichteten Heiligtümer und erklärt den Prozess der Eisenverhüttung. Auch hier hätte der „normale Tourist“ keinen Zugang.

Schneller Aufbruch. Wir wollen den Sonnenuntergang mit Blick auf die Pyramiden genießen. Die Geländefahrzeuge bleiben bei der Fahrt auf den Hügelkamm, der uns als Aussichtspunkt dienen soll, stecken (Abb. 18). Nur der Leiter der Fahrertruppe schafft den sandigen Anstieg. Die übrigen versuchen es immer und immer



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22

wieder und werden von ihrem Chef unter lautem Gelächter angefeuert. Die Gruppe ist längst zu Fuß auf den Hügelkamm gestiegen. Einige Jungs aus der Umgebung wollen Dolche, Ketten, Körbe und Gefäße verkaufen (Abb. 19). Es gelingt uns, Ihnen zu erklären, dass wir erstmal die Aussicht genießen wollen. Phantastischer Ausblick auf die Pyramiden (Abb. 20+21)!

5. Februar

Von Meroe aus Fahrt in Richtung Shendi. Dort ein kurzer Stop, um Datteln für daheim zu kaufen (Abb. 22), dann zunächst nach Musawwarat mit dem großen Hafir (antikes Wasserspeicherbecken), an dem auch heute noch die Tierherden getränkt werden (Abb. 23). Dann der Löwentempel und die „Große Anlage“ mit ihren Tempelkomplexen, Rampen und beeindruckenden Mauern. Wir streifen durch das Areal, besprechen die unterschiedlichen Überlegungen zur einstigen Funktion der Anlage, suchen die wichtigsten Graffiti. Am Schluss noch das kleine Site-Museum. Dann weiter nach Naga, der königlichen Subresidenz von Meroë, in der das Team des Ägyptischen Museums München seit 2013 ausgräbt (vgl. hierzu den neuesten Beitrag in diesem Heft). Ein Heimspiel. Neben dem Amuntempel, dem Löwentempel und der Hathorkapelle steht natürlich auch der Blick hinter die Kulissen und in die laufende Grabung auf dem Programm. Karla Kröper begrüßt die Gruppe an Gebäude 600 (Abb. 24) und erklärt, was dort geschieht. Die Temperaturen steigen auf über 40 Grad im Schatten, und wir stehen auf der Grabungsfläche in der prallen Sonne. Den Ersten wird ein wenig schummrig. Die Hartgesottener steigen noch ein Stück den Gebel Naga hinauf und lassen den Blick über das

Antikenareal schweifen. Ein krönender Abschluss dieser Reise!

Christian Perzlmeier und Arnulf Schlüter verabschieden sich hier von der Gruppe und bleiben für weitere Grabungsarbeiten in Naga. Die Teilnehmer fahren zurück nach Khartum. Im Hotel Acropole stehen einige Tageszimmer zur Verfügung. Abendessen. Gegen 22.00 Uhr Transfer zum Flughafen. Um 01.45 Uhr startet der Rückflug, Ankunft in München um 09.10 Uhr.

Resümee

Eine kurze aber intensive Reise mit einer harmonischen, motivierten und ausdauernden Reisegruppe. Wunderbare Landschaften, interessante und manches Mal unerwartete Begegnungen, viel Geschichte, noch mehr Archäologie, tolle Aussichten, herzliche Menschen, Weltkulturerbe ohne Massentourismus, Pyramiden, Tempel, Grabungen und Ausgräber, die sich viel Zeit nehmen und Einblicke in ihre Forschung geben. Beeindruckt hat auch die Unbefangenheit des Umgangs der sudanesischen Bevölkerung mit den Besuchern. Wir waren überall herzlich willkommen! Keine Unfälle, alle wieder heil zurück. Eine tolle Reise! Es gab deutlich mehr Reiseinteressenten als freie Plätze. Die Teilnehmerzahl an einer solchen Reise ist aus logistischen Gründen (Plätze in Geländefahrzeugen und Bettenkapazität in den Unterkünften) begrenzt. Eine Wiederholung der Reise ist angedacht aber wir warten erst einmal ab, was sich in den nächsten Monaten im Sudan tut. Wir sind optimistisch und wünschen dem Sudan, dass die politische Neuorientierung des Landes friedlich verläuft und das Land weiter voranbringt. ■



Abb. 23



Abb. 24

MUSIK

IM ALTEN ÄGYPTEN

NADJA BÖCKLER

*Musik ist angenehm zu hören,
doch ewig braucht sie nicht zu währen.*

Wilhelm Busch

Ewigkeit und Ägypten – Ägypten und Ewigkeit. Beim Betrachten der Pyramiden, Grabkammern und Statuen kommt einem diese Assoziation durchaus in den Sinn. Hier wurden Werke für die Ewigkeit geschaffen. Dies mag einerseits auch auf die altägyptische Musik zutreffen – doch andererseits liegt diese Assoziation völlig falsch.

Musik setzt sich aus vielen Aspekten zusammen, und davon, ganz im Sinne des Wilhelm Busch-Zitates, fehlen uns die meisten aus dem alten Ägypten. Beginnend bei den Grundlagen setzt Musik, ebenso wie alle anderen Kunstformen auch eine gewisse „Theorie“ voraus. So haben wir ein konkretes Verständnis von



Abb. 1: Figur eines Harfenspielers, München, GL 107

Harmonie und Dissonanz, das nicht nur auf unserem Hörempfinden basiert, sondern sich auch musiktheoretisch unterfüttern lässt. Entgegen zahlreichen anderen „theoretischen“ Bereichen wie beispielsweise Mathematik oder Astronomie (siehe MAAT 09, 10, 11) hat sich eine allgemeine Musiktheorie, sofern es sie gegeben hat, nur rudimentär dokumentiert. Uns fehlen heute Begrifflichkeiten oder auch eine Form der musikalischen Notation, wie sie wohl in der pharaonischen Zeit verwendet wurden. Platon scheint zu wissen, dass „schöne Tanzbewegungen“ und „schöne Tongebungen“ unabdingbar für die „jungen Männer in den Staaten“ waren und diese bereits seit „zehntausend Jahren“ unverändert in Ägypten bewahrt wurden (Platon, Nomoi, 2. Buch 656-7). Wir wissen nicht, wie sich Lieder harmonisch oder rhythmisch zusammengesetzt haben. Wir wissen nicht, welche Fähigkeiten ein Musiker hatte oder wie er sein Instrument ansetzte. Dass wir vieles nicht wissen, das wissen wir. Hier endet die Ewigkeit sehr schnell.

Geschichte der Erforschung der altägyptischen Musik

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts versuchen Forscher aus verschiedenen Disziplinen dieses große Puzzle zu lösen. Musikethnologen, Musikwissenschaftler und Ägyptologen reichten sich hierfür die Hand und boten bereits früh ein schönes Beispiel für fachübergreifende Forschung. Dabei sind große Namen vertreten wie Curt Sachs, auf den unsere heutige Einteilung von Musikinstrumenten zurück zu führen ist. Er beschäftigte sich mit einzelnen Instrumenten und veröffentlichte beispielsweise die erhaltenen Instrumente des Berliner Museums.

Sachs' Einfluss wirkte sich auch auf seine Studenten aus: Hans Hickmann studierte bei ihm in Berlin und wählte das alte und zeitgenössische Ägypten als Forschungsschwerpunkt. Basierend auf Forschungen in der Folklore-Musik des alten Ägyptens und diversen Quellen zur altägyptischen Musik (siehe unten) erstellte er die ersten Theorien und Forschungsansätze zur Musik. Dabei beschäftigte er sich mit jeder Instrumentengruppe und erstellte einen geschichtlichen Überblick. Hickmanns Ehefrau, Ellen Hickmann, selbst Professorin

für Musikwissenschaft, setzte nach seinem Tod die Forschungen auf seinem Gebiet fort. So schrieb sie die Beiträge zur Musik im Lexikon der Ägyptologie. Auf ihr Bestreben hin entwickelte sich die Internationale Studiengruppe Musikarchäologie. In diesem Rahmen erschienen zuletzt Forschungen zu altägyptischen Musikinstrumenten und Musikern von Ricardo Eichmann und Alexandra von Lieven. Weiterhin beschäftigen sich Sibylle Emerit und Heidi Köpp-Junk intensiv mit der altägyptischen Musik.

Instrumente

Heutzutage unterteilt man die Instrumente nach einem System, das E. M. Hornbostel und C. Sachs entwickelt haben. Nach dieser Systematik lassen sich Idiophone, Chordophone, Membranophone, Aerophone und Elektrophone identifizieren. In diesen Begriffen steckt bereits ein Hinweis auf die Klangerzeugung. Idiophone sind Instrumente, die durch sich selbst klingen; ein modernes Beispiel ist die Glocke. Chordophone sind sämtliche Instrumente, die mit Saiten bespielt werden. Dabei gehören sowohl die Zupfinstrumente (wie Gitarren) als auch die Streicher (Geige, Bratsche und co.) alle in diese Kategorie. Trommeln und Tamburine sind Instrumente aus der Gruppe der Membranophone: hier wird der Ton über eine Membran erzeugt. Aerophone sind sämtliche Instrumente, die mit Luft „betrieben“ werden – egal ob über Rohrblatt (wie Klarinette oder Oboe) oder direkt (Flöte). Einige altägyptische Musikinstrumente haben sich bis heute in einem sehr guten Zustand erhalten. Die größten Sammlungen befinden sich in Kairo, London, Paris, Berlin, Florenz, Leiden und New York. Die Erforschung der Instrumente wird nicht selten durch die schlecht dokumentierten Fundumstände erschwert. Hierzu können Sie in der nächsten MAAT näheres erfahren.

Die Quellen

Und dennoch ist altägyptische Musik für die Ewigkeit. Die Quellenlage ist vielfältig: Darstellungen in Gräbern, Tempeln oder auf Stelen zeigen Musiker bereits ab etwa 2600 v. Chr. bei der Ausübung ihrer Tätigkeit; rundplastische Objekte wie Amulette, Statuen (Abb. 1) oder Modelle ergänzen diese Darstellungen durch dreidimensionale Ansichten; und sogar einige original



Abb. 2: Detail aus dem Grab des Nefer und Kahay

erhaltene Musikinstrumente lassen kleinere Rückschlüsse auf die Musikalität der alten Ägypter zu. Abgerundet wird dieses Bild durch In- oder Beischriften oder Texte zur Musik. Hier finden sich nahezu alle Textarten wieder: Mythen, Literatur, Verwaltungstexte, Widmungen oder kurze Beischriften zu den einzelnen Darstellungen. Eine eigene Textgattung bilden die „Lieder“. Hierunter fallen die bekannten Liebeslieder oder der „Harper’s Song“. All diese Quellen gilt es zusammenzutragen und miteinander in Beziehung zu setzen. Das Ergebnis kann nicht vollständig sein, denn gewisse Aspekte, wie im Speziellen die persönliche Note, die ein Musiker mit in seine Musik bringt, oder die Klangwelt im ganz Allgemeinen lassen sich uns heute nicht mehr erschließen.

