

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



Einfach göttlich!
Zeitzeugen
Zeitstrahl

Ausgabe 14 | 2020

MuseumSigners
Lange Nacht
Performances

KunstZeit
Junggesellenabschied
Medizin Gottes

Weberei
Gänsefüßchen
Ochsenmumie

INHALT

MAAT AUSGABE 14

02 EINFACH GÖTTLICH!
SYLVIA SCHOSKE



**15 ZEITZEUGEN –
FREUNDKREIS
UND FALL DER MAUER**
DIETRICH WILDUNG

17 ZEITSTRAHL
JAN DAHMS

21 MUSEUMSIGNERS
ROXANE BICKER

22 LANGE NACHT
ROXANE BICKER

24 PERFORMANCES
SPIELART



28 KUNSTZEIT
ROXANE BICKER

29 JUNGGESELLENABSCHIED
NADJA BÖCKLER

32 MEDIZIN GOTTES
SONIA FOCKE

36 WEBEREI
AALTJE HIDDING

41 GÄNSEFÜSSCHEN
DIETRICH WILDUNG

45 OCHSENMUMIE
ARNULF SCHLÜTER



48 AUTOREN | IMPRESSUM

EDITORIAL

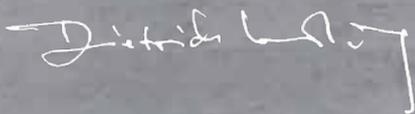
Verehrte MAAT-Leserschaft!

Mit seiner Vernetzung in der internationalen Museums- und Forschungswelt besäße das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst sehr gute Voraussetzungen, sein Journal MAAT als populärwissenschaftliches Magazin mit aktuellen Informationen aus der Ägyptologie zu konzipieren. Die Massenmedien berichten häufig über neue Funde in Ägypten, in den Feuilletons finden sich vereinzelt Hinweise auf Ägypten-Ausstellungen, und Mumien sind ein medialer Dauerbrenner. Hier böte sich ein weites Feld für fachlich fundierte Information.

Das redaktionelle Konzept von MAAT geht von Anfang an einen anderen Weg. Der Untertitel „Nachrichten aus dem Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst“ definiert die Themen als Hausmitteilungen. Das klingt bescheiden und ist doch höchst anspruchsvoll. MAAT berichtet nun schon im vierten Jahr über einen ägyptologischen Kosmos, über aktuelle Veranstaltungen, über langfristige Konzepte, über Forschungsprojekte und über Objekte der Sammlung.

Das vorliegende Heft gibt wieder einen Einblick in diese thematische Vielfalt. Das Museumsteam lädt mit seinen Studien zu Originalobjekten von der Pyramidenzeit bis in die koptische Periode, von der Götterstatue bis zur winzigen Gemme dazu ein, in der Dauerausstellung auf Entdeckungstour zu gehen. Die Berichte über Programmlinien für Behinderte, über Dialoge mit zeitgenössischer Kunst und über Sonderveranstaltungen werden ergänzt um Ausblicke auf künftige Veränderungen in der Raumgestaltung.

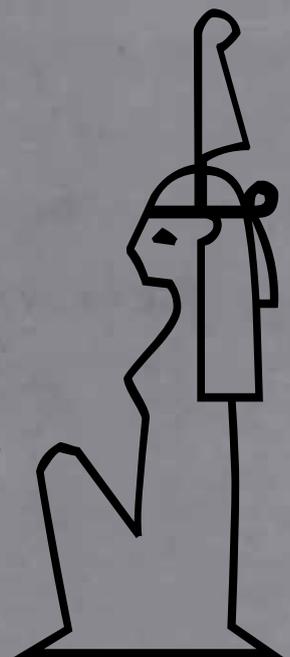
Altägypten „à la bavaroise“, das erleben Sie in diesem Museum und in dieser aktuellen Ausgabe von MAAT.



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.



RELIGION

EINFACH GÖTTLICH!

RAUMKONZEPT UND NEUERWERBUNGEN ZUM THEMA „RELIGION“

SYLVIA SCHOSKE



Abb. 1

Schreitet der Besucher die lange Rampe vom Foyer zum ersten Saal des Museums hinunter, steht er als erstem Objekt der Dauerausstellung der lebensgroßen Statue des falkenköpfigen Gottes Horus (Abb. 1, Gl. WAF 22) gegenüber. Mit Bedacht ausgewählt, signalisiert diese Skulptur auch dem noch unerfahrenen Besucher, dass er angekommen ist in Ägypten: Mit dem Stand-Schreit-Motiv und der Mischgestalt aus Menschenleib und Tierkopf verknüpft die Figur zwei Motive, die auch der Laie sofort mit Altägypten verbinden kann.

02

Darüberhinaus kann hier bei Führungen zum Auftakt des Rundgangs sofort das Thema „Sammlungsgeschichte“ und damit auch die Herkunft der Münchner Objekte angesprochen werden, ein Thema, das heute

das Publikum im Gegensatz zu früheren Jahren durchaus interessiert. Und da kann der Münchner Horus nun wahrlich mit einer spannenden Geschichte aufwarten: Entstanden im Neuen Reich, unter Amenophis III. (um 1370 v. Chr.), war diese Statue bereits in der Antike aus Ägypten nach Rom gekommen und im Iseum Campense, dem bedeutendsten römischen Isis- und Serapis-Heiligtum auf dem Marsfeld aufgestellt gewesen. Bereits 1635 beim Bau eines Dominikaner-Klosters entdeckt, wurde sie 1654 von Athanasius Kircher in seiner Publikation *Oedipus Aegyptiacus* abgebildet und zählt damit zu den ersten in der Neuzeit in Europa bekannten altägyptischen Objekten. Die Figur gelangte in die Sammlung und damit in den Palast des Kardinals Barberini, von wo sie 1815 von Kronprinz Ludwig, dem späteren König, für seine in Planung befindliche Glyptothek erworben wurde. Vermutlich unterschieden sich die Beweggründe für den Ankauf des Horus seinerzeit nicht wesentlich von unseren Überlegungen, ihn an den Anfang des Rundgangs zu stellen.

Gleichzeitig bildet diese Statue eines Gottes auch den Auftakt des ersten Skulpturensaales mit dem Thema „Kunst und Zeit“. Und strenggenommen könnte schon hier ein Text stehen, der sich dann später im Raum

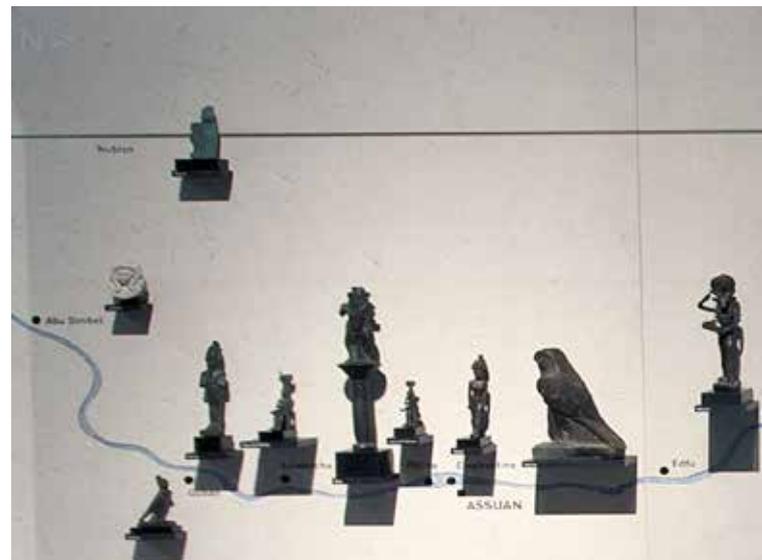


Abb. 3

„Religion“ findet: „(...) Es war die vornehmste Aufgabe des Künstlers, Gott im Bild zu fassen – eine Unmöglichkeit, die in der Mischgestalt aus Mensch und Tier ihren bildlichen Ausdruck fand. Sie ist das Bild des nicht Abbildbaren, sie materialisiert religiöse Erfahrung und theologische Spekulation in nie geschauten Formen: Gott wird sichtbar im Medium der Wirklichkeit stiftenden altägyptischen Kunst.“

Ein Götterbild also steht am Beginn systematischer Erwerbungen von Aegyptiaca in München; und da im Laufe der vergangenen 200 Jahre eine Vielzahl verschiedenster Götterfiguren in nahezu allen Objekt- und Materialgruppen – Statuen und Reliefs, Bronzen und Fayencen – hinzugekommen sind, war bei der Planung der Dauerausstellung des neuen Museums von Anfang an klar, dass es dank der Materialfülle möglich sein werde, einen Raum dem Thema „Religion“ zu widmen und darüberhinaus noch andere Räume zu bedienen: So findet sich etwa im zweiten Skulpturensaal eine Vitrine mit der thebanischen Götterfamilie Amun – Mut – Chons (Abb. 2) in Bronzefiguren von außergewöhnlicher Qualität, die hier die Kunst der Dritten Zwischenzeit und Spätzeit charakterisieren – eine Epoche, in der Bronzeskulptur eine wichtige Rolle spielt. Was kaum einmal thematisiert wird, da Götterbronzen normalerweise lediglich im Hinblick auf ihre Ikonographie gezeigt werden.

Auch in der Großvitrine im Raum „Fünf Jahrtausende“ finden sich Götterfiguren, wenn auch in etwas bescheidenerer Qualität, ebenso im „Kunst-Handwerk“, wo sie die entsprechende Epoche bzw. das jeweilige Material



Abb. 2

(Bronze, Stein, Fayence, Holz) repräsentieren. Und neben der Materialfülle hat die Sammlung immer auch außergewöhnliche ikonographische Typen aufweisen können wie etwa eine der „Seelen“ von Hierakonpolis, eine kniende männliche Figur mit Falkenkopf (Abb. 3, rechts außen), Nehemetawait, die Kultpartnerin des Thoth, eine Frau mit Sistrum als Emblem auf dem Kopf (Abb. 3, Bildmitte), oder den Gott Month als stierköpfigen Gott mit Sonnenscheibe beim Speeren eines winzig kleinen Nilpferdes (Abb. 3, halblinks).

Bei den Überlegungen zum Konzept des Raumes „Religion“ musste zunächst die Frage geklärt werden, welche Inhalte sich im Medium der Ausstellung darstellen und vermitteln lassen – und welche nicht. So verbieten sich alle stark theorieelastigen Themen wie theologische Konzepte, etwa die ägyptischen Kosmogonien zur Entstehung der Welt. Sie erfordern lange Texte zur Erklärung und können nur schwer mit Objekten in Verbindung gebracht werden – für ihre Darstellung ist eine Publikation besser geeignet.

