

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



EDF

Nilauf – Nilab

Nachlese

Ausgabe 13 | 2019

Arensnuphis und Sebiameker

Die Steine sprechen

Auf tönenden Pfaden

Fundstücke

Die Mumie mit dem Portrait

Gesichtsrekonstruktion einer Kindermumie

SpielArt

Bargeldlos

Hinter den Kulissen

Kemet lebt

Ganz groß die Kleine

www.smaek.de

INHALT

MAAT AUSGABE 13



02

EDF

SYLVIA SCHOSKE

12 **NILAUF – NILAB**

ROXANE BICKER

14 **NACHLESE**

SYLVIA SCHOSKE

16 **ARENSNUPHIS UND
SEBIUMEKER**

ARNULF SCHLÜTER

20 **DIE STEINE SPRECHEN**

AALTJE HIDDING

25 **AUF TÖNENDEN PFADEN**

NADJA BÖCKLER

31 **FUNDSTÜCKE**

ROXANE BICKER

37 **GESICHTSREKONSTRUKTION
EINER KINDERMUMIE**

LUKAS FISCHER

40 **SPIELART**

43

BARGELDLOS

JAN DAHMS



47 **HINTER DEN KULISSEN**

SASKIA WUSSMANN

48 **KEMET LEBT**

SYLVIA SCHOSKE UND
DIETRICH WILDUNG

50 **GANZ GROSS DIE KLEINE**

DIETRICH WILDUNG

52 **AUTOREN | IMPRESSUM**

33

DIE MUMIE MIT DEM PORTRÄT

ANDREAS NERLICH



EDITORIAL

Beim Blick auf das Inhaltsverzeichnis von MAAT 13 mag der Eindruck entstehen, das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst habe eines seiner Prinzipien aufgegeben, das „Mumientabu“, mit dem es sich programmatisch von der Präsentation von Leichnamen absetzt, wie sie in Dauer- und Sonderausstellungen üblich ist. Die beiden Beiträge zum Thema „Mumien“ im aktuellen Heft befriedigen jedoch nicht voyeuristische Gelüste, sondern widmen sich wissenschaftlichen Fragestellungen. Zeigt die Münchner Kindermumie ein realistisches Porträt? Lassen sich Alter, Geschlecht und Todesursache des früh verstorbenen Kindes ermitteln? Spezialisten aus Radiologie und Forensik präsentieren erstaunliche Ergebnisse.

Das breite Spektrum der anderen Beiträge, deren Schwerpunkt wie immer Objekte der Dauerausstellung bilden, greift bis zur Basilika in Ottobeuren aus, in deren Deckenfresken Obeliskten dargestellt sind. Und dass über aktuelle Veranstaltungen und über die Grabung im Sudan berichtet wird, gehört längst zum redaktionellen Konzept von MAAT.

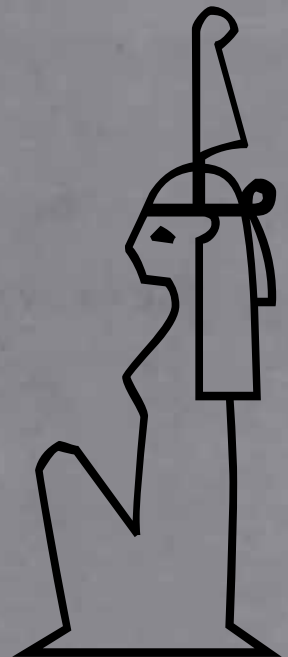
Lassen Sie sich anregen, die Begegnung mit den Originalen im Museum zu suchen!

Dietrich Loh

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.



NEUERWERB

EDF – ZU EINER THEMATISCHEN OBJEKTGRUPPE IM MUSEUM

ERWERBUNG DANK FREUNDESKREIS

SYLVIA SCHOSKE

Bei der letzten Mitgliederversammlung des Freundeskreises im vergangenen Juli konnte eine Stele des Neuen Reiches (Abb. 1, ÄS 8025) als gemeinsame Neuerwerbung von Verein und Museum vorgestellt werden. Sie zeigt den König Thutmosis IV. (18. Dynastie, um 1380 v. Chr.) im Streitwagen stehend; mit der linken Hand zügelt er das Pferdegespann, in der rechten hält er eine Peitsche – auf dieses Motiv wird noch zurückzukommen sein.

Den Erläuterungen der Darstellung sollen einige grundsätzliche Überlegungen vorangestellt werden: Ist das Museum mit seinem thematischen Konzept nicht eigentlich „fertig“? Braucht es denn überhaupt noch Neuzugänge – und wenn ja, nach welchen Kriterien erfolgt ihre Erwerbung? Das ist auch eine Frage, die mir immer wieder von Kunsthändlern gestellt worden ist: „Nach was suchen Sie?“ Ganz einfach zu beantworten – und doch schwer zu erfüllen: Qualität – Originalität – Ungewöhnliches. Denn wenn auch die Münchner Sammlung nicht zu den ganz Großen ihrer Art gehört, die „Basics“ sind gut und ausreichend vertreten, das gilt für alle wichtigen Objektgruppen.

Qualität ist vor allem eine Forderung, ja eine *conditio sine qua non* im Bereich der Rundplastik, denn der Name „Museum Ägyptischer Kunst“ bildet die Grundlage jeder Überlegung zu Neuerwerbungen, ist Konzept und Anspruch zugleich. Darüber hinaus gilt es Lücken zu schließen, etwa im Bereich der Götterbronzen. Die meisten Götter sind in Figuren außergewöhnlicher Qualität vertreten, Isis und Osiris oder die thebanische Triade Amun-Mut-Chons. Da braucht es keine zusätzlichen Stücke, die dann im Magazin landen würden – übrigens noch ein wichtiges Kriterium: Erworben wird nahezu ausschließlich für die Ausstellung. Aber manches ist eben doch noch nicht vorhanden – jahrelang habe ich nach einer Statuette der Maat gesucht, der Verkörperung von Wahrheit und Gerechtigkeit, die eine zentrale Position im Raum „Pharao“ einnehmen sollte – und dies heute auch tut. Auch der Erwerb einer Figur der Göttin Selket in Gestalt eines Skorpions mit weiblichem Oberkörper und Frauenkopf war ein Glücksfall, denn dies ist bei den Bronzefiguren ein überaus seltener Typ.

Eine weitere Strategie im Bereich der Erwerbungen kann die Bildung von Schwerpunkten sein – sowohl im chronologischen als auch im thematischen Kontext. Und es gibt ein Sujet, das wohl die meisten Wissenschaftler auf die eine oder andere Weise über die Jahre hinweg begleitet: das Thema ihrer Dissertation. Bei mir lautete dies „Das Erschlagen der Feinde – Darstellungen feindvernichtender Aktionen in der ägyptischen Kunst“, ein ziemlich umfangreiches Werk mit hunderten von Belegen, von Darstellungen an den Tempelwänden bis hin zur Skulptur und Kleinkunst, und eine aufwändige Recherche in Zeiten ohne Objektdatenbanken und Internet – allerdings mit dem Vorteil, schon zu Studentenzeiten die meisten ägyptischen Museen und Sammlungen weltweit recht gut kennengelernt zu haben, eine ideale Voraussetzung für die spätere Arbeit im Museum – und für einen interessanten Schwerpunkt im Bereich der Erwerbungen...

Das monumentalste Denkmal in diesem Kontext ist alter Bestand des Museums, eine großformatige Stele Ramses' II. aus dem Wadi Sannur (Abb. 2, Gl. 29), die schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Geschenk des Freiherrn Friedrich Wilhelm von Bissing nach München kam. Das Bildfeld zeigt Pharao im üblichen Topos des „Erschlagens der Feinde“ (EdF): In weitem Schritt vorgebeugt, packt er von rechts kommend einen vor ihm zu Boden gesunkenen Feind am Schopf; der andere Arm ist zum Schlag mit der Waffe erhoben. Als Adressat seiner Handlung steht ihm der Gott Seth gegenüber, menschengestaltig mit dem Kopf des Erdferkels, eines Wüstentieres. Als „Herr der Fremdländer“ ist er auch zuständig für die das Niltal umgebenden Wüstenregionen, und er ist eine der Gottheiten, die die Grenzen Ägyptens schützen. Deren Sicherung erfolgte nicht nur pragmatisch durch den Bau großer Festungsanlagen und Mauern, sondern auch programmatisch durch die Demonstration der Macht und Überlegenheit Pharaos. Die Darstellung gibt kein historisches Kampfgeschehen wieder, sie verkörpert den Anspruch des ägyptischen Herrschers, „Herr der Welt“ zu sein.

Die Stele aus dem Wadi Sannur, das rund 100 Kilometer südlich von Kairo das Niltal mit dem Golf von Suez verbindet, war nicht frei aufgestellt, sondern als Relief





Abb. 2

direkt in den Fels geschlagen worden. Gemeinsam mit einer zweiten Stele (heute in Kairo) diente sie gewissermaßen als Grenztafel in der Ostwüste und zugleich als unmissverständliche Proklamation des ägyptischen Herrschaftsanspruchs. Vergleichbare Stelen und Reliefs finden sich auf dem Sinai und am Ersten Katarakt, im Ostdelta und am Mittelmeer, wo sie das Staatsgebiet durch die Wirklichkeit schaffende Kraft der Bilder magisch absicherten.

In drei Teile zerbrochen, war die Stele viele Jahrzehnte im Magazin eingelagert, um dann nach einer ersten Instandsetzung 2004 für die Ausstellung „Die Schlacht von Kadesch“ erstmals provisorisch montiert und in der Residenz ausgestellt zu werden. Nach sorgfältiger Restaurierung und Neumontage hat sie nun ihren endgültigen Platz als monumentalstes Stück im Raum „Pharao“ gefunden.

In der benachbarten Wandvitrine ist eine Miniaturversion des EdF-Motivs auf einem großformatigen Skarabäus ausgestellt, der ebenfalls zum alten Bestand des Museums gehört (Abb. 3, ÄS 3892). Der agierende König ist durch die Beischrift vor seinem Kopf als Amenophis III. zu identifizieren. Dieser Herrscher hatte eine besondere Vorliebe für großformatige Skarabäen; er ließ ganze Serien von sogenannten Gedenk-Skarabäen mit kurzen Inschriften auf der Unterseite fertigen, die sich auf Ereignisse seiner Regierungszeit beziehen, etwa auf seine Hochzeit mit Teje, die Anlage eines Sees oder eine erfolgreiche Löwenjagd. Eine enge Parallele zum Münchner Skarabäus im Ägyptischen Museum Berlin zeigt, dass Amenophis III. auch sein Selbstverständnis als „Herr der Welt“ mit Hilfe großformatiger Skarabäen propagierte.

Diesen beiden Objekten konnte ich 2009 das Bruchstück einer kleinen Stele hinzufügen, das ebenfalls eine EdF-Szene zeigt und bislang noch unpubliziert war (Abb. 4, ÄS 7274). Dieses Bruchstück gehört zu einer Gruppe von rund einem Dutzend kleiner Stelen, die den König beim Erschlagen eines oder zweier Feinde vor dem Schöpfergott Ptah, dem Ortsgott von Memphis, zeigen; in Memphis wurden auch einige dieser Stücke gefunden. Mehrfach weisen sie eine Namensbeischrift auf, die stets den König Thutmosis IV. nennt.

Auffällig ist die architektonische Rahmung dieser Szene: Sie gibt mit der Bekrönung einer Hohlkehle ein Tempeltor wieder, einen Pylon, der das Motiv des siegreichen Pharao zeigt. Aufgrund der Parallelen wird es sich auch auf dem Münchner Fragment um ein Tor des



Abb. 3



Abb. 4

Ptah-Tempels von Memphis, errichtet von Thutmosis IV., handeln, das im Original heute nicht mehr erhalten ist. Aus stilistischen Gründen sind diese Stelen jedoch in die Ramessidenzeit zu datieren. Auf diesem Fragment ist rechts des Pylons noch der Stifter der Votivstelen mit betend erhobenen Händen dargestellt, gefolgt von einer weiteren Person. Er wendet sich mit seinen Bitten und Gebeten an das Bild des siegreichen Königs, das damit zu einem wirkmächtigen Andachtsbild geworden ist. Somit überliefern diese Stelen auch die Existenz und die Dekoration eines rund hundert Jahre zuvor entstandenen Bauwerks, das archäologisch bislang nicht nachgewiesen werden konnte.

Die nächste Gelegenheit, der Sammlung ein weiteres Stück zum EdF-Thema hinzuzufügen, ergab sich bei einer Auktion im Jahr 2014: Das Objekt der Begierde war ebenfalls eine Stele des Neuen Reiches (Abb. 5, ÄS 7922), die gleichfalls in die Ramessidenzeit (ca. 1300-1200 v. Chr.) zu datieren ist und auf den ersten Blick unter das Stichwort „Persönliche Frömmigkeit“ zu subsumieren ist. Dieser Begriff umschreibt eine religiöse Haltung, die vor allem in der Ramessidenzeit weit verbreitet war. Ihr liegt das Gefühl einer schicksalhaften Abhängigkeit des Einzelnen von einer bestimmten Gottheit zugrunde, die er sich selbst erwählt hat; meistens sind es heimische Götter aus der Umgebung des Hilfe suchenden Menschen.

Das Phänomen der „Persönlichen Frömmigkeit“ erfährt seinen Durchbruch in der Amarna-Zeit als Reaktion auf den monotheistischen Kult des Sonnengottes Aton, als Echnaton mit seiner Lehre des einen Gottes die persönliche Bindung des Einzelnen an die Gottheit zurückgedrängt hatte. In seinem Bemühen, diese Isolierung wieder zu durchbrechen, sucht der Mensch Beistand und Geborgenheit bei „seiner“ Gottheit.

Auf unserer Stele – die Nennung ihrer Inventarnummer hat schon verraten, dass die Auktion für München erfolgreich verlaufen war – ist im oberen Bildfeld der Stifter der Stele stehend vor einer sitzenden Göttin gezeigt. Ihr Kopfputz – Kuhgehörn mit Sonnenscheibe – ist charakteristisch für Hathor, was durch die Beischrift im Stelenrund bestätigt wird, die sie als „Herrin von Medjeden, Herrin des Himmels, Herrin der Erde, Herrin der Götter“, bezeichnet. Medjeden ist ein nicht genau zu lokalisierender Kultort der Göttin Hathor südlich von Assiut. Bei den drei knienden Figuren – zwei Frauen und ein Mann – im unteren Register handelt es sich um Töchter und einen Sohn des Stifters. Die Inschrift enthält ein Gebet an die Göttin Hathor.

Das Besondere jedoch ist eine hohe Standarte, die der Stifter mit der linken, ausgestreckten Hand hält. Er ist



Abb. 5

mit einem langen Schurz bekleidet, dessen schmaler, unten spitz zulaufender blattförmiger Vorbau auf die Zugehörigkeit seines Trägers zum Militär verweist. Interessant sind Namen und Beruf des Stelenstifters, der als „Standartenträger der Truppe(neinheit) „Erwählt von Month“ namens „Kel“ bezeichnet wird. Der Eigenname in syllabischer Schreibung verweist auf die Herkunft des Mannes aus dem vorderasiatischen Raum: er ist ansonsten nicht belegt. Das Motiv der Standarte nimmt Bezug auf die Truppe, dargestellt ist der König beim Erschlagen eines Feindes vor dem falckenköpfigen Gott Month mit hoher Federkrone, der Pharao das Krummschwert reicht. Dieses Motiv auf einer Standarte ist in dieser Art bislang einmalig. Gemeinsam mit der eingangs erwähnten Neuerwerbung hat diese Stele nun im Raum „Pharao“ auf einer neu installierten Stahlwand ihren endgültigen Platz erhalten, nachdem sie bislang in der Wandvitrine ein wenig untergegangen war.

Bereits 1997 konnte der Sammlung ein Relief hinzugefügt werden, das eine aktionsärmere Variante des EdF-Motivs zeigt, jedoch dieselbe Idee formuliert (Abb. 6, ÄS 7159). Der König, in aufrechter Haltung stehend und mit kurzem Schurz und Blauer Krone gekleidet, packt mit der ausgestreckten linken Hand einen Feind am Schopf, während er mit der rechten Hand eine Streitaxt schultert, er präsentiert sozusagen seinen Gegner. Dieser ist in kleinerem Maßstab dargestellt, was seine Bedeutung

gegenüber dem ägyptischen Herrscher definiert.

Er hält seine gefesselten Arme vor der Brust; ein kurzer Kinnbart und eine über die Schulter gelegte Schärpe kennzeichnen ihn als Libyer.

Diese Szene schildert also keinen Vorgang, sondern gibt einen Zustand wieder: Sie zeigt den Feind, stellvertretend für das Fremdland „in der Faust seiner Majestät“, wie es altägyptische Texte formulieren. Sie kann auch in Gegenwart eines Gottes spielen, dem der gefesselte Feind präsentiert wird.

Erst ab der Zeit Ramses' II. belegt, erscheint dieses Motiv auf Stelen und in der Kleinkunst, z.B. auf Skarabäen; es wurde auch in eine rundplastische Version umgesetzt. Im Tempel sind Darstellungen dieses Typs meist kleinformatig; sie finden sich isoliert etwa in der Rahmung von Fenstern und Türen, was auch für dieses Relief anzunehmen ist.

Dieses Relief hat seinen Platz allerdings nicht im Raum „Pharao“ gefunden, sondern bildet den Auftakt zur ersten thematischen Einheit im Raum „Nubien und Sudan“, wo es zunächst um die Einstellung Ägyptens gegenüber dem Ausland allgemein und speziell Nubien geht:

„Im Weltbild der Ägypter ist Pharao der Herr der Welt, und die Vertreter der Fremdländer müssen die ritualisierte Rolle des Feindes übernehmen, unabhängig von der historisch-politischen Lage. Während die Position des nördlichen Gegners je nach Zeitstellung wechseln konnte, bleibt der südliche Feind stets derselbe: der Nubier. Als der Unterlegene, der „Elende von Kusch“, auf den man geringschätzig herabblickt, wird er nie als gefährlicher Feind dargestellt, der eine echte Bedrohung darstellen würde. In den Darstellungen werden

06



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

die charakteristische Züge des Nubiers wie die aufgeworfenen Lippen oder die flache Nase hin zur Karikatur übertrieben, nicht zynisch-boshaft, eher spöttisch-gutmütig.“, heißt es im einleitenden Vitrintext.

Die hier ausgestellten Objekte veranschaulichen das Gesagte: Die bronzene Basis einer Götterstatue (Abb. 7, ÄS 6786) zeigt zwei bäuchlings nebeneinander liegende Feinde Ägyptens mit platt gedrückten Körpern; ihre Arme sind in Höhe der Ellbogen auf den Rücken gefesselt, ihre Köpfe angestrengt hochgereckt. Ihre Leiber sind jeweils von einer rechteckigen Vertiefung durchbohrt, in die eine Figur in Schrittstellung eingezapft war. Laut der um die Basis laufenden Inschrift handelte es sich um den Gott Sopdu, der – darin Seth vergleichbar – als „Herr der Fremdländer“ für die Wüstengebiete und damit den Schutz der Grenzen verantwortlich war. Er trat also die beiden Gefangenen in den Sand: „petpet chasut“, „Niedertreten der Fremdländer“ lautet der lautmalerische altägyptische Begriff für diesen Vorgang. Die – von vorn gesehene – linke Figur trägt kurzes Haar und zeigt negroide Gesichtszüge, die rechte Figur ist durch Spitzbart und hohe Mütze als Perser charakterisiert. Dargestellt sind also, stellvertretend für alle Gegner Ägyptens, ein nördlicher und ein südlicher Feind. Ersterer ist aktuell besetzt – die Basis stammt aus der Spätzeit, als die Perser in der Tat der gefährlichste außenpolitische Gegner waren und Ägypten vorübergehend sogar beherrschten (27. und 31. Dynastie), wohingegen die Rolle des Südfeindes lediglich traditionell mit dem Nubier besetzt wird.

Dass es jenseits der offiziellen Staatsdoktrin noch eine „private Sicht der Dinge“ gab, zeigt die Tatsache, dass im Alltagsleben nubische Ammen und Diener begehrte Kräfte in vornehmen Haushalten waren. Über diese Funktion wurden die Nubier zu „guten Geistern“ im



Abb. 9

Haushalt, denen schützende Kräfte zugeschrieben wurden und die deshalb auch in Amuletten Gestalt annehmen konnten. (Vgl. dazu den Artikel von Dietrich Wildung in diesem Heft S.50–51).