Historischer Überblick

Bereits in der altägyptischen Frühzeit (3050–2700 v. Chr.) sind die ersten Darstellungen von Musikern zu sehen und auch die ersten Musikinstrumente belegt. Hierbei handelt es sich zunächst um einfache Instrumente wie Rasseln, Pfeifen oder Schwirrhölzer. Den Gebrauch eines Schwirrholzes kann man auch heute noch vor allem bei Kindern beobachten: gibt man ihnen einen Schlauch oder ähnliches in die Hand, und sie drehen diesen schwungvoll durch die Luft, erzeugt er einen Ton, der in seiner Tonhöhe abhängig ist von der Geschwindigkeit der Bewegung. Die Versuche, einen genauen Verwendungskontext von Musik zu erschließen, bleiben in vagen Sphären wie Kult einer Gottheit oder Jagd zum Aufscheuchen von Vögeln.

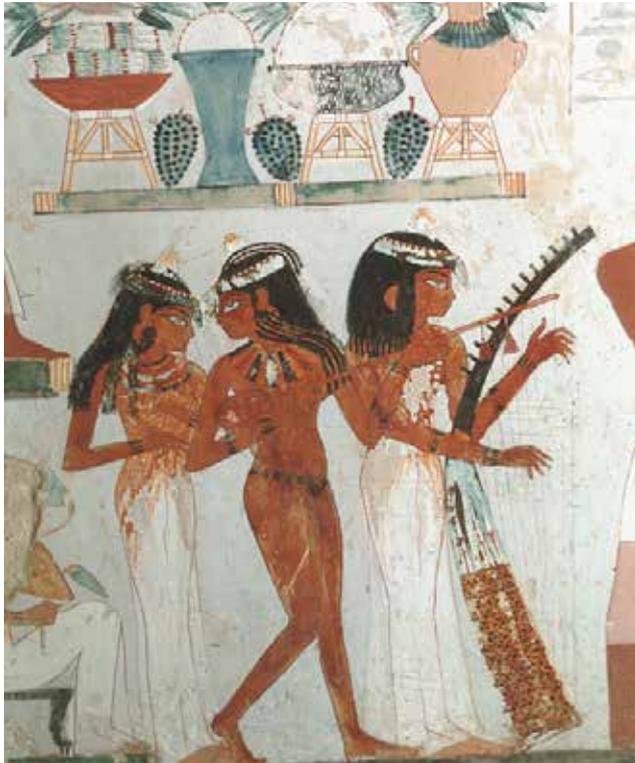


Abb. 3: Detail aus dem Grab des Nacht, Scheich Abd el-Qurna

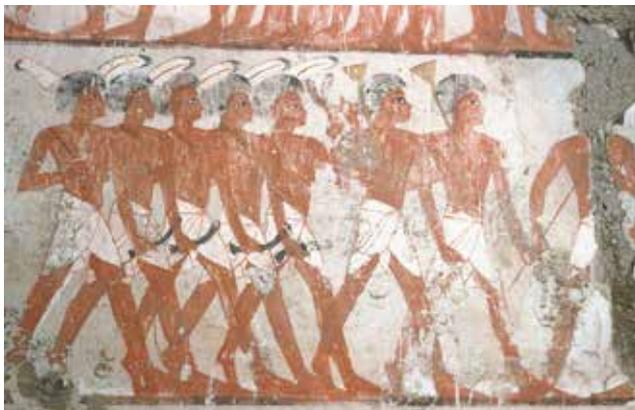


Abb. 4: Detail aus dem Grab des Tjanuni, Scheich Abd el-Qurna



Abb. 5: Detail aus dem Grab des Mereruka, Sakkara

Im Alten Reich (2700–2170 v. Chr.) lässt sich eine Vielzahl an Instrumenten belegen und ein kleines Orchester feststellen: Sänger, Harfenspieler und Flötist schließen sich mit einem Rhythmusinstrument zu kleinen Ensembles zusammen (Abb. 2). Dieses wird nicht selten durch eine „Klarinette“ ergänzt. Die Instrumente können in ein und demselben Ensemble mehrmals (vielleicht in verschiedener Stimmung) vertreten sein. Die Darstellungen aus dieser Zeit stammen zumeist aus Gräbern und stehen daher eng im Kontext der Versorgung des Verstorbenen, beim Bringen von Speisen, beim Schlachten oder Bierbrauen.

Im Mittleren Reich erweitert sich das „heimische“ Instrumentarium um die Röhrentrommel. Diese wurde in einem Grab in Beni Hassan gefunden und stammt vermutlich aus Afrika. Ebenfalls erstmalig in Beni Hassan ist für das Mittlere Reich die Leier belegt: Sie wird von einem Mann gespielt, der durch Kleidung und Frisur deutlich als Asiat oder Beduine gekennzeichnet ist, und zusammen mit anderen Tribute an Pharao Amenemhet II. bringt. Leider ist die Beleglage für das Mittlere Reich nicht sehr groß, da sich nur wenige Darstellungen erhalten haben. Die erhaltenen Bilder legen allerdings einen ähnlichen Kontext wie jenen des Alten Reichs nahe.

Zwei weitere Musikinstrumente werden im Neuen Reich importiert und in das ägyptische Instrumentarium integriert: Laute und Oboe (Abb. 3). Vermutlich fand die Laute im Gefolge des Gottes Reschef, einem asiatischen Kriegs- und Soldatengott, ihren Weg nach Ägypten. Auch für die Oboe wird als Herkunft der asiatische Raum vermutet. Es lässt sich generell feststellen, dass sich das Instrumentarium im Neuen Reich deutlich vergrößert und sich der Klang wohl auch stark verändert hat, denn darüber hinaus finden sich auch noch Hörner, verschiedene Trommeln oder Becken aus Muschelschalen als weitere Instrumenteneuerungen in dieser Zeit. Andere, bereits seit langem in Ägypten verwendete Instrumente erfahren eine Umgestaltung, so entwickelt sich die „Tiefbogenharfe“. In dieser Zeit erweitern sich die dargestellten Kontexte. Häufiger belegt sind nun Festdarstellungen wie beispielsweise das Sokarfest oder das Schöne Fest vom Wüstental. Den Trend des Importierens neuer und des Umbaus einheimischer Instrumente kann man auch in der Spätzeit weiter verfolgen. Nennenswert ist hier als Import der griechische Aulos, der nicht immer leicht von der ägyptischen Oboe zu trennen ist. Dieser hat einen besonders starken Bezug zum griechischen

Königshaus – einer der Ptolemäerkönige, Ptolemaios XII., wurde sogar als „der Flötenspieler“ bezeichnet. Daneben tauchten auch die Panflöte und eine frühe Form des Dudelsacks in Ägypten auf. Auch die Römer sollten ihren Einfluss auf das ägyptische Instrumentarium geltend machen und ergänzten es unter anderem um die Querflöte (falls diese nicht doch schon ptolemäisch ist).

Wir dürfen annehmen, dass Musik überall gespielt wurde: im Tempel, im königlichen Bereich, beim Militär aber auch im Privatleben. Dabei hatte sie stets eine unterschiedliche Rolle. Während die Trompete beim Militär eher im Bereich der Signalgebung (Abb. 4) anzusiedeln ist, dürfen wir bei einem Harfenspieler im Tempel eher die wohlklingende Musik erwarten. Selbst die Motivation von Feldarbeitern konnte durch Musik unterstützt werden. Hier wird die Ernte bereits ab dem Alten Reich durch einen Flötisten begleitet (Abb. 5). Einige der Beischriften, die zu den entsprechenden Grabdarstellungen erhalten sind, könnten womöglich sogar Liedtexte zu solchen Situationen dokumentieren. Auch die Angabe von Rhythmik kann bei schweren Arbeitsprozessen helfen. Hier mag einen zunächst vielleicht das Bild eines großen Trommlers auf Kriegsschiffen, der die Ruderer mobilisiert, aus den Hollywood-Filmen einfallen, doch ist dieses „Klischee“ nicht allzu weit hergeholt. Darstellungen in Gräbern zeigen, dass beim Transport des Sarges nicht selten Musiker mit einem Rhythmusinstrument anwesend sind, die den Zugschritt angeben. Ebenso kann man dies in der berühmten Darstellung des Statuen-

transportes im Grab des Djehutihotep aus el-Bersche sehen: Auf den Knien der großen Statue steht ein Mann, der wohl ebenfalls bei der Erzeugung eines gleichmäßigen Rhythmus gezeigt wird (Abb. 6). Während es sich bei diesen Kontexten eher um das alltägliche handelt, dürfen wir davon ausgehen, dass Musik auch im öffentlichen oder zeremoniellen Rahmen verwendet wurde: so werden Musiker in Darstellungen von Grundsteinlegungen, Tributbringen vor den König oder Sed-Fest-Szenen gezeigt. Wir wollen es nicht mit Herrn Busch halten, Sie aber auch nicht ewiglich mit altägyptischer Musik beschallen, doch darf eine Fortsetzung des Artikels erwartet werden ■

Literatur:

- S. Emerit, *Music and Musicians*, in: W. Willeke, *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (2013).
Lexikon der Ägyptologie III (1982) 230–231 s. v. Musik (E. Hickmann).
 L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (London 1991)
 H. Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern I* (Leipzig 1961)
 E. M. Hornbostel – C. Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*, *Zeitschrift für Ethnologie* 46, Nr. 4–5, 1914, 553–590.
https://www.orgel-information.de/Kirchenmusiker/h/hickmann_ellen.html
https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002009