Die nächste Frage galt dem Highlight-Objekt, das in den meisten Räumen im wahrsten Sinne des Wortes im Mittelpunkt steht und in komprimierter Form das jeweilige

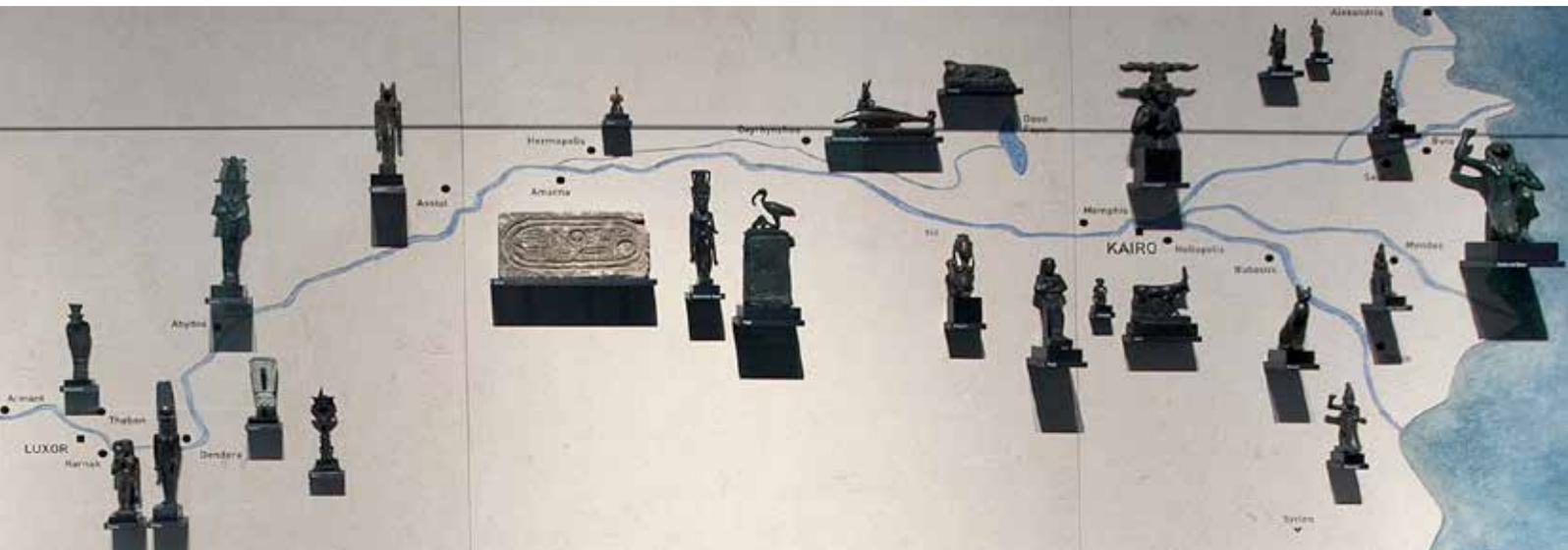




Abb. 4

Raumthema verkörpert. Hier boten sich für den Raum „Religion“ zwei Objekte an, die in der Ära Wildung nach München gekommen waren: zwei Götterbilder, die aufgrund ihrer wertvollen Materialien und ihrer außergewöhnlichen Qualität Kultstatuen aus dem Allerheiligsten des Tempel gewesen sein müssen, das Krokodil aus Kupfer und Elektron sowie der Silberfalke.

Das Krokodil (Abb. 4, ÄS 6080) in seiner Kombination von naturalistischen Details und abstrahierenden Formen ist ein hervorragendes Beispiel für die Tierplastik in der ägyptischen Kunst. Aus dem Schuppenpanzer des Rückens wird ein strenges geometrisches Muster, im Gegensatz dazu ist die unbewehrte Unterseite des Körpers weich modelliert, der untere Teil des Halses wirkt nahezu verletzlich. Das Wesen des Tieres ist festgehalten in den sprungbereiten Beinen, im heimtückischen Blick der kleinen Augen, dem Überbiss der scharfen Zähne – alles zusammen erweckt den Eindruck lauender, eben noch gebändigter Gefahr. Hier geht es nicht um die Schaffung eines realistischen Abbildes, sondern um die Idealisierung des Tieres als Abbild des Göttlichen.

Zweifelsohne wäre daher das Krokodil als Mittelpunkt des Raumes „Religion“ geeignet gewesen, da es jedoch zusammen mit der Figur des Königs Amenemhet III., eines Vezirs sowie dem Kopftuch eines Sphinx ein einmaliges Ensemble aus dem Mittleren Reich bildet,

hat es in einer Großvitrine im Raum „Kunst und Zeit“ seinen Platz gefunden.

So wird dem Silberfalken (Abb. 5) die Ehre zuteil, das Highlight-Objekt des Raumes zu bilden. Er trägt die Doppelkrone für Ober- und Unterägypten, auf deren Vorderseite sich die Uräusschlange, eine Kobra, aufbäumt. Das Naturvorbild ist auf die formal einfachste Grundform reduziert, ein Charakteristikum ägyptischer Tierplastik. Dem eleganten Schwung des Körpers mit seiner kaum gebändigten Spannkraft ist der



Abb. 5

gekrümmte Schnabel des Vogels entgegengesetzt. Die starke Stilisierung der Details (Federmuster, Umrandung der Augen) sowie die Verwendung kostbarer Materialien überhöhen die Darstellung eines Tieres zur Wiedergabe des Göttlichen. Silber wurde in Ägypten überaus selten verarbeitet, in manchen Epochen war es wertvoller als Gold. Dies war bei den Achaemeniden anders, die gerade dieses Material besonders schätzten. So ist eine Datierung des Falken in die 27. Dynastie, die Zeit der Perserherrschaft (um 500 v. Chr.), wahrscheinlich, was durch ein enges, inschriftlich datiertes

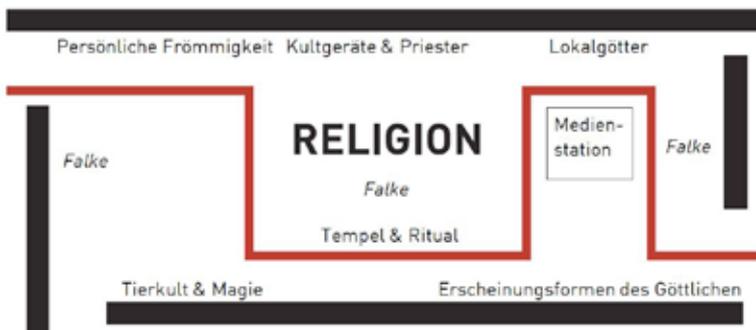


Abb. 7



Abb. 6

Parallelstück (heute in Kairo) unterstützt wird.

Der Falke steht heute in seiner Vitrine im Mittelpunkt des Raumes (Abb. 6), wie er früher in seinem Schrein im Sanktuar gestanden haben mag, dem Zentrum des Tempels. Dieses wird angedeutet durch den Verlauf der Leitlinie auf dem Boden, die die Falkenvitrine auf drei Seiten umschließt (Abb. 7). Ihr gegenüber ist die Kniefigur Thutmosis' III. platziert, die ursprünglich mit Opfergaben in den Händen dargestellt war und hier den König bezeichnet, der in der Theorie als Hohepriester eines jeden Tempels als einziger befugt war, dem Gott entgegenzutreten. Ihm gegenüber – also gewissermaßen an der Rückseite des Allerheiligsten – ist ein Relief angebracht, das den König bei der Opferung einer Gazelle vor einer Reihe von Göttern zeigt – ein Hinweis auf die Thematik unzähliger Reliefs im Inneren des Tempels.

Das Motiv des falkengestaltigen Gottes wird an den beiden Schmalseiten des Raumes aufgegriffen: Auf der einen Seite (Abb. 7, links) steht neben dem memphitischen Götterpaar Ptah und Sachmet die Statue eines Falken: alle drei sind alter Bestand der Sammlung. Vor der gegenüber liegenden Wand wird das Vogelmotiv durch die Statue eines weiteren Falken aufgegriffen, der eine außergewöhnliche Ikonographie zeigt (Abb. 8, ÄS 7152): Zwischen den Beinen der heute kopflosen



Abb. 8

Statue steht die Figur eines kleinen betenden Königs. In der senkrechten Inschriftzeile wird Nektanebos II., der letzte einheimische Herrscher Ägyptens, genannt. Denselben Herrscher zeigt auch das einzige Parallelstück im Metropolitan Museum, New York.

Der ägyptische König ist seit Beginn der ägyptischen Geschichte der „lebende Horus“ auf Erden, die Inkarnation des Himmelsgottes. Die Interpretationsmöglichkeiten dieses seltenen Statuentyps sind daher vielschichtig: Zum einen ist der Gott Horus in seiner himmlischen Erscheinungsform als Falke und seiner irdischen Gestalt als König dargestellt, zum anderen wird durch den Falken auf die göttliche Natur des Königs angespielt. Und vordergründig begibt sich der betende König in den Schutz des Gottes.

Dieses außergewöhnliche Stück mit guter Provenienz wurde 1996 zu einem moderaten Preis auf einer Auktion angeboten. Ich wagte nicht, mitzubieten, weil Preise auf Auktionen, zumal bei einem großen Auktionshaus, rasch astronomische Höhen erreichen – chancenlos für ein staatliches Museum. Und dann die Überraschung: Der Falke fand keinen Käufer! Vielleicht ging da doch noch etwas: Über das Auktionshaus signalisierte ich das Münchner Interesse an dieser Figur, und der Eigentümer konnte überzeugt werden, die Statue ein weiteres Mal anzubieten. Dann einige Telefonate im Kollegenkreis – und beim nächsten Mal bekamen wir den Zuschlag zum Schätzwert...

Direkt neben dem Nektanebos-Falken steht ein weiterer Falkenkopf (Abb. 9, ÄS 7077). Knapp zehn Jahre zuvor erworben, zeigt auch er eine selten belegte Ikonographie: Perücke und Format erlauben den

Rückschluss, dass er ursprünglich auf einem lebensgroßen menschlichen Körper saß. Eine Besonderheit stellen die menschlichen Ohren dar, die vor der Perücke an den Vogelkopf gesetzt sind. Dadurch wird das Tierische zurückgedrängt, sogar die Falkenaugen wirken menschlich – ein überzeugendes Beispiel für die ständige Suche der ägyptischen Kunst, der Vorstellung des Göttlichen ein Bild, eine Gestalt zu geben.

Das plastische Volumen des Kopfes und die knappe Innenzeichnung der Details sind zusammen mit dem Material, einem sehr dichten Kalkstein, ein Kriterium für seine Datierung ins Mittlere Reich, in die zweite Hälfte der 12. Dynastie (um 1800 v. Chr.). Leider findet das Stück an seinem jetzigen Standort zu wenig Beachtung, weil die Besucher nach dem Betreten des Raumes meist von anderen interessanten Zielen angezogen werden: der Wandvitrine mit der Nilkarte (Abb. 3), der Medienstation und natürlich dem Silberfalken. Um ihm mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, wird der Falkenkopf daher in Kürze umziehen, in den anschließenden Skulpturensaal „Kunst und Zeit“, wo durch den Abzug einer langjährigen Dauerleihgabe Platz frei wird.