Die kleine Statuenbasis war schon 1982 nach München gekommen, 2006 konnte ihr ein interessantes Parallelstück zur Seite gestellt werden (Abb. 8, ÄS 7260):

Hier ist die Basis mit vorn abgeschrägter Kante die rundplastische Umsetzung der Maat-Hieroglyphe, die üblicherweise als Statuensockel für den memphitischen Schöpfergott Ptah verwendet wird. Dieser wird menschengestaltig mit einem alle Gliedmaße einhüllenden Gewand dargestellt. Und wie der Umriss der Vertiefung an der Oberseite der Basis zeigt, war genau eine solche Statuette darin eingelassen.

Die beiden Längsseiten sind jeweils mit einer in vertieftem Relief ausgeführten Darstellung eines auf dem Bauch liegenden Mannes versehen. Sein Kopf ist nach unten gerichtet, die Beine sind leicht angezogen und die Arme auf den Rücken gefesselt. Seine Haltung im Raum ist nicht genau definiert – er scheint zu liegen, zu schweben oder im Wasser zu treiben. Genau diese Unbestimmtheit zeigen seit der ausgehenden Vorgeschichte Darstellungen von Gefallenen auf dem Schlachtfeld; und in den Unterweltsbüchern des Neuen Reiches an den Wänden der Gräber im Tal der Könige wird dieser Darstellungstypus für die Verdammten verwendet.

Kleiner Exkurs: Gleichfalls aus den Unterweltsbüchern

stammt das Motiv eines verzierten Salblöffels aus Fayence, der einzigartig ist und als Highlight im Raum „Kunst-Handwerk“ ausgestellt ist (Abb. 9, ÄS 7901): Der Griff zeigt zwei männliche Figuren, die Rücken an Rücken in Höhe der Ellbogen an einen zwischen ihnen stehenden Pfahl gebunden sind, der die Gestalt einer Papyrusdolde zeigt. Diese endet in Scheitelhöhe der beiden Figuren; darüber ist der gebogene Ansatz einer großen, ovalen Löffelschale erhalten. Die beiden Figuren sind durch ihre Ikonographie als Ausländer gekennzeichnet. Der linke Mann, mit langen Haaren, Haken-nase und Bart, ist ein Asiate, der rechte Mann, mit Löckchenfrisur, platter Nase und schwarzem Gesicht und Oberkörper, ein Nubier; es handelt sich also wieder um die Kombination von „Nord“- und „Südfeind“. Seit der Frühzeit sind in Ägypten Löffel mit figürlich gestalteten Griffen geläufig, die im Kontext von Kulthandlungen im Tempel verwendet wurden. Nach derartigen Stücken kann man nicht suchen – es sind Glücksfälle in vielen Jahren Museumsarbeit.

Doch noch einmal zu den Nubiern – erwähnenswert im Kontext unseres Themas ist die exzellente Bronzefigur eines knienden nubischen Gefangenen (Abb. 10, ÄS 1538) mit hinter dem Rücken an den Ellbogen gefesselten Armen; eine größere Bohrung im Hinterkopf könnte darauf hindeuten, dass er ursprünglich zu einem

größeren Ensemble (mit Königs- oder Götterfigur) gehört haben könnte.

Er gehört ebenso zum Altbestand des Museums wie eine kleine Spielfigur aus Fayence (Abb. 11, ÄS 5584) in genau demselben Darstellungstypus – die Thematik der Unterwerfung von Feinden und das darin formulierte Selbstverständnis des ägyptischen Herrschers, der Blick Ägyptens auf die Welt, durchzieht nahezu alle Lebensbereiche und Objektgruppen.

Die eigentlich komplexe Fragestellung wird in den Darstellungen einzelner Vertreter der Fremdländer reduziert und kann sogar noch weiter komprimiert werden. In der frühzeitlichen Statuenbasis (Abb. 12, ÄS 6300), entstanden um 2800 v. Chr., findet sich das bislang früheste Beispiel: Zwei Außenseiten eines ursprünglich rechteckigen Blockes tragen in kräftigem Relief je zwei Köpfe, die durch ihre Gesichtszüge und die Barttracht klar unterschieden und als Ausländer charakterisiert sind: Der vollbärtige Gesichtstypus mit hoch angesetzten Wangenknochen zeigt einen (Vorder-)Asiaten, das rundliche Gesicht mit kleinem Kinnbart steht für den Libyer. Jenseits der Bruchstellen setzte sich der Block wahrscheinlich mit dem Kopf eines Nubiers fort, so dass in der Dreizahl, dem ägyptischen Pluralbegriff, die Gesamtheit der Fremdländer, also der Welt jenseits Ägypten, dargestellt war.



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

Zu ergänzen ist eine Königsstatue, die in die rechteckige Eintiefung auf der Oberseite des Blockes eingelassen war, dessen Funktion damit als Statuenbasis benannt werden kann. Typ und Ikonographie dieser Statue können rekonstruiert werden: Die rechteckige Form von Basis und Vertiefung läßt auf eine Sitzfigur schließen, die einen kurzen, den Körper eng umschließenden Mantel trug. Ein solches Kleidungsstück trägt der König beim Sed-Fest, dem Regierungsjubiläum; sämtliche Königsstatuen dieser Zeit zeigen den Herrscher in diesem Ornat. Die Vorführung gefesselter (Kriegs-)Gefangener war zudem Bestandteil der Festrituale.

Die Bildidee, die Köpfe von Ausländern aus den Darstellungen der Feindvernichtung herauszulösen und isoliert als Anspielung auf den gesamten Bedeutungsinhalt der Szene zu verwenden, ist auch in der Dekoration eines Tuschegefäßes verwendet worden (Abb. 13,



Abb. 14

ÄS 7121). Es zeigt die Form einer Kartusche, also jener Hieroglyphe, die den königlichen Namen umschließt, vor die die Köpfe zweier Nubier gesetzt wurden. Das Gefäß trägt die Namensaufschrift „Haremhab“ – und es ist natürlich verlockend, darin den obersten Heerführer zur Zeit Tutanchamuns und späteren König zu sehen.

Der 1980 erworbenen Statuenbasis konnten rund 20 Jahre später zwei vergleichbare Köpfe hinzugefügt werden: der Kopf eines Nubiers (Abb. 14, ÄS 7193) und eines weiteren Ausländers (Abb. 15, ÄS 7215). Beide Köpfe stammen aufgrund der Bruchkanten nicht von Statuen, sondern aus einem architektonischen Kontext. Ganze Friese nebeneinander gesetzter Köpfe von Ausländern bildeten den plastischen Schmuck von



Abb. 15

Wänden in Tempel und Palast unterhalb von Türen oder Fenstern, etwa beim sogenannten Erscheinungsfenster, an dem sich Pharao über einer Brüstung dem Militär, seinen Beamten und dem Hofstaat, vielleicht sogar dem Volk zeigte. Der lebende König also vervollständigte die Vernichtung der Feinde Ägyptens – präsent in den Köpfen der Fremdländer, die damit gewissermaßen als in der Mauer auf dem Bauch liegend zu denken und von denen nur die Gesichter zu sehen sind.

So aufregend es ist, unbekannte interessante Objekte auf dem Kunstmarkt zu entdecken – und anschließend die erste Publikation darüber zu verfassen – so befriedigend kann es auch sein, ein wohlbekanntes Stück erwerben und den „eigenen“ Beständen hinzufügen zu können, zumal, wenn es aus einer berühmten Sammlung kommt. Dies gilt für die kleine Figur eines liegenden Löwen mit dem Kopf eines Nubiers zwischen den Tatzen, (Abb. 16, ÄS 7265), die 2006 erworben werden konnte und aus der Sammlung Mildenberg stammt. Leo Mildenberg (1913-2001), Numismatiker und Münzhändler, hatte ab 1950 die größte Privatsammlung antiker Tierdarstellungen zusammengetragen, die 1981 zum ersten Mal in Cleveland gezeigt wurde und anschließend in mehreren Städten in Deutschland zu sehen war, darunter auch zweimal in München (Prä-historische Staatssammlung) in zwei verschiedenen Versionen. Entsprechend der Verfügung des Sammlers wurde sie nach seinem Tod versteigert; so kamen die Stücke in den Kunsthandel.

Die Statuette zeigt eine Variante des EdF-Motivs, in der der König nicht als Mensch, sondern als Tier dargestellt ist – als mächtiges, gefährliches Tier, als Löwe oder Stier, „Ka-nacht“, „starker Stier“, ist ein gängiges Epitheton Pharaos. Er kann als Löwe über dem Feind stehen, sitzend den vor ihm knienden Gegner packen oder auf ihm liegen; rundplastisch sind die beiden letzten Versionen ausgeführt worden. Darüber hinaus wird der König oft als Sphinx – Löwe mit Menschenkopf – oder als Greif – Raubkatze mit Falkenkopf – Feinde niedertrampelnd oder über ihnen liegend dargestellt, wobei der göttliche Aspekt Pharaos betont wird.

Und wieder war es einer dieser Glücks-Zufälle, die letztendlich zum Erwerb eines außergewöhnlichen Objektes dieses Motivkreises führten.

Wir kannten das Stück seit 1985, als wir für die

Ausstellung „Ägyptische Kunst in Süddeutschland“ zum Internationalen Ägyptologen-Kongress in München möglichst unbekannte Stücke als Leihgaben suchten und dabei auch bei manchem privaten Sammler vorstellig und fündig wurden. Das kleine Fragment (Abb. 17 und 18, ÄS 7133) scheint auf den ersten Blick ein gängiges Motiv zu zeigen: Es handelt sich um das Hinterteil eines Löwen auf einer hohen Basisplatte. Erst beim Betrachten der Unterseite zeigt sich das entscheidende Detail: Dort sind die Füße und Unterschenkel von zwei nebeneinander ausgestreckten menschlichen Figuren zu erkennen; eine von ihnen trägt einen knöchellangen Wickelrock. Nur nach den Parallelen (Nordfeind und Südfeld) sowie aus dem Kontext ergibt sich die Rekonstruktion: Es handelt sich um einen Asiaten und einen Nubier in kurzem Schurz, deren Köpfe vermutlich vorne an der Basis herauschauten.

Aber es ist kein gewöhnlicher Löwe gewesen: Auf dem Rücken ist gerade noch das zipfelartige Ende einer Mähne zu erkennen, wie sie für einen Mähnensphingen charakteristisch ist, eine Variante der normalen rundplastischen Sphinxdarstellung, wie sie im Mittleren Reich entstand und vor allem von Amenemhet III. verwendet wurde. Und um das Ungewöhnliche dieser kleinen Skulptur noch fortzuführen, findet sich eine sekundäre Namensinschrift des Königs Merenptah auf der Basis, die rund ein halbes Jahrtausend nach der Entstehung der Skulptur im Mittleren Reich in der Ramessidenzeit angebracht wurde – der Sphinx ist also wiederverwendet worden.

Seinerzeit hatte ich schon vorsorglich bei der älteren Dame, in deren Sammlung sich dieses außergewöhnliche Objekt befand, darauf hingewiesen, falls sie sich jemals von diesem Stück trennen wollte, hätte das Museum durchaus Interesse an einem Ankauf – lange Zeit geschah nichts, bis dann neun Jahre später der entscheidende Anruf kam: Ob ich denn noch Interesse hätte...? Oh ja, ich hatte, manchmal braucht es eben einen langen Anlauf.

Bei der eingangs erwähnten Stele (Abb. 1) ging alles ganz schnell: Der Katalog eines Pariser Auktionshauses kam einen Tag vor einer lange geplanten Sitzung mit dem Vorstand des Freundeskreises (leider werden Auktionskataloge immer erst kurz vor der Versteigerung verschickt, nicht alles ist im Internet zu finden,

weswegen Museen oft nicht mehr reagieren können). Mit dem Sujet bestens vertraut, konnte ich bis zum nächsten Tag ein kleines Dossier zusammenstellen und damit die Herren des Vorstands überzeugen – das Stück passt einfach perfekt in die Münchner Sammlung. Wir einigten uns auf eine Obergrenze und eine prozentuale Aufteilung des Kaufpreises, die wir dann bei der Auktion selbst nicht einmal ausreizen mussten, wir konnten deutlich unter dem selbst gesetzten Limit bleiben. Das hatte zwei Gründe: Zum einen ist die Stele nicht unbedingt ein Objekt für den Privatsammler, zum anderen kamen die hochpreisigen Highlights vor der Stele zum Aufruf, mancher Händler hatte also schon seine Reserven ausgegeben...

Zur Erinnerung: Thutmosis IV. steht schon in Verbindung mit dem kleinen Stelenfragment (Abb. 4). Und auch wenn hier nun nicht direkt eine feindvernichtende Aktion dargestellt wird, ist doch dieser Kontext gewissermaßen als Subtext mitzulesen: Ab der Ramessidenzeit – damit allerdings erst rund hundert Jahre später – agiert der König in den sogenannten Schlachtentab-leaus – überwiegend vom Streitwagen aus, mit dem er Feinde überfährt, selbigen also als Waffe einsetzt, von dem herab er den Gegner mit dem Bogen erschießt, erschlägt, ersticht. Und es ist gerade dieser Thutmosis IV., von dem die allererste Darstellung eines Königs auf dem Streitwagen im Kontext einer Schlacht überliefert ist ...

To be continued. Ich muß Sie auf eine Fortsetzung im nächsten Maat-Heft vertrösten. Denn eine Kollegin aus Leipzig hat bei der diesjährigen Ägyptologen-Konferenz in Basel im Juli das Fragment einer Stele, einen neuen Fund aus Heliopolis, vorgestellt, die in manchem Parallelen zum neuen Münchner Stück aufweist, aber doch auch wieder ganz andere Zusammenhänge möglich erscheinen lässt – und damit wiederum Bezüge zu einer weiteren Neuerwerbung aufweist... und viele weitere Fragen aufwirft. Vor kurzem erst habe ich ihren noch unpublizierten Artikel erhalten, den sie freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Und der jetzt erst einmal sorgfältig durchgearbeitet werden muss, nach einer ersten raschen Lektüre. Und dann fragen manche Leute, was man denn so macht als Museumsmensch, und ob das nicht alles furchtbar langweilig wäre ... ■



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

KREATIVITÄT

NILAUF – NILAB

ROXANE BICKER

Der Nil ist die Lebensader Ägyptens. Ohne ihn hätte es die altägyptische Kultur nicht gegeben. Deswegen stellen wir den Nil in all seinen Aspekten in das Zentrum eines neuen Projektes für Schulklassen.

Die erste Idee entstand während der Wissenschaftstage 2016, die unter dem Thema „Wasser“ standen und anlässlich derer wir ein Modell der Nilflut herstellen ließen. Dieses Modell bildet nun ein Modul des Schülerprojektes, das – wie unsere anderen Projekte „In der Schreiberschule“ und „An den Pyramiden“ – auf 3 Stunden ausgelegt ist.

Das Projekt ist modular aufgebaut und lässt sich so an unterschiedliche Jahrgangsstufen anpassen und auf verschiedene Fächer zuschneiden.

Gleich ist immer das Theorie-Modul, in dem es in einer Führung im Museum um den Nil und seine Bedeutung für das alte Ägypten geht: Welche Götter symbolisieren den Nil, welche Tiere und Pflanzen gibt es in ihm und um ihn, wie bewegte man sich auf dem Fluss fort.

Zum Schluss des Theorie-Modules kommt das Nilflut-Modell zum Einsatz und zeigt, wie die Nilflut funktionierte, wie sie fruchtbaren Schlamm brachte und die Felder düngte, aber auch wie durch die Flut der Transport von Steinblöcken vom Ost- zum Westufer des Nils beim Pyramidenbau erleichtert wurde.

Nach der Theorie folgt die Praxis: In einem Werkstatt-Modul wird etwas gebastelt, und bei einem Aktiv-Modul werden die Schüler selbst tätig.

Im Themengebiet Landwirtschaft wird ein Schaduf gebaut (Abb. 1), ein Bewässerungssystem, mit dem man Wasser aus dem Nil schöpfen und zur Feldbewässerung in die Kanäle leiten konnte. Das Schaduf war

im alten Ägypten in Verwendung, findet sich aber bis in heutige Zeit. Im zugehörigen Aktivmodul dürfen die Schüler ein

Feld vermessen; bei gutem Wetter geht es raus in den Innenhof oder auf die Wiese beim Museum, bei schlechtem Wetter muss das Foyer erhalten. Dann wird mit altägyptischen Zahlen berechnet, wie groß das Feld ist und welchen Ertrag es bringt. Dieser Ertrag wird in Getreidekörnern abgemessen und verdeutlicht den Schülern, wie viel Feld es braucht für ein Brot!

Beim Thema „Der Nil als Transportweg“ geht es nicht nur um Schiffe und Boote, sondern auch um Handel und kulturellen Austausch. In der Werkstatt wird ein Modell eines altägyptischen Schilfbootes gefertigt, im Aktiv-Modul müssen sich die Schüler überlegen, welche Transportmittel es im alten Ägypten gab und welche Handelswege für welche Güter genutzt wurden – antike Globalisierung!

Für jüngere Schüler geeignet ist das Modul „Leben am Nil“, bei dem eine altägyptische Version des beliebten Angel-Spieles hergestellt wird – allerdings werden hier die Fische nicht geangelt, sondern – nach altägyptischem Vorbild – gespeert, und das ist oftmals eine ziemliche Herausforderung an die Geschicklichkeit. Als Aktiv-Modul wird gemeinsam ein großes Plakat einer Nil-Landschaft mit Wasser, Fruchtland und Wüste sowie den zugehörigen Pflanzen und Tieren gestaltet.

Für ältere Schüler bietet sich das Themengebiet „Religion“ an. Hier wird eine Lotosblüte gebastelt, dann wird ein Isar-Hymnus nach dem Vorbild der Nil-Hymnen geschrieben.

Hymnus an den Nil des Schreibers Cheti (Auszug)

„Sei begrüßt, Nil, hervorgegangen aus der Erde, gekommen, um Ägypten am Leben zu erhalten! Herr der Fische, der die Zugvögel stromaufziehen lässt, kein Vogel kommt zurück außerhalb der Frist –, der Gerste schafft und Emmer entstehen lässt, auf dass er die Tempel festlich ausstatte.“





*Wenn er steigt, dann ist das Land in Jubel,
dann ist jeder Bauch in Freude.
Jeder Kiefer bricht in Lachen aus, jeder Zahn ist entblößt.
Der Nahrung bringt, reich an Speisen,
Schöpfer alles Gereiften;
Herr der Anschwellung, mit süßem Duft,
Gnadenreicher, wenn er kommt.*

*Der den Herden das Futterkraut hervorbringt,
der jedem Gott Schlachtopfer zukommen lässt.
Der Bäume wachsen lässt an jeder Schöpfstelle.
Der das Schiff hervorbringt durch seine Kraft:
Aus Stein kann man nicht zimmern.*

*Auf, Verborgener! Auf, Verborgener!
Nil, auf, Verborgener! Komm nach Ägypten,
lass seine Gesetze entstehen, seine beiden Ufer gedeihen!“ ■*

Vielleicht haben Sie Lust, nach dem Vorbild der alten Ägypter einen Isar-Hymnus zu schreiben? Benutzen Sie – neben Ihren eigenen Ideen – die unten vorgeschlagenen Wörter und schicken Sie uns Ihren Text per Post an: Arcisstraße 16, 80333 München oder an roxane.bicker@smaek.de – eine Auswahl werden wir im nächsten MAAT-Heft abdrucken.