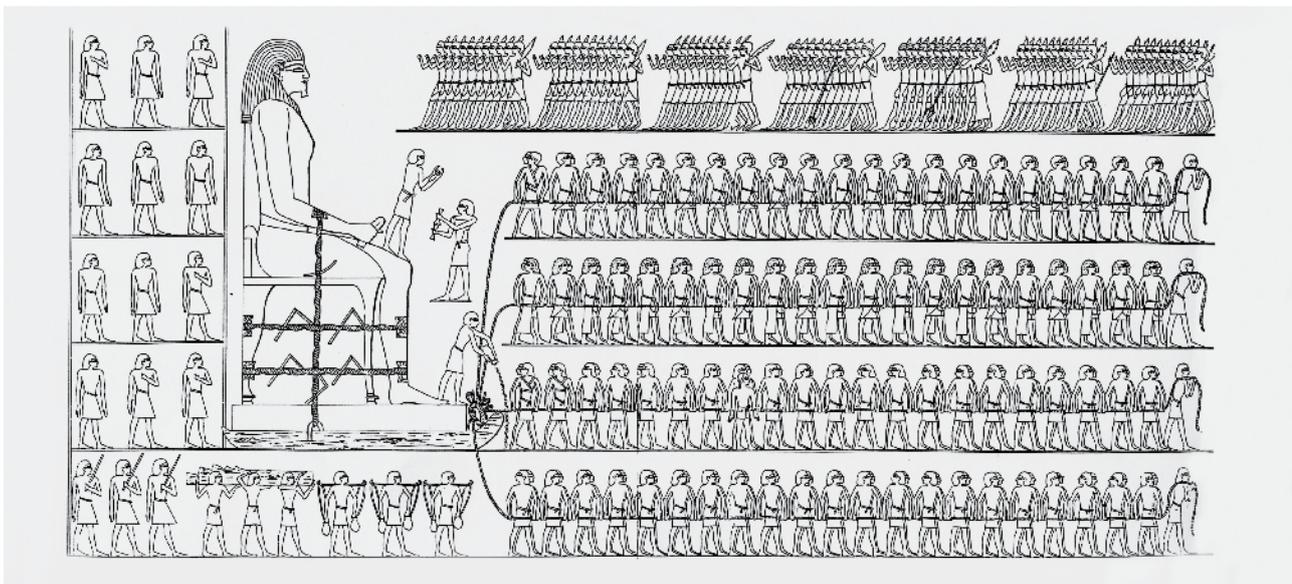


Abb. 6: Umzeichnung des Transports einer Statue aus dem Grab des Djehutihotep in Deir el-Berscheh

OPERA

AIDA

EINE WISSENSCHAFTLICHE OPER?

SONIA FOCKE

Vier Jahre nach der großen Neuinszenierung Aïdas an der Münchner Oper kommt Verdis Meisterwerk nun direkt ins Ägyptische Museum. Im Sommer 2019 wird Opera Incognita Aïda exklusiv im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst aufführen. Wer aber schon den Elefanten und den riesigen Bühnenbildern nachtrauert, sollte sich klar darüber werden, wie intim Aïda als Oper tatsächlich ist. Mit Ausnahme weniger Szenen, wie dem Triumphalmarsch, befinden sich meistens nicht mehr als vier Charaktere auf der Bühne – und daher ist die Oper eigentlich perfekt für kleinere, publikumsnähere Veranstaltungen.

Dass Aïda als DIE ägyptische Oper schlechthin gilt, ist wohl bekannt. Dass Ägyptologen diese Aussage gerne belächeln und eher „Akhenaten“ von Philip Glass, (in die immerhin) altägyptische Originaltexte mit eingeflossen sind, als Beispiel einer ägyptischen Oper anführen, versteht sich unter Fachkollegen. Doch wieviel Recherche tatsächlich in die Produktion von Aïda eingeflossen ist, wird erst klar, wenn man sich die Korrespondenz zwischen Auguste Mariette, Giuseppe Verdi und Verdis Verleger Ricordi ansieht.

GEBURT EINER OPER

Zunächst ein paar Eckpunkte zu Aïda. Es kursieren sehr viele Missverständnisse über die Entstehung dieser Oper, die man vielleicht zuerst aus der Welt schaffen sollte.

Zum Beispiel wird gerne erzählt, Aïda wäre für die Eröffnung des Suez-Kanals 1869 komponiert worden. Auch wenn das Kairener Opernhaus gleichzeitig zum Kanal eröffnen sollte, hatte Ismail Pascha, der Vizekönig von Ägypten, Giuseppe Verdi ursprünglich nur darum gebeten, eine Ode für die Eröffnungsfeierlichkeiten zu liefern. Dieser lehnte ab, mit den Worten: „Ich pflege es nicht, okkasionelle Stücke zu komponieren.“ Die zweite falsche Annahme ist, dass Aïda für die Eröffnung der Kairener Oper vorgesehen war. Das Khedive-Opernhaus (welches 1979 abgebrannt ist) wurde 1869 mit Rigoletto eröffnet; die Uraufführung

von Aïda war ursprünglich für Januar 1871 geplant. Es mag durchaus sein, dass Ismail Pascha gerne mit einer neuen Komposition, die sein Land ehrte, eröffnet hätte. Und es könnte auch damit zusammenhängen, dass die Suche nach dem richtigen Komponisten etwas länger dauerte.

Der Vizekönig wollte 1870 für sein neues Opernhaus eine „ägyptische“ Oper mit Bühnenbildern und Kostümen, die auf echten ägyptischen Reliefs basierten, wie sie überall in Ägypten zu sehen sind. Also bat er den Ägyptologen Auguste Mariette Bey, eine Geschichte zu entwickeln, die dann von Camille du Locle, einem Freund von Mariette, zu einem Libretto umgearbeitet werden sollte. Für die Musik war Giuseppe Verdi wieder die erste Wahl, und du Locle, der mit ihm auch befreundet war, sollte bei ihm anfragen, ob er sich nicht diesem Projekt widmen wolle. Verdi lehnte ab.

In Folge wurden mehrere Komponisten in Erwägung gezogen: Gounod, Joseph Poniowski und sogar Richard Wagner – Aïda von Wagner wäre sicherlich eine ganz andere Oper gewesen! Du Locle, der Verdi auch stets auf dem aktuellen Stand der Komponistensuche hielt, schickte ihm daraufhin die fertige Geschichte Mariettes. Diese war bereits Szene für Szene beschrieben und von du Locle zum Teil schon mit französischem Dialog versehen. Verdi las es und konnte sich vor Begeisterung kaum halten.

Er wollte allerdings unbedingt ein italienisches Libretto, das von Antonio Ghislanzoni verfasst wurde, den er selber bezahlen wollte. Es blieb ihm nicht viel Arbeit übrig, außer den Text von Mariette und du Locle ins Italienische zu übertragen und der Musik nach Verdis doch sehr rigorosen Anweisungen anzupassen. Du Locle fungierte weiterhin als Vermittler zwischen Mariette und Verdi und übertrug das fertige Libretto für die Pariser Aufführung wieder ins Französische.

MARIETTE UND MÄNNER MIT BÄRTEN

Ismail Pascha wollte nicht irgendeine ägyptische Oper à la „Nitteti“ oder „Zauberflöte“, also beschloss er, einen astreinen Ägyptologen damit zu beauftragen.

Auguste Mariette war der erste Direktor des Service des Antiquités de l'Égypte, des heutigen Supreme Council of Antiquities.

Er schrieb eine Liebesgeschichte, die in Ägypten spielt und stark an „La Fiancée du Nil“, die Mariettes Bruder Édouard Mariette auf einer Ausgrabung 1866 geschrieben hatte, erinnert. Obwohl Auguste die Geschichte damals gelesen hatte, befreite ihn Édouard in der Biographie, die er über seinen Bruder schrieb, vom Vorwurf des Plagiats und sprach großzügig von lediglich „ähnliche[n] Gedankengänge[n]“. Fairerweise muss man sagen, dass die Geschichte Aïdas auch gewisse Ähnlichkeiten zu Metastasio's Libretto für „La Nitteti“ (1756) aufweist (die von mindestens 16 verschiedenen Komponisten überarbeitet wurde!). Allerdings waren Barock-Opern am Ende des 19. Jh. nicht besonders beliebt, und es ist daher unwahrscheinlich, dass Mariette es kannte.

Mariette hat nicht versucht, eine Liebesgeschichte basierend auf einer historischen Gegebenheit zu schreiben. Allerdings sind viele Details in der Oper Aïda der altägyptischen Geschichte und Kultur entnommen. Heutzutage mag man sich fragen, wie das Alte Ägypten mit Äthiopien in Kontakt kam – oder sind Aïda und Amonasro sogar aus dem berühmten Land von Punt? Doch im 19. Jahrhundert sind „Äthiopier“ nicht die Bewohner vom heutigen Gebiet von Äthiopien, sondern Bewohner des Sudans. Und in der Tat ist Ägypten öfters militärisch gegen die Völker des Sudans vorgegangen – teils zur eigenen Grenzsicherung, aber auch um die Goldgebiete unter ägyptische Herrschaft zu bringen und die wichtigen Handelskontakte mit Zentralafrika zu sichern.

Auch die Namen der Figuren klingen heute wenig ägyptisch. Man muss aber bedenken, dass die Entzifferung der Hieroglyphen 1822 nur etwa fünfzig Jahre zurück



Abb. 1: Die Bühnendesigner der Pariser Oper arbeiteten nach Mariettes Angaben – wie hier Edouard Despléchin.



Abb. 2: Umhänge waren in Ägypten unbekannt – und doch trägt Mariettes Entwurf für den Pharao einen.



Abb. 3: Kein Entwurf entspricht 100% den altägyptischen Originalen, doch Farbe und Silhouette sind bei Lacoste (links) etwas dichter dran.



lag. Es war immer noch in der Wissenschaft üblich, die griechischen Namen von Herrschern zu verwenden. Diese waren bekannt aus der Königsliste von Manetho, der in der ptolemäischen Epoche eine Geschichte Ägyptens in griechischer Sprache geschrieben hat. Auch die Schilderungen antiker Historiker wie Herodot oder Strabo wurden teilweise noch wortwörtlich und als für die gesamte ägyptische Geschichte geltend interpretiert. So galten Namen, die auf „-is“ enden, wie Isis, Osiris, Sesostris oder Thutmosis, als „besonders ägyptisch“, obwohl die ägyptischen Versionen ganz anders klangen. Diese Endungen wurden eigentlich von griechischen Autoren benutzt, damit sie die ägyptischen Eigennamen nach den Regeln der griechischen Grammatik deklinieren konnten.

Doch schauen wir uns kurz die Namen an, die Mariette für seine Figuren aussuchte:

Aïda: zur Verteidigung Mariettes hieß die Hauptfigur ursprünglich „Aïta“, was möglicherweise auf den bekannten ägyptischen Frauennamen „Tiya“ zurückzuführen ist. Mariette selbst änderte es in „Aïda“ als ihm klar wurde, dass das „t“ beim Singen eh zu einem „d“ verschleift werden würde.

Radames und Ramfis: Beide Namen enthalten das Element „Ra“, den Namen des Sonnengottes. Sicherlich sind sie an Namen wie Rawoser, Raemhotep/Rahotep, Ramses u.ä. angelehnt.