Abb. 9



Abb. 10

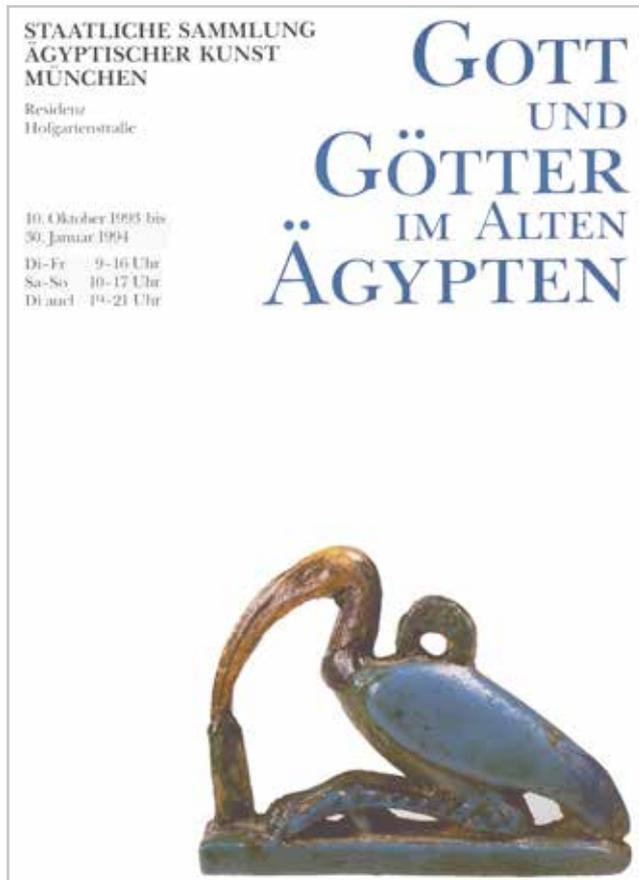


Abb. 11

Dadurch wird der daneben stehende leicht unterlebensgroße männliche Kopf mit voluminöser Strähnenperücke und Götterbart (Abb. 10, ÄS 7152), gleichfalls aus dem Mittleren Reich, etwas mehr Luft bekommen und damit (hoffentlich) auch die Aufmerksamkeit, die ihm zusteht. Denn auch er zeigt eine ikonographische Besonderheit: Dicht über dem Rand der Perücke liegt über der Stirn ein glattes Band, das über den Schläfen jeweils eine vertikale Vertiefung zum Aufstecken eines aus anderem Material gefertigten Kopfputzes aufweist. Sie haben wahrscheinlich zur Aufnahme eines Federpaares gedient, wie es charakteristisch für das Erscheinungsbild des Gottes Sopdu, des „Herrn der Fremdländer“ ist.

Nach diesen Überlegungen zur Positionierung einiger großformatiger Objekte zurück zur Frage nach den Inhalten, die die Münchner Stücke zum Thema „Religion“ vermitteln können. Oder um es mit dem Zauberwort der Ausstellungsmacher in den letzten Jahren zu formulieren: dem „Storytelling“. Dabei erwies es



Abb. 12

sich als überaus hilfreich, dass wir in den frühen 90er Jahren eine Ausstellung mit dem Titel „Gott und Götter im Alten Ägypten“ (Abb. 11) konzipiert hatten, die nach München und Berlin auch in Mainz und Hamburg zu sehen gewesen war. Die Objekte aus einer deutschen Privatsammlung waren seinerzeit überwiegend Götterfiguren aus Bronze und Fayence, die damals entwickelten Kategorien hielten einer erneuten kritischen Überprüfung stand und konnten als Grundlage für den vorderen Teil des Raumes mit der ersten großen Wandvitrine verwendet werden.

Das Stichwort lautet hier: „Erscheinungsformen des Göttlichen“, und damit geht es um den vornehmsten Auftrag der ägyptischen Kunst, Gott zu gestalten und damit den Menschen verständlich zu machen. Wie der ägyptische Gottesbegriff nie endgültig fixiert wurde, sondern sich in stetiger Veränderung befand, differenziert und erweitert wurde, kennt die ägyptische Religion keine endgültige Definition des Göttlichen und setzt an die Stelle einer dogmatischen Festlegung eine stetige Suche, die sich in Bild- (und Text-)dokumenten über mehr als drei Jahrtausende verfolgen lässt. Die vielen Gestalten, die einem einzigen Gottesnamen zugeordnet werden können, sind Ausdruck der Vielschichtigkeit der Gotteserfahrung, die in einer einzigen Erscheinungsform völlig unzureichend gefasst wäre

„So umfasst das Repertoire der Darstellungsformen des Göttlichen nahezu die gesamte sinnlich erfahrbare Welt. Sonne, Mond und Sterne, Wasser, Luft und Berge charakterisieren das Wesen der Götter, das sich in einer Frau, einem Mann, einem Kind manifestieren kann. Die gesamte Tierwelt, der Löwe wie der Käfer, sind gleichwertige Möglichkeiten der bildlichen Konkretisierung Gottes, der sich als Baum oder Blume zeigen kann und auch im Kultgerät erfahrbar wird. Darüber hinaus ist die Mischgestalt – Mensch mit Tierkopf – bildlicher Ausdruck des Versuches, Gott im Bild zu fassen in Darstellungen, die außerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren liegen. Die Mischgestalt des Tieres mit Menschenkopf hingegen dient der Darstellung einer Annäherung des



Abb. 13

Menschen an göttliches Wesen: der König als Sphinx, der Verstorbene als Ba-Vogel oder Käfer mit menschlichem Kopf“, so der entsprechende Text in der Vitrine.

Mit einer Ausnahme: Ist der Kopf eines Tieres zu unspezifisch, der Körper jedoch besonders charakteristisch, kann dieses Prinzip umgekehrt werden. So wird der Urgott Atum als Aal mit schlangenförmigem Leib und menschlichem Kopf dargestellt (Abb. 12, ÄS 7219) oder die Heilgöttin Selket als Skorpion mit weiblichem Oberkörper und Frauenkopf (Abb. 13, ÄS 7280) – beiden Typen war ich viele Jahre auf der Spur, bis sie in qualitätvollen (und bezahlbaren!) Beispielen im Kunstmarkt erworben werden konnten.



Abb. 14

Das nächste Stichwort „Ein Name – viele Gestalten“ wird am Beispiel des Sonnengottes erläutert, dessen Gestalten – und Namen – unendlich vielfältig sind. In seinem Namen Chenti-irti – „Der mit den beiden Augen“ – womit die Gestirne Sonne und Mond gemeint sind, wird er als Spitzmaus und Ichneumon gezeigt. Drei wunderbare Spitzmäuse (Abb. 14, ÄS 7101–7103) waren schon 1989 erworben worden, doch es sollte weitere 16 Jahre dauern, bis ihnen auch ein Ichneumon (Abb. 15, ÄS 7225) zur Seite gestellt werden konnte.

Das umgekehrte Prinzip „Eine Gestalt – viele Namen“ illustriert eine Reihe löwenköpfiger Göttinnen (Abb. 16), deren gemeinsame Erscheinungsform einen be-



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

stimmten Aspekt kennzeichnet: So beschreibt das Bild eines (männlichen) Löwen die Abwehr des Bösen und charakterisiert einen aggressiven oder gefährlichen Wesenszug einer weiblichen Gottheit wie Sachmet und Mut, Pachet, Wadjet oder Tefnut und Bastet.

Das Prinzip der „Ortsgötter und Kultorte“ war schon am alten Standort mit Hilfe einer Nilkarte (Abb. 3) mit den wichtigsten Tempeln Ägyptens veranschaulicht worden. Diese sehr einprägsame Präsentation war auch bei den Besuchern auf positive Resonanz gestoßen, wurde also für das neue Haus beibehalten. Alle drei Themen – Gestalt, Name und Kultort – bilden auch den Inhalt der Medienstation dieses Raumes (Abb. 17), die es den Besuchern ermöglicht, selbst die verschiedenen Möglichkeiten der Verknüpfung dieser drei Begriffe zu erkunden.

In der ägyptischen Religion gestaltet es sich auch schwierig, die ganze Bandbreite göttlichen Wirkens einzelnen Göttern zuzuordnen. Differenzierte

Funktionen werden von unterschiedlichen Gottheiten wahrgenommen, und je bedeutender eine Gottheit ist, desto vielfältiger sind ihre Zuständigkeiten. Für das Thema der Funktionalität ägyptischer Gottheiten wurde das Beispiel der Heilgötter gewählt, weil hier mit dem Münchner Material alle relevanten Götter gezeigt werden können: die „gefährlichen“ Göttinnen wie Sachmet und Mut, Neith oder Selket (Abb. 13) ebenso wie die „Mondgötter“ Thoth, Iah und Chons oder der vergöttlichte Imhotep.

Letzterer erscheint gleich noch einmal in einer zweiten Bronzefigur beim Stichwort „Vergöttlichte Menschen“, um zu zeigen, dass in einzelnen Fällen historische Persönlichkeiten in den Kreis der Götter aufgenommen werden konnten, die durch innovative Leistungen zu Kulturhelden geworden waren, zunächst als Weise verehrt und schließlich vergöttlicht wurden. Dazu zählen die beiden Architekten Imhotep und Amenophis-Sohn-des-Hapu, der um 1400 v. Chr. die monumentalen Tempel von Amenophis III. entwarf. Und unsere dritte



Abb. 18

handelt sich um den Weisheitsgott Thoth – hatte bei der Eröffnung des Museums noch gefehlt, denn seine gängige Erscheinungsform als Mann mit Ibis-Kopf bedarf noch einer sehr speziellen – und daher seltenen – Ergänzung; zwischenzeitlich bin ich nach langer Suche fündig geworden, und die Statuette, durch zwei Ösen in Ohrenhöhe als Amulett ausgewiesen, konnte in die Vitrine eingefügt werden (Abb. 18, ÄS 7908). Das entscheidende Detail findet sich an den Füßen, auf deren vorderem Teil jeweils ein Schakalskopf sitzt, was den Anschein erweckt, als steckten die Füße in schakalsköpfigen Pantoffeln. Als Variante gibt es einen Typus mit acht kleinen Schakalsköpfen statt der Zehen. Diese „Schuhe“ in Schakalsgestalt verweisen auf die Achtheit der Urgötter von Hermopolis, als deren Herr Thoth in seiner Eigenschaft als Ortsgott von Hermopolis auftreten kann. Die Nacktheit ist ein Hinweis auf seine Funktion als Schöpfergottheit und kann zu einer androgynen Erscheinungsform gesteigert werden. Die Zweigeschlechtlichkeit ist auch in dieser Figur angedeutet: Den schlanken Proportionen der

Bronzefigur des Imhotep verkörpert dessen Funktion als Schutzgott der Schreiber im Raum „Schrift und Text“ – wer ko, der ko...

Ein weiteres Prinzip der Ordnung der ägyptischen Götterwelt bildet die Sozialstruktur der Familie, genauer gesagt der Kleinfamilie in der Konstellation Mutter-Vater-Kind, veranschaulicht in der Triade Isis-Osiris-Harpokrates.

Deutlich abstrakter hingegen ist das Ordnungsprinzip der Zahlensymbolik, das auf der Zusammenstellung der Götter zu Paaren und zahlenmäßig festgelegten Gruppen beruht: die Zweiheit des göttlichen Paares (Isis und Serapis) oder der Geschwister (Isis und Nephtys, Horus und Seth), die Dreiheit, die in der Hieroglyphenschrift der Schreibung des Plurals dient und oft mit der Struktur der Kleinfamilie kombiniert wird und zur Darstellung der Göttertriaten führt.