*Alpenquellen, Brücken, Donau, Eis, erfrischend,
fahren, Fische, Flöße, goldhaltig, grün, Holz, kalt,
klar, Nahrung, Natur, Quellen, reisen, schwimmen,
Städte, Überschwemmung, Vergnügen,
vogelreich, Wanderung, wasserreich*

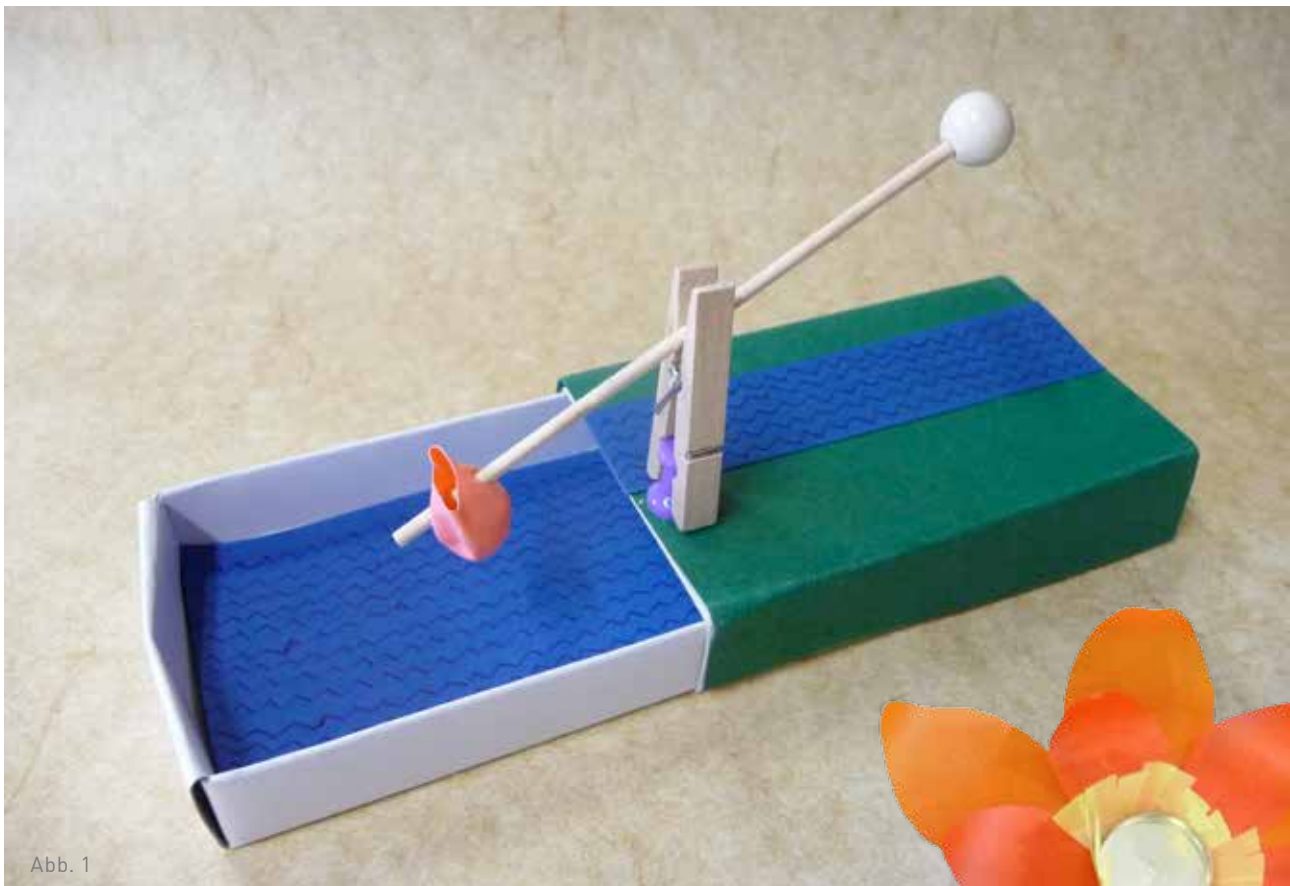


Abb. 1



KUNSTAREA

NACHLESE

4. KUNSTAREAL-FEST 2019

SYLVIA SCHOSKE

Pflanzen – echte, literarische, musikalische, gemalte – standen im Mittelpunkt des Programms des diesjährigen Kunstareal-Festes, das an einem Wochenende im Juli knapp 5000 Besucher ins Ägyptische Museum lockte – zu rund 15 Veranstaltungen und Aktionen von 10 Uhr morgens bis 20 Uhr abends: zu einer performativen Verrichtung von und mit Ruth Geiersberger, Vorträgen und Führungen, Werkstattangeboten, Märchenstunde und Suchspiel für Kinder, der Klangwanderung „The Pomegranate Tree“, inklusiven Führungen und einer Pop-Up-Ausstellung mit der Modemacherin Susanne Wiebe. Lebhaftestes Interesse fand die Führung mit Lesung altägyptischer Texte zur Erotik im alten Ägypten – und unbestrittener Publikumsliebbling war die Kamell(ien)-Dame Kamelita, die die Besucher bereits auf der Freitreppe vor dem Museum begrüßte. ■



L-FEST



STATUENFU

ARENSNUPHIS UND SEBIUMEKER

ARNULF SCHLÜTER



Abb. 1

Seit 2013 graben Mitarbeiter des Ägyptischen Museums München in Naga, einer antiken Stadt des meroitischen Königreiches im heutigen Sudan. Seither wird regelmäßig in MAAT über die Grabungen und die neuesten Entdeckungen in Naga berichtet (einführend zum Naga-Projekt: MAAT Ausgabe 1 / 2016).

Die Arbeiten an Tempel 700

In den Jahren 2017 und 2018 wurde in drei Grabungskampagnen ein Tempel freigelegt, der als Tempel 700 im archäologischen Plan von Naga verzeichnet ist (Bericht „Naga aktuell“ in MAAT 7 / 2018). Die Arbeiten an diesem Tempel begannen mit der Einmessung und Dokumentation des Areals. Bereits eine erste oberflächliche Reinigung ließ vermuten, dass es sich um

einen aus einem einzelnen Raum bestehenden Tempel handelte. Seine bis zu 1,50 m dicken Mauern bestanden nicht aus regelmäßig behauenen Sandsteinblöcken, sondern aus aufeinander geschichteten Feldsteinen. Mit Kalkmörtel verputzt und teilweise bemalt erhob sich so einst ein Tempelbau, dessen Eingangsfront von einem Pylon mit vorgelagertem Pronaos gebildet wurde.

Bereits die sog. Butana-Expedition der Berliner Humboldt-Universität hatte unter der Leitung des damaligen Ordinarius für Ägyptologie, Fritz Hintze, im Frühjahr 1958 eine erste, noch recht kleine Probegrabung vor dem Pylon unternommen und war auf zwei Basen von überlebensgroßen Statuen rechts und links des Tempeleingangs gestoßen. Auf den Basen war jeweils noch ein Fußpaar erhalten. Dies und wenige weitere,

ND IN NAGA

während der Butana-Expedition an der Oberfläche aufgefundene und in einigen Fotos dokumentierte Statuenfragmente führten bereits damals zur Identifizierung der Darstellungen mit zwei meroitischen Göttern namens Arensnuphis und Sebiuemeker.



Abb. 2

Während unserer Ausgrabung von Tempel 700 wurde eine Vielzahl spannender Entdeckungen und Funde gemacht, darunter zahlreiche Architekturteile, die Reste eines Altars, größere Putzfragmente mit polychromer Bemalung, besondere Keramikfunde sowie die Statuen zweier liegender Löwen inklusive der zugehörigen Statuenpodeste am Fuße einer zentral auf den Tempel zuführenden Rampe. Im Tempelinnern, um die erste östliche Säulenbasis herum, lagen zudem zahlreiche Fragmente weiterer Statuen (Abb. 1+2). Zunächst wurde natürlich angenommen, die Statuenterteile müssten zu den beiden Kolossalfiguren gehören, die einst vor dem Pylon des Tempels gestanden hatten.



Abb. 3

Art, Größe und Zahl der Fragmente ließen daran aber schnell Zweifel aufkommen. Es stellte sich heraus, dass irgendwo im Tempel oder in seiner Umgebung ein zweites Paar Statuen gestanden haben musste. Bei weiteren Arbeiten im Areal wurden zwei südlich und östlich vom Tempel verlaufende Mauerzüge freigelegt. Hierbei traten auch die Reste zweier Torbauten zutage. Der Torbau im östlichen Mauerzug hielt eine besondere Überraschung bereit: Zwei Statuenbasen, eine davon gar mit Resten von figürlichem Schmuck in Form zweier nach vorne um den Sockel gelegter Krokodile, standen



Abb. 4

rechts und links des Tordurchganges an der Außenseite der Mauer. Direkt neben den Sockeln fanden sich weitere Statuenfragmente (Abb. 3). Ihre Bruchkanten passen exakt an die Statuenfragmente aus dem Inneren von Tempel 700 an (Abb. 4). Damit ergibt sich eine eindeutige Befundlage, wonach zwei Statuen von Arensnuphis und Sebiuemeker am Eingang von Tempel 700 und ein weiteres Paar dieser beiden Götter vor dem östlichen Zugangstor positioniert waren (Abb. 5). Die oben und unten horizontal bearbeiteten Fragmente sind ein eindeutiges Indiz dafür, dass die Statuen nicht etwa monolithisch, sondern aus einzelnen Blöcken aufgebaut waren. Zu einem bisher nicht definierten Zeitpunkt muss jemand die möglicherweise verstürzten Blöcke von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort vor dem Torbau in das Innere des Tempels verbracht und sie dort nebeneinander abgelegt haben. Über die Motivation hierfür lässt sich bisher nur spekulieren – möglicherweise sollten die Statuenfragmente so vor weiterem Verfall durch Winderosion geschützt werden. Die einzelnen Statuenfragmente im Tempel wie vor dem



Abb. 5

Torbau wurden in ihrer Fundlage dokumentiert, vor Ort restauratorisch gefestigt, geborgen und vollumfänglich dokumentiert. Hierzu gehört beim Naga-Projekt auch die Aufnahme der Fragmente mittels 3D-Streifenlichtscan, die ein erstes virtuelles Zusammensetzen der Statuenfragmente erlaubte, soweit die Fragmente bereits einer der beiden Statuen sicher zugewiesen werden konnten. Die hier wiedergegebenen virtuellen Rekonstruktionen (Abb. 6) sind work in progress, die wissenschaftliche Auswertung und Publikation der Grabungsergebnisse dauert noch an.

Arensnuphis und Sebiuwerker

Arensnuphis und Sebiuwerker bilden ein Götterpaar, das in dieser Ausprägung in Ägypten unbekannt, im Königreich von Meroe aber fester Bestandteil des Pantheons ist. So treten Arensnuphis und Sebiuwerker gemeinsam am Löwentempel und vor dem Tempel 300 von Musawwarat, vor dem sog. Isistempel in Meroe und auch in Naga auf.

Während der Gott Sebiuwerker nubischen Ursprungs und in Ägypten unbekannt ist, findet sich Arensnuphis als „der gute Gefährte, Herr vom Abaton ..., an der Spitze von Bigeh“ im grenznahen Gebiet von Philae und besaß in ptolemäischer Zeit ein eigenes kleines Tempelchen direkt am Dromos vor dem Isistempel von Philae. Auch in anderen unternubischen Tempeln aus

ptolemäisch-römischer Zeit ist Arensnuphis vertreten. Das Verhältnis dieses Arensnuphis vom Dodekaschoinos und dem meroitischen Arensnuphis ist allerdings bisher nicht eindeutig geklärt. Den Namen des Gottes kennen wir nur aus der ägyptischen Umformung Irj-Hms-nfr – „der gute Gefährte“. Es fehlt eine Inschrift in meroitischen Hieroglyphen, die den meroitischen Namen verrät. Dargestellt wird Arensnuphis zumeist menschengestaltig, mit eng anliegender Kappe und Vierfederkrone. Er trägt ein kurzes Trägerhemd und einen langen Rock, der bis über die Knöchel hinabreicht und mit einem charakteristischen Federmuster versehen ist. Wie Sebiuwerker ist auch Arensnuphis reich mit Schmuck ausgestattet, darunter ein Halskragen, Kugelnketten und Reifen an Oberarmen und Handgelenken.

Sebiuwerker ist anhand seiner Doppelkrone mit einem umlaufenden Band von Uräen zu erkennen und trägt ein ähnliches Trägerhemd wie Arensnuphis, dazu aber einen kurzen, über den Knien endenden, dreiteiligen Schurz. Im Gegensatz zu Arensnuphis trägt er den Götterbart. Sein Name in meroitischen Hieroglyphen wurde 2004 ebenfalls in Naga am Tempel 200 entdeckt und setzt sich zusammen aus dem meroitischen Wort mk für „Gott“ und dem Namensbestandteil sebo, bedeutet also schlicht „der Gott Sebo“.

Rundplastische Darstellungen der beiden Götter sind

bisher nicht allzu viele erhalten: zu den bedeutenden Belegen gehören die Statuen vom sog. Isistempel in Meroe, die sich heute im National Museum of Scotland in Edinburgh (Arensnuphis, No. 1910.110.36) und in der Ny Carlsberg Glyptotek in Kopenhagen (Sebiumeker, AEIN 1082) befinden. Daneben gibt es zwei teilweise als Statuen gearbeitete Säulen aus dem zentralen Gebäude der sog. Großen Anlage in Musawwarat es-Sufra, die sich bis heute im Freilichtmuseum vor Ort befindet und die Reste eines Statuenpaares vor dem dortigen Tempel 300, einem Bau, der in vielen Aspekten eine unmittelbare Parallele zum Tempel 700 in Naga darstellt.

Das bereits erwähnte paarweise Auftreten der beiden Götter häufig rechts und links eines Tempeleingangs hat zur Interpretation der Götter als Wächtergottheiten geführt. Dabei fehlt bis heute eine darüber hinaus gehende Erklärung zum paarweisen Auftreten der Gottheiten im meroitischen Raum. Auffällig ist, dass – von vorne betrachtet – Sebiumeker stets links und Arensnuphis stets rechts eines Durchganges platziert sind. Die Götter werden daher gerne auch als Wächter ihrer jeweiligen Tempelhälfte verstanden. Das Konzept eines der Längsachse nach in zwei Hälften geteilten Tempels ist für meroitische Tempel aus anderem Kontext bekannt. So ist z.B. der Amuntempel von Naga in seinem Bildprogramm deutlich in zwei Hälften geschieden: Links tritt stets König Natakamani vor den gänzlich menschengestaltigen Amun, in der rechten Tempelhälfte steht immer Königin Amanitore vor dem Amun mit Widderkopf.

Gelegentlich kommen Sebiumeker und Arensnuphis darüber hinaus in einer Dreiergruppe von Göttern vor und rahmen dann meist den Gott Amun ein, so z.B. bei einem figürlichen Türsturz aus dem Zentraltempel der Großen Anlage in Musawwarat es-Sufra, heute im Nationalmuseum von Khartum (SNM 19466).

Zwei weitere Dreiergruppen auf figürlichen Türstürzen, die aus dem Löwentempel von Musawwarat stammen und sich heute im Nationalmuseum von Khartum und im Ägyptischen Museum von Berlin befinden, zeigen einen Widder zwischen zwei Löwen. In Analogie zum erstgenannten Türsturz wird man hier mit Sicherheit ebenfalls von der Dreiergruppe Sebiumeker, Amun, Arensnuphis ausgehen und in den Löwen folglich tierische Erscheinungsformen von Sebiumeker und Arensnuphis erkennen dürfen.

Angesichts der recht geringen Anzahl an gut erhaltenen rundplastischen Belegen zum Götterpaar Arensnuphis

und Sebiumeker stellen die Statuenfunde von Naga eben nicht nur einen weiteren Beleg eines in Reliefs vielfach abgebildeten Götterpaares dar, sondern sind eine wichtige Erweiterung einer sehr überschaubaren Objektgruppe. Der Aufstellungsort zu beiden Seiten eines Tores, das einen Teil der antiken Stadt erschließt, ist eine interessante Variante des bisher bekannten Aufstellungskontextes, und die Richtungsbezüge, die Tempel 700 in Verbindung mit anderen Bauten in Naga aufweist, deuten auf direkte Parallelen in Musawwarat es-Sufra hin. Mit Sicherheit regen die Funde in Naga zur erneuten Beschäftigung mit dem Götterpaar an, dessen Interpretation immer noch manche Frage aufwirft. Die Arbeiten in den kommenden Kampagnen werden hierzu sicherlich weitere Aufschlüsse geben. ■

Literatur

Zu den Göttern Arensnuphis und Sebiumeker vgl. v.a. Wenig, Steffen, Arensnuphis und Sebiumeker, Bemerkungen zu zwei in Meroe verehrten Göttern, in: ZÄS 101, 1974, 130–150, sowie zuletzt: Kuckertz, Josefine / Lohwasser, Angelika, Einführung in die Religion von Kusch, Dettelbach 2016, 120–123, mit Verweis auf ältere Literatur.

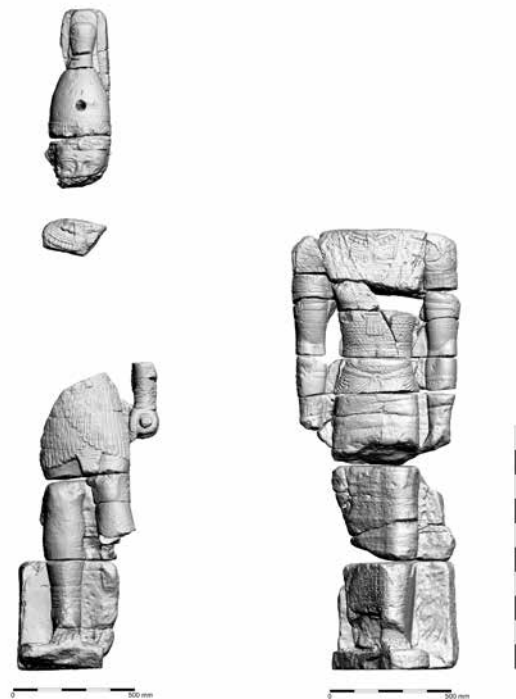


Abb. 6

OBJEKTE

DIE STEINE SPRECHEN

KUNST UND KULTUR DER CHRISTEN AM NIL

AALTJE HIDDING

Im vierten oder fünften Jahrhundert forderte ein Didymus einen Mann namens Athanasius auf, den Bau einer Kirche fertigzustellen. „Im Namen deines Gottes im Himmel (...) vor allem anderen, mit mir als Schuldner für diese große Gunst, widme Dich der Kirche!“ Didymus hatte die Steine und ihren Transport bezahlt und erwartete, dass die Kirche bald fertig sein würde (Abb. 1, P.Oxy. LIX 4003.2-11). In Oxyrhynchus, der Stadt in der er wohnte, wurde das Christentum langsam in der städtischen Landschaft sichtbar. Bereits im frühen vierten Jahrhundert werden eine Nordkirchstrasse und eine Südkirchstrasse in einer Liste von Straßen und Gebäuden erwähnt. Im sechsten Jahrhundert zeigen die Papyri eine Stadt voller Kirchen, Klöster und anderer christlicher Gebäude.

In den Museumsräumen „Nach den Pharaonen“ und „Schrift und Text“ ermöglichen es uns die Texte und Bilder der Reliefs, Statuen und Grabstelen einen Blick auf die Kunst und Kultur der Christen am Nil zu werfen.



Abb. 1: P.OXY. LIX 4003



Abb. 2: GL 90, 91, 92



Abb. 3: ÄS 5309

Die drei Säulenkapitelle im Raum „Nach den Pharaonen“ (Abb. 2) geben einen ersten Eindruck der christlichen Bauskulptur in Ägypten. Die inneren baulichen Gliederungen der ägyptischen Kirchen zeigen noch deutlich den Ursprung aus der Basilika der römischen Kaiserzeit. Diese Bauten boten Platz für größere Menschenmengen, wie auch die sonntäglichen Versammlungen der Christen.

Diese Kirchen wurden gebaut von wohlhabenden christlichen Sponsoren, wie Didymus. In späteren Kirchen finden wir Friese, Behänge und liturgische Gegenstände, versehen mit Engeln, Heiligen, Kreuzen und anderen religiösen Symbolen. Kleidung und Vorhänge wurden mit christlichen Szenen geschmückt, und Andenken an Wallfahrten zu heiligen Stätten oder Heiligtümern der Märtyrer waren bei den Gläubigen beliebt.

Im späten vierten Jahrhundert hatten Werkstätten, die bisher Grabsteine mit mythologischen Szenen für



Abb. 4: ÄS 4201

die Elite gemacht hatten, jedoch angefangen auch für eine christliche Klientel zu arbeiten. Dies führte zur Erstellung von Kunstwerken, die man heute sowohl als christlich als auch als nicht-christlich interpretieren kann. Eine Mutter mit ihrem Baby auf dem Schoß ist ein gutes Beispiel für eine solche Ambivalenz. In Ägypten erinnert sie an Darstellungen von Isis mit ihrem Kind Horus. In der Pharaonenzeit wurde Isis in einem streng formalisierten Typus dargestellt (Abb. 3). Sie saß auf einem Thron oder einem Sitz und trug ein schmackloses, eng anliegendes Gewand und eine Krone mit Kuhgehörn und Sonnenscheibe.

In griechisch-römischer Zeit wurde sie realitätsgetreu dargestellt, mit gefalteter Kleidung und langen Korkenzieherlocken. Darstellungen der stillenden Isis im griechischen Stil (Abb. 4) bildeten die Vorlage für die stillende Gottesmutter Maria. Dieses Motiv, in der Spätantike in Ägypten entwickelt, wurde zu einem Prototyp des Bildes der christlichen Muttergottes.