Amneris und Amonasro: Beide enthalten den Namen des Gottes Amun. Amneris könnte von Amenemwia

(Amun ist in seiner Barke) oder Amenirdis (der Name von zwei Gottesgemahlinnen des Amun aus der 25. Dynastie) stammen. Amonasro könnte vom Namen Useramun (auch Amun-User) abgeleitet sein. So hat Mariette also doch versucht, akkurate ägyptische Elemente in Namen einfließen zu lassen, die für europäische Ohren „typisch ägyptisch“ klangen.

In der Oper sind auch die Götter nicht von den Fesseln antiker Überlieferung gelöst. Das Libretto spricht vom „Tempel des Vulkan“. Vulkan ist freilich keine ägyptische Gottheit, sondern der Götterschmied des römischen Pantheons. Allerdings wurde er in Folge der „Interpretatio Romana“, bei der fremde Gottheiten mit römischen gleichgesetzt wurden, mit dem altägyptischen Handwerker- und Schöpfergott Ptah identifiziert. Im Text ist aber von Vulkan nichts mehr zu hören – der erste Akt endet mit einer beeindruckenden Anrufung an „Immenso Phtha“ (Großer Ptah). Warum aber Ptah? Der große Tempel des Ptah in der Hauptstadt Memphis war in der Tat einer der wichtigsten Tempel Ägyptens. Die Göttin Isis, deren Priesterinnen auch eine Rolle in Aida spielen, wurde sicherlich wegen ihres Wiedererkennungswertes bei Laien ausgesucht (so auch in der Zauberflöte, wo das ägyptischste an dem Libretto die Arie „O Isis und Osiris“ war). Ursprünglich sollte auch eine Hymne an die Sonne, der obersten Gottheit Ägyptens (ob als Re-Harachte oder später Amun-Re) in der Oper erscheinen.

Mariette entwarf auch die Kostüme und Bühnenbilder

selbst. Diese wurden in Paris gefertigt, weil das Kairoer Opernhaus noch keine Werkstätten dafür hatte. Allerdings stockte die Produktion, als der Deutsch-Französische Krieg ausbrach und der Großteil der Bühnenbildner zur Armee eingezogen wurde. Deshalb reiste Mariette im November 1870 nach Paris, um die Fertigung zu beaufsichtigen und zu überprüfen, ob der ursprüngliche Termin für die Uraufführung im Januar 1871 eingehalten werden könnte. Doch dies erwies sich als unmöglich, denn Paris wurde belagert und Mariette, die Kostüme und die zum Teil fertigen Bühnenbilder steckten nun in Paris fest. Er schaffte es allerdings noch mit Kairo in Verbindung zu bleiben, indem Briefe per Ballon aus der Stadt geschafft wurden! Erst im Juli 1871 war es möglich, die Arbeiten wieder aufzunehmen. Obwohl Mariette explizit die Entwürfe für Kostüme und Bühnenbild nicht aus der Hand geben wollte, um möglichst geschichtsnah zu bleiben, sind die Kostüme Mariettes weniger „authentisch“ als die 1880 von Eugène Lacoste für die Pariser Uraufführung entworfenen. Mariette hat vielmehr Gebrauch von schön herunterhängenden Tüchern und unnötigem Königsornat bei nicht-königlichen Personen gemacht (Aïda, eine Sklavin, mit Uräus-Diadem ist ein schönes Beispiel). Auch sind Mariettes Entwürfe sehr bunt, während Lacoste weiße, halbdurchsichtige Gewänder entwarf, wie man sie aus dem alten Ägypten kennt. Eindeutige Vorbilder für Lacoste waren die Reliefs im Grab des Ramses III., die u. a. in der *Description de l'Égypte* veröffentlicht sind. Allerdings haben es beide geschafft, die Wedelträger im Chor mit Königskronen auszustatten. Eine Frage der Authentizität hat Mariette doch sehr am Herzen gelegen: Keiner der männlichen Schauspieler sollte die in den 1870er Jahren sehr modischen Bärte auf der Bühne tragen. Er hat sich mehrmals beim Intendanten der Oper, Draneht, dazu geäußert – auch vom belagerten Paris aus! Die Sänger mussten sich schließlich bei ihrer Einstellung dazu verpflichten, ihre Bärte abzurazieren.

VERDI UND DIE FRAGE, OB PRIESTERINNEN AUCH TANZTEN

Doch Mariette und Ismail Pascha waren nicht die einzigen, die Aïda möglichst authentisch gestalten wollten. Auch Giuseppe Verdi war stets bemüht, keine Anachronismen in sein Werk einfließen zu lassen.

Heute belächelt man vielleicht das Ergebnis, doch Verdi blieb in ständigem Kontakt mit du Locle, der seine ägyptologischen Fragen an Mariette weiterleitete (warum Mariette und Verdi nie direkt miteinander korrespondierten, ist unklar). Für etwas dringendere Fragen wandte er sich an seinen Verleger Ricordi, der sie an einen nicht näher benannten „sehr erfahrenen Gelehrten, mit dem ich befreundet bin“ weiterleitete. Verdi selbst hat sich selbst einiges über Ägypten angelesen, wahrscheinlich kannte er auch Herodot. Als Komponist galten seine Fragen natürlich auch den Tänzen und der Musik Altägyptens. Zum Beispiel fragte er Mariette, wie die „heiligen Tänze“ Ägyptens wohl aussahen (Antwort: lange Gewänder, langsamer und wehevoller Rhythmus; als Musik eine Art Cantus Planus.) Man merkt wieder, wie weit die Wissenschaft gediehen ist – Mariettes Antwort spiegelt eine eher christliche Interpretation von religiösen Tänzen wieder. Die Reliefs zeigen durchaus sehr energische Tänze, auch im Rahmen der Barkenumzüge ägyptischer Gottheiten.

Andere Fragen gingen an den mysteriösen Gelehrten Ricordis. Wer dieser Mensch war, ist unbekannt; er wird also in diesem Artikel als Herr G. bezeichnet. Belesen war er auf jeden Fall; ob immer auf dem neuesten Stand der Wissenschaft, was Ägyptologie angeht, ist eher fraglich. In mancher Hinsicht scheint sein Wissen etwas antiquiert zu sein (auch für die damalige Zeit), bei anderen Themen durchaus auf der Höhe Mariettes.



Abb. 4: Beim Entwurf von Lacoste trägt die Prinzessin Amneris die Geierhaube der ägyptischen Königinnen.



Abb. 5: Die Wedelträger bei beiden Produktionen trugen königlichen Kopftücher.

Hier sind einige Fragen Verdis an Ricordis Bekannten:

Ob Priesterinnen an den sakralen Tänzen teilgenommen hätten.

Der Gelehrte fand widersprüchliche Angaben. Herodot meinte: nein, Juvenal dafür ja – schließlich meint er, sie hätten im Kult eher eine untergeordnete Rolle gespielt, als Tänzerinnen durchaus, in der Zubereitung von Speiseopfern und bei der Pflege der heiligen Tiere. Dass Priesterinnen mit Musik in Verbindung standen stimmte auch (man denkt an die Sängerinnen des Amun), ihre genauen Aufgaben waren von Tempel zu Tempel aber auch unterschiedlich (z.B. hatten Priesterinnen im Kult von Hathor wohl mehr Einfluss als im Kult vieler männlichen Gottheiten).

Welche Art Totengebete die Ägypter hätten.

Verdi wollte gerne altägyptische Totengebete in die Arie von Amneris nach dem Tod des Radames und der Aida

einfließen lassen. Herr G. gibt zwar relativ akkurat Informationen über den altägyptischen Jenseitsglauben, streitet aber die Existenz von „Begräbnisgebeten“ ab. Es gab zwar nichts, was dem christlichen Grabgebet entsprach (vielmehr war das Begräbnis eine Reihe von Ritualen, die mehrere Akteure benötigten), doch gab es genug Texte, die das Werden im Jenseits beschreiben, und unser Gelehrter schien durchaus das Totenbuch zu kennen. Wahrscheinlich war er kein Philologe und wusste zwar von der Existenz des Totenbuches, aber wenig über dessen Inhalt.

Die Isis-Mysterien

Verdis Frage ist nicht mehr erhalten, doch in einem Brief beschrieb Herr G. die „Isis-Mysterien“ – und plötzlich fragt man sich, ob man nicht im letzten Akt der „Zauberflöte“ gelandet ist. Da finden wir auch die drei Prüfungen wieder: Feuer, Wasser und Luft. Möglicherweise hatte der gute Herr G. wie damals auch Mozart und Schikaneder aus einer Abhandlung des Freimaurers von Born „Die Mysterien der Ägypter“ zitiert. Nichts davon scheint in Aida eingeflossen zu sein.

Der Pharao

Verdi war wohl auch etwas perplex, dass der Herrscher in Mariettes Geschichte nie benannt wurde. So schlug er als Name „Teramon“ vor und suchte Rat beim Herrn G., ob dies ein ägyptischer Name wäre. Dieser schlug einen der Ramses-Könige vor. Seine Antwort gibt interessante Einblicke in den Stand der Wissenschaft zu dieser Zeit: „Wir beschäftigen uns nicht mit Ramses I. Ramses II. (Bathotis) hat einen prunkvollen Palast in Theben gebaut und sonst weiß man nichts mehr über ihn. Daher sollte der große König, nach dem du fragtest, Ramses III. sein, genannt der Große.“ Er erzählt weiter, dass die Hyksos unter Amenophis III. nochmals versucht hätten, Ägypten zu erobern. Amenophis III. musste sich dann nach Nubien zurückziehen, konnte Ägypten aber mit seinem Sohn (!) Ramses III. zurückerobern. Ungeachtet der interessanten Zeitreise, die notwendig gewesen wäre, damit die Hyksos unter Amenophis auftauchen und dieser König einen der Ramses-Könige hätte zeugen können, scheint er Ramses II. und III. verwechselt zu haben. Der „Palast“ in Theben wäre Medinet Habu; er spricht außerdem im Brief von Ipsambul (Abu Simbel) als Tempel des großen Ramses – also, Nr. II. Nichtsdestotrotz blieb der Pharao im Libretto schließlich anonym.

Miszellen

Aber auch viel praktischere Gegebenheiten beschäftigten den Komponisten – wie die Distanz zwischen Memphis und Theben, die Tracht der Priester (da lag Herr G. richtig mit einer weißen Gewandung, Papyrussandalen und Kahlköpfigkeit) und die Tatsache, dass die Alten Ägypter noch kein Eisen besaßen, was bei den Requisiten für die Eröffnung in La Scala berücksichtigt wurde.