Klar definiert ist die Vierheit (Horus-Söhne als Schutzgottheiten der Eingeweide) und ihre Verdoppelung zur Achtheit (Urgötter), die um einen „Herr der Achtheit“ zur Neunheit ergänzt werden kann, was gleichzeitig als potenziertes Plural (drei mal drei) die Gesamtheit aller Götter umschreibt. Dieser „Herr der Achtheit“ – es



Abb. 19

Gesamtfigur sind mit den massiven Oberschenkeln, den angedeuteten Brüsten und dem kleinen Bäuchlein üppigere Einzelformen gegenübergestellt.

Dem Komplex der „Vergöttlichten Natur“ konnte für die neue Dauerausstellung die Darstellung einer Nilgotttheit in Gestalt eines bronzenen Beschlages hinzugefügt werden (Abb. 19, ÄS 7237). Der Nil, aus dem alles Wasser Ägyptens stammt und dessen jährliche Überschwemmung den Rhythmus des Lebens bestimmte, wurde als Inbegriff der Fruchtbarkeit im Gott Hapi personifiziert. Er wird zweigeschlechtlich dargestellt, in der ägyptischen Kunst durch eine männliche Figur mit üppigen Hüften und Schenkel, gewölbtem Bauch und weiblichen Brüsten wiedergegeben. Auf dem Kopf sitzt als Attribut ein Büschel aus drei papyruspflanzen. Vor sich hält er eine Opferplatte, auf der zwei schlanke Kultgefäße stehen; über ihnen liegen zwei große Lotosblüten.

Die zweite große Wandvitrine ist den Themen „Magie“ und „Tierkult“ gewidmet. Letzterer wird in populistischen Ausstellungen oft dem Thema „Jenseits“ zugeordnet, was schlichtweg falsch ist: Das tertium comparationis ist hier die Mumie, da auch die Tiere als lebende Erscheinungsformen des Göttlichen seit dem Neuen Reich zunächst in einzelnen Exemplaren, mit der Spätzeit (1. Jahrtausend v. Chr.) dann in immer wachsender Zahl in eigenen Friedhöfen beigesetzt wurden; in der griechisch-römischen Zeit steigerte sich dies zu Zehntausenden von Bestattungen am Hauptkultort der jeweiligen Gottheit.

Die Tiere wurden mumifiziert in Binden gewickelt und wurden in Gefäßen oder kleinen Särgen aus Holz oder Bronze, auf die die jeweilige Tierfigur aufgesetzt war, bestattet oder aufwändig mit Masken aus Stuck oder Kartonage versehen.

So zeigen auch wir hier – ausnahmsweise! – eine Mumie, die Mumie einer Katze (Abb. 20), umgeben von Bronze- und Holzfiguren verschiedener Tiere wie Spitzmaus und Ibis, die ursprünglich von derartigen Tierbestattungen stammen. Der Schwarm von Oxyrhynchos-Fischen (ÄS 7194–7205) war schon in den 80er Jahren einmal als Leihgabe für eine Sonderausstellung nach München gereist, um dann als Geschenk aus dem Schweizer

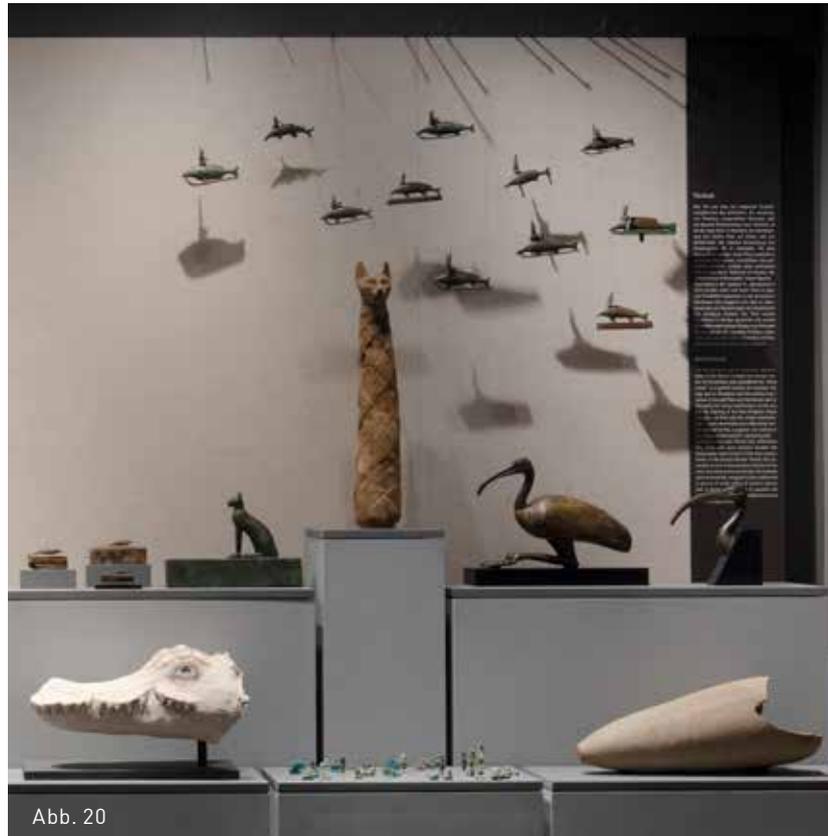


Abb. 20

Kunsthandel 2001 endgültig im Museum zu verbleiben. Ebenfalls von einer Tiermumie stammt der prachtvolle Stuckkopf eines Krokodils (Abb. 20, links unten, ÄS 6809), der im Inneren noch die Abrücke der Mumienden zeigt. Ihm zur Seite gestellt sind zwei eher schlichte, tönernerne Opferplatten zum Ausgießen einer Wasserspende (Abb. 21/22, ÄS 6796/7235), die beide ein Krokodilsheligtum mit Opfern zeigen. Ein weiteres Opferbecken (Abb. 23, ÄS 7087) aus Kalkstein zeigt mittig einen Heiligen See mit Krokodil. Aus römischer Zeit stammend, hat es seinen Platz im Raum „Nach den Pharaonen“ gefunden.

Rituale und magische Praktiken sind im alten Ägypten gleichwertige Formen religiöser Praxis und werden daher auch im zweiten Teil des Raumes „Religion“ einander gegenüber liegend gezeigt. Im offiziellen Bereich ist es der König, der als Hohepriester durch den Vollzug der Rituale den Kontakt zu den Göttern pflegt und den Zustand der Maat, der Weltordnung und Gerechtigkeit, garantiert – hier verkörpert durch das Mittelensemble von kniendem König und Kultstatue (vgl. Abb. 7).



Abb. 21

In derselben Vitrine finden sich kleine Figuren von Priestern, die Opfergaben und Götterbilder tragen oder ihre Hände zum Gebet erheben; sie waren ursprünglich auf einer gemeinsamen Basis vor einer Götterfigur montiert, die als Votivgabe gestiftet wurde. Daneben ist das Fragment einer Statue des Montemhet, Bürgermeister von Theben am Übergang von der 25. zur 26. Dynastie, aufgestellt, die ihn mit umgehängtem Leopardenfell als Priester zeigt (vgl. Abb. 7 Mitte).

Den Auftakt zum Thema „Magie“ bildet eine große Auswahl pantheistischer Gottheiten (Abb. 26), da im Umfeld magischer Praktiken aus den Versatzstücken von Köpfen und Gliedmaßen verschiedenster Tiere und den Attributen unterschiedlichster Götter neue göttliche Wesen geschaffen wurden, die durch die Vielzahl der in ihnen zusammenfließenden Wesenszüge besonders mächtig und apotropäisch (Unheil abwehrend) wirksam waren, wozu auch ihr oft groteskes Aussehen beitragen soll.



Abb. 22

Die populärsten dieser Gottheiten sind der zwergengestaltige Bes und ein kindlicher Zwerg, der Patäke, der als jugendliche Erscheinungsform des Schöpfergottes Ptah gilt. Beide sind Schutzgottheiten im Umfeld von Mutter und Kind. Ganz bewusst werden hier eine Vielzahl verschiedener Beispiele dieser Götter, von der Kleinplastik bis zu winzigen Amuletten, sämtlich aus dem Altbestand, ausgestellt, um mit dieser Fülle an Material auf die Beliebtheit dieser Götter hinzuweisen.



Abb. 23

12

Direkt daneben finden sich in einer kleinen Wandvitrine (Abb. 24) diverse Kultgeräte – das Sistrum, ein Rasselinstrument im Kult weiblicher Gottheiten wie auch das Menit, sowie Aegis und Situla. Ein Bügelsistrum, erstaunlicherweise bislang in der Sammlung nicht vertreten, konnte gerade noch rechtzeitig zur Eröffnung erworben werden (Abb. 25, ÄS 7909). Was noch fehlt, wäre ein Räucherarm, wie er zur Darbringung von Weihrauch verwendet wurde.

Deshalb ist auch die Auswahl von Amuletten üppig ausgefallen, Amulette zeigen nicht nur die Gestalt altägyptischer Götter, sondern auch Körperteile und Kultgeräte. Einzelne Schriftzeichen und vor allem das Udjat-Auge und der Skarabäus dienen als Talisman, als Glücksbringer. Amulett-Papyri mit magischen Texten oder Bildern wurden eingerollt direkt am Körper getragen. Stabamulette mit Phantasiewesen, die als Helfer des Sonnengottes den Schutz ungeborenen Lebens garantieren sollten, wurden Schwangeren auf den Leib gelegt. Dank der umfangreichen Bestände zu dieser Thematik, die 2011 in der Ausstellung „Isisblut und Steinbockhorn“ gesammelt präsentiert wurden, kann das Thema „Magie“ auch im Kontext von „Schrift und Text“ noch einmal aufgegriffen werden, dort mit dem Schwerpunkt beschrifteter Objekte.

Dies gilt auch für Statuen und Stelen mit magischen Texten, über die Wasser gegossen wurde, das man anschließend zum Heilen von Krankheiten und Verletzungen verwendete. Ein besonders qualitätvolles Exemplar einer sogenannten Horus-Stele (Abb. 27) ist seit einiger Zeit als Leihgabe im Haus; es zeigt den jugendlichen Horus auf zwei Krokodilen stehend und mit den Händen Schlangen, Skorpione, Antilope und Löwen packend; letztere verkörpern die Gefahren der Wüste. Über dem Kopf des Horus bildet die fratzenhafte Maske des Gottes Bes den oberen Abschluss. Diesem Stück konnte unlängst als eine der jüngsten Erwerbungen eine kleine Stele zur Seite gestellt werden (Abb. 28, ÄS 8026), die den Gott Sched (=Retter) zeigt. Erst ab dem Neuen Reich in eher schlichten Amuletten, kleinen Täfelchen und Stelen belegt, orientiert sich seine Ikonographie zunächst am Königsbildnis; später kann er sich hinsichtlich seiner Funktionalität und seiner Ikonographie mit dem kindlichen Horus-auf-den-Krokodilen überschneiden.