Eine Grabstele im Berliner Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (Abb. 5) wurde häufig als einer der



Abb. 5: IDENT. NR.: 4726
 © Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. Fotografin: Antje Voigt

ältesten Belege für diese Darstellung der Maria mit dem Jesuskind genannt. Vor wenigen Jahren wurden aber Reste einer aufgemalten Beischrift entdeckt, die mit bloßem Auge nicht mehr zu erkennen sind. Sie belegen, dass die Grabstele für eine junge Frau und ihr Kind gemacht wurde.

Die neue christliche Elite hielt an der traditionellen Darstellung sozialer, kultureller und religiöser Identität fest. Christliche Mitglieder der herrschenden Klasse errichteten reich geschmückte Grabsteine auf den gleichen Friedhöfen ihrer Vorfahren, wo auch ihre polytheistischen Zeitgenossen begraben wurden. Es waren dieselben Architekten, Bildhauer und Malerwerkstätten, die Gräber sowohl für christliche als auch für nicht-christliche Mitglieder der Elite bauten. So haben die Gräber Ähnlichkeiten im Grundriss und in einzelnen Elementen ihrer Dekoration.

Ein Giebel im Münchner Museum (Abb. 6) ist ein gutes Beispiel dafür. Griechisch-römische Ikonographie hat die Delfine nach Ägypten gebracht, und der Adler mit ausgebreiteten Flügeln ähnelt dem Adler auf römischen Stelen. Auch die Herzen, die die beiden Tiere umringen, und die Akanthusblätter die quasi aus dem Giebel wachsen, zeigen uns nicht, ob der Besitzer christlich oder nicht-christlich war. Das wird erst klar, wenn man die Inschrift „ein Gott, der hilft...“ liest und das Kreuz sieht, das unter der Inschrift angebracht ist.



Abb. 6: ÄS 6078

Verschiedene Formen des Kreuzzeichens erscheinen zuerst in Manuskripten, später dann auch auf Münzen und letztendlich in der Kirchendekoration (Abb. 7) und auf Grabdenkmälern (Abb. 8). In Ägypten entsteht durch die Anpassung und Neuinterpretation der ägyptischen Hieroglyphe Anch eine neue Form des Kreuzzeichens. Als Hieroglyphe bedeutet das Zeichnen „Leben“, als Symbol weist es auf das göttliche, ewige Leben. Es ist deshalb ein immer wiederkehrendes Attribut der ägyptischen Götter. Wie das Anch-Symbol repräsentiert die Crux Ansata das ewige Leben.



Abb. 7: ÄS 6089

Die Stele GL 134 (Abb. 8) datiert in das sechste oder siebte Jahrhundert. Während sich das Christentum als Institution in Ägypten recht früh etablierte, dauerte es eine Weile, bis es vollständig in die Gesellschaft integriert war. Erst im fünften und sechsten Jahrhundert gibt es Kirchen, die als Wirtschaftsbetriebe mit großem Grundbesitz und als gut organisierte Stiftungen für Wohltätigkeitsorganisationen fungieren, sowie christliche Geistliche, die in der Gesellschaft eine herausragende Stellung einnehmen. Wie allgemein bekannt, findet religiöse Transformation nicht über Nacht statt, und es dauerte mindestens vier Jahrhunderte, bis sich das Christentum in Ägypten festgesetzt hatte. Papyri, Inschriften und Kunst zeigen diesen Prozess in seiner ganzen Komplexität und Vielfalt.

Während der Regierungszeit Konstantins und seiner Nachfolger schrieben Christen, wie sich das römische Reich zu ihrer Religion bekehrte. In der spätantiken Literatur finden wir jedoch keine Geschichten über eine langsame und allmähliche Integration des Christentums. Stattdessen lesen wir über Mönche, die in „heidnische“ Tempel hineinmarschieren und große Zahlen von Anbetern durch die Zerstörung von Idolen bekehren, und über Bischöfe, die eine „heidnische“ Stadt in eine christliche Gemeinschaft verwandeln, indem sie Wunder bewirken.

Laut dem christlichen Geschichtsschreiber Rufinus ist die Verwendung des Anch-Zeichens auch keine kreative Neuinterpretation eines alten Symbols. Er schreibt, dass die Christianisierung des Anch-Zeichens nach der „Zerstörung“ des Serapeums in Alexandria im Jahr 391 oder 392 – das genaue Jahr ist unbekannt – stattfand. Als Christen das Serapeum stürmten und die „heidnischen“ Idole vernichteten, entdeckten sie Anch-Zeichen auf den Steinen des Serapeums. Nachdem der alte Tempel zerstört war, verschwanden überall in der Stadt die kleinen Serapis-Büsten, die Tür- und Fensterrahmen von Privathäusern schmückten, und an ihrer Stelle tauchten gemalte Anch-Zeichen auf. Christen interpretierten das Anch-Zeichen dann als das wahre Symbol der Erlösung.

Diese Geschichte passt in Rufinus' Kirchengeschichte, worin er den Triumph des Christentums und den Untergang der „heidnischen“ Kulte beschreibt, aber nicht in die ruhigere Welt der Papyri und der Archäologie.

Nach dem frühchristlichen Verfasser des Diognetus-Briefes würde man Christen auf der Strasse nicht erkennen, denn sie teilen das gleiche Land, die gleichen Sprachen und Bräuche wie ihre Nachbarn. Christen sind die gleichen wie alle anderen, nur besser, wie er schreibt:

„Christen unterscheiden sich in Bezug auf Land, Sprache oder Brauchtum nicht von anderen Menschen. Nirgends bewohnen sie eigene Städte, benutzen einen fremden Dialekt oder leben außerhalb des Gewöhnlichen ... Sie bewohnen sowohl griechische als auch barbarische Städte, nach dem jeweils zugewiesenen Lot. Und sie zeigen den Charakter ihrer eigenen Staatsbürgerschaft auf wunderbare und zugegebenermaßen paradoxe Weise, indem sie den lokalen Bräuchen folgen, was sie tragen und was sie essen und wie lange sie noch leben werden.“

Die Grabstele einer Frau oder eines Mädchens (Abb. 9) illustriert das. Die Dargestellte trägt eine einfache,



Abb. 8: GL 134



Abb. 9: Leihgabe des Museums Fünf Kontinente, München

ärmellose Tunika, die bis zu ihren Knöcheln reicht. Sie ist barfuß, trägt ein Tuch über ihrem Kopf und steht zwischen zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen, die einen Bogen tragen. Diese Architektur symbolisiert einen Schrein oder ein Heiligtum und war die traditionelle Art und Weise, einen heiligen Raum abzugrenzen. Nur die Inschrift über dem Schrein zeigt, dass diese Grabstele für eine christliche Dame gemacht wurde:

„Ein Gott! Frieden für den heiligen Ort. Die kleine Sophia, die sich zur Ruhe begab am ... Tag“

Wann Sophia gestorben ist, hat der Bildhauer nicht mehr geschrieben und auch ihr Alter lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Denn die „kleine Sophia“ war nicht notwendigerweise ein kleines Mädchen, sondern ein gebräuchlicher Spitzname für eine Frau mit einer schmalen Figur.

Sophia wurde außerhalb der Stadtmauern auf dem „heiligen Berg“, der Nekropole, begraben. Wir können viel von den Grabstelen lernen, die die Ägypter auf diesen Friedhöfen aufgestellt haben. Manchmal schrieben sie den Namen des oder der Verstorbenen, das Sterbealter und das Todesdatum auf ihren Grabstein, oder auch längere Texte – im jeweiligen regionalen Dialekt – mit Gebeten und Anreden an die Lebenden. Viele der Grabsteine sind mit Reliefdarstellungen der Verstorbenen verziert und zeigen Aspekte ihres Lebens, sowie ihre Kleidung und Frisur – oder auch ihre Religion. ■

Literatur

Der Ausstellungskatalog Ein Gott: Abrahams Erben am Nil (Petersberg, 2015) bietet eine exzellente Einführung in die Geschichte des Judentums, Christentums und Islams in Ägypten.

Die neueste Literatur zum Christentum in Ägypten finden Sie in D.L. Brooks Hedsstrom, „Archaeology of Early Christianity in Egypt“, in W.R. Caraher, T.W. Davis and D.K. Pettegrew (eds.), The Oxford Handbook of Early Christian Archaeology (Oxford, 2019) und M. Choat, „Egypt's Role in the Rise of Christianity, Monasticism, and Regional Schisms“, in K. Vandorpe (ed.), A Companion to Greco-Roman and Late Antique Egypt (London, 2019).

Details über den Giebel mit Delphin und Adler und die Stele der Sophia finden Sie in E. Lucchesi-Palli, „Eine Gruppe koptischer Stelen und die Herkunft ihrer figürlichen Motive und Ornamente“, Jahrbuch für Antike und Christentum 24 (1981) 114-30 und G. Naechtergaele, „La Stele de Tsophia“, Chronique d'Egypte 75 (2000) 387-98.

MUSIK

AUF TÖNENDEN PFADEN

NADJA BÖCKLER

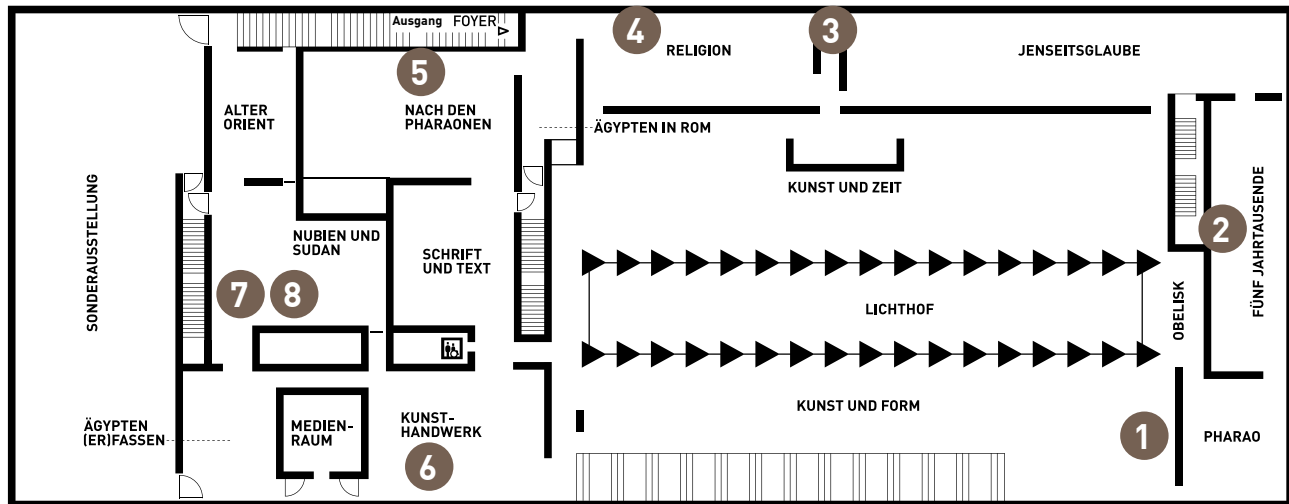


Abb. 1

In der letzten MAAT durften wir Ihnen bereits eine kurze Zusammenfassung zur altägyptischen Musik präsentieren. Heute soll es etwas mehr ins Detail gehen. In diesem Artikel möchten wir Ihnen die verschiedenen Musikinstrumente zeigen, und Sie – und Ihre MAAT – auf einen kleinen Rundgang durch unsere Ausstellung mitnehmen.

Nachdem Sie hinunter ins Licht gestiegen sind, in den ersten Saal „Kunst und Form“ (Abb. 1), werden Sie von drei Statuen begrüßt.

Station 1: Ipi (Abb. 2)

Die mittlere Statue stellt den Hofmusiker Ipi (ÄS 1600) dar. Die Kalksteinstatue zeigt den „Bekannten des Königs, Ipi. Flötist am Palast, Ipi“ (so die Übersetzung der Inschrift auf dem Statuensockel) vor einer Rückenplatte in einer Stand-Schreit-Haltung – „im Gehen stehend und gehend im Stehen“ (Thomas Mann). Der Kopf ist leicht nach links gewendet und nimmt die in den Beinen dargestellte Bewegung auf. Die Statue ist ein früher Nachweis für Musiker in der altägyptischen Kultur. Sie datiert in die Zeit des Snofru, des ersten Königs der 4. Dynastie um 2600 v. Chr. Das Grab des Ipi liegt in Dahschur nahe den Pyramiden des Snofru;

dort ist eine weitere Statue des Ipi gefunden worden. Ipi hält eine große Flöte in seiner Hand, die ihm diagonal über den Brustkorb verläuft (siehe Sourouzian, Ipi). In seiner frühen Datierung ist Ipi ein besonderer Beleg: Zwar sind aus dem Alten Reich viele Darstellungen von Musikern in den Grabreliefs erhalten, doch bleiben diese zumeist anonym. Ob Ipi ein Verwaltungsbeamter war, der zusätzlich noch Flöte spielte – also ein musizierender Verwalter – lässt sich leider nicht klären. Die Welt der Musik war im alten Ägypten niemandem verschlossen. Die Darstellungen überliefern uns Männer, Frauen, Kinder und Zwerge, Ägypter und Nicht-Ägypter beim Musizieren.

Der Grundstein zur musikalischen Ausbildung wurde vermutlich familienintern gelegt. Gleichzeitig war Musikausbildung an „Musikschulen“ oder tempelnahen Einrichtungen möglich (BM 10246 recto). Bereits ab dem Alten Reich sind Musik-„Lehrer“ (*sbA*) dokumentiert, und aus dem Mittleren Reich hat sich sogar eine Darstellung erhalten, in welcher der Grabherr einer Reihe Frauen Unterricht im Sistrum-Spiel erteilt (TT 51). Es scheint, die musikalischen Grundkenntnisse wurden im alten Ägypten von Musiker zu Musiker direkt weitergegeben.



Abb. 2

Station 2: Bes (Abb. 3)

Gehen Sie nun zu Station 2 im Raum „Fünf Jahrtausende“ – der kürzeste Weg führt Sie durch den Raum „Pharao“ hinter Ipi und anschließend nach links. Mittig in dieser Vitrine finden Sie ein Besgefäß (ÄS 7145). Das Gefäß wurde ursprünglich zum Mischen von Wasser und Wein verwendet und ist hier in der Figur des Bes ausgestaltet. Besonders deutlich können Sie das markante Gesicht sehen: Ohren, Augen, Nase, Mund und herausgestreckte Zunge sind plastisch ausgearbeitet. Weitere Details wie Tiermähne, Bart und Arme sind in Hellblau aufgemalt, einer typischen Farbwahl für die späte 18./frühe 19. Dynastie (1360-1250 v. Chr.). Das Aussehen des Bes soll dessen Funktion als Schutzgott für Mutter und Kind (vor allem im Bereich von Zeugung und Schwangerschaft) zum Ausdruck bringen. Häufig wird er mit einem Musikinstrument – etwa Harfe, Laute oder Tamburin – dargestellt, das ihm dabei helfen soll, böse Geister zu vertreiben. Wird Bes mit einer Harfe kombiniert, handelt es sich ausnahmslos um die Winkelharfe: Sie ist klein, leicht und kann somit gut mit sich geführt werden – im Gegensatz zur Bogenharfe oder Rahmenharfe, die im Sitzen gespielt werden. Ein Markenzeichen der Musik des Bes ist nämlich, dass er dabei stets tanzend gezeigt wird.

Station 3: Hathor (Abb. 4)

Verlassen Sie nun bitte den Raum „Fünf Jahrtausende“ und begeben Sie sich ins Jenseits. Am Ende des Raumes „Jenseitsglaube“ sehen Sie die Göttin Hathor. Das Gesicht einer Frau mit Kuhohren (GL 289) blickt Sie fast schon wohlwollend von oben an. Hathor hatte in der ägyptischen Vorstellungswelt viele Funktionen inne: Sie war die Göttin der Liebe, des Tanzes und der Musik. Gleichzeitig erfüllte sie auch eine Mutterfunktion, da sie als Herrin des Himmels angesprochen wird und in dieser Rolle täglich die Sonne gebiert. Sie selbst wird beim Musizieren mit Sistrum oder Tamburin gezeigt, während ihr Sohn Ihy ihr zu Ehren das Sistrum spielt. Der zuvor betrachtete Gott Bes spielt oft in Hathors Gefolge eine musikalische Rolle.

Station 4: Sistren (Abb. 5)

Im anschließenden Raum „Religion“ sehen Sie an der rechten Wand eine Vitrine mit Kultinstrumenten. Darin können Sie auch zwei Sistren entdecken. In Ägypten



Abb. 3

wurde – ähnlich wie bei uns in der Kirche heute – für die Götter musiziert. Die „Sängerin des Amun“ (vgl. MAAT 12, S. 49, Abb. 3 und 3a) war eine einflussreiche Position in der Priesterschaft von Karnak. Wir können uns die Musik im Kult als „musikalisches Opfer“ vorstellen. Stelen von Privatpersonen zeigen uns häufig die Steleninhaber bei einem intimen Konzert vor Göttern. In weniger persönlichen Zusammenhängen haben wir in Tempeln die Darstellungen von „religiöser“ Musik. Eines der häufigsten hierfür belegten Instrumente ist das Sistrum.

Es handelt sich um ein Rasselinstrument, bestehend



Abb. 4



Abb. 5

aus einem Handgriff und einem Aufbau, an dem auf Querstreben kleine runde Metallplättchen angebracht sind, die beim Schütteln ein rasselndes Geräusch erzeugen. Dieses raschelnde Geräusch sollte das Rauschen eines Papyrusdickichts nachahmen, das in einer engen Beziehung zu Hathor steht. Die beiden Exemplare in der Vitrine zeigen die zwei unterschiedlichen Typen, die es beim Sistrum gibt:

Das Fayence-Instrument ist ein Naos-Sistrum (ÄS 1689). Den oberen Abschluss des Griffes zierte der Kopf der Göttin Hathor, wie in Station 3 bereits in Groß gesehen. Der Aufbau, an dem die Plättchen befestigt waren, ist in Form eines Schreines gebaut (daher der Begriff NAOS-Sistrum). Die typischen altägyptischen Architekturelemente finden sich auch hier in der Kleinkunst wieder: Der obere Abschluss erfolgt durch eine Hohlkehle; ein Uräenfries trennt Naos und Hathorkopf. An den Seiten finden sich jeweils drei Bohrungen. Hier waren die Metallstäbe hineingeschoben, auf denen die Rasselplättchen befestigt waren.

Daneben hängt, aus Bronze gefertigt, der zweite Typus, das sogenannte Buegelsistrum (ÄS 7909). Auch hier kann man den Hathorkopf erkennen. Außerdem ist dieses Sistrum mit einer Katze auf dem Buegel dekoriert. Auch im Kult der Katzengöttin Bastet konnte das Sistrum erklingen. Bei diesem Ausstellungsstück sind die Querstreben als Aufhängungen der Metallplättchen noch im Original erhalten.



Abb. 6

Station 5: Harfe (Abb. 6)

Im Raum „Nach den Pharaonen“ sehen Sie in der Vitrine gleich rechts am Eingang eine kleine „erotische“ Gruppe aus Fayence (ÄS 6068). Die Frau liegt

vornübergebeugt, auf Zehen, Knien und Händen abgestützt auf einer Basis. Hinter ihr sitzt ein Junge auf einem Stapel aus zwei Kissen. Sein Gesicht ist zu seiner rechten Schulter gedreht und blickt den Besucher direkt an. An der rechten Schläfe trägt er eine Jugendlocke. Sein Phallus ist übergroß dargestellt und ragt waagrecht von ihm weg. Die Glans endet direkt am Gesäß der Frau. Auf dem Phallus steht eine kleine Winkelharfe, deren unterer Resonanzkörper scheinbar mit dem Schaft des Phallus verschmolzen ist. Es sind lediglich die Befestigungen der Saiten zu sehen. Die Saiten selbst sind alle einzeln ausgearbeitet. Die Harfe gehört in die Instrumentengruppe der Chordophone (Saiteninstrumente). Der Ton entsteht hierbei durch das Schwingen von gespannten Saiten und das Mitschwingen des Resonanzkörpers; wobei die Saiten mittels Zupfen oder Schlagen zum Schwingen gebracht werden. Überliefert sind aus Ägypten drei Chordophone: Harfe, Leier und Laute.