TROMPETEN UND FLÖTEN

Als letztes muss man ein etwas skurriles Unternehmen der Musikgeschichte erwähnen: Die Entwicklung eigener Trompeten und Flöten für eine Oper. Verdi wollte für die Uraufführung in La Scala Trompeten haben, die den altägyptischen Relieffabbildungen entsprachen. Diese wurden beim Instrumentenmacher Pelitti in Auftrag gegeben und sollten gerade sein. Man bedenke, dass dies 62 Jahre vor der Entdeckung des Grabes Tutanchamuns war und somit auch keine Originale zur Verfügung standen. So wurden sie anhand von Reliefs mit einer Länge von 1,48 m entworfen! Sie bogen sich ständig durch, und man konnte kein D oder F darauf spielen! So musste Verdi sich damit anfreunden, dass sie doch einen kleinen Bogen bekamen. Es gab Trompeten in As und eine in B. Außerdem ließ er eine spezielle

Flöte entwerfen, die einen volleren und lautereren Ton für den „Sakralen Tanz“ und das Finale des letzten Aktes ergeben sollte.

ÄIDA: EINE WISSENSCHAFTLICHE OPER?

Das Fazit? Sicher entspricht „Aïda“ nicht dem Stand der heutigen Wissenschaft, doch von Anfang an – mit dem Auftrag Ismail Paschas, eine Umsetzung altägyptischer Relieffkunst zu schaffen – bis zum Ende – mit einer Ausführung ganz ohne Bärte! – spürt man ein Bestreben aller Akteure, diese Oper so geschichtsnah zu gestalten, wie es für die Zeit möglich war.

Wenn das nur bei heutigen Geschichtsfilmern so geblieben wäre! ■

Literatur

Busch, Hans (Übersetzer), "Verdi's Aïda. The History of an Opera in Letters and Documents", University of Minnesota Press, Minneapolis, 1978, 2. Auflage 1979.
Humbert, Jean-Marcel, „How to Stage Aïda“, in: "Consuming Ancient Egypt", hrsg. von Sally MacDonald und Michael Rice, Taylor & Francis, 2017, 47–62.
Ryan, Donald P., "Ancient Egypt on Stage. A Brief Introduction to Two Splendid Operas: Aïda and Akhnaten", in: KMT 16/3, Herbst 2007, 75–85.



Abb. 6: Der Bogen der überlangen, geraden Aïda-Trompeten verschwand fast in den Händen der Musiker.

EVENT

LANGE NACHT DER MUSIK

ROXANE BICKER

Eine Veranstaltung der eher ungewöhnlichen Art für das Museum ist die Lange Nacht der Musik – und so waren wir in diesem Jahr auch das einzige Museum in München, dass sich daran beteiligt hat. Wobei, ungewöhnlich? Altägypten und Musik liegt nahe beieinander, wie Ihnen die Artikel von Frau Böckler und Frau Focke in diesem Heft nahebringen. Bespielt haben die Museumsräume neben der Münchner Künstlerin Ruth Geiersberger auch Michel Watzinger, der dem Hackbrett wundervolle Töne entlockte, sowie der Gitarrist Geoff Goodman und Ardhi Engl mit seinen selbstgebauten Instrumenten. Seien Sie also mutig und besuchen Sie uns im kommenden Jahr! ■



KUNST

FORM UND LICHT LUMINOUS LINK

LUTZ HARRER

Im Rahmen einer Semesterarbeit von Architekturstudierenden entstand am Lehrstuhl für Raumkunst und Lichtgestaltung der TU München die Tageslichtskulptur Luminous Link. Sie dient als repräsentatives Beispiel zeitgemäßer Gestaltung.

Auf Anregung von München Tourismus entwickelten Architekturstudierenden der TUM am Lehrstuhl für Raumkunst und Lichtgestaltung von Frau Prof. Hannelore Deubzer Skulpturen, die das Thema Tageslicht aufgreifen und das Zusammenspiel von Licht, Form und Material zum Ausdruck bringen sollten. Einer der Entwürfe – Luminous Link – wurde ausgesucht und konnte mit der finanziellen Unterstützung durch die Landeshauptstadt München, Bayern Design und dem Bund der Freunde der TU München realisiert werden.

Die Ausführung der zwei Schalen aus Corian, einem mineralisch-organischen Verbundstoff, und dem Sockel aus unbehandeltem Stahl übernahmen zwei herausragende Firmen aus Bayern. Das Besondere an der Skulptur ist, dass das Sonnenlicht auf den symmetrisch gekrümmten Oberflächen der Schalen im Verlauf des Tages in unterschiedlichen Intensitäten reflektiert wird. Auch der Schattenwurf, der sich durch die leichte Überlappung der Formen ergibt, ändert sich mit dem Stand der Sonne. So erscheinen die Schalen je nach Wetterlage und Tageszeit immer wieder in neuem Licht. Das Objekt wurde im Rahmen der MCBW (Munich Creative Business Week) am 09. März aufgestellt und wird bis zum Ende des Kunstareal-Festes auf der Freifläche des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst zu sehen sein. ■



ZERSTÖRT

GETILGT

DIETRICH WILDUNG

Bei aufmerksamer Betrachtung altägyptischer Objekte fällt bisweilen auf, dass in den hieroglyphischen Inschriften mancher Statuen und Reliefs einzelne Textstellen fein säuberlich getilgt sind. Aus dem Textzusammenhang ergibt sich, dass an diesen Stellen ursprünglich Namen standen – von Göttern, von Königen und Königinnen oder von Privatpersonen. Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst bietet für alle drei Namensarten repräsentative Beispiele.

Am häufigsten ist diesen Ausmeißelungen der Name des Gottes Amun zum Opfer gefallen. Amenophis IV. (1353–1336 v. Chr.) ließ im Zuge seiner religiösen Revolution, in der er den Lichtgott Aton als einzige Manifestation des Göttlichen proklamierte, den „König der Götter“ Amun aus den Inschriften entfernen. Dies geschah insbesondere in den Tempeln von Karnak, dem Hauptheiligtum des Amun. Mit welcher Konsequenz vorgegangen wurde, zeigen Namenstilgungen bis hinauf an die Spitzen der Obelisken.

Die Münchner Kniefigur des Königs Thutmosis III. (GL 88) trägt auf der Oberseite der Basis (Abb. 1) die Inschrift „der Gute Gott, Herr der Rituale, Mencheper-Rê, (von) [Amun] in Ach-menu geliebt“. Das Schriftfeld hinter der Kartusche ist ausgekratzt. Der Textzusammenhang lässt keinen Zweifel, dass hier der Gottesname stand: Der König ist „geliebt“ von einer Gottheit, und diese kann im Ach-menu, dem Festtempel Thutmosis' III. in Karnak, nur Amun sein.

Nicht nur die Tempel waren von dieser Auslöschung des Amun betroffen. Auf der Stele des Sobek-nacht in München (GL WAF 28), die wohl in Abydos aufgestellt war, finden sich mehrere Tilgungen des Amun-Namens (Abb. 2). Sobek-nacht war als Verwaltungsleiter von Karnak für den gesamten Wirtschaftsbetrieb diese Großinstitution zuständig. Am unteren Ende der linken Randleiste der Stele und vor seiner Figur in der Mitte des zweiten Bildregisters ist in seinem Titel „Vorsteher des Amun-Tempels“ das Quadrat, in dem „Amun“ stand, ausgekratzt (Abb. 2a). Der Gottesname ist aber auf der Stele noch zweimal in anderem Kontext gelöscht. Im oberen Bildfeld steht vor Osiris das Herrscherpaar

Amenophis III. und Teje. Die zwei Kartuschen vor dem Gesicht des Königs tragen den Thronnamen Neb-Maat-Rê und den Geburtsnamen Amun-hetep. Das Namens-element „Amun“ ist nicht nur in dieser Kartusche, sondern auch in der Königstitulatur der Inschrift auf der rechten Randleiste der Stele ausgekratzt. Auch auf einer zweiten Stele des Sobek-nacht aus Abydos (ÄS 38) ist im Titel „Vorsteher des Amun-Tempels“ der Gottesname ausgekratzt.

In die Zeit Amenophis' III. gehört auch die Stele eines hohen Militärs, des Standartenträger und Obersten der Bogenschützen namens Usi (ÄS 11), der mit seiner Frau Ipui vor Osiris dargestellt ist (Abb. 3). Ipui war „Sängerin des Amun“, also im Kult des Götterkönigs von Karnak tätig. In ihrem Titel sind die Schriftzeichen des Amun-Namens ausgemeißelt.

Es herrscht in der Ägyptologie Einigkeit darüber, dass diese Tilgungen auf Anordnung des Königs Amenophis IV. zum Zeitpunkt seiner Namensänderung in „Echnaton“ und der Errichtung der Aton-Tempel in Karnak, also in den ersten Regierungsjahren (1353–1349 v. Chr.), als eine landesweite Kampagne erfolgten. Bei nicht-königlichen Texten und Inschriften außerhalb von Theben – wie den Stelen aus Abydos – stellt sich jedoch die Frage, ob die Initiative zu den Tilgungen des Amun-Namens von den jeweiligen Stelenstiftern selbst ausging. Für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens könnte es ein Akt von politischer Loyalität – und von Opportunismus! – gewesen sein, Amun aus den Inschriften zu tilgen und damit ein Zeichen treuer Gefolgschaft gegenüber Echnaton zu setzen.