In unmittelbarer Nähe findet sich das Fragment einer „Heilerstatue“, die exakt demselben Zweck diente wie die Horus-Stelen (Abb. 29, ÄS 7262). Das Oberteil einer kleinen Würfelstatue zeigt auf der Vorderseite einen Kopf des Gottes Bes in erhabenem Relief. Auf den Seiten sind Überreste magischer Texte und Darstellungen zu erkennen, die jedoch stark abgerieben und daher schwer lesbar sind; sie lassen auf eine intensive Nutzung der Figur im Rahmen des beschriebenen Rituals schließen.



Den Abschluss des Raumes „Religion“ bildet eine Gruppe von vier Stelen (Abb. 7, Mitte), die unter dem Begriff „Persönliche Frömmigkeit“ zusammengefasst sind. 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. So sucht der Mensch Beistand und Geborgenheit bei einer Gottheit, wobei jeder Gott zu einer persönlichen Schutzgottheit erwählt werden kann. Meistens treten heimische Götter aus der Umgebung des Hilfe suchenden Menschen auf.



Abb. 25



Abb. 27



Abb. 28

Auch vergöttlichte Könige können in Gestalt ihrer Statuen die Rolle der persönlichen Schutzgottheit übernehmen.

Von den Stelen aus hat man den Blick auf die beiden monumentalen Statuenköpfe von Isis und Serapis (Abb. 30, ÄS 6059/6060), die das Thema „Religion“ aufgreifen und überführen in die Räume „Ägypten in Rom“ und „Nach den Pharaonen“. Doch das ist wieder ein ganz anderes Kapitel ■



Abb. 29



Abb. 30

REISE

ZEITZEUGEN

EINE HISTORISCHE BERLINREISE DES FREUNDKREISES

DIETRICH WILDUNG

Die Mitglieder des Freundeskreises des Ägyptischen Museums München, die sich für die Wochenendreise nach Berlin vom 10. bis 12. November 1989 angemeldet hatten, waren wohl gerade dabei, ihr Köfferchen zu packen, als die Abendnachrichten des 9. November die unglaubliche Meldung brachten, die Berliner Mauer sei offen. Kurz vor 19 Uhr hatte der Sprecher des Politbüros der DDR, Günther Schabowski, am Ende einer in den DDR-Medien live übertragenen Pressekonferenz auf die Frage eines Journalisten nach den neuen Ausreisebestimmungen für DDR-Bürger mitgeteilt, die Ausreise sei künftig ohne besondere Vorbedingungen möglich. „Ab wann?“ fragte der Journalist. Schabowski: „Nach meiner Kenntnis ist das sofort, unverzüglich.“ Was dann passierte, erlebte ich mit einer kleinen Verzögerung. Meine Frau rief mich gegen 20 Uhr aus München in meiner Berliner Wohnung an und fragte ganz erstaunt: „Du bist zuhause? Weißt du denn nicht, was bei euch los ist? Die Mauer ist offen.“ Ich öffnete die Tür zum Balkon und hörte ein gewaltiges Hupkonzert. Wenig später stand ich am nahen Kudamm, über den sich ein endloser Trabi-Konvoi zog. Umjubelt von den Westberlinern.

Die Freundeskreis-Reise bekam durch dieses historische Ereignis ihren unvergesslichen Charakter. Bei ihrer Ankunft am Freitagabend im „Hotel am Zoo“ erlebten die Münchner den Freudentaumel in den Straßen der Stadt. Nach der Fahrt mit der S-Bahn nach Ostberlin am Samstagvormittag zum Besuch des Ägyptischen Museums der „Staatlichen Museen zu Berlin Hauptstadt der DDR“ im Bode-Museum auf der Museumsinsel mussten wir uns nach Erhalt der Tagesaufenthaltsgenehmigung und dem Pflichtumtausch von DM 25,- gegen MDN „Mark Deutsche Notenbank“ vom „Tränenpalast“, der Übergangsstelle am Bahnhof Friedrichstraße, mühsam einen Weg durch unvorstellbare Menschenmassen bahnen, die zur Ausreise nach Westberlin anstanden.

Der Empfang im Museum durch meine Ostberliner Kollegen, den Direktor Prof. Karl-Heinz Pries und

seine Stellvertreterin Dr. Hannelore Kischkewitz stand weniger unter ägyptologischen als unter emotionalen Vorzeichen. Die Münchner konnten miterleben, wie spontan ein Miteinander entstand, auf das wir seit Jahren gewartet hatten, das aber bislang niemand als realistische Perspektive hatte sehen können. Sicherlich sind bei der Führung der Gruppe im Bode-Museum (Abb. 1) auch künftige Entwicklungen der seit Jahrzehnten getrennten Teile des Museums angesprochen worden, über die offen zu sprechen wir nie gewagt hatten. Der Rückweg nach Westberlin am Nachmittag gestaltete sich schwierig. Tausende und Abertausende von Ostberlinern bildeten eine kilometerlange vielreihige Warteschlange rings um den Bahnhof Friedrichstraße. Wir als „Wessis“ hatten zwar unsere spezielle Passierstelle, aber zu ihr vorzudringen, war ein zeitraubendes Unternehmen. Und auch der Weg vom Hotel zum Ägyptischen Museum in Charlottenburg per Bus ließ sich nur im Schrittempo bewältigen, vorbei an den Warteschlangen vor den Bankfilialen, die den Besuchern aus dem Osten ihr Begrüßungsgeld von DM 100,- auszahlten. Die Führung in Charlottenburg (Abb. 2) musste etwas kurz ausfallen, denn uns erwartete ein Abendempfang des Vereins zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin in der Remise. Da gab es nur ein Gesprächsthema, den Fall der Mauer. Zwar mussten die Westberliner noch einige Wochen warten, bis sie den



Abb. 1

Ostteil der Stadt besuchen konnten, aber die Erwartungshaltung war enorm. Und natürlich wurde darüber gesprochen, was der Fall der Mauer für die Zukunft der beiden Teile des so lange getrennten Museums bedeuten würde. Dabei stand die bange Frage im Raum, wo die Büste der Nofretete ihren endgültigen Platz finden würde – war sie doch längst zu einem Stück Westberliner Identität geworden.

So wurden die Münchner Museumsfreunde bei ihrem Wochenende in Berlin nicht nur Zeugen eines weltpolitischen Ereignisses, sondern auch des Beginns des sich über viele Jahre hinziehenden Prozesses der Wiedervereinigung der beiden Museumsteile an ihrem historischen Ort auf der Museumsinsel, der nach zwanzig Jahren mit der Wiedereröffnung des Neuen Museums im Oktober 2009 seinen Abschluss fand.

Mit dem Einigungsvertrag von 1990 war die politische Voraussetzung für die Zusammenführung aller Museen unter dem Dach der Stiftung Preußischer Kulturbesitz geschaffen. Dass das Ägyptische Museum dabei eine Vorreiterrolle spielte, lag an dem ausgezeichneten persönlichen Verhältnis der Mitarbeiterteams auf der Museumsinsel und in Charlottenburg. Schon wenige Wochen nach dem denkwürdigen Wochenende hatte sich zwischen den beiden Direktoren (die alsbald als die „ägyptischen Zwillinge“ bezeichnet wurden) ein Rhythmus gegenseitiger Gespräche herausgebildet, die in Charlottenburg mit Pasta und Pizza im Restaurant „Il Fagiano“, auf der Museumsinsel in der „Mitarbeiterverpflegung“, der Kantine im Pergamonmuseum

mit üppigen „Sättigungsbeilagen“ endeten.

Wir gründeten die AGArch, die Arbeitsgemeinschaft der Archäologischen Museen, entwickelten – ohne Mandat des Stiftungspräsidenten – mit der „Aufbauleitung“ Museumsinsel kühne Pläne für den Wiederaufbau des Neuen Museums, erarbeiteten die inhaltliche Abstimmung beider Standorte, bei der Charlottenburg sich auf die Kunst, das Bode-Museum auf Kultur- und Religion konzentrieren sollte und begannen mit der Umsetzung vieler Objekte – oft im privaten PKW. Das langfristige Ziel unserer Planungen stand fest: Das Ägyptische Museum musste seinen Platz wieder im Neuen Museum finden. Für München hatten die wiedergewonnene Einheit des Ägyptischen Museums und die Verfügbarkeit der Objekte im Bode-Museum schon bald eine folgenreiche Konsequenz. Als erstes gemeinsames Ausstellungsprojekt Berlin – München konnten die seit ihrer Erwerbung für München (1839) und Berlin (1844) nie gemeinsam gezeigten beiden Hälften des meroitischen Schatzfundes erstmals zusammengeführt werden. Die Ausstellungstournee DAS GOLD VON MEROE, von Karl-Heinz Priebe wissenschaftlich betreut, war in Deutschland, New York, Toronto und Turin ein großer Erfolg, der auch im Sudan viel Anerkennung fand. Diese gemeinsame Ausstellung Berlin – München war der Auslöser für das Sudan-Engagement beider Museen, die große Münchner Ausstellung SUDAN – ANTIKE KÖNIGREICHE AM NIL (1996) und für das Berliner Grabungsprojekt in Naga, das seit 2013 von München durchgeführt wird. ■



Abb. 2

MEDIEN

ZEITSTRAHL

JAN DAHMS

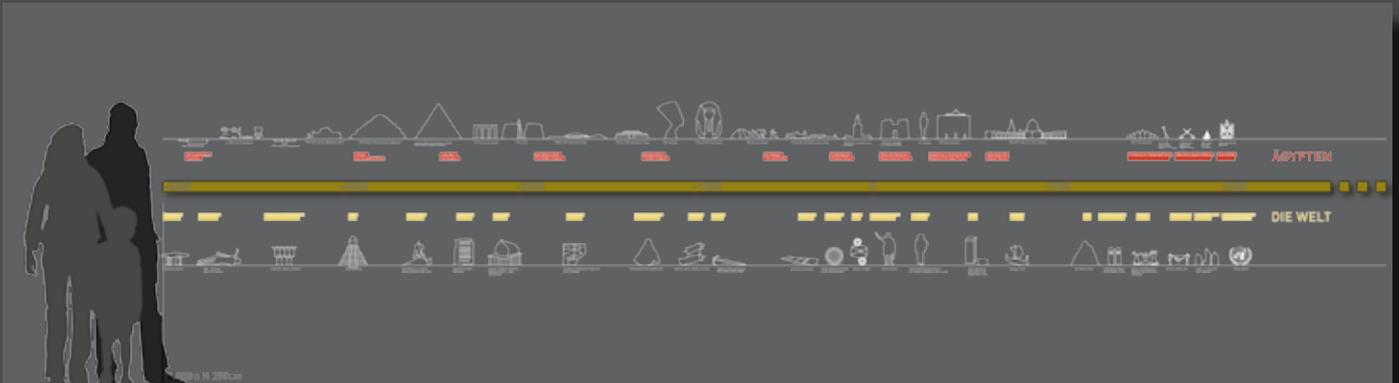


Abb. 1

PROLOG: Ein langer dunkler Gang ... eine leere schwarze Wand ... Stimmen

„Die Azteken haben doch auch Pyramiden gebaut“
 ... „In Mesopotamien wurde noch vor den Ägyptern ein Schriftsystem entwickelt“ ... „Es gibt ja auch Mumien im Eis“ ... „Der Eiffelturm ist aber viel größer“
 ... „Was war denn bei uns vor 4000 Jahren?“