Die Harfe ist bereits auf einem Annalenstein der 5. Dynastie dokumentiert. Dort wird für König Snofru aus der 4. Dynastie (unter dem der Flötenspieler Ipi – s. o. – wirkte) die Herstellung einer Harfe erwähnt. Aus der Epoche des Alten Reichs stammen auch die ersten Darstellungen von Harfenspielern in Privatgräbern. Es scheint sich um eines der beliebtesten

Instrumente des Alten Reiches zu handeln, da es neben solistischem Spiel auch in Ensembles aus Flötisten, Sängern und Harfenspielern gezeigt wird. Die bereits hoch ausgefeilte Bauweise der Harfe lässt darauf schließen, dass das Instrument schon einen längeren Entwicklungsprozess hinter sich hatte.

Harfen bestehen aus einem Hals und einem Resonanzkörper, die meist aus Sykomore oder Akazie gefertigt werden. Der Hals kann mit einem dekorativen Emblem versehen werden und bietet die Befestigung der Wirbel für die Saiten. Die Membran des Resonanzkörpers ist aus Leder. Zu Saiten wurden Pflanzenfasern oder Darm verarbeitet. Sie werden mit den Wirbeln fixiert, aber nicht gestimmt. Altägyptische Harfen hat man über einen „Stimmstock“ gestimmt: Dieser konnte im Bogen hinauf oder hinunter geschoben werden, wodurch sich die Spannung der Saiten und damit die Grundstimmung des Instruments veränderte.

Die altägyptische Harfe ist in ihrer Form ein sehr vielseitiges Instrument, weshalb es Untergruppen (Bogenharfe, Winkelharfe und Rahmenharfe) gibt, die in sich noch weiter differenziert werden können nach Form des Korpus, Anzahl der Saiten, Spielweise oder zeitliches Auftreten.

In der kleinen Fayence-Skulptur ist eine Winkelharfe zu sehen. Diese Form erscheint erstmals gegen Ende des Mittleren bzw. zu Beginn des Neuen Reiches. Nach derzeitigem Kenntnisstand zeigt TT 367 aus der Regierungszeit von Amenophis II. die erste Winkelharfe. Als vermutlich fremder Import aus Asien (die Form lässt sich gut mit Harfen aus Zentralasien vergleichen) verdrängte sie in der Spätzeit die eigentlich in Ägypten heimische Bogenharfe. Die Instrumente zeichnen sich vor allem durch eine besonders hohe Anzahl an Saiten aus (bis zu 30). Es ist allerdings anzumerken, dass die Saiten heute meist nicht mehr erhalten sind; lediglich die Wirbel lassen entsprechende Rückschlüsse zu. Die Winkelharfe kommt – im Gegensatz zu ihrem Vorgänger, der Bogenharfe – selten in Ensembles vor; sie wird als Begleitung zum Gesang oder als Soloinstrument gespielt.

Station 6: Glocken und Klappern (Abb. 7)

Im übernächsten Raum „KunstHandwerk“ finden Sie in der Metallvitrine ein kleines Glöckchen (ÄS 3420). Glocken sind im alten Ägypten mit einer Höhe von ca. 3–5 cm stets kleinformatig. Standardmäßig sind sie aus



Abb. 7



Bronze gefertigt, in seltenen Fällen wurden auch Silber oder Gold verwendet. Glocken gehören zur Gruppe der Idiophone, die, wie der Name besagt, den Ton aus sich selbst heraus erzeugen. Heute sind nicht nur die antiken Instrumente selbst erhalten, sondern auch ihre Gussformen, die das Fertigungsverfahren dokumentieren. Die Grundform einer Glocke kann rund, oval oder eckig sein; der Ausgestaltung des Glockenprofils sind kaum kreative Grenzen gesetzt. So kennt man röhren- oder tulpenförmige Glocken. Der Klöppel wird mittels einer Drahtaufhängung im Instrument befestigt, kann aber auch durch die Glocke hindurchgezogen werden und somit eine Schlaufe zur Befestigung bilden. Als Instrumente treten Glocken in Ägypten erst ab der 23. Dynastie auf. Ihnen wird eine apotropäische (also beschützende) Funktion nachgesagt.

In der Vitrine rechts daneben sehen Sie rechts außen ägyptische Klappern aus Elfenbein (ÄS 2963). Die einfachste Möglichkeit im alten Ägypten, einen Rhythmus anzugeben, war das Klatschen. Dem nachempfunden ist vermutlich die Rhythmuserzeugung mittels Klappern oder Klangstäben. Die Klappern sind das älteste Idiophon, das man heute aus dem alten Ägypten kennt: Bereits in der Frühzeit lassen sich erste Belege feststellen. Bei den Klangstäben zeigt die Ausgestaltung mit Händen, dass hier dieselbe Intention dahintersteht

wie beim Klatschen. Zusätzlich können die Schlagstäbe mit Köpfen der Hathor dekoriert werden.

Diese Instrumente werden bei kultischen Tänzen für die Göttin Hathor verwendet. Gelegentlich können die Klappern außerdem mit reliefierten Lotusblüten, mythologischen Tierdarstellungen oder Darstellungen bärtiger Männer dekoriert werden. Ferner gibt es Exemplare, die mit einem Kuhkopf und -gehörn ausgestaltet waren, wodurch ein klarer Bezug zu Hathor gegeben ist.

Station 7: Oboe (Abb. 8)

Wenn Sie den Raum „Nubien und Sudan“ betreten, finden Sie in der Vitrine direkt links vom Eingang Figuren zweier Oboenspieler und einer Lautenspielerin.

Die Lautenspielerin (ÄS 7926) und der Syrer, der seine Oboe spielt (ÄS 7266) werden durch einen Oboe spielenden Affen (ÄS 1540) zu einem Trio ergänzt. Die Oboe war bereits Thema in einem Beitrag in MAAT 07|2018. Daher hier nur noch einmal eine kurze Zusammenfassung, ehe wir uns weiter auf die musikalische Reise begeben: Neben den Oboen kannten die Ägypter noch die Flöte und die Klarinette. Ähnlich wie bei uns heute sind Klarinette und Oboe Instrumente, die mit einem Rohrblatt gespielt wurden. Aerophone (Blasinstrumente) wurden in der ägyptischen Kultur bereits ab der Frühzeit eingesetzt und bleiben über die gesamte Kulturzeit



Abb. 9

ein fester Bestandteil der Ensembles. Es war nicht möglich, das Rohr einer Oboe umzustimmen, da sie durch Durchmesser und Länge auf eine gewisse Frequenz festgelegt war. Das Instrument ist in den Darstellungen immer zweirohrig gezeigt: beide Rohre sind allerdings nicht fest aneinander fixiert (wie beispielsweise bei der Klarinette) sondern können flexibel miteinander kombiniert werden. Daher hatte ein Oboenspieler stets ein Set aus verschiedenen Instrumentenrohren bei sich, um sich je nach Stimmung sein Instrument zusammenzusetzen.

Station 8: Laute (Abb. 9)

Den Abschluss unseres Rundgangs stellt die Lautenspielerin (ÄS 2958) dar. Die kleine Holzfigur zeigt eine nackte Frau, die auf Grund der Proportionen ihres Körpers und der kurzen Lockenfrisur als Nubierin anzusprechen ist. Die von ihr gespielte Laute besteht, ähnlich wie die heutige Gitarre, aus einem Resonanzkörper und einem Hals. Der Resonanzkörper wurde in der Regel aus Holz gefertigt und wie der Hals mit Leder überzogen und mit roter Farbe eingefärbt. Einige Quellen legen nahe, dass der Hals der Laute, ebenfalls sehr ähnlich wie bei der heutigen Gitarre, mit verschiedenen Bündlen versehen wurde. Die Saiten wurden am unteren Ende des Instruments befestigt, über einen Steg den

Bund hinauf gezogen und am Hals der Laute mit einer Schnur bzw. einem Band fixiert. Dieses Verfahren erinnert stark an die heutige Geige.

Das dritte Instrument aus der Gruppe der Chordophone ist die Leier. Sie wurde vermutlich im Mittleren Reich aus dem Nahen Osten importiert und erscheint erstmalig in einer Grabmalerei in Beni Hassan, gespielt von einem Nicht-Ägypter. Zumeist wird die Leier von Frauen gespielt, eine Ausnahme hiervon stellt die Amarnazeit dar, in der auch Männer zur Leier greifen. Leier und Laute wurden übrigens beide mit einem Plektrum gespielt, während die Harfensaiten stets nur mit den Fingern gezupft wurden.

Selbstverständlich kannten auch die alten Ägypter schon Membranophone: Trommeln und Tamburine gehörten ebenso zum musikalischen Inventar wie alle anderen hier beschriebenen Instrumente.

Nachdem Sie nun Ihren Rundgang abgeschlossen haben, wünschen wir Ihnen an dieser Stelle noch einen schönen Tag und freuen uns auf Ihren nächsten Besuch in unserer Sammlung ■

Literatur:

- N. Böckler, *Die Flöte im Alten Ägypten* (Hamburg 2016).
Lexikon der Ägyptologie II (1977) 627–628 s. v. Glocke.
Lexikon der Ägyptologie IV (1982) 231–234 s. v. Musiker.
H. Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern* (Leipzig 1961).
M. Lurker, *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens* (München 1998).
S. Schoske, *Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München* (Mainz am Rhein 1995).
L. Manniche, *Music and Musicians in ancient Egypt* (London 1991).
S. Emerit, *Music and Musicians*, in: *UCLA Encyclopedia of Egyptology* (<https://escholarship.org/uc/item/6x587846>) 2016.
H. Sourouzian, *La statue du musicien Ipi jouant de la flute et autres monuments du règne de Snofrou à Dahshour*, in: C. Ziegler (Hrsg.), *L'art de l'Ancien Empire égyptien; Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 3 et 4 avril 1998* (Paris 1999) 149–167.

FORSCHUNG

FUNDSTÜCKE

OBELISKEN IN DER BASILIKA DER BENEDIKTINERABTEI IN OTTOBEUREN

ROXANE BICKER

Tagtäglich erhält das Museum die unterschiedlichsten Anfragen – Objektbegutachtungen, Fotoanfragen, und dann sind da auch die etwas ungewöhnlichen Anliegen! Mitte Mai erreichte uns die Anfrage des Chorleiters Helmut Scharf, der mit seinem Chor in der Basilika Ottobeuren einen Auftritt plante. Ihm waren die im großen Deckenfresko abgebildeten Obelisken aufgefallen. Ob man denn lesen könne, was dort drauf geschrieben stünde?

Der Forschergeist war geweckt!

Ein erster Blick auf die Hieroglyphen zeigte – nein, es waren nur Fantasie-Zeichen, und somit ergeben sie keinen sinnvollen Text. Eine Recherche ergab, dass die Deckengemälde ab 1755 von den beiden Freskenmalern der Basilika Ottobeuren, Johann Jakob und Franz Anton Zeiller, geschaffen wurden.

Johann Jakob Zeiller (1710-1783) und Franz Anton Zeiller (1716-1794) waren Ziehbrüder und entfernte Vettern. Johann Jakobs Vater, der Maler Paul Zeiller, nahm

den früh verwaisten Franz Anton in seine Familie auf. Beide Jungen wurden von ihrem Vater ausgebildet und verbrachten einen Teil ihrer Lehr- und Wanderjahre in Rom. Johann Jakob war 1726 bis 1731 beim Maler Sebastiano Conca in Rom in Ausbildung, Franz Anton kam erst 1742-44 nach Rom und lernte bei Corrado Giaquinto.

Rom ist nicht nur die Ewige Stadt, sondern wird auch „Stadt der Obelisken“ genannt. Mit insgesamt 14 ägyptischen Obelisken stehen dort heute weit mehr als in Ägypten selbst! Viele von ihnen wurden von den römischen Kaisern als Trophäen aus Ägypten nach Rom gebracht, einige auch als Monumente der römischen Ägyptomanie in Rom hergestellt (so auch der Münchner Obelisk!). Neue Aufstellungsorte und ihren heutigen architektonischen Rahmen bekamen die Obelisken in Rom zumeist seit dem späten 16. Jahrhundert durch die Päpste, die sie auf zentralen Plätzen wie der Piazza del Popolo, der Piazza Navona, dem Montecitorio und der





Piazza della Rotonda oder vor Kirchen wie Sankt Peter, San Giovanni in Laterano, Santa Maria sopra Minerva, Santa Maria Maggiore oder Trinità dei Monti aufstellen ließen...

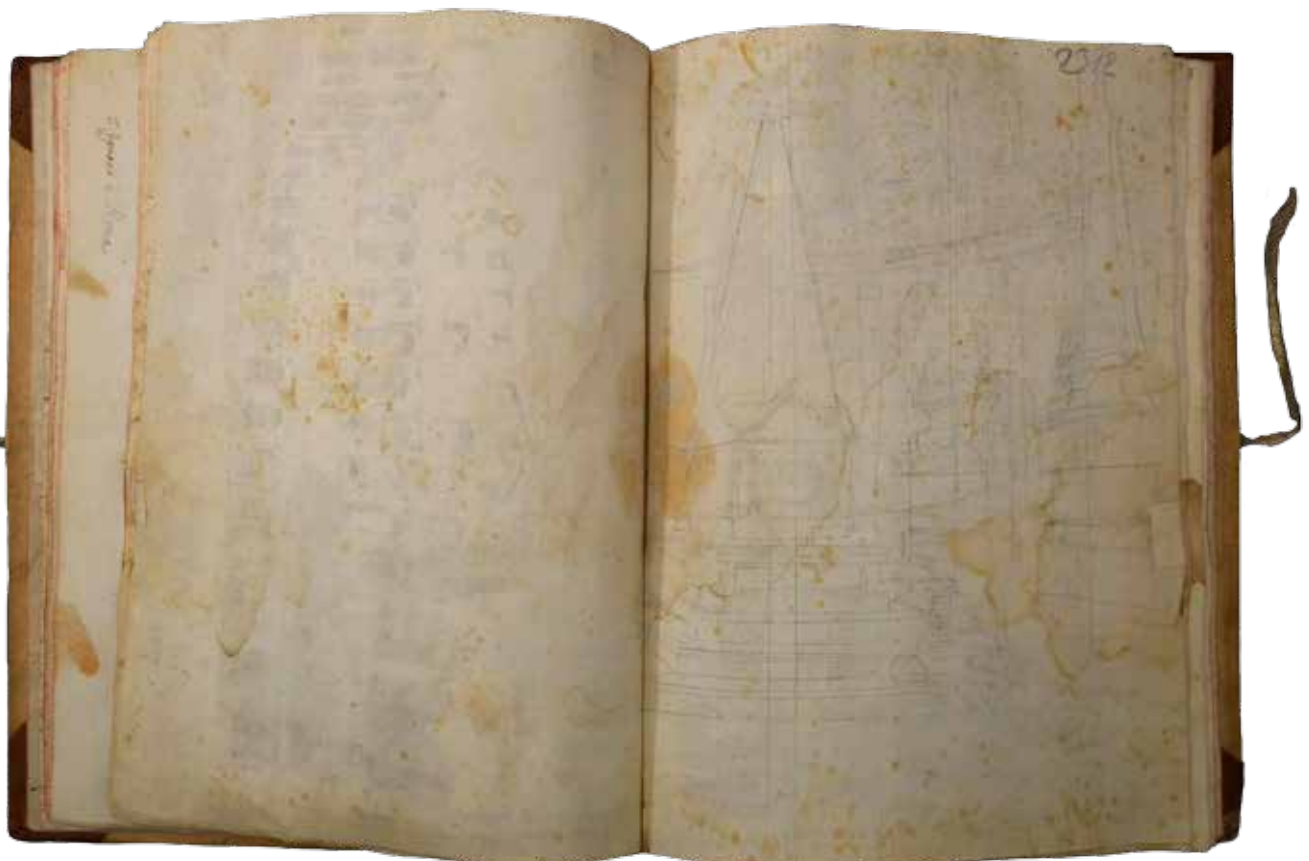
Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass sich beide Zeillers in Rom auch mit den Obeliskten beschäftigt haben. Ein Vergleich der Obeliskten auf dem Deckenfresko in Ottobeuren mit den in Rom aufgestellten Obeliskten ergibt keine eindeutige Übereinstimmung.

Die Hieroglypheninschriften auf den Ottobeurer Obeliskten sind in ihren Zeichenformen und ihrem Kontext reine Fantasieprodukte. Wenn man sich aber die Umgebung, die monumentalen Gebäude im Hintergrund der Fresken betrachtet, so könnte es der Obelisco Macuteo auf der Piazza della Rotonda vor dem Pantheon sein. Auch die Form des Obeliskten ist denen in der Basilika sehr ähnlich.

Ein Skizzenbuch Franz Anton Zeillers über seine Zeit in Rom findet sich heute im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. Die einzige Skizze eines Obeliskten in dem Buch zeigt allerdings wohl eher eine Grabdekoration als einen der in Rom stehenden Obeliskten.

Dass die im Stadtbild präsenten römischen Obeliskten den Zeillers als Inspirationsquelle für das Deckenfresko in Ottobeuren dienten, darf als sicher gelten. Ob sie eigene Skizzen oder aber Publikationen wie z. B. Athanasius Kircher als Vorlagen benutzten, das werden erst weitere Forschungen klären können.

Mehr zu Ottobeuren und seiner Geschichte findet sich unter ottobeuren-macht-geschichte.de. Wir danken Herrn Ralf Bormann vom Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum für die Informationen und das Bild zum Skizzenbuch Franz Anton Zeillers. ■



MUMIE I.

DIE MUMIE MIT DEM PORTRÄT

ERGEBNISSE DER CT-UNTERSUCHUNG EINER RÖMERZEITLICHEN KINDERMUMIE

ANDREAS NERLICH



Abb. 1

Im Bestand des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst (SMÄK) München befindet sich als Teil der Dauerausstellung eine vollständig eingewickelte Kindermumie (ÄS 1307). Das Besondere dieser Mumie ist nicht allein ihr Lebensalter – gut erhaltene, vollständig bandagierte Kindermumien sind selten – sondern besonders ein über dem Gesicht des oder der Verstorbenen angebrachtes Mumienporträt. Derartige Mumienporträts finden sich vornehmlich in Grablagen römerzeitlicher Siedlungen Unterägyptens, so insbesondere der Fayum-Region.

Das Kind ist wie erwähnt vollständig in Mumienbinden eingehüllt (Abb. 1). Diese liegen in einer sogenannten Kassettenbindung, also einer sich kreuzförmig überdeckenden Wickelung, vor. In diese eingelassen sind mehrere mit Goldfarbe überzogene Stuckknöpfe. Der Kopf ist kastenförmig gewickelt, was durch die Form des Mumienporträts vorgegeben sein dürfte. Entsprechend verfügbarer Aufzeichnungen kam die Mumie als Geschenk des berühmten englischen Ägyptologen Sir Flinders Petrie 1912 an das Königlich Bayerische Antiquitäten-Kabinett. Sir Petrie dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit die Mumie im Zuge seiner Grabungen an einem römerzeitlichen Friedhof in der Nähe der Pyramide von Hawara entdeckt haben, die im Siedlungsgebiet des vorgenannten Fayums liegt. Entsprechend dieses Fundortes nimmt man bislang an, dass die Mumie zwischen 70 und 80 n. Chr. angefertigt wurde. Weitere Informationen zu Herkunft oder Person der Mumie liegen nicht vor.

Im Rahmen des Münchner Mumienprojektes der frühen 1980iger Jahre war die Mumie einer vollständigen Röntgenuntersuchung unterzogen worden (Abb. 2). Hierbei wurde anhand der Befunde ein etwa 5–6 Jahre altes Mädchen vermutet, dessen Körper nach altägyptischem Ritus präpariert worden war. Dabei fielen zahlreiche Verschiebungen und Verlagerungen von Skelettanteilen auf, die sämtlich als Folgen der Trocknung und Schrumpfung nach dem Tod und somit als postmortale



Abb. 2



Abb. 3

Artefakte identifiziert werden konnten. Hinweise auf krankhafte Befunde oder gar Anhaltspunkte für die Todesursache ließen sich nicht ableiten.

Zur weiteren Informationsgewinnung wurde deshalb aktuell eine CT-Untersuchung durchgeführt (Abb. 3, 4). Aus den hierbei gewonnenen Daten konnten zum einen wesentliche Information über Alter, Geschlecht, bestimmte körperliche Merkmale und krankhafte Befunde abgeleitet werden, zum anderen bot sich durch die CT-Daten des knöchernen Schädels die Gelegenheit, eine virtuelle Rekonstruktion des Gesichtes mit neuesten Verfahren vorzunehmen, um die Authentizität des Mumienporträts im Bezug auf das verstorbene Kind zu überprüfen. Dieser letztere Aspekt ist in dem folgenden gesonderten Bericht abgehandelt.