Für die Tilgung von Königsnamen steht in der Ägyptologie als Modellfall die Königin Hatschepsut (1479–1458 v. Chr.). Als Regentin für ihren noch kindlichen Stiefsohn Thutmosis III. ins Herrscheramt gelangt, nimmt sie alsbald die volle Königstitulatur an und lässt sich als männlicher Pharao darstellen. Nach ihrem Tod werden ihre Namen getilgt und ihre Reliefs und Statuen zerstört; wann und auf wessen Veranlassung diese damnatio memoriae stattfand, bleibt unklar. Dass die Auslöschung ihres Andenkens nicht konsequent

durchgeführt wurde, zeigt die Münchner Kniefigur des Senenmut (ÄS 6265), in deren Inschriften Hatschepsuts Thronname Maat-ka-Rê deutlich lesbar ohne jede Beschädigung steht (Abb. 4). Diese Statue des Senenmut liefert ein Paradebeispiel für die Namenstilung einer Privatperson. Senenmut, der aus einfachen Verhältnissen stammte, erfuhr unter Königin Hatschepsut einen außerordentlichen Aufstieg zu den höchsten



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 2a



Abb. 3



Abb. 3a



Abb. 4



Abb. 4a



Abb. 5



Abb. 4b



Abb. 4c

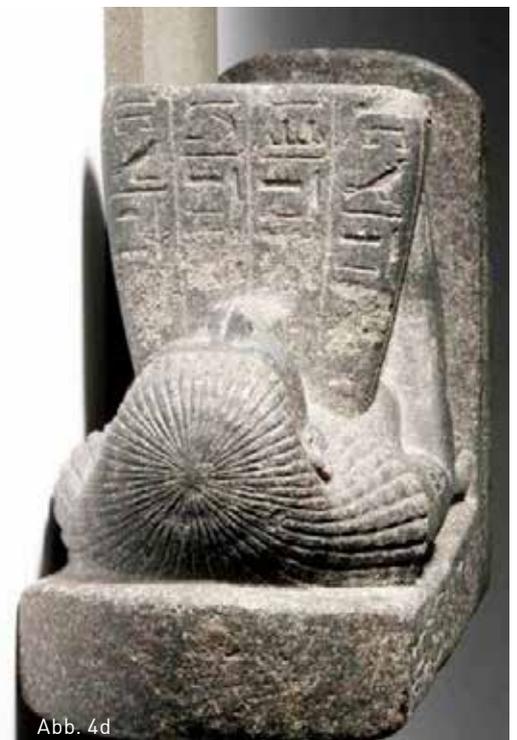


Abb. 4d

Ämtern, ohne dass er die übliche Laufbahn des Staatsdienstes durchlaufen hätte. Mehr als sechzig Amts- und Ehrentitel werden in seinen Inschriften genannt. Dass hinter dieser steilen Karriere die Königin stand, zeigt sich nicht nur in zahlreichen Inschriften, sondern auch in einer Reihe von Statuen, in denen Senenmut mit Hatschepsuts Tochter Nofrurê dargestellt ist, als deren Erzieher er bezeichnet wird. Er wird mit der Errichtung des Tempels der Hatschepsut in Deir el Bahari beauftragt; mit ausdrücklicher Genehmigung der Königin wird er dort als Oberbaumeister genannt und darf sich

innerhalb dieses Tempelkomplexes ein Grab anlegen. Senenmuts kometenhafter Aufstieg findet ein abruptes Ende. In den Inschriften wird sein Name getilgt, und bei vielen seiner überaus zahlreichen Statuen (mehr als zwanzig sind erhalten geblieben, mehr als von irgendeiner anderen nicht-königlichen Persönlichkeit) wird die Nase abgemeißelt (Abb. 5). Auf der Münchner Kniefigur wird Senenmuts Name an allen zwölf Stellen ausgehakt, an denen er im Kontext seiner zahlreichen Titel genannt war – besonders deutlich sichtbar auf der Vorderseite der Basis (Abb. 4b) und auf dem

Rückenpfeiler (Abb. 4c). Die Nase ist dabei unberührt geblieben; vermutlich waren für diese Verstümmelungen andere Steinmetze zuständig als für die Tilgung der Namen. Durch die deutliche Sichtbarkeit der ausgemeißelten Namen wurde Senenmut als allseits bekannte Persönlichkeit, erkennbar an seinen individuellen Gesichtszügen, an den Pranger gestellt – eine größere Strafe als die völlige Vernichtung seiner Bilder. Wahrscheinlich erlebte er diese Entehrung, nachdem er von der politischen Bühne verbannt worden war. Zweifellos war es Hatschepsut, die ihren Günstling und Vertrauten fallen ließ. Der Grund mag darin liegen, dass Senenmut mit dem inzwischen erwachsen gewordenen Thutmosis III., dem künftigen Nachfolger der Hatschepsut, sympathisierte, so dass die Königin um ihren Thron fürchten musste und diese Untreue unbarmherzig bestrafte. Die bisweilen geäußerte Vermutung, die Tilgung von Senenmuts Namen stehe im Kontext der Auslöschung der Amun-Namen durch Echnaton, wird durch die Münchner Statue klar widerlegt: In den vier kurzen Inschriftzeilen vor Senenmuts Gesicht (Abb. 4d) sind die Namen des Amun von der Namenstilgung unberührt geblieben. Obwohl sich die Ägyptologie seit dem späten 19. Jahrhundert sehr intensiv mit den Problemen um Senenmut beschäftigt hat, ist diese historische Persönlichkeit erst 1982 von Christine Meyer und 1988 von Peter Dorman in monographischen Studien angemessen gewürdigt worden. Eine weitere Namenstilgung auf einem Münchner Objekt (GL 127) blieb über viele Jahrzehnte unbeachtet. 1962 veröffentlichte Jürgen von Beckerath einen 1912 aus der Sammlung von Bissing erworbenen Statuentorso aus rotbraunem Quarzit (Abb. 6), auf dem er den Namen Montemhet entdeckt hatte. Montemhet war der loyale ägyptische Partner der „schwarzen Pharaonen“ aus dem Nordsudan, die als 25. Dynastie von 747 bis 656 v. Chr. Ägypten beherrschten. Als „Bürgermeister von Theben“ und „Vorsteher von Oberägypten“ vertrat er gegenüber seinen Landsleuten die Politik der kuschitischen Könige und integrierte die Fremdherrscher ins ägyptische Leben. Sein Name auf dem Statuentorso identifiziert auch den König, dessen Namen in den Kartuschen standen, mit denen die Schärpe beschriftet ist, die Montemhet über dem Pantherfell seines priesterlichen Ornaments trägt. Montemhet wirkte unter dem König Taharqa (690–664 v. Chr.). Trotz der Tilgung sind noch Reste des Thronnamens Chu-Nefertem-Rê und des Geburtsnamens Taharqa erkennbar geblieben



Abb. 6



Abb. 6a

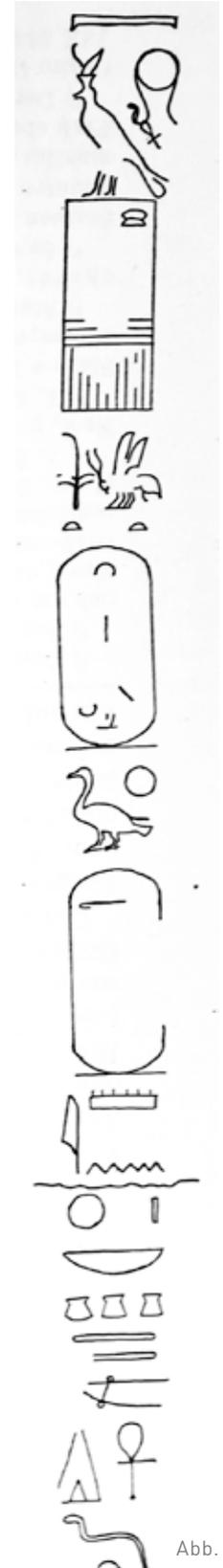


Abb. 6b

(Abb. 6a, b). Zeitpunkt und Motiv der Namenstilgung stehen im Kontext der systematischen Verfolgung der Kuschitendynastie, die erst siebenzig Jahre nach ihrem Ende von Pharao Psammetich II. (595–589) initiiert wurde. Er wollte damit die Schmach der Herrschaft einer in Afrika beheimateten Dynastie über Ägypten aus dem ägyptischen Geschichtsbild tilgen. Dieser postumen damnatio memoriae fielen die über sieben Jahrzehnte unbehelligt gebliebenen Zeugnisse aller Kuschitenkönige in ganz Ägypten zum Opfer.

Dass der Kopf einer lebensgroßen Statue eines Kuschitenkönigs in der Münchner Dauerausstellung (Abb. 7) von der Verfolgung des Andenkens an diese Dynastie durch Psammetich II. nicht verschont blieb, ist bislang unbeachtet geblieben. Der Quarzitkopf (ÄS 4859) trägt auf dem Königskopftuch eine Sonnenscheibe.

Seine Gesichtszüge sind vom ethnischen Typus der „Schwarzen Pharaonen“ geprägt. Der auf dem Rückenpfeiler erhaltene Rest des Königsnamens (Abb. 12) lässt sich zu Nefer-[ka-]Rê ergänzen, dem Thronnamen des Königs Schabaka (713–698 v. Chr.). Auf der Oberseite des Königskopftuchs erkennt man in flachem Relief die Leiber von zwei Schlangen – ein Hinweis auf den Doppeluräus, der als typisches Element der königlichen Ikonographie dieser Dynastie über der Stirn saß. Keinerlei Spuren sind von den beiden ursprünglich plastisch ausgeführten Stirnschlangen erhalten geblieben. Die Stirn ist sorgfältig geglättet, so dass die Statue völlig intakt wirkt. Ihre historische Identität wurde nicht einfach ausgelöscht, sondern durch eine Umarbeitung einem neuen Träger zugewiesen. Diese Usurpierung betraf sicherlich auch die Königsnamen auf dem Rückenpfeiler: Schabakas Thronname Nefer-ka-Rê (Abb. 7a) konnte durch das Auswechseln einer einzigen Hieroglyphe in Nefer-ib-Rê geändert werden, den Thronnamen Psammetichs II. Der untere Teil der geänderten Kartusche ist mit der weiteren Königstitulatur auf dem nicht erhaltenen unteren Teil des Rückenpfeilers verloren gegangen.