1. AKT: Die Idee für ein neues Projekt war geboren.

Ein Zeitstrahl, der die herausragenden Leistungen von Kulturen aus aller Welt denen der ägyptischen Geschichte gegenüberstellt, sollte im Gang vor den Toiletten angebracht werden. Aus den ersten Überlegungen über die Inhalte wurden schnell lebhaft und bisweilen hitzige Diskussionen, welche Objekte, Kulturen, Gebäude oder Ereignisse unbedingt auszuwählen seien. Mit jedem Befragten wuchs die Liste an Wünschen – die Wand jedoch wurde nicht breiter. Ein Konzept musste her. Und so übernahm DIE WERFT, zuständig für die Umsetzung des Ausstellungskonzepts des Museums, auch die Gestaltung dieses Projekts. Aus verschiedenen Ideen, die von fotografischen Bildern über Reliefs bis hin zu 3-D Scans reichten, setzte sich die Idee einer „Skyline“ durch, bei der sich Zeichnungen entlang und aus einer einzigen Linie heraus entwickeln [Abb. 1]. Streng genommen werden

es zwei Linien sein: eine für Ägypten und Sudan und eine für die restliche Welt. Entsprechend kann und soll der Zeitstrahl keine vollständige Enzyklopädie sein. Anstelle von exakten Datierungen werden die Illustrationen eine Abfolge zeigen. Zudem müssen sich insbesondere Bauwerke aufgrund ihrer Größe über mehrere Jahrhunderte erstrecken. So konnten wegen des vorhandenen Platzes pro Jahrtausend nicht mehr als sieben Illustrationen ausgewählt werden. Im Fokus standen hierbei möglichst markante Wunder der Welt. Ein einheitliches Größenverhältnis ist bei so unterschiedlichen Illustrationen wie einem Trichterbecher, einer Figur aus der Terrakottaarmee, den Pyramiden oder dem Eiffelturm nicht möglich. Vielmehr orientiert sich die Größe an der Erkennbarkeit und dem Detailgrad. Letzterer wurde im Verlauf des Projektes immer feiner und zeigt im Vergleich zum ersten Entwurf eine viel größere Raffinesse (Abb. 2). Der Zeitstrahl ist als ein kurzweiliger Einblick gedacht – vielleicht auch nur in der Wartezeit vor den Toiletten. Seine Illustrationen sollen den Besucher erfreuen,

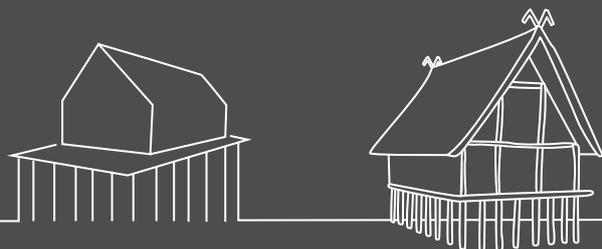


Abb. 2

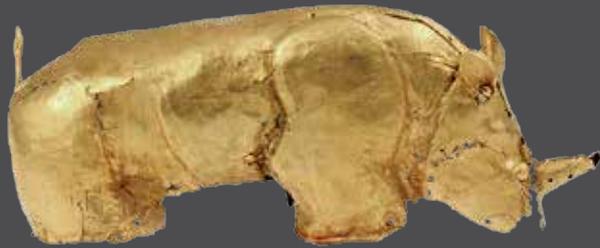


Abb. 3

ihn weltbekannte Dinge hoffentlich wiedererkennen lassen und diese zugleich spielerisch in eine zeitliche Abfolge bringen.

Was aber ist „weltbekannt“, und was sind die „Dinge“? Die Antwort darauf wird immer sehr subjektiv ausfallen. Sie hängt davon ab, was man selbst schon gesehen hat, woran man sich noch aus Schulzeiten erinnern kann und in welchem Land man lebt. Bei der Auswahl für den Zeitstrahl kristallisierte sich schnell heraus, dass keine Ereignisse, sondern nur Objekte gezeigt werden. Die Eroberungen Alexanders des Großen, die Ermordung Cäsars oder die Entdeckung Amerikas waren somit außen vor. In den Fokus rückten dafür großartige Bauwerke wie die Pyramiden, das Kolosseum oder das Empire State Building, ebenso wie Statuen und herausragende Kunstwerke. In einer frühen Planungsphase wurde die Idee verfolgt, alle Kontinente und möglichst viele Länder und Kulturen aufzunehmen. Dabei wurden wir bei den Recherchen auch auf spannende, mir bis dato unbekannte Objekte aufmerksam gemacht. Hier zu sehen das „Goldene Nashorn von Mapimigubwe“ (Südafrika, 11.–13. Jahrhundert) (Abb. 3).

Letztendlich führte die Menge der Wunder der Welt zu sehr über den Rahmen des bereits beschriebenen Konzeptes hinaus. In Bezug auf die Weltbekanntheit

erhielten am Ende die Einträge den Vorrang, die unserer Einschätzung nach den Besuchern eines Museums in München am ehesten bekannt sein dürften.

2. AKT: Ausgewählte und nicht ausgewählte Wunder der Welt

Zu den ältesten von Menschen geschaffenen Kunstwerken gehören Felszeichnungen. Auch am Uluru in Australien gibt es sie, weshalb wir diesen heiligen Berg für den Kontinent auswählen wollten. Die zeichnerische Umsetzung erwies sich jedoch als schwierig und der Wiedererkennungswert der Darstellung eines Berges als zu gering (Abb. 4). Auch passte ein Berg nicht hundertprozentig zu den anderen Illustrationen von Architektur und Kunstwerken.

Von Australien führt unser Weg nach Asien mit Bau- und Kunstwerken aus Japan, China, Indien und Russland. Zwar fand die in mehreren Jahrhunderten und verschiedenen Bauabschnitten errichtete große Mauer keinen Platz, stattdessen gibt es jedoch einen Soldaten der Terrakotta-Armee zu bestaunen (Abb. 5). Da es insbesondere in der Neuzeit eine Fülle an Auswahlmöglichkeiten gab, wurde schweren Herzens auf den Tadsch Mahal verzichtet. Eine besonders frühe Statue



Abb. 4

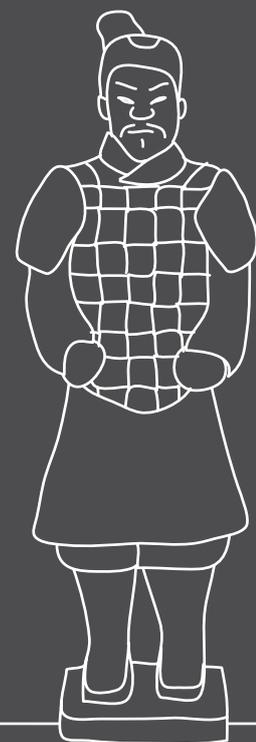


Abb. 5



Abb. 6

der Indus-Kultur wird hingegen zu sehen sein. Setzen wir unsere Reise in Afrika fort. Abgesehen vom eigenen Zeitstrahl für Ägypten und Sudan wird es zwei Repräsentanten geben. Einer davon, eine Terrakottafigur der Nok wurde in bewusstem Bezug auf die in der Ausstellung gezeigten Figuren der Nok (Raum Nubien und Sudan) ausgewählt (Abb. 6). Um auch ein Bauwerk zu zeigen, fand die Moschee von Djenne, Mali (Abb. 7) Einzug in den Zeitstrahl. Die ebenfalls aus Westafrika stammenden kunstvollen Elfenbein- und Bronzemasken bleiben der Nennung in diesem Artikel vorbehalten.

Aus den Regionen Süd-, Mittel- und Nordamerikas dürfen in einem Vergleich mit Ägypten die dortigen Pyramiden nicht fehlen. Die Pyramiden in Amerika unterscheiden sich von denen in Ägypten insbesondere

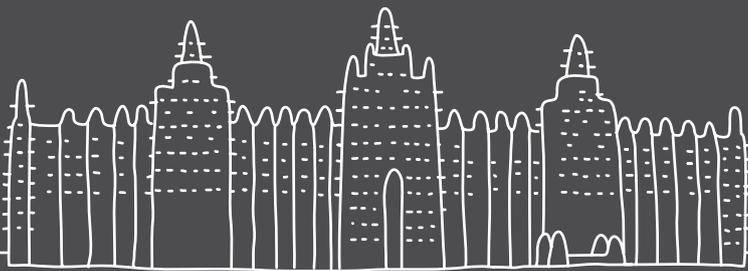


Abb. 7



Abb. 9

durch ihre Plattformen, die über Treppen zugänglich sind. Errichtet wurden sie viel später als die ägyptischen. Für den Zeitstrahl setzten sich die in der Nähe von Mexico City gelegenen Pyramiden von Teotihuacan (2.-4. Jahrhundert) gegenüber den in einem früheren Entwurfsstadium vorkommenden Mayatempeln von Tikal (um 700) (Abb. 8) und Chichen Itza (um 900) durch. Darstellbarkeit und Platzmangel ließen uns in Südamerika auf die in den Anden gelegene Inkastadt Macchu Pichu sowie die gewaltige Statue des Christo Redentor in Rio de Janeiro verzichten. Auch die im 15./16. Jahrhundert errichteten Moai, die gewaltigen Steinkolosse von den zu Chile gehörenden Osterinseln (Abb. 9), können nur in diesem Text genannt werden. In Nordamerika ließen sich die indigenen Kulturen nicht mit einem charakteristischen Objekt in den

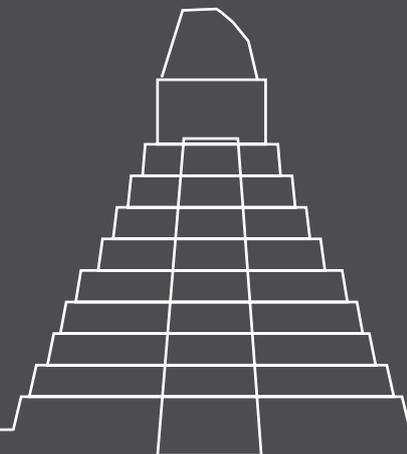


Abb. 8

Zeitstrahl einfügen; aus den Vereinigten Staaten von Amerika setzte sich letztendlich die Freiheitsstatue durch.