Die detaillierte CT-Untersuchung konnte zunächst durch den Nachweis eines männlichen Gliedes (Abb. 5) zweifelsfrei das Geschlecht als „männlich“ belegen. Das Individualalter wurde anhand der Länge der Röhrenknochen, dem Zustand der Zahnanlagen sowie dem der Knochenkerne auf einen Bereich zwischen 2–4 Jahren eingegrenzt, wobei mehrere Indikatoren eher für ein Sterbealter im oberen Bereich, somit zwischen etwa 3 ½–4 Jahren, sprechen.

Des weiteren konnten die typischen Zeichen einer alt-ägyptischen Balsamierung festgestellt werden: nicht nur der Nachweis der schon äußerlich gut sichtbaren Bindenumwicklungen, sondern auch „innerlich“ ließen sich Präparationszeichen erkennen, die mit einer Durchstoßung der v.a. linksseitigen Siebbeinplatte (Abschluss der Nasenhöhle zur vorderen Schädelgrube) einen

Zugang zum Schädelinneren eröffnet hatten (Abb. 6); dann in der Schädelhöhle der typische, über dem Hinterhaupt gebildete „Spiegel“ einer mutmaßlichen Balsamierungssubstanz (8,5 x 6,5 x 2,6 cm Größe) und Verschluss der Öffnung durch plombenartige textile „Stopfen“ in beiden Nasenhaupthöhlen. Ebenso war die Mundhöhle mit Stoff austamponiert und auch das Rektum war mit Fremdmaterial gefüllt worden. Schließlich fand sich über dem linken Unterbauch ein klaffender Eröffnungsschnitt der Bauchhöhle, der ebenfalls mit Bindenmaterial ausgestopft verschlossen war. Die Mumie selbst war in multiple dicht liegende Stoffbinden eingehüllt.

Am Skelett ließen sich zunächst die schon in der früheren Röntgenuntersuchung nachgewiesenen Verformungen und Verlagerungen von Skeletteilen nachvollziehen, die nach Lage und Form sämtlich als Folge der postmortalen Trocknung erkannt werden konnten.

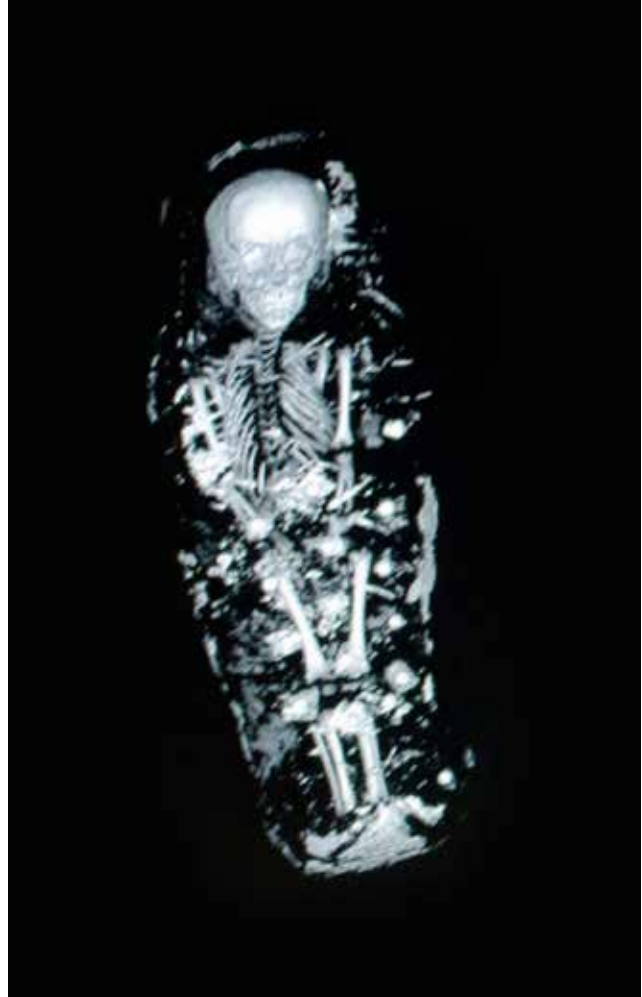


Abb. 4

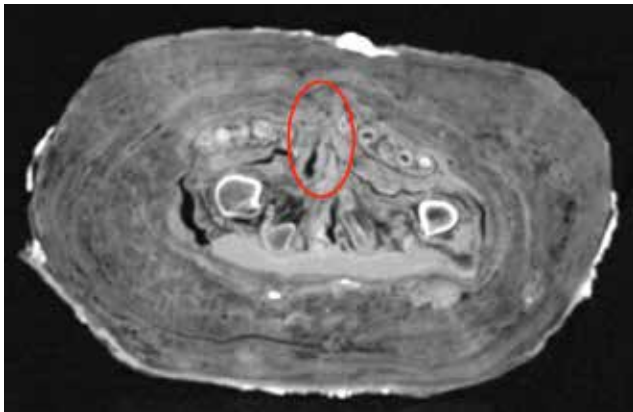


Abb. 5

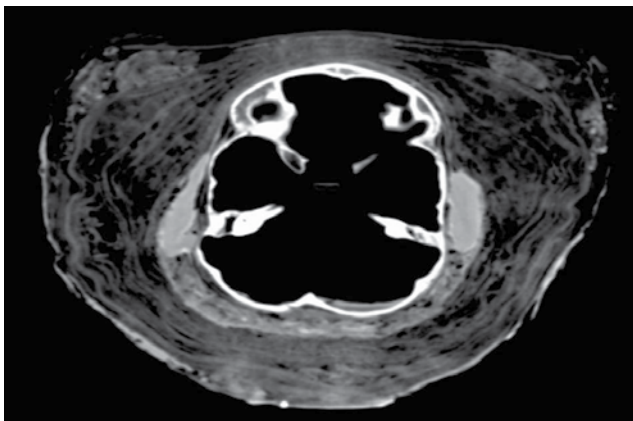


Abb. 6

Darüber hinaus konnte eine Anomalie im Bogenschluss des ersten Halswirbels, ein langgezogener (dolichozephaler) Schädel und ein sogenannter „griechischer Fuß“ (die zweite Zehe überragt den Großzehen) festgestellt werden (Abb. 7, 8), sämtlich Normvarianten ohne krankhaften Befund. Übrigens sagt – leider – die Fußform nichts über die ethnische Herkunft des Verstorbenen etwas aus, da in der Mittelmeerregion auch zahlreiche Nicht-Griechen eine derartige Fußform aufweisen (aktuell sind rund 50% aller Europäer mit einer griechischen Fußform versehen, rund 40% haben einen „römischen Fuß“ und 10% eine „ägyptische Fußform“). Letztlich ergab die CT-Untersuchung auch noch einen krankhaften Organbefund, der als Todesursache durchaus realistisch in Betracht kommt: Die ausgezeichnete Auflösung auch von Weichteilstrukturen im CT – im Gegensatz zu dem konventionellen Röntgen, das die Weichteile nur sehr schematisch abgrenzen und darstellen kann – ist die linke Lunge auffällig verdichtet und „verdickt“, was auf einen entzündlichen Prozess hinweist (Abb. 9). So findet man die rechte Lunge typischerweise postmortal nach hinten gesunken als flache Scheibe, während die erwähnte linke Lunge netzig aufgespannt und verdickt die Zeichen einer Lungenentzündung angibt. Dem entsprechend dürfte der kleine

Abb. 7

Griechischer Fußtyp	Ägyptischer Fußtyp	Römischer Fußtyp
D. 2 überragt D. 1	D. 1 länger od. 1+2 gleich lang	mind. D. 1 bis 3 gleich lang
		

Bub im Alter von etwa 3 ½–4 Jahren an einer solchen Lungenentzündung verstorben sein.

Wie im Beitrag von Lukas Fischer genau beschrieben ist, zeigt die virtuelle Rekonstruktion des Gesichtes eine hohe Übereinstimmung zum Mumienporträt, so dass anzunehmen ist, dass das Porträt erst kurz nach dem Tode individuell angefertigt worden sein dürfte – jedoch das Kind in seiner letzten Lebensphase korrekt wiedergegeben hat ■

Die vorliegenden Untersuchungen sind ein Gemeinschaftsergebnis, zu dem insbesondere Frau Prof. Dr. Stephanie Panzer (Abt. Radiologie, BGU Klinik Murnau und PMU Universität Salzburg), Prof. Dr. Thomas Helmberger (Institut für Diagnostische und Interventionelle Radiologie, München Klinik Bogenhausen), sowie das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst München insbesondere Frau Dr. Sylvia Schoske und Frau Roxane Bicker M.A. beigetragen haben.



Abb. 8

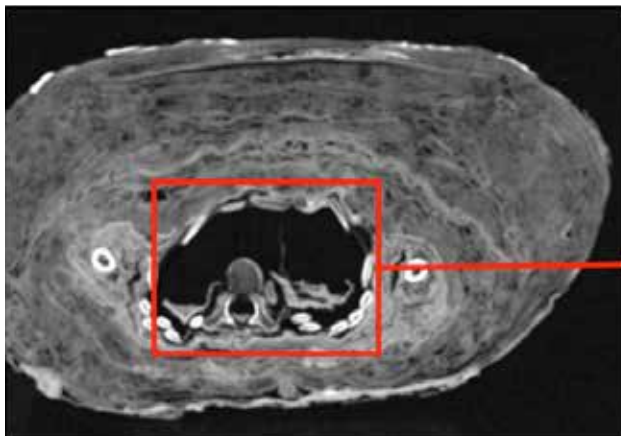


Abb. 9a

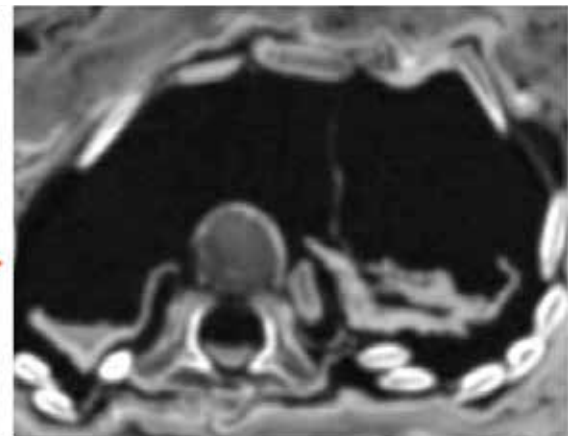


Abb. 9b

MUMIE II.

DIE VIRTUELLE GESICHTSREKONSTRUKTION EINER RÖMERZEITLICHEN KINDERMUMIE

LUKAS FISCHER

Das Ziel forensischer Rekonstruktionen ist die Identifikation eines verstorbenen Menschen. Um zu verstehen, wie nah diese Rekonstruktionen an die Wirklichkeit kommen können, unterscheiden wir zwischen sekundären und primären Gesichtsmerkmalen. Unter sekundäre Merkmale fallen etwa eine Haarfrisur, Schminke, Verletzungen, Brillen und andere veränderliche Merkmale, die die Wahrnehmung eines Gesichts stark beeinflussen. Primäre Merkmale meint die weitgehend unveränderbare Form der Hautoberfläche und die Formen der Gesichtsoffnungen. Letztere Merkmale eignen sich besonders gut für eine objektive Erkennung. Auch Gesichtserkennungssoftware arbeitet mit diesen Merkmalen. Eine forensische Gesichtsrekonstruktion ist vor allem dazu geeignet, die primäre unveränderliche Form von Gesichtern zu rekonstruieren. Sekundäre Merkmale werden anhand archäologischer Interpretation ergänzt.

Im vorliegenden Fall der Kindermumie wurde die Gesichtsrekonstruktion als Blindtest durchgeführt. Dem Verfasser war das Mumienporträt des Kindes während des Arbeitsprozesses nicht bekannt. Nach fortgeschrittener Rekonstruktion wurden lediglich Informationen über Frisur, Haar-, Haut- und Augenfarbe übermittelt.

Der aus dem CT-Scan stammende 3D-Schädel, der im vorangegangenen Beitrag von A. Nerlich beschrieben wird, ist die Grundlage für die gesamte Gesichtsrekonstruktion. Eine Besonderheit dieses kindlichen Schädels ist der im Verhältnis zur Schädelkalotte relativ schwach ausgeprägte Kieferbereich. Die Nasenöffnung vergrößert sich erst mit dem Lebensalter, die Augenhöhle hingegen ist bereits bei Kindern verhältnismäßig groß. Für eine virtuelle Rekonstruktion nach Richard Helmer wurden auf den Schädel anatomische Durchschnittswerte in Form kleiner Abstandshalter aufgetragen. In der 3D-Darstellung sind das kleine Zylinder, die numerisch auf die passende Stärke eingestellt werden können. Die dazu verwendeten Daten wurden von M. H. Manhein mittels Ultraschall an lebenden Individuen im Alter von drei bis acht Jahren erhoben. Sie weisen in der unteren Gesichtshälfte eine Varianz

von bis zu 16 mm auf. Grundsätzlich ist die Rekonstruktion der oberen Gesichtshälfte daher verlässlicher. Ernährungszustand, Gesundheitszustand und Genetik spielen für die Stärke der Weichteilauflage eine große Rolle, können aber wie in unserem Fall nur unsicher interpretiert werden. Daher muss die Gesichtsoberfläche bei der Arbeit mit den Durchschnittswerten interpretativ zu einem stimmigen Gesamtbild geformt werden.

Neben den Weichteilstärken geben uns aber viele Merkmale des Schädels Hinweise auf das Gesicht des verstorbenen Individuums. Die Augenform ist anhand spezifischer Punkte am Schädel rekonstruierbar. Das Augenlid ist zwischen zwei Unebenheiten in der Augenhöhle, dem crista lacrimalis und dem tuberculum malaris über den Augapfel gespannt. Aus Augenposition und Ausrichtung der Augenlider ergibt sich alles Wesentliche zur Form der Augen. Die Mundöffnung entspricht in der seitlichen Ausdehnung im Durchschnitt der Lage der Eckzahnaußenseite. Die Höhe der Schneidezähne gibt Hinweise auf die Höhe der Lippen. Einer der aufwändigsten Rekonstruktionsschritte ist die Wiederherstellung der Nase. Neben vielen Hinweisen, die uns die Form und die Ausdehnung der Nasenhöhle geben, wird nach G. U. Lebedinskaya das seitliche Profil der Nasenhöhle nach außen gespiegelt, um eine Annäherung an die originale Form der Nase zu erhalten. In der Praxis ist der Weg von einer rein datenbasierten Rekonstruktion bis hin zu einem weitgehend lebens-echten Abbild ein bildhauerischer Prozess, der sich anatomischer Grundsätze bedient. Daher wird dieser Arbeitsschritt „3D-sculpting“ genannt. Der regelmäßige Abgleich zwischen der zu formenden Oberfläche und dem Schädel ist dabei virtuell besonders gut nachvollziehbar. Jederzeit kann das Gesicht transparent gemacht oder geschnitten werden, so dass nie die Gefahr besteht, sich zu weit von den anatomischen Vorgaben zu entfernen.

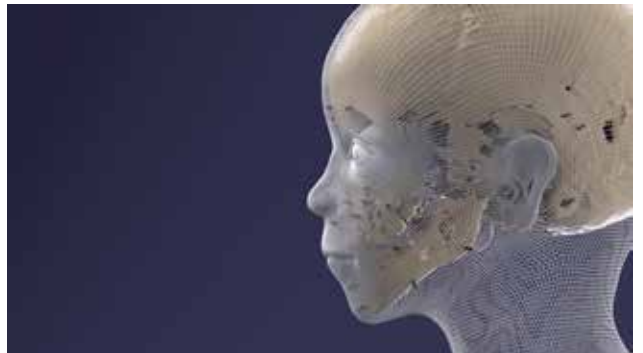
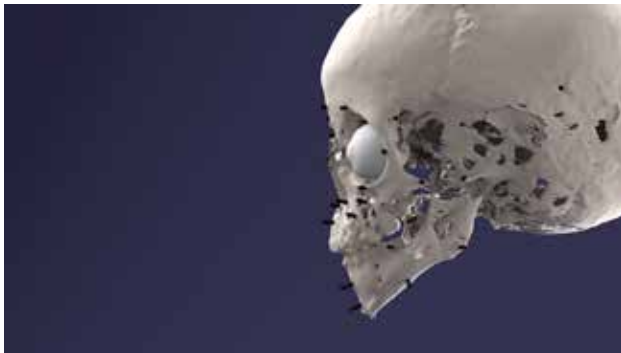
Das Ergebnis der forensischen Gesichtsrekonstruktion mag für den Betrachter subjektiv gut oder weniger gut zum Gesicht auf dem Mumienportrait passen. Um sich der Frage nach der Ähnlichkeit möglichst objektiv zu

nähern, wurde im Anschluss ein einfacher biometrischer Vergleich hergestellt. Die objektiven Merkmale, wie etwa Mundwinkel, Augenöffnung, Nasen- und Kinnlinie, können anhand horizontaler Linien mit dem Mumienportrait verglichen werden. Ein derartiger Vergleich mit einem Gemälde wäre als forensische Auswertung nur wenig aussagekräftig, da die Ähnlichkeit zwischen dem Gemälde und dem lebenden Individuum unsicher ist. Dennoch sehen wir eine erstaunlich hohe Übereinstimmung. Wir sehen aber auch deutliche Unterschiede zwischen dem Portrait und der Gesichtsrekonstruktion, so etwa die Breite des Mundes, die Breite der Nase und die Größe der Augenöffnung. An dieser Stelle können durchaus Unsicherheiten des Rekonstruktionsprozesses Ursache für die Abweichung sein. Verhältnismäßig groß scheinen Mund und Augen jedoch auch bei den bisherigen Rekonstruktionen aus der Fayum-Region. In der Mehrzahl zeigen die Ergebnisse der Forensiker (C. Wilkinson et al.) sichtbar kleinere Augen- und Mundöffnungen als die Mumienportraits. Mit hoher Wahrscheinlichkeit fassen wir hier ein im Malstil greifbares historisches Schönheitsideal. Wie anfangs auf anatomischer Ebene beschrieben, haben Kinder in Relation zum Erwachsenengesicht durch den schwächer ausgeprägten Kiefer und die im Verhältnis

größeren Augenhöhlen einen kleineren Unterkiefer und größere Augen. Im Mumienportrait gehen diese Ausprägungen allerdings noch über die natürlichen Proportionen eines kindlichen Gesichtes hinaus. Mit dieser Idealisierung, die auch bei den Mumienporträts von Erwachsenen zu beobachten ist, wollten die Maler vielleicht einem Ideal von Jugend und Schönheit folgen oder einen Effekt von Lebendigkeit und Präsenz schaffen. ■

Literatur

C. Wilkinson, B. Brier, R. Neave, D. Smith, *The facial reconstruction of Egyptian mummies and comparison with the Fayum portraits* (Nuuk 2002).
G. U. Lebedinskaya, T. S. Balueva, E. B. Veselevskaya, *Development of methodological principles for reconstruction of the face on the basis of skull material* (New York 1993).
M. H. Manhein, R. E. Barsley, G. A. Listi, R. Musselman, N.E. Barrow, D. H. Ubelaker, *In vivo facial tissue depth measurements for children and adults* (2000).
R. Helmer, S. Rohricht, D. Petersen, F. Moer, *Plastische Gesichtsrekonstruktion als Möglichkeit der Identifizierung unbekannter Schädel* (1993).





SPIELART

40

Du bringst zum kommenden SPIELART zwei Deiner Videoarbeiten mit. Welche sind das und wovon werden sie handeln?