Psammetichs nationalistisch motivierter Versuch der Wiederherstellung eines rein ägyptischen Geschichtsbildes war nur von kurzer Dauer. Schon bald besetzte der persische Großkönig Ägypten und machte es zu einer Satrapie des Achämenidenreiches ■

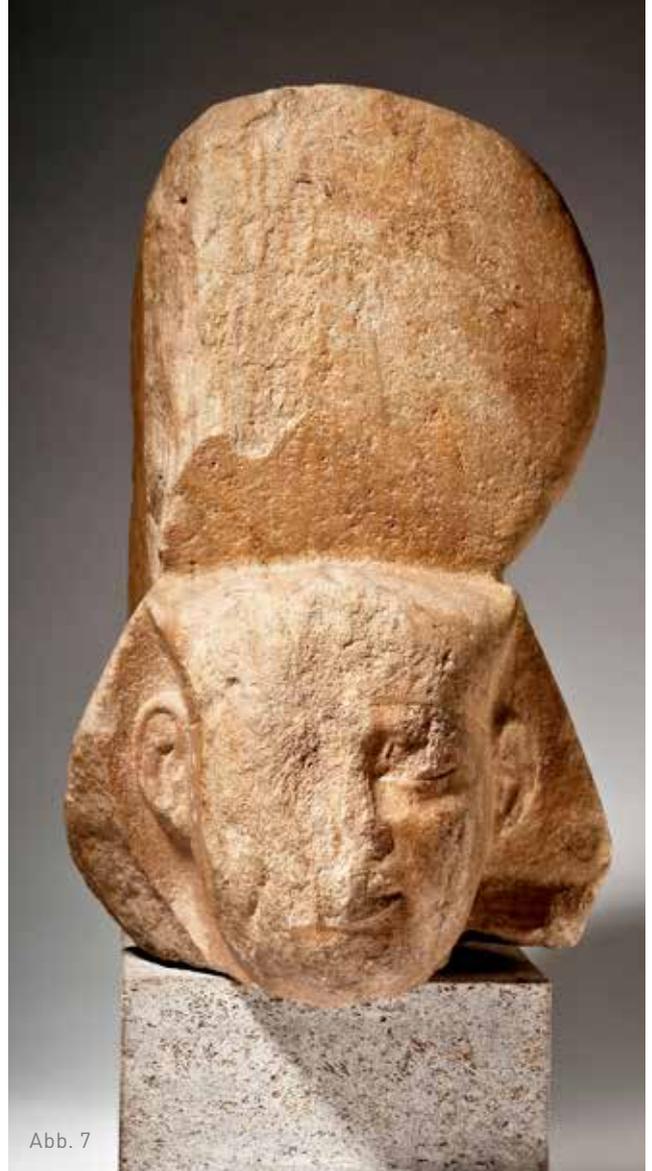


Abb. 7

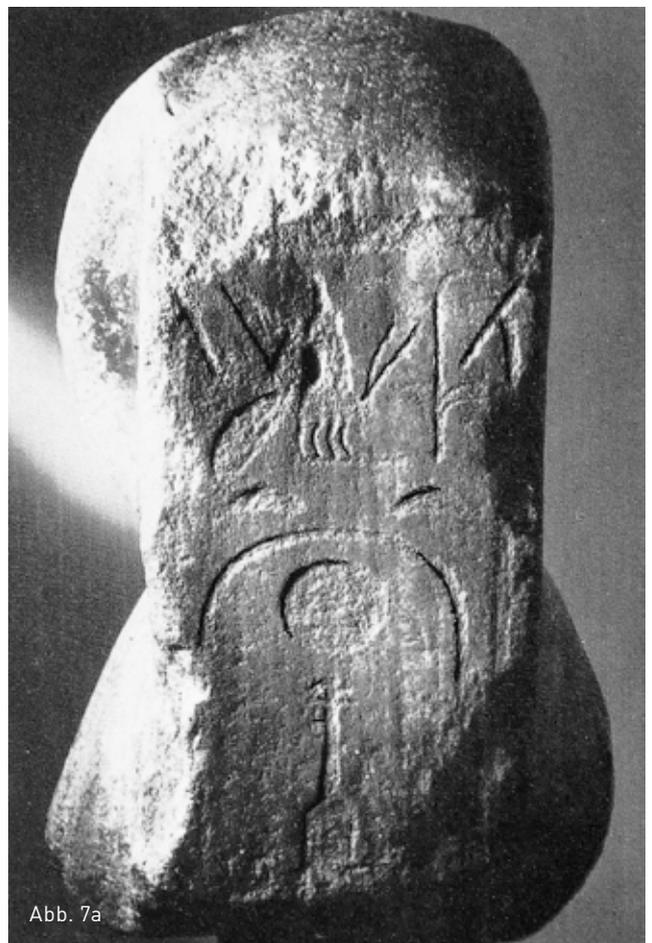


Abb. 7a

PLAKETTEN

DIE LETZTE REISE MUMIENETIKETTEN AUS DEM GRIECHISCH-RÖMISCHEN ÄGYPTEN

AALTJE HIDDING

Die Ägypter bestatteten ihre Verstorbenen außerhalb der Stadtmauern, in Nekropolen in der Wüste. Für die Reise zu dieser letzten Ruhestätte gab die Familie den Verstorbenen kleine Etiketten mit, die eine Identifizierung auf dem Weg und am endgültigen Bestimmungsort ermöglichten. Diese Mumienetiketten wurden aus Holz und, seltener, aus Stein, Fayence oder sogar aus Elfenbein hergestellt. Sie wurden mit einem Papyrusfaden an der Mumie befestigt und in Demotisch, Griechisch oder manchmal auch in beiden dieser Sprachen beschriftet – seltener wurden sie auch in Hieroglyphen, auf Hieratisch oder Koptisch beschrieben.

Diese Inschriften bestehen in der Regel aus kurzen Texten, die wichtige Informationen enthalten, den Namen, die Herkunft, das Alter und den Wohnort des Verstorbenen. Sie zeigen uns eine bunte Gesellschaft,

von dem Hirten Horion und dem Weinverkäufer Hierax zu dem Totengräber Plenis. Manchmal hat die Familie Wünsche auf die Etiketten geschrieben: „Es lebt deine Seele“ oder „Hathor gebe dir Brot“, „Menket gebe dir Bier“ oder „Heset gebe dir Milch“ oder, auf Griechisch, „Trauere nicht“, „Niemand ist unsterblich“ oder „Zur ewigen Erinnerung“. Auch der Bestimmungsort des Verstorbenen wird genannt, und in einigen Fällen gibt es Hinweise zum Transport der Verstorbenen. Ein Brief (Abb. 1) aus dem späten zweiten oder frühen dritten Jahrhundert, vermutlich aus Theben, gibt eine lebhaft Beschreibung dieses letzten Weges:

„Senpamonthes an ihren Bruder Pamonthes, Grüße. Ich habe dir die mumifizierte Leiche meiner Mutter Senyris mit einem Etikett um den Hals, via Gales, dessen Vater Hierax ist, in seinem eigenen Boot, geschickt. Die Fracht wurde vollständig von mir bezahlt. Es gibt ein Unterscheidungszeichen auf der Mumie: Eine rosarote Leinwandhülle ist draußen beschrieben in der Bauchgegend mit ihrem Namen. Ich bete, Bruder, dass es dir gut geht.“

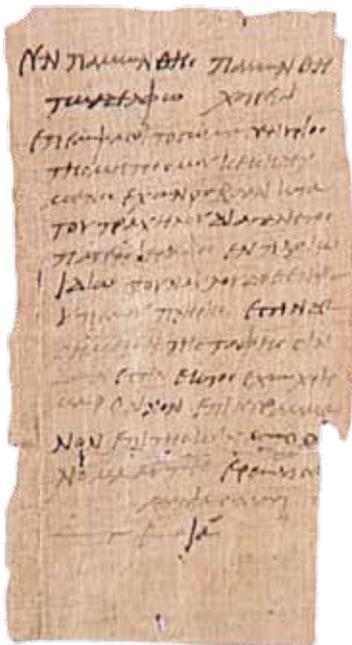


Abb. 1: Chrest. Wilck. 499

Senpamonthes schreibt Pamonthes, dass der Körper ihrer Mutter für die Bestattung vorbereitet, ein Mumienetikett angebracht und mit dem privaten Boot eines Freundes verschifft wurde. Das rosafarbene Tuch mit dem Namen ihrer Mutter wird es Pamonthes ermöglichen, den Körper zu identifizieren. Der Brief ist ein wichtiges Indiz für die Art und Weise, wie die Bestattungspraktiken Ägyptens in dieser Zeit funktionierten, und hilft, die Verwendung von Mumienetiketten zu beleuchten.

Die Anzahl solcher Mumienetiketten, die in vielen Sammlungen verstreut sind, geht in die Tausende. Das Museum Ägyptischer Kunst besitzt acht Etiketten, die uns kurze Einblicke in das Leben der Ägypter geben.

Die rechteckige Holztafel ÄS 905 (Abb. 2) im Raum Schrift und Text ist das Mumienetikett einer Frau namens Senpachoumis, die im 3. Jahrhundert n. Chr. lebte.



Abb. 3: ÄS 672

Ihr Mumienetikett enthält einen griechischen Text, der mit schwarzer Tinte direkt auf das Holz geschrieben und dann eingeschnitten wurde. Das erste Wort gibt uns ihren Namen, Senpachoumis „Tochter-des-Adlers“. Da der Hauptzweck der Mumienetiketten darin bestand, die einbalsamierten Leichen, an denen sie befestigt waren, zu identifizieren, war der Name der Verstorbenen nicht ausreichend. Zu viele Leute könnten denselben Namen getragen haben. Aus diesem Grund wurden auch ihr Vater Antinoos und ihre Mutter Senapollonia genannt, um die Verstorbene eindeutig zu kennzeichnen.

„Senpachoumis, Tochter des Antinoos, deren Mutter Senapollonia ist, von der Insel der Apolinarias.“



Abb. 2: ÄS 905

Senpachoumis und ihre Familie lebten auf der Insel der Apolinarias. Diese Insel ist aus mehreren Mumienebezeichnungen aus der Region Panopolites bekannt. Panopolis, das moderne Achmim, war eine bedeutende griechische Stadt am östlichen Nilufer in Oberägypten. In der griechisch-römischen Zeit war es ein wichtiger Schwerpunkt der hellenistischen Kultur.

Die Römer erkannten den getrennten rechtlichen Status und die Privilegien der Bürger der griechischen Städte Ägyptens an. Einige Mitglieder dieser hellenisierten Elite in den Städten hatten starke Vorurteile gegen die Bevölkerung auf dem Land, die sie als „Ägypter“ bezeichneten.

„Bitte senden sie mir einen Polizisten mit einem Haftbefehl gegen Lastas“, schrieb ein Grieche. „Er hat mir beträchtliche Gewalt angetan. Nicht vergessen! Sie wissen, wie die Ägypter sind!“ (P.Oxy. XLII 3061).

Aber im Alltag waren die Unterschiede nicht so groß. Nach Jahrhunderten des Zusammenlebens war es

nicht einfach, Griechen und Ägypter zu unterscheiden. Die Familie der Senpachoumis bietet ein gutes Beispiel dafür. Ihr Vater Antinoos hat einen griechischen Namen. Der Name der Mutter Senapollonia ist die ägyptische Ableitung des griechischen Namens Apollonia, und bedeutet Tochter-von-Apollonia. Ihre eigene Tochter Senpachoumis hat jedoch einen rein ägyptischen Namen.

Ein zweites Mumienetikett ÄS 672 (Abb. 3), im Raum Jenseits, wurde geschrieben für Tewere. Sie wurde nach der Nilpferd-Göttin Thoeris benannt und lebte auf dem Land in dem Nomos (Provinz) Hermonthis unweit von Theben.