Zahlenmäßig am stärksten vertreten sind Europa und der Nahe Osten. Großen Anteil daran haben die Länder, mit denen das alte Ägypten in Kontakt stand. Dennoch konnten auch hier nicht alle mit einer

Illustration vertreten sein. Deshalb wurde entschieden, einige von ihnen, etwa Etrusker, Karthager und Perser, zumindest in einer eigenen Textzeile zu nennen (Abb. 10). Daran anknüpfend wurden im gesamten Zeitstrahl bekannte Kulturen hinzugefügt, beispielsweise die Maya und Azteken. Die Positionen in der Textzeile markieren jeweils den Beginn einer Zeit oder einer Epoche. So wird von den verschiedenen Epochen Assyriens nur das Neuassyrische Reich (911–605 v. Chr.) genannt. In diesem Fall wird in Verbindung mit einer zugehörigen Illustration gezielt ein Bezug zu den in der Dauerausstellung (Raum Alter Orient) gezeigten Reliefs geschaffen. Diese stammen aus dem Palast Assurnasirpals II. in Nimrud.

Vom ersten Konzept bis zur Endfassung gesetzt waren zwei Objekte, die den Abschluss dieses Berichts bilden und die Lust des Lesers auf einen Besuch im Museum wecken sollen (Abb. 11).

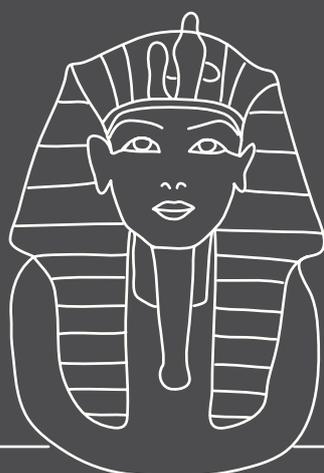
EPILOG

Kommen Sie vorbei, betrachten Sie den Zeitstrahl und schreiben Sie uns eine kurze Nachricht welches Ihre Lieblingszeichnung ist, oder was den größten Aha-Effekt auslöste! ■

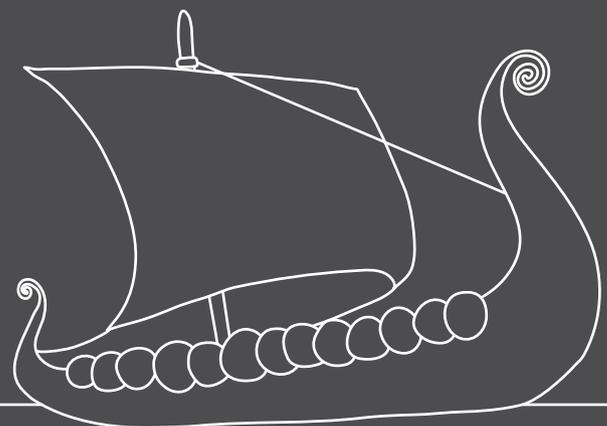
info@smack.de



Abb. 10



Maske des Tutanchamun



Wikingerschiff

Abb. 11

PROJEKT

MUSEUMSIGNERS

KUNST- UND KULTURVERMITTLUNG IN DEUTSCHER GEBÄRDENSPRACHE

ROXANE BICKER

Ein spannendes neues Projekt wurde initiiert in Kooperation vom Gehörlosenverband München und Umland e.V. (GMU), dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München und der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern. Dabei wurden gehörlose Menschen als Kulturvermittelnde ausgebildet, um als „Native Signers“ andere gehörlose Menschen im Museum zu führen. Als Partnermuseen standen das Deutsche Museum und die Städtische Galerie im Lenbachhaus dem Projekt zur Seite. An einem Infotag am 11. Oktober 2019 wurden den neuen MuseumSigners ihre Zertifikate überreicht. An diesem Tag hatten auch andere Museen und

Ausstellungsorte die Möglichkeit, Kontakte zu knüpfen, denn es wäre wünschenswert, dass auch in anderen Häusern eine solche Vermittlung auf Augenhöhe stattfindet.

Wir sind gespannt, was sich für die Zukunft an spannenden Synergien daraus ergeben wird. Wir werden unser barrierefreies und inklusives Angebot an Führungen 2020 auf jeden Fall erweitern und verstärkt Führungen anbieten, an denen auch Blinde und Menschen mit Sehbeeinträchtigungen teilnehmen können, wir werden Führungen von Gebärdendolmetschern begleiten lassen und vieles mehr. Seien Sie gespannt. ■



EVENT

LANGE NACHT DER MÜNCHENER MUSEEN

ROXANE BICKER

Zum 20. Mal fand am 19. Oktober die Lange Nacht der Münchner Museen statt, an der sich natürlich auch das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst in guter Tradition beteiligte.

Bereits am Nachmittag fand von 14 bis 18 Uhr das Kinderprogramm statt, und der Andrang war groß wie nie – rund 800 große und kleine Besucher fanden ihren Weg zu Führungen, Vorträgen, Suchspiel, Märchenstunde und Werkstattprogramm.

Auch am Abend ließ der Strom der Besucher nicht nach – fast 7.000 Menschen kamen bis um 2 Uhr Nachts. ■





PERFORM

SPIELART

Ondaanisa yo pomudhime (Der Tanz des Gummibaums)

ist ein Ritual der Bewegungen zwischen körperlichen und institutionellen Archiven. Der Künstler Nashilongweshipwe Mushaandja entwickelt einen intimen und immersiven queeren Tanz, den er sich an einem Gummibaum vorstellt, aber in einem Bau aus Beton performt – dem Museum. Er greift hierbei auf ein akustisches Archiv aus Stille, Lärm, Liebes- und Kampfesliedern aus Südafrika zu, um der systematischen Auslöschung und Ausschließung der Wissensquellen entgegen zu wirken, die sich an den Rändern und in den Bruchstellen kolonial-nationalistischer Archive finden. Der Gummibaum (Omudhime) wird ursprünglich für Rituale der Reinigung und Grenzüberschreitung genutzt. Feuer, Salz und Marula-Kerne symbolisieren die Enteignung von Land und die Rückkehr zur Erde. „Odalate naiteke“ (Der Zaun muss durchbrochen werden) – auf diesen Slogan, der 1971 (Namibia unterstand in dieser Zeit der südafrikanischen Mandatsmacht) von landesweit protestierenden namibischen Arbeiter*innen verwendet wurde, beruft sich der Künstler. Für ihn kann es weder Frieden, Heilung noch Versöhnung geben, wenn es keine Umverteilung von Land und keine restaurative Gerechtigkeit gibt.

Nashilongweshipwe Mushaandja

ist Performer, Erzieher und Autor, dessen künstlerische Praxis und Forschung sich mit dem Bereich verkörperter und räumlicher Archive in der Bewegungsgestaltung auseinandersetzt. Mushaandja wird als Künstler am Centre for Theatre, Dance and Performance Studies der Universität von Kapstadt promoviert, wo er queere Praxis in den Oudano Archives studiert. Seine aktuelle Performance DANCE OF THE RUBBER TREE ist eine interdisziplinäre, kritische, queere Intervention in Museen, Theatern und Archiven in Deutschland, der Schweiz, Südafrika und Namibia. Des Weiteren war er auch an kuratierenden Projekten wie der John Muafangejo Season (2016/2017), Operation Odalate Naiteke (2018) und dem Owela Festival (2019) beteiligt.

Fellipus Negodhi

ist Student der African Performing Arts im letzten Jahr am College of the Arts in Windhoek, Namibia. Sein besonderes Interesse gilt sozialem Aktivismus und Performance an öffentlichen Theatern. Er war Performer in THE BIG GAME, einer improvisierten Theaterproduktion, und sein Solo-Performance-Kunstprojekt WE BELONG (2018) wurde bei Odalate Naiteke gezeigt. Neghodi ist Teil des Ensembles in ONDAANISA YO POMUDHIME (DANCE OF THE RUBBER TREE) seit seiner Uraufführung beim Owela Festival in Windhoek.



ANCE



*Let's burn the museum
Let us burn the books, the art, the walls of toxicity
Let us disrupt white monopoly capital
Let us go to the funeral of curators
Let us go and occupy the land
Let us play the revolution again
Let us have tea and sing love songs
Let us make love to a nationalist and white man
Let us drink their wine and eat their food
Let us take back our land!*

ỌLỌMỌYỌYỌ

*Ile mope e (Erde, ich rufe dich)
Kori mope e (Kori, ich rufe dich)
Kori ...!
Do you care for children?
Do you love children?
Children are our future.*

Das 21. Jahrhundert ist keine sichere Zeit für Kinder und Jugendliche: Vorfälle wie das Massaker in der Beslan Schule in Nordossetien 2004, die Entführungen von Schülerinnen im Norden Nigerias durch die Terrorgruppe Boko Haram 2014 und 2018/19, die Tatsache, dass Donald Trump tausende Kinder in den USA getrennt von ihren Eltern gefangen hält und die erschütternde Anzahl von Fällen sexuellen Missbrauchs in der katholischen Kirche sind nur einige der unzähligen Beispiele hierfür. Jelili Atikus Performance ỌLỌMỌYỌYỌ ist ein Ritual der Sühne und Abbitte für die Gewalt, die Kindern tagtäglich angetan wird. Der Multimediakünstler führt die aus Tanz und Prozession bestehende Aktion gemeinsam mit zwei Yoruba-Priesterinnen (Olasha) und vier weiteren Frauen durch. Atiku verkörpert in der Performance die Arukori, den Geist der Göttin Kori, den er in Form einer hölzernen Statue trägt. In der westafrikanischen Yoruba-Religion ist sie es, die über Gesundheit, Glück und Wachstum von Kindern wacht. 200 weitere Holzfiguren, die Irunmole, repräsentieren gute Geister, die für Balance und Ausgleich in Natur und Universum sorgen. Das komplexe Ritual, dessen genauer Ablauf spontan aus der Situation und Umgebung heraus entsteht, möchte auf die prekäre Situation von Kindern weltweit aufmerksam machen und ihren Schutz zum obersten Gebot erheben.

Jelili Atiku

geboren 1968 in Ejigbo, Nigeria, ist Multimediakünstler, dessen Arbeiten sich mit Menschenrechten und sozialer Gerechtigkeit sowie mit den Folgen traumatischer Ereignisse befassen. Er studierte am der Ahmadu Bello Universität in Zaira und der University of Lagos. Er ist führender Koordinator von Advocate for Human Rights Through Art (AHRA) und künstlerischer Direktor von AFIRIperFOMA – einem Kollektiv afrikanischer Performancekünstler*innen. Atiku zeigt seine Arbeiten in diversen Zusammenhängen in Afrika, Asien, Europa und den Americas, unter anderem am Tate Modern London, bei der Biennale in Venedig (2017), der Manifesta Palermo (2018), der Marrakech Biennale (2014) und der Transmediale Berlin.