SPIELARTI THEATER FESTIVAL



„21 – Erinnerungen ans Erwachsenwerden“ ist ein Langzeitprojekt, an dem ich seit sechs Jahren arbeite. Dafür habe ich in verschiedenen Städten und inzwischen über drei Kontinente hinweg Menschen die Fragen gestellt: „Was haben Sie mit 21 Jahren gemacht?“ und „wie sind Sie erwachsen geworden?“ Mein Ziel war eine Art „Galerie des Jahrhunderts“ und für möglichst jedes Jahr Menschen zu finden, die davon berichten. Zu den ältesten gehört ein heute hundertjähriger Mann, der noch vom Jahr 1939 berichten kann, als er 21 Jahre alt war. Und die jüngsten sind im letzten Jahr 21 geworden. Insgesamt ist es so, dass ich die Leute zuerst interviewt habe, das Gespräch habe ich schließlich kondensiert

auf eine Erzählung von meist ca. 10–15 Minuten. Drei Monate später habe ich den Teilnehmenden diese Erzählung vorgespielt und sie dabei gefilmt, wie sie sich ihre eigene Geschichte anhören. Die zweite Arbeit „Death and Birth in My Life“ ist neu. Im Juni war sie zum ersten Mal in Basel zu sehen. In ihr führe ich keine Interviews, sondern bringe jeweils zwei Menschen zusammen, die sich gegenseitig ihre Erfahrungen mit Geburt und Tod erzählen. Die über allem stehenden Fragen sind: Wie haben dich diese Erfahrungen geprägt und verwandelt? Was hat das mit dir gemacht? Ebenso wie „21“ wird auch „Death and Birth in My Life“ als Videoarbeit zugänglich sein; man wird



dabei beiden Menschen, dem Sprechenden und dem Lauschenden gleichzeitig ins Gesicht sehen, was man im echten Leben nicht kann.

Was sind die Parallelen beider Arbeiten?

Bei beiden spielt die Kunst des Zuhörens eine entscheidende Rolle. Und beide sind als Langzeitprojekte angelegt und präsentieren Lebensgeschichten aus verschiedenen Weltgegenden. Dann gibt es ästhetische Verbindungen: ich habe beide Male mit derselben Szenografin zusammengearbeitet, Monika Schori. Und mit denselben Kameramännern, Matthias Stickel und Benno Seidel. Beide Projekte sind mit hochgestellten Kameras gefilmt und die Monitore, auf denen die Filme präsentiert werden, sind hochkant angeordnet. Beide Projekte nutzen dieses Porträtformat. Die „Temperatur“ der beiden ist allerdings verschieden und auch die Art wie man sie betrachtet. Bei „21“ kann man sich frei bewegen und sich sein Programm ganz individuell zusammenstellen. „Death and Birth in My Life“ funktioniert nur zeitgebunden und man schaut an einem Abend zwei lange Videos die je etwa fünfzig Minuten dauern. Beiden Arbeiten ist wiederum gemeinsam, dass es mehrere Besuche braucht, um sie komplett zu sehen – die Portraits in „21“ haben eine Gesamtspieldauer von gut acht Stunden, für „Death and Birth in My Life“ gibt es drei verschiedene Abendprogramme.

Beide Stücke – und Deine Arbeiten generell – sind sehr persönlicher Natur. Welchen Anteil hat Deine eigene Biografie an den Arbeiten?

Die spielt bei beiden eine wichtige Rolle, es gibt immer einen tiefen biografischen Kern, weil es nur so möglich ist, dass ich so lange dranbleibe. Das Jahr in dem ich 21 wurde ist für mich enorm prägend gewesen, hingegen hatte ich lange Zeit Schwierigkeiten mich als „Erwachsener“ zu verstehen. „Death and Birth“ kommt aus einem persönlichen Verlusterlebnis – mein Bruder ist gestorben und ich habe da die Erfahrung gemacht, dass es gesellschaftlich kaum einen Raum gibt, um über Verlust zu sprechen. Die religiöse Gemeinschaft

bietet einen solchen, ich aber möchte im Theater einen solchen Raum ermöglichen.

Folgt man den Gesprächen Deiner Arbeiten, scheinen sie beinahe eine therapeutische Qualität zu haben.

Nach den Gesprächen haben die Beteiligten oft ein Gefühl von Leichtigkeit, aber es sind einmalige Erlebnisse und das ist schon ein starker Unterschied zu einem therapeutischen Setting. Was stattfindet, ist im gelingenden Fall einfach ein gutes Gespräch und das hat – davon bin ich überzeugt – eine heilsame Wirkung.

Die Interviewpartner*innen vor Deiner Kamera exponieren sich sehr stark. Dennoch hat man nie das Gefühl einer Grenzüberschreitung. Wie gewährleistest Du, dass der Raum, den Du anbietest, auch ein geschützter Raum ist?

Das ist für mich eine entscheidende, absolut wichtige Sache, die Menschen zu schützen. Sie können sich nur dann wirklich öffnen, wenn sie geschützt sind. Ein Aspekt ist, dass ich vorab klar mache, dass ich nichts von dem Gesagten in den fertigen Film aufnehmen, wenn das nicht gewünscht ist. Das entspannt die Situation ungemein, wenn man weiß, dass man nicht bei allem was man erzählt, aufpassen muss. Ein anderer Aspekt betrifft die Präsentation, die jeweils auf Intimität abzielt – so wird „Death and Birth in My Life“ nur in kleinen Gruppen von fünf bis sieben Besucher*innen zu sehen sein. Zwischendrin wird es auch eine Pause geben, in der man sich über das Gehörte austauschen kann, aber nicht muss, wenn man nicht will.

Welche Erfahrungen willst Du dem Publikum vermitteln? Was sollen sie von ihrem Besuch mitnehmen?

Sicherlich, dass das Zuhören eine enorm wichtige Qualität ist. Gerade in unserer Zeit. Es ermöglicht, sich mit Menschen mit völlig anderen Biografien und Hintergründen in Beziehung zu setzen. Ich hoffe, dass eine temporäre Gemeinschaft von Zuhörenden entsteht. ■

INTERVIEW: CHRIS SCHINKE

HINTERGRUND

BARGELDLOS

JAN DAHMS

Im gesamten Zeitraum der pharaonischen Geschichte funktionierten Staat und Wirtschaft ohne ein auf Geldmünzen basierendes System. Es stellt sich somit einerseits die Frage wie eine Wirtschaft ohne Münzen funktionierte, und andererseits die – auch in unserer Zeit wieder aktuelle – Frage „Wozu überhaupt Münzgeld?“ Zu den entscheidenden Vorteilen des (antiken) Münzgeldes gehören die (fast) unbegrenzte Haltbarkeit der verwendeten Metalle sowie die einfache Handhabung und Lagerung von Münzen. Im Unterschied zum reinen Material in Barrenform garantiert eine geprägte Münze zudem, dass eine festgelegte Materialmenge vorliegt. Unterschiedliche Münzen können so bei bekanntem Kurs miteinander getauscht werden. Auf diese Weise erleichterte die Geldmünze insbesondere den überregionalen Handel und trug zu einer schnellen Ausbreitung bei.

Bereits vor Entstehung der Münze wurden anstelle des unmittelbaren Warentausches Hilfsmittel verwendet, die ähnlich wie Geld funktionierten. So waren Kaurischnecken (Abb. 1) vom 2. Jahrtausend v. Chr. bis in die Neuzeit ein gültiges Zahlungsmittel. Die Verwendung erstreckte sich von Ostafrika über den indischen Ozean bis nach Südostasien. Dabei hatte jede einzelne Kaurischnecke immer denselben Wert, unabhängig von ihrer Größe und Form. Als alternative Zahlungsmittel wurden auch andere Muscheln und Meeresschnecken verwendet, etwa in Papua-Neuguinea, den Marshall-Inseln und Melanesien, oder Hundezahnketten wie in Indonesien. Wichtig ist für alle diese Währungen,

dass die eigentlichen Handelsgüter mit „Hilfsmitteln“ erworben wurden, deren realer Wert unter dem Warenwert lag. Vergleichbares gilt auch für Geldscheine aus Papier.

Eine weitere Vereinfachung des Handels vor der Verwendung von Münzen war der Rückgriff auf einen Referenzwert zur Preisermittlung, meist Edelmetall. Anders als bei Kaurischnecken und vergleichbaren Hilfsmitteln kam hier ein realer Wert zum Einsatz, ähnlich dem „Goldstandard“ im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sowie den eingelagerten Goldbeständen einiger moderner Nationalbanken.

Im Alten Ägypten gab es verschiedene Maßeinheiten, die nebeneinander verwendet wurden und sich im Laufe der Jahrhunderte auch veränderten. Im Alten Reich sind „Getreide“, „Stoffe“ und „Kupfer“ sowohl die vorherrschenden Zahlungsangaben als auch die Möglichkeiten Vermögen zu verwahren. Wegen seiner geringen Haltbarkeit eignet sich Getreide für regelmäßige Käufe. Stoffe und Kupfer können langfristig aufbewahrt werden; beide Materialien lassen sich einfach und platzsparend in Form von Stoffballen, Kupferbarren oder Werkzeugen lagern und schützen – ein nicht unerheblicher Faktor in einer Zeit vor Sparbüchern und Bankkonten. Stoff und Kupfer wurden vorwiegend bei teuren Erwerbungen wie Haus- und Landkäufen als Zahlungsmittel verwendet. Der Rückgriff auf Getreide, Stoff und Metall hing auch mit den Möglichkeiten der Steuererhebung zusammen. Getreide war die einfachste Methode, Abgaben von der



Abb. 1: Kaurischnecken, ÄS 7855



Abb. 2: Fiktive Illustration des in O.DeM 73 verso beschriebenen Handels

in der Landwirtschaft tätigen Bevölkerung zu erheben. Mit diesen Einnahmen konnten die Arbeiter der staatlichen Domänen bezahlt werden, die ihrerseits für die Produktion bzw. Beschaffung von Stoffen und Metallen zuständig waren. Die hohen Würdenträger wurden dann mit allen drei Geldwerten bezahlt. Die staatliche Verteilung von Gütern war nur ein Teil der altägyptischen Wirtschaft, in der es ebenso private Handelsgeschäfte gab.

Seit dem Mittleren Reich wird neben Kupfer auch Silber und Gold als Wertreferenz genannt. Es wurde in Barrenform und auch Schmuckform verwendet. Funde von Gewichtssteinen sprechen dafür, dass es zwei Gewichtsstufen (13,6 g und 27,3 g) gab, die sich wohl auf die Verwendung von Kupfer oder Gold beziehen. Im Papyrus Boulaq 18 werden ein „großes“ und ein „kleines“ Deben genannt.

Der „Deben“ wird seit dem Neuen Reich standardmäßig auf Kupfer / Bronze bezogen. In Papyri wird er gelegentlich durch eine explizite Anmerkung mit Silber oder Gold verknüpft. Ein Deben entspricht dabei 91 g und wird in 10 Qedet zu je 9,1 g unterteilt. Daneben gibt es weitere Sondermaße für Lebensmittel und Hohlmaße wie den „Khar“ oder den sich auf Silber beziehenden „Seniu“. Die Grundlagen der Wertanlage sind wie seit der Epoche des Alten Reiches Getreide und Metalle.

Wie ein Handel mit der „Währung“ Deben aussehen

konnte, verdeutlicht Janssen an einem Beispiel aus Deir el-Medineh (O. DeM 73 verso, Abb. 2). Der Käufer erwirbt einen Holzsarg im Wert von 25,5 Deben. Er bezahlt dies mit verschiedenen Mitteln: zwei Ziegen (2+3 Deben), einem Schwein (5 Deben), zwei Holzbalken (2 Deben) und Bronze (8,5+5 Deben). Das für die Bezahlung verwendete Holz dient zugleich zur (teilweisen) Herstellung des Sarges. Die Angabe von zwei Beträgen aus Bronze weist daraufhin, dass es in unterschiedlichen Formen vorlag, beispielsweise als Barren und als Werkzeug. Die unterschiedlichen Werte der Ziegen verdeutlichen, weshalb die Angabe von Preisen als „Gewicht einer Menge an Bronze“ so wichtig ist. Eine Ziege – wie auch alle anderen Tauschgüter – hat je nach Alter, Größe, Gesundheit unterschiedliche Werte und nicht einen fixen Tauschwert.

Diese Kaufurkunde aus der Ramessidenzeit steht auch beispielhaft für die deutliche Zunahme nachweisbarer privater Handelsaktivitäten seit Beginn des Neuen Reichs. Dabei fanden solche Handelsaktivitäten nicht nur auf lokaler Ebene, sondern auch überregional und international statt. Da der Warenverkehr mit dem Schiff erfolgte, befanden sich die Handelsplätze in unmittelbarer Nähe zum Fluss. Eine schöne Darstellung gibt es im Grab des Kenamun in Theben (Abb. 3). Ein Mann in syrischer Kleidung steht gegenüber einem sitzenden Schreiber, der eine Waage in der Hand hält und die Ware kontrolliert. Hinter und über ihm ist ein

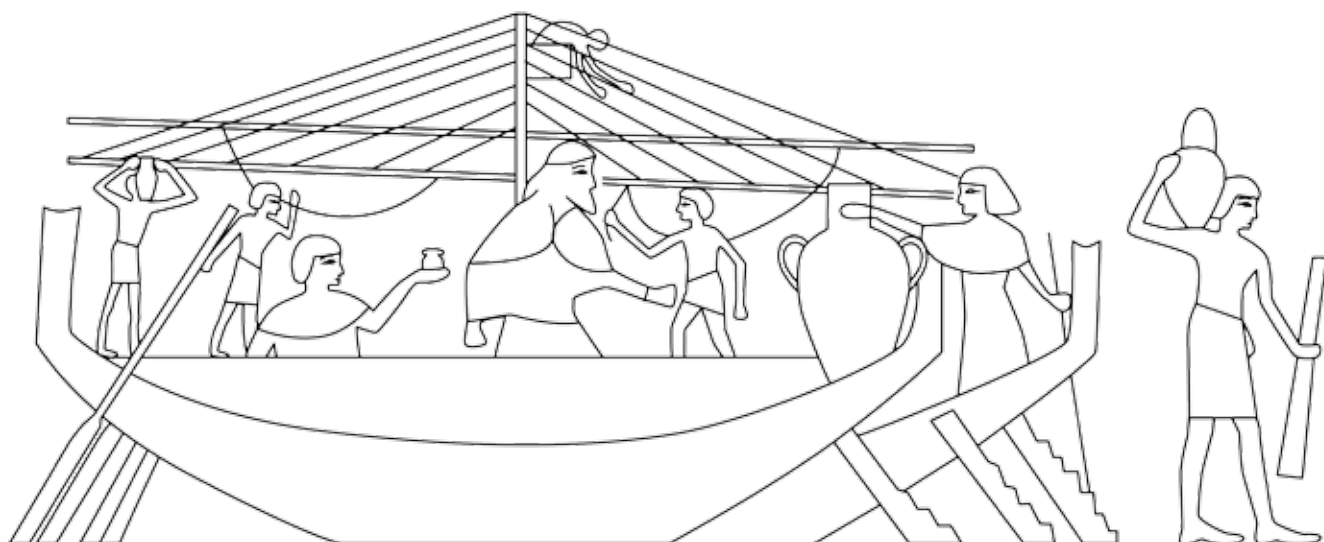


Abb. 3: Umzeichnung einer Handelsszene im Grab des Kenaman (TT 162)

Marktstand angedeutet, in dem sich Stoffe und Sandalen befinden. In den Registern darüber befinden sich zwei weitere Marktstände, die zusätzlich auch Nahrung verkaufen. Im mittleren Register ist eine Händlerin dargestellt.

An die Zunahme der privaten Handelsaktivitäten seit dem Neuen Reich schließt sich seit der 3. Zwischenzeit eine weitere Veränderung an. Die staatliche Verteilung von Gütern wird zurückgedrängt durch die Vergabe von Pfründen an Amtsträger, die dann selbst zuständig waren für die Verwaltung dieser Ländereien sowie die daraus resultierenden Einnahmen. Solche Pfründen wurden meist über die Amtstätigkeit hinaus behalten und dienten somit später auch als Altersvorsorge. Mit dem Ende des Neuen Reiches geht die Ausbeutung der nubischen Goldvorkommen zurück, während die Einfuhr von Silber zunimmt. Dies spiegelt sich dann auch in der Zunahme von Silber als Zahlungsmittel wieder. Funde von Leinentaschen in häufig wiederkehrenden Größen wurden mit solchen Silbertransaktionen zusammengebracht.

Zur Zeit der Herrschaft der 26. Dynastie in Ägypten hatte sich die Münzprägung der griechischen Städte in Kleinasien und Griechenland bereits fest etabliert. Durch die engen Handelskontakte kamen die Münzen auch nach Ägypten. Dort finden sie sich in Hortfunden vermischt mit Silberbarren – ein Beweis dafür, dass die Münzen nicht als Geld verwendet wurden, sondern als Wertanlage in Edelmetall. Bei den gefundenen Münzen handelt es sich meist um den Typ der athenischen Tetradrachme (Abb. 5). Auf diese Münze wird gelegentlich wohl auch in demotischen und aramäischen Texten vom Ende des 5. Jahrhunderts verwiesen, wenn von

„Stateren“ bzw. „ionischen Stateren“ die Rede ist. Diese Bezeichnungen sind dabei äquivalent zum ägyptischen Deben, welcher in dieser Zeit demnach mit 17,2 g anzusetzen ist. Als Zahlungsmittel werden die Münzen erstmal verwendet, um ausländische, insbesondere griechische Söldner zu bezahlen. Vor diesem Hintergrund sind auch die ersten in Ägypten geprägten Goldmünzen entstanden. Die älteste Prägung geht auf Tachos (um 360 v. Chr.), den zweiten König der 30. Dynastie, zurück. Von diesen Münzen wurde bislang nur ein Exemplar gefunden, welches sich heute in London (British Museum 1925.0808.1) befindet. Es zeigt die typischen Bildmotive der athenischen Tetradrachmen mit einer Büste der Athena auf der Vorderseite und der Eule auf der Rückseite. Anstelle der üblichen Legende ΑΘΕ für Athena steht auf dieser ΤΑΩ für Tachos, und hinter der Eule ist zusätzlich eine Papyruspflanze abgebildet. Nektanebos II., dem Neffen und Nachfolger von Tachos, wird die erste ägyptische Goldmünze mit eigenem Motiv zugesprochen. Sie zeigt auf der Vorderseite ein galoppierendes Pferd sowie auf der Rückseite die Hieroglyphen für „schönes / gutes“ und „Gold“. Das Gewicht dieser ägyptischen Goldmünzen von 8 bis 8,9 Gramm ist mit dem des persischen Dareikos vergleichbar. Dessen Wert entsprach nach Xenophon (Anabasis, I, 3, 21; V, 6, 23; VI, 4, 2; VII, 6, 1) dem Monatslohn eines Soldaten. Aus dem Vergleich der erhaltenen Münzen dieses Typs leiten Faucher et al. ab, dass es je drei Prägestempel für Vorder- und Rückseite gegeben haben muss. Da mit einem Stempel max. 10.000 Münzen geprägt werden konnten, rechnen sie mit einer Auflage von bis zu 30.000 Münzen dieses Typs.

König Tachos und Nektanebos II. beteiligten sich in den 360er Jahren v. Chr. an den Satrapenaufständen im





Abb. 4: Goldmünze, Nektanebos II., Gewicht 8,15 g, Durchmesser 18 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv.-Nr. VÄGM 1978/001. Fotografien: Margarete Büsing

persischen Großreich. Dabei stützten sie sich neben ägyptischen Soldaten auf eine große Anzahl griechischer Söldner. Im Jahr 351 v. Chr. gelang es Nektanebos II., mit Hilfe von Söldnern den Angriff der Perser zurückschlagen. Zehn Jahre später wendete sich das Blatt jedoch und die Perser eroberten Ägypten. Diese sogenannte zweite Herrschaft der Perser währte nur neun Jahre. Aus dieser Zeit sind Silbermünzen bekannt, die in Ägypten geprägt wurden und erneut das Motiv von Athena auf der Vorderseite und der Eule auf der Rückseite zeigen. In der Legende werden der Großkönig Artaxerxes III. in demotischer Schrift (British Museum 1953.1013.1), sowie die Satrapen Sabakes (British Museum 1990.0121.1) und Mazakes (British Museum 1920.0805.370) in aramäischer Schrift genannt. Letzterer war es, der im Jahr 331 v. Chr. Ägypten kampflos an Alexander den Großen übergab.

Unter den in der Nachfolge Alexanders des Großen über Ägypten herrschenden Ptolemäern etabliert sich in Alexandria eine umfangreiche Münzprägung. Insbesondere durch deren Bronzeprägungen werden Münzen in Ägypten zum gültigen Zahlungsmittel in allen Alltagsgeschäften und bei der Steuererhebung. Einen Einblick in die Vielfalt der Prägungen der Ptolemäerzeit und darüber hinaus wird ab Ende 2019 die bereits in Maat 11 angekündigte Münzvitrine geben. ■

Literatur

Nicolet-Pierre, Hélène 2005. *Les monnaies en Égypte avant Alexandre*, in: Duyrat, Frédérique and Olivier Picart (eds), *L'exception égyptienne? Production et échanges monétaires en Égypte hellénistique et romaine; actes du colloque d'Alexandrie, 13–15 avril 2002*, 7–16. Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale.
Faucher, Thomas, Wolfgang Fischer-Bossert, and Sylvain Dhennin 2012. *Les monnaies en or aux types hiéroglyphiques nwb nfr*. *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 112, 147–169.
Janssen, Jac. J. 1975. *Commodity prices from the Ramessid period: an economic study of the village of necropolis workmen at Thebes*. Leiden: E. J. Brill.
Muhs, Brian 2016. *The ancient Egyptian economy 3000–30 BCE*. Cambridge.