„Tewere, Tochter von Phthomonthes, von dem Deich Petos in dem Nomos Hermonthis. Im Alter von zehn Jahren.“

Tewere ist nur zehn Jahre alt geworden. Im alten Ägypten war die Kindersterblichkeit hoch, und etwa die Hälfte aller lebendgeborenen Kinder wurde nicht älter als fünf Jahre. Aber auch nach dem Überleben der schwierigen Kinderjahre blieb das Risiko an Infektionskrankheiten, im Kindbett oder im Krieg zu sterben über die gesamte Lebensdauer hoch. Ein fünfjähriges Mädchen hatte eine Lebenserwartung von 38 Jahren, während ein fünfjähriger Junge 40 Jahre alt werden würde. Mit hoher Fruchtbarkeit und geringem Bevölkerungswachstum lag die Bevölkerungszahl im römischen Ägypten im selben Bereich wie in Frankreich im 18. Jahrhundert, Spanien und Russland im 19. Jahrhundert sowie Indien und China im frühen 20. Jahrhundert.

Ein Blick auf die vielen Kindermumienetiketten stimmt traurig. Plenis wurde nur sechs Jahre alt, Nemesiana lebte nur neun Jahre. Aber Hierax der Weinverkäufer wurde 68 Jahre alt, Senplenis erreichte das ehrwürdige Alter von 80 und Senpetermuthes starb im Alter von 96 Jahren. Dies ist auch in unserer heutigen Zeit ein sehr hohes Alter, und wahrscheinlich hat der Schreiber diese zusätzlichen Informationen deswegen in den kleinen Freiräumen in der rechten unteren Ecke von Senpetermuthes' Mumienetikett hinzugefügt.

Mumienetiketten informieren uns also über das Alter, die Familie und den Wohnort des Verstorbenen, hatten jedoch oft eine zweite Funktion als sogenanntes Versandetikett. Mumien von Personen, die nicht in ihrer

Heimatstadt verstorben waren, wurden mit dem Boot über den Nil zum Begräbnisort geschickt. Wie im Brief von Senpamonthes am Anfang dieses Artikels schrieb man auf einen Papyrus oder auf das Mumienetikett das Ziel, den Namen des Absenders und den Namen und die Adresse des Empfängers, und manchmal auch eine kurze Beschreibung der Mumie und die Erklärung, dass die Ausgaben bezahlt wurden. Das Versandetikett ÄS 1207 (Abb. 4) im Raum Jenseits ist jedoch sehr kurz:

„Nach Philadelphia im arsinoitischen Nomos“

Die letzte Reise sollte diese Verstorbene nach Philadelphia bringen, wo die Familie vielleicht einen ausführlicheren, steinernen Grabstein hatte machen lassen. Darüber aber ein nächstes Mal ■

Literatur

Es gibt eine beträchtliche Menge an Literatur zu Mumienetiketten. Eine gute Einleitung bietet J. Quaegebeur, 'Mummy Labels. An Orientation', in P.W. Pestman and E. Boswinkel (eds.), Textes grecs, démotiques et bilingues (Leiden, 1978) 232-59. Die neuesten Informationen finden Sie auf der Website des Mummy Label Database Project (Oriental Institute of the University of Chicago und CSIC Madrid): <https://oi.uchicago.edu/research/projects/mummy-label-database-ml-d>.



Abb. 4: ÄS 1207

IMPRESSUM

AUTOREN

Roxane Bicker, M.A., Ägyptologin
Museumspädagogik, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Nadja Böckler, M.A., Ägyptologin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Jan Dahms, M.A., Ägyptologe
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Sonia Focke, M.A., Ägyptologin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dr. Carsten Gerhard
Kulturmarketing München

Dipl.-Ing. (Univ.) Lutz Harrer
Fakultät für Architektur, Technische Universität München

Dr. Aaltje Hidding, Historikerin
Volontärin, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Prof. Dr. Dr. Andreas Nerlich
München Klinik Bogenhausen, Abteilung Pathologie

Christian Perzlmaier, M.A., Ägyptologe
Naga-Projekt, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Guido Redlich
Förderkreis Kunstareal München

Dr. Arnulf, Schlüter, Ägyptologe
Stellvertretender Direktor, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dr. Sylvia Schoske, Ägyptologin
Leitende Direktorin, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Prof. Dr. Dietrich Wildung, Ägyptologe
Direktor emer., Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin

BILDNACHWEIS

Ägyptisches Museum Berlin: 00, 06
Ägyptisches Museum München: 03, 05, 07, 08, 12, 13, 39
Andreas Nerlich: 22, 23, 24 | Arnulf Schlüter: 31, 32, 34, 35
Carsten Gerhard: 15 | Christan Hamann: 25
Christian Perzlmaier: 31, 32, 34, 35 | Die Werft: 09, 10, 11
Dietrich Wildung: 05, 51, 52 | Fitzwilliam Museum Cambridge: 05
Institut für Ägyptologie München: 37 | Kunstareal: 18, 19, 20
Landeshauptstadt München: 16 | Louvre: 53
Marianne Franke: Titel, 00, 21, 36, 47, 49, 50, 52, 54, 55
Naga-Projekt: 00, 26, 27, 28, 29 | Nationalbibliothek Frankreich: 42, 43, 44
Roxane Bicker: 46 | Stephanie Panzer: 23 | Uni-Dia Berlin: 02, 38, 50, 51
Wikimedia: 41 (Gallica), 45 (Kosboot) | Zetcom: 12

MAAT – Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München erscheint im Eigenverlag.
ISSN 2510-3652

HERAUSGEBER

Dr. Sylvia Schoske (VisdP)
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst
Arcisstraße 16, 80333 München
E-Mail: info@smaek.de

REDAKTION

Prof. Dr. Dietrich Wildung (Chefredaktion)
Dr. Arnulf Schlüter
Roxane Bicker, M. A.

GESTALTUNG

Die Werft, München

DRUCK

cewe-print.de

VERTRIEB

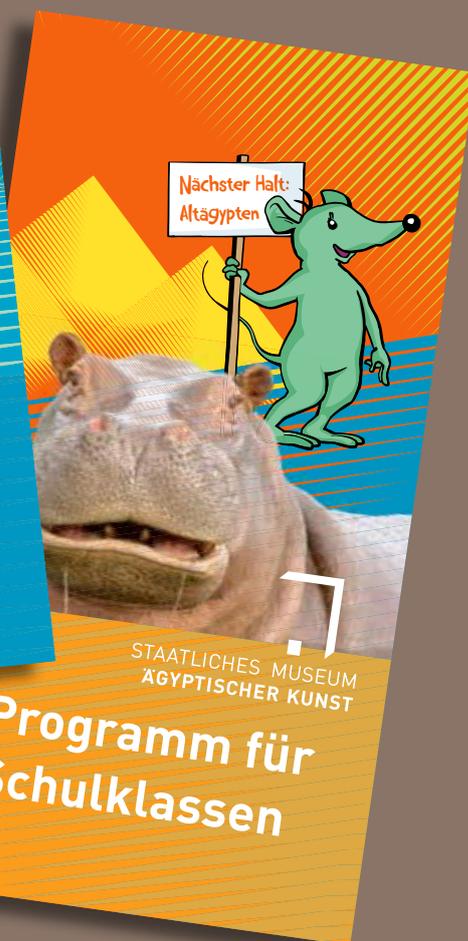
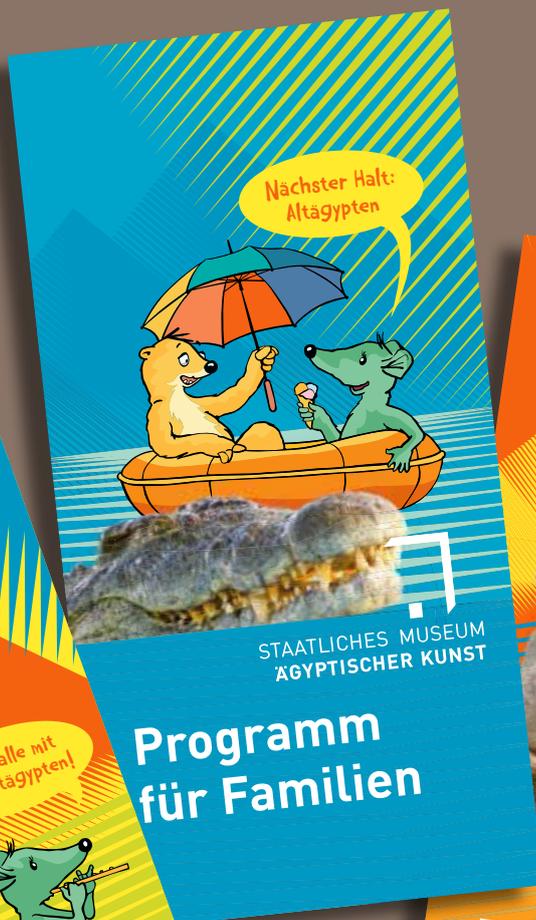
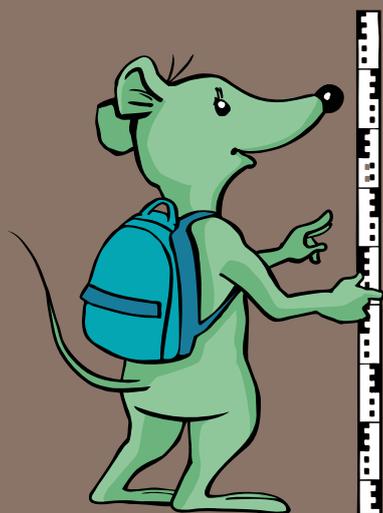
Shop im Ägyptischen Museum München. Einzelausgaben können je nach Verfügbarkeit schriftlich in der Redaktion bestellt werden.

ABONNEMENT

Mitglieder des Freundeskreises des Ägyptischen Museums e.V. erhalten die Zeitschrift im Abonnement. Infos zum Freundeskreis auf www.smaek.de

© Staatliches Museum Ägyptischer Kunst
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers.

UNSERE NEUEN PROGRAMMFOLDER SIND DA!



FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Weshalb das Museum keine Mumien ausstellt; wie sich das Museum auf seiner neu gestalteten Homepage darstellt; mit welchen Datenbanksystemen das Museumsinventar geführt wird; wo sich das Museum kulturpolitisch im Münchner Kunstareal positioniert; zu welchen Ergebnissen die Zusammenarbeit mit Pathologen führt und warum eine Aufführung von Verdis Aida so gut ins Museum passt – das sind die aktuellen Hauptthemen der neuen Ausgabe von MAAT. In das Arbeitsgebiet der Feldforschung des Museums, den antiken Sudan, führt ein Grabungsbericht, und die Schilderung einer archäologischen Sudanreise erschließt den MAAT-Lesern die Faszination dieses Landes. Wie immer ist es das Museumsteam mit seinen Partnern, das direkt vom Arbeitsplatz berichtet.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652