Abb. 5: Tetradrachme Athen, ca. 479–456 v. Chr., Gewicht 17,11 g, Durchmesser 24,2 mm, Staatliche Münzsammlung München

PERSONALIA

HINTER DEN KULISSEN

SASKIA WUSSMANN

Das SMÄK in München ist, wie der Name schon sagt, ein, oder besser gesagt, DER Ausstellungsort von Exponaten der Ägyptischen Kunst.

Aber ist Ihnen auch bekannt, dass das Museum eine Behörde (des Freistaats Bayern) ist? Wie im öffentlichen Dienst üblich gibt es auch hier Beamte: Neu an Bord der Dienststelle „Ägyptisches Museum“ bin ich, Saskia Wußmann, seit Mai 2019 als Verwaltungsleiterin. Hier stelle ich mich nun kurz vor und möchte Ihnen einen ersten Einblick in meine Aufgaben vermitteln. Mein Tätigkeitsbereich in der Verwaltung umfasst nicht nur das Personalwesen und die Liegenschaftsverwaltung, sondern ich bin auch zuständig für die Einhaltung des Datenschutzes. Ebenso kann es passieren, dass Sie, wenn Sie im Museum anrufen oder eine E-Mail senden, mit mir kommunizieren!

Es vergeht kein Tag, ohne dass ich mich mit diesen Aufgaben beschäftige – es fallen jedoch auch einige Tätigkeiten in mein Ressort, mit denen ein Museum nicht auf den ersten Blick assoziiert wird: so kümmere ich mich um Ihr persönliches Wohl, indem ich die Vergabe von Ausschreibungen betreue (und hierzu zählt zum Beispiel auch der Kauf von Sanitärbedarf), oder ich befasse mich mit der Buchhaltung des Museums.

Apropos Buchhaltung: ist Ihnen bewusst, dass auch ein Museum verpflichtet ist, eine Steuererklärung bei den Finanzbehörden einzureichen? Diese Aufgabe erledige ich mit Vergnügen, da ich hier als vormalige Beamtin des Finanzamtes München ganz in meinem Element bin. Nicht nur, dass ich als ehemalige Finanzbeamtin mein Wissen in die Verwaltung des Museums einbringen darf, als immatrikulierte Studentin an der Ludwig-Maximilians-Universität München in den Studiengängen Alter Orient sowie Antike und Orient (mit Schwerpunkt Ägyptologie) verfüge ich über einen wissenschaftlichen Hintergrund, der zum Verständnis meiner täglichen Aufgaben im Museum hilfreich ist.

Bei all diesen Tätigkeiten kommt meine zweite Passion nicht zu kurz: ich bin aktives Mitglied der Bergwacht Bayern und ehrenamtliche Trainerin des Deutschen Alpenvereins – sowohl im Winter als auch im Sommer. Dies sollte aber niemanden wundern – gebürtig komme ich aus dem Allgäu, und dort sind bekanntlich die Berge noch schöner als die Kühe.

Am „allerschönsten“ ist es selbstverständlich im SMÄK – ich freue mich, Sie im Haus (wieder) begrüßen zu dürfen! ■



BÜCHER

KEMET LEBT

SYLVIA SCHOSKE UND DIETRICH WILDUNG

Der große Tisch in der Bibliothek des Museums ist bedeckt mit Bücherstapeln, die darauf warten, inventarisiert zu werden und einen Stempel zu erhalten „Spende von Gabriele und Adel Kamel, Berlin“. Die ganze Vielfalt von Literatur über Ägypten ist vertreten: Ägyptologische Monographien und Reihen, populärwissenschaftliche Werke und Bildbände, Kataloge von Museen und Ausstellungen, Kinderbücher und Ägypten-Romane. Dass diese großartige Spende den Weg von Berlin nach München genommen hat, ist das Zeichen unserer vor fast drei Jahrzehnten begonnenen engen Zusammenarbeit mit den Spendern, die 1992 die Zeitschrift KEMET ins Leben gerufen haben, die erste Ägypten-Zeitschrift im deutschsprachigen Raum, die sich an ein breiteres Publikum wendet. In 23 Jahrgängen mit jeweils vier Ausgaben entwickelt sich die Zeitschrift zu einer stattlichen Publikation mit 100 Seiten Umfang und wird alsbald für Ägyptenfreunde zur Pflichtlektüre.

Die inhaltliche Qualität beruht auf zahlreichen kompetenten Autoren, auf Adel Kamels Kontakten zu seinem Heimatland Ägypten und auf der redaktionellen Perfektion seiner Frau Gabriele. Die beiden betreiben KEMET aus purem Idealismus ohne jede institutionelle Unterstützung.

2014 muss KEMET mit der 92. Ausgabe aus wirtschaftlichen Gründen sein Erscheinen einstellen. Die Ägyptologie und die Gemeinde der Ägyptenfreunde verlieren eine Chronik, für die es bis heute keinen Ersatz gibt. Wie oft stellen wir uns vor, was es alles zu berichten gäbe, wofür nun kein effektives Medium mehr zur Verfügung steht. Auch nach 2014 bleibt unser enger Kontakt zu Gabi und Adel Kamel erhalten. Welch eine Überraschung, als wir von ihnen das Angebot erhalten, all die Bücher, die sich in der Redaktion von KEMET im Lauf der Jahre angesammelt hatten, dem Münchner Museum zu überlassen. Mit der Annahme dieses Geschenks will das Museum auch deutlich machen, dass KEMET lebendig bleibt – *r nhj d.t.*, auf immer und ewig ■



GESCHENKE



Kemet
Jahrgang 23, Heft 4
Oktober 2014
€ 9,00

Danke!

Welch eine mutige Entscheidung, den Schlusspunkt des Projekts KEMET an dessen Höhepunkt zu setzen! Eine Erfolgsgeschichte kommt zum Abschluss, deren Beginn fast ein Vierteljahrhundert zurückliegt. Eine idealistische Vision ist mit unerschütterlicher Beharrlichkeit und grenzenlosem Optimismus, mit Bienenfleiß und großem materiellen Einsatz Wirklichkeit geworden und geblieben. Die Liebe zu Ägypten hat die Eltern von KEMET angetrieben, dieses Land, seine Geschichte und seine Gegenwart einem breiten Publikum zu erschließen. Schon im ersten KEMET-Jahr wird das Konzept eines populär-ägyptologischen Magazins erweitert um „Ägypten heute“. Damit ist ein inhaltliches Profil geschaffen worden, das fortan KEMET zu dem authentischen Informationsorgan über die aktuelle Situation in Ägypten macht. Der Pressespiegel der ägyptischen Medien steht in seiner Aktualität und thematischen Breite weit über der deutschen Medienlandschaft. Dass der koptischen Gemeinde ein besonderes Augenmerk gilt, versteht sich für den Kopten Adel Kamel von selbst.

Nirgendwo sonst in den deutschsprachigen Printmedien wird so ausführlich über die aktuelle Feldarchäologie und über die Aktivitäten der Ägypten-Museen berichtet. Die Rezensionen neuer Ägypten-Literatur stellen gleichermaßen Fachpublikationen und Ägypten-Romane vor.

Diese thematische Bandbreite zeugt von der Unkonventionalität und Unabhängigkeit des KEMET-Teams – aber was heißt da „Team“: gh und ak bewältigen mit – wie es scheint – leichter Hand das inhaltliche Konzept, den Kontakt zu den Autoren, die Druckvorbereitung, den Vertrieb. Ihr Idealismus wirkt ansteckend. Der Kreis der Autoren wächst, und die Leserschaft weiß die Authentizität der Beiträge und die Unbestechlichkeit der Berichterstattung, den Mut der Kommentare zur aktuellen Lage zu schätzen.

Kein Wunder, dass die Ankündigung des Endes von KEMET bei den Lesern Bestürzung, Betroffenheit, ja: Traurigkeit auslöst.

Den Autoren geht es nicht anders. KEMET hat ihnen über viele Jahre eine einzigartige Möglichkeit geboten, einem breiten Publikum über Ägypten zu berichten, auf hohem Niveau, in großer Ausführlichkeit. KEMET hat mit seiner Zielgruppe Öffentlichkeit auf seine ganz spezifische Weise überregional Interesse und Verständnis für Ägypten, seine Geschichte, seine Kunst und Kultur von der Antike bis zur Gegenwart geweckt. Damit ist KEMET auch zu einem Instrument fachlicher Selbstdarstellung der Ägyptologie geworden, das die so viel beschworene „gesellschaftliche Relevanz“ des Faches eindrucksvoll unter Beweis stellte. Die Ägyptologie ist KEMET zu großem Dank verpflichtet.

Die Autorinnen und Autoren verbinden mit KEMET aber auch die Erfahrung des lebendigen, fröhlichen, freundschaftlichen Kontakts mit den beiden „Machern“. Das wird uns fehlen. Aber immerhin stehen da ein paar Regalbretter voll KEMET in unseren Bücherschränken. Das bleibt, das gibt immer wieder Anlass zum freudigen und dankbaren Rückblick.

*„Herrlicher ist ein Buch als ein gehaubtes Haus,
schöner ist es als ein gegründetes Schloß,
als ein Denkstein im Tempel.“*

Dieser Satz aus dem altägyptischen Preislied auf Dichter und Literatur findet sich sicher auch in einem KEMET-Artikel. Da wünschen wir uns einen Generalindex aller Hefte. Das wäre ein schönes Gipfelkreuz auf dem von gh und ak aufgetürmten KEMET-Berg.

Dietrich Wildung

OBJEKTE

GANZ GROSS DIE KLEINE

DIETRICH WILDUNG

Die Rede dieses deines Briefes, den du für den König beim Palast gemacht hast, ist zur Kenntnis genommen worden ... Du hast in diesem deinem Schreiben gesagt, dass du einen Zwerg des Gottestanzes aus dem Land der Horizontischen gebracht hast, so, wie den Zwerg, den der Gottessiegler Ba-wer-djed aus Punt gebracht hat in der Zeit des Königs Asosi. Du sagtest zu Meiner Majestät: „Noch nie wurde seinesgleichen gebracht von irgendeinem anderen, der je Jam bereiste.“. Wahrlich, du verstehst es zu tun, was dein Herr liebt und lobt. ... Komm sofort stromabwärts zur Residenz! Beeile dich! Bringe diesen Zwerg mit dir, den du aus dem Lande der Horizontischen gebracht hast, indem er heil ist und gesund, für den Gottestanz zum Vergnügen und zur Herzensfreude des Königs ... Wenn er mit dir zum Boot hinuntergeht, bestelle gute Leute, die um ihn sein werden auf den beiden Schiffsseiten. Gib acht, dass er nicht ins Wasser fällt. Wenn er in der Nacht schläft, bestelle gute Leute, die um ihn schlafen in seiner Kajüte. Inspiziere zehn Mal des Nachts. Meine Majestät will diesen Zwerg sehen, mehr als alle Gaben aus dem Sinai und aus Punt. Wenn du zur Rrsidenz gelangst und dieser Zwerg ist bei dir, lebend, heil und gesund, dann wird Meine Majestät dir Größeres tun als das, was dem Gottessiegler Ba-wer-djed getan wurde in der Zeit des Königs Asosi, gemäß dem Wunsche meiner Majestät, diesen Zwerg zu sehen.

(Übersetzung Eckhard Eichler)

Eine Kopie dieses Briefes, den König Pepi II. am 15. Tag des dritten Monats der Achet-Jahreszeit des Jahres 2 seiner 60-jährigen Regierungszeit (um 2240 v. Ch.) an den „Vorsteher von Oberägypten“ und Gaufürsten Herchuf schrieb, steht als hieroglyphische Inschrift auf der Fassade des Felsgrabes des Herchuf auf der Qubbet el Hawa, dem Gräberberg gegenüber von Aswan. Herchuf unternahm vier Expeditionen nach Nubien, die der Festigung der Beziehungen Ägyptens zu den dort lebenden Stämmen und der Beschaffung von Luxusgütern wie Elfenbein, Straußenfedern und Ebenholz sowie exotische Tieren wie Meerkatzen dienten, also die oberen Gesellschaftsschichten und den Königshof bedienten. Einen Zwerg aus dem „Land der Horizontischen“ mitzubringen, war, wie die begeisterte Reaktion des Königs zeigt, offenbar ein ganz außergewöhnliches

Ereignis. Zwerge waren im alten Ägypten nicht selten, wie die zahlreichen Darstellungen in Reliefs vor allem des Alten Reiches zeigen. Sie waren geschätzt als Juweliere, kümmerten sich als „Kleiderzwerge“ um die Garderobe, hüteten die Haustiere. Sie stiegen aber auch zu höheren Ämtern auf und werden wie in der Familiengruppe des Zwergen Seneb (Kairo JE 51281) und der Standfigur des Chnumhotep (Kairo CG 144) in Steinskulpturen dargestellt. Sie sind wie normalwüchsige Ägypter gekleidet. Die Kleinwüchsigkeit dieser ägyptischen Zwerge ist genetisch bedingt (Achondroplasie, Hypochondroplasie); die verkrüppelten Gliedmaßen sind im Vergleich zum normal proportionierten Kopf und Oberkörper unterentwickelt.

Von ihnen deutlich unterschieden sind die nur selten belegten Pygmäen. Ihr normal proportionierter Körper ist der eines Kindes; ihre Gesichtszüge weisen jedoch auf einen Erwachsenen. Sie werden nackt dargestellt. Ihre Frisur besteht aus Zöpfen und gedrehten Locken. Die ägyptische Sprache bezeichnet sie mit einem besonderen Wort: Deneg (weibliche Form Deneget). Der Zwerg, den Herchuf aus dem Süden mitbrachte, wird „Deneg“ genannt. Möglicherweise besteht eine sprachliche Verwandtschaft zur Bezeichnung der Ethnie der Dinka im Südsudan. Diese „afrikanischen“ Zwerge, exotische Wesen aus dem „Land der Horizontischen“, aus dem „Gottesland“, wie die ostafrikanischen Regionen in ägyptischen Texten heißen, traten im Tempelkult beim „Gottestanz“ auf. Nähere Informationen zum „Gottestanz“ finden sich allerdings weder in Texten noch Darstellungen. Wenn sich König Pepi II. in seinem Brief an einen „Zwerg des Gottestanzes“ aus der Zeit des Asosi, also vor anderthalb Jahrhunderten, erinnert, spricht daraus die Außergewöhnlichkeit dieser exotischen Wesen.

Eine kleine Holzskulptur, die dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst als Leihgabe überlassen wurde, ist eine der ganz wenigen Darstellungen eines „Zwerges des Gottestanzes“. Die unbekleidete weibliche Figur steht aufrecht mit nebeneinander gestellten Füßen, die wohl in eine hölzerne Basis eingelassen waren. Die stämmigen Beine, das pralle Gesäß, der kugelige

Bauch und der noch kindliche Oberkörper erhalten durch eine in Vorder-, Seit- und vor allem Rückansicht ausgeprägte Vertikale eine kompakte Körperlichkeit und strukturelle Festigkeit. Die geradezu monumentale Haltung der Figur wird durch den großen, hoch erhobenen Kopf unterstrichen. Die Arme waren gesondert gearbeitet und in runden Zapflöchern mit den Schultern verdübelt. Ob sie in einem Tanzgestus erhoben waren, kann nur vermutet werden. Der Kopf wird von zwei Zöpfen gerahmt, die hinter den hoch an den Schläfen sitzenden großen abstehenden Ohren liegen; ihre Enden sind am Rücken über den Schulterblättern nach außen eingerollt, ein dritter Zopf liegt in der Mitte des Hinterkopfs. Über der Stirn sitzen auf dem Oberkopf nebeneinander drei kleine Haarknoten. Ähnliche Frisuren finden sich bei Darstellungen von nubischen Kindern (z. B. TT 40).

Seine besondere Wirkung erhält das Figürchen durch den Ausdruck des Gesichts. Die großen, weit geöffneten Augen mit plastischen Ober- und Unterlidern fixieren den Betrachter mit durchdringendem Blick. Die kleine stumpfe Nase, die vollen Lippen und die großflächigen Wangen verbinden sich zu einer überaus lebendigen Physiognomie, die die fremdländische Herkunft der Zwergin unterstreicht.

Die extreme Seltenheit rundplastischer Deneg-Zwerge macht eine Datierung der Holzfigur aufgrund stilistischer Kriterien unmöglich. Da jedoch diese exotischen Zwerge fast ausschließlich in Texten des Alten Reiches genannt werden liegt es nahe, die Holzfigur der Zwergin in die Pyramidenzeit zu datieren. Wenn auch historisch nicht beweisbar, so ist die Holzskulptur doch zumindest funktional eine Bildwerdung des „Zwerger des Gottes-tanzes“, den Her-chuf nach Ägypten gebracht hat ■



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

Lukas Fischer, 3D-Artist
3D-Construct, Köln

Dr. Aaltje Hidding, Historikerin
Volontärin, Archäologische Staatssammlung München

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

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

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

SPIELART Festival München

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

Saskia Wußmann, Verwaltungsleiterin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

BILDNACHWEIS

J. Baumann, Spielart 41, 42 | R. Bicker 14, 15, 48
M. Büsing, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 00, 46
A. Etter 41 | L. Fischer 38, 39 | S. Focke 13
M. Franke, SMÄK 04, 05, 06, 07, 08, 09, 11, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 43, 51
A. Kamel 48, 49 | Staatliche Münzsammlung München 46
Naga-Projekt 16, 17, 18, 19, 20 | A. Nerlich 00, 34, 35, 36
Sackler Library Oxford 20 | B. Seidel 41 | SMÄK 12, 13, 25, 33
H. Scharpf 31, 32 | A. Schlüter 00, 03, 05 | N. Schwarz, Kunstareal 14
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck 32
A. Voigt, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 22
N. Wagner-Strauss, Spielart 41 | Die Werft 44 | S. Wußmann 47

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.

SHOP

GESCHENKTIPP

TEMPEL UND BERGE

DIETRICH WILDUNG

Im Januar 1970 unternahmen der Kaufbeurer Künstler Eduard Wildung (1901–1987) und seine Ehefrau Julie in Begleitung ihres Sohnes, des Ägyptologen Dietrich Wildung, eine zweiwöchige Ägyptenreise. Nach der Rückkehr entstanden im Atelier innerhalb weniger Monate zahlreiche Aquarelle, deren Motive als Bleistiftzeichnungen während der Reise festgehalten worden waren. Das strahlende Licht in den Tempeln Oberägyptens und vor den thebanischen Bergen setzte der Maler aus der frischen Erinnerung in eine transparente Farbigkeit um, für die seine meisterhafte Aquarelltechnik das ideale Medium bildete. Eduard Wildungs Zeichnungen und Aquarelle sind eine sehr persönliche Aufarbeitung eines großen Reiseerlebnisses, aber sie formulieren auch ein Ägyptenbild, wie es sich vielen Ägyptenreisenden als unvergessliche Erinnerung eingeprägt hat.

DIN A3 (29,7 x 42 cm), 12 Monatsblätter,
Spiralbindung, € 15,-

Erhältlich im Museumsshop.
Der Verkaufserlös fließt dem Grabungsprojekt
„Naga“ des Ägyptischen Museums zu.



Impressum
© Dietrich Wildung
Design: dahanson
Druck: cewe-print.de
Vertrieb: Imhotep Bookshop

Replik eines Widder aus dem
Amun-Tempel in Naga € 129,-

FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Auch in einem Museum, das sich „Mumientabu“ auf sein Banner geschrieben hat, kann Mumienforschung betrieben werden. Fachwissenschaftler aus Medizin und Forensik präsentieren erstaunliche Ergebnisse ihrer Untersuchungen an einem Münchner Ausstellungsstück. Die Themen des neuen Heftes von MAAT reichen von der Numismatik über die Musikgeschichte, die frühchristliche Kunst und die Grabungen im Sudan bis zur Darstellung ägyptischer Obelisk in den Fresken der barocken Basilika von Ottobeuren. Zur Begegnung mit den besprochenen Ausstellungsobjekten bietet MAAT den idealen Begleiter – gleichermaßen für die „alten Hasen“ wie die Newcomer.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652