PROJEKT

PROJEKT KUNSTZEIT

FÜHRUNGEN FÜR MENSCHEN MIT DEMENZ

ROXANE BICKER

Bereits in Maat 6 hatten wir Ihnen das Projekt „KunstZeit“ – Führungen für Menschen mit Demenz vorgestellt, das seit 2016 als Kooperationsprojekt verschiedener städtischer und staatlicher Museen in München läuft. Inzwischen hat sich einiges getan. Das Angebot wird gut angenommen: Im Jahr 2017 fanden 52 Führungen statt, im Jahr 2018 waren es 50 Führungen. Allerdings ist Ende 2018 die Förderung durch die Josef und Luise Krafft-Stiftung ausgelaufen, ebenso endete die Betreuung durch die Stiftung Pinakothek der Moderne. Alle Beteiligten waren sich einig, das Projekt trotzdem weiterhin fortzuführen. Einige Häuser finanzierten die Honorarkosten der Führungskräfte aus dem eigenen Etat, bei uns sprang dankenswerterweise der Freundeskreis des Museums ein – an dieser Stelle ein großer Dank für die Unterstützung! Dank einer privaten Spende im Juni 2019 konnte eine Koordinierungsstelle eingerichtet werden, auch der Druck eines neu gestalteten Flyers wird davon finanziert. Wie es ab Beginn des kommenden Jahres finanziell weitergeht, ist weiterhin offen. Am 16. September fand in Augsburg der vom Bayerischen Staatsministerium für Gesundheit und Pflege

veranstaltete 5. Bayerische Fachtag Demenz statt. Das Projekt KunstZeit wurde vom Ministerium eingeladen, sich dort zu präsentieren. Dieser Einladung sind wir gerne nachgekommen und konnten die Geschichte des Projektes und den Aufbau der Führungen vor rund 250 interessierten Zuhörenden vorstellen. Neben anderen Angeboten für Demenz gab es auch Fachvorträge und eine Podiumsdiskussion mit Frau Ministerin Melanie Huml. Das Thema ist in der Öffentlichkeit angekommen, und so wurde auch die Überarbeitung der Bayerischen Demenzstrategie präsentiert, in der das Thema der kulturellen Teilhabe leider bisher noch vollkommen ausgeklammert ist. ■



AKTION

JUNGGESELLENABSCHIED

NADJA BÖCKLER

Junggesellenabschied – ein Wort, das dem einen oder anderen einen Schauer über den Rücken jagt – ob nun als stiller „Beobachter“ oder lauter Teilnehmer. Jeder kennt sie, diese Gruppen, die lautstark durch Fußgängerzonen, Einkaufszentren oder Züge patrouillieren und dabei allerhand „kostbares“ Kleinod aus einem Bauchladen zu verkaufen versuchen. Dies mag für manche Braut, manchen Bräutigam die Erfüllung eines Traums bedeuten, für andere ist es eher ein Albtraum.

Da kommt das Angebot eines Alternativprogramms gerade recht. Wir haben es als Antwort auf die Anfrage einer Trauzeugin entwickelt. Im Frühjahr dieses Jahres erreichte uns ihr Hilfesuch: Sie suche etwas Besonderes für ihre Braut. Etwas Anspruchsvolles und etwas Kulturelles. Ob wir da nicht behilflich sein könnten?

Nur zu gerne waren wir das! Es war ja nicht der erste Junggesellinnenabschied in unseren Räumlichkeiten. Doch während wir bisher nur um eine Führung gebeten worden waren, entstand nun ein neues Konzept: ein eigenes Programm speziell für solche Anlässe, vergleichbar dem Programm für Kindergeburtstage. Der erste (Probe)Durchlauf für das Programm für Frauen ist bereits im August über die Bühne gegangen. Für zwei Stunden wurde die Braut entführt in die Welt des alten Ägypten, und beide Seiten – Junggesellinnen und Braut ebenso wie das Museum – waren mit dem Event zufrieden.

Wie sieht nun das Konzept „Jungesellinnenabschied“ aus? Nach der Begrüßung erhält die Gruppe das Angebot, sich am altägyptischen Kleiderschrank gütlich zu tun. Sind die Damen für einen kleinen Schalk zu haben, werden sie sich mit Gewändern, Kronen und anderen ägyptisierenden Accessoires schmücken. Ein entsprechendes Erinnerungsfoto darf hier natürlich nicht fehlen (Abb. 1)! Doch es soll ja nicht nur für den Schalk gesorgt sein – auch die Kultur darf nicht zu kurz kommen. Es folgt daher eine Führung, die sich im Schwerpunkt mit den Themen Familie, Rolle der Frau und Liebe im alten Ägypten beschäftigt; schließlich gibt man zukünftigen Eheleuten auf ihren Junggesellenabschieden gerne noch ein paar Tipps und Tricks mit in die Ehe. Hierbei können auch die alten Ägypter als Lehrmeister auftreten.

So begegnet die Gruppe mit der Familienstatue des Sabu und seiner Frau Meretites entsprechenden Vertretern aus dem alten Ägypten. Eine Eheschließung war zur damaligen Zeit recht unkompliziert: Man brauchte den Segen der Eltern und zog anschließend in einen eigenen gemeinsamen Haushalt. Nach einem Jahr Probezeit stellte sich die Frage, ob man weiterhin zusammenleben möchte oder doch lieber wieder getrennte Wege gehen sollte. Dementsprechend war die Ehe geschlossen oder gar nicht erst zustande gekommen. Um beiderlei Interessen zu wahren, konnte ein Ehevertrag aufgesetzt oder dokumentiert werden, mit welchen Objekten die jeweiligen Ehepartner in das Haus einziehen. Im Falle einer Scheidung, die aus vielerlei Gründen möglich war, sollte nicht nur die strikte soziale Trennung erfolgen, sondern auch die materielle. Ehebruch war eine Straftat und konnte mitunter den „finanziellen“ Ruin bedeuten. Für Frauen war sogar die Todesstrafe möglich, meistens aber erfolgte „lediglich“ eine Enteignung und Scheidung. Die Strafe für den Mann war nicht so drastisch, doch nicht unerheblich: Ihm stand in der Regel eine materielle Entschädigung für die Frau ins Haus.

So ist es nicht überraschend, dass der Vorwurf der Untreue, vorgebracht von einer Frau, den betreffenden Mann in Erklärungsnot bringt. Ein Brief von Hotep an (s)eine Frau Ipuresti belegt, dass er nicht nur durch Worte, sondern auch durch Geschenke ihren Vorwurf der Untreue zu entkräften und sie gleichermaßen zu beschwichtigen versucht.

Sabu und Meretites zeigen das Familienideal:

Der Vater ist der Versorger der Familie, er hat durch die Arbeit (unter freiem Himmel) eine braune Hautfarbe erhalten. Meretites legt ihren Arm um ihn – hat ihn im Griff. Als Frau im alten Ägypten genießt sie eine soziale Gleichstellung mit dem Mann, sie übt einen Beruf ihrer eigenen Wahl aus, sie ist juristisch eine unabhängige Person und besitzt ein von ihrem Mann unabhängiges, eigenes Vermögen. Nicht zu unterschätzen ist außerdem ihre Rolle als Verwalterin der Familie, als „nebet per“ (Herrin des Hauses).

Eine Eheschließung erfolgte in Ägypten durchaus mit einem konkreten Ziel: Kinder! Daher gehört das Thema



Abb. 1: Die „Versuchskaninchen“.

„Schwangerschaft“ unbedingt in die Führung. Die alten Ägypter kannten neben schwangerschaftsfördernden Mitteln bereits einen Schwangerschaftstest. Hierfür urinierte die Frau auf einen Sack mit Getreide. Wenn das Getreide spross, galt die Schwangerschaft als nachgewiesen. Die Schwangerschaft selbst war in der Antike eine besonders heikle Zeit. Vermutlich werden hier manche werdenden Väter murmeln: „Nicht nur damals!“ Doch die Herausforderung der Antike bestand weniger in schwer zu erfüllenden Gelüsten oder gefährlichen Stimmungsschwankungen ... vielmehr war die Schwangerschaft medizinisch durchaus gefährlich. Deshalb gab es eine eigene Schutzgottheit für werdende Mütter: das schwangere Nilpferd Thoeris. Den werdenden Müttern von heute mag sie ein kleiner Trost sein, insofern, als auch Thoeris ihre Füße nicht mehr sehen kann! Ein weiteres Problem, das wir heute kennen, entweder aus eigener Erfahrung oder durch genug Werbung im Fernsehen, sind die unschönen Schwangerschaftsstreifen. Dieses Thema beschäftigte auch bereits die altägyptische Frau! Sie suchte gleichermaßen Abhilfe mit verschiedenen Ölen, die in figürlich geformten Gefäßen (sog. Gravidenflaschen) aufbewahrt wurden. Nichtsdestotrotz verfügten auch die alten Ägypter

bereits über Verhütungsmittel. Medizinische Texte überliefern hierzu Methoden, die zumeist auch ihre Berechtigung und Wirksamkeit haben. Die Möglichkeiten des altägyptischen Medizinschrankes reichten hierbei von Spülungen mit Sauermilch bis hin zum Einführen von essiggetränktem Kameldung (alternativ auch eine Mischung mit Krokodildung) oder einer klebrigen Verbindung von Honig und Natroncarbonat. Einen weiteren Tipp können wir uns noch in Sachen Gefühle abholen. So kannte das alte Ägypten bereits Liebeszauber. Diese Zauber sind teilweise äußerst rabiat und direkt. Es wird gedroht und geschworen – alle Mittel sind recht, um die Liebe des anderen herbeizuzaubern. Ob dieser nun will oder nicht. Diesen Tipp sollte die Braut vielleicht nur in äußerstem Notfall beherzigen. Und zuletzt: Was wäre ein Junggesellenabschied oder ein Junggesellinnenabschied ohne etwas Schlüpfriges? Die sogenannten „erotischen Figuren“ bieten hierzu allerhand Gesprächsstoff und Anschauungsmaterial. Auch wenn es im alten Ägypten kein Ritual oder keine Zeremonie zur Eheschließung gab, so gibt es immerhin das SMÄK-Wünsche-Ritual (Abb. 2). Im Anschluss an die Führung begibt sich die Gruppe Junggesellinnen in die Ateliers des Museums. Bei Speis und Trank

dürfen die Damen kreativ werden. Während die Braut ein kleines Holzkästchen gestaltet, schreiben ihre Mitstreiterinnen einen kurzen Brief an das Brautpaar. Dieser kann gute Wünsche, Ratschläge, gemeinsame Erinnerungen oder eine andere persönliche Nachricht enthalten – stilecht natürlich auf Papyrus und am besten in Hieroglyphen. Nach Fertigstellung werden diese kleinen Briefchen in die Schatulle gelegt und alles wird versiegelt. Die Gruppe darf nun das Siegel noch mit einem Datum versehen. Zu diesem Tag darf das Brautpaar die Schatulle wieder öffnen und die Wünsche gemeinsam lesen. Um den Tag selbst zu verewigen findet sich im Deckel des Holzkästchens ein Gruppenfoto – natürlich in Kostümen.

Nach zwei Stunden verlässt die Gruppe wieder das Haus – vollgepackt mit (ehelichem) althergebrachtem und (teilweise) bewährtem Fachwissen, gemeinsamen Minuten, schönen Erinnerungen und guten Wünschen. Möge die Braut eine glückliche nebet per werden!

Literatur

E. Feucht, *Frauen*; in: S. Donadoni (Hrsg.), *Der Mensch des Alten Ägypten* (Frankfurt am Main 1992) 361–394

R. Tannahill, *Sex in History* (Chelsea 1992).

H.-W. Fischer-Elfert, *Alter im pharaonischen Ägypten*, in: A. Karenberg – C. Leitz (Hrsg.), *Heilkunde und Hochkultur II. ‚Magie und Medizin‘ und ‚Der alten Mensch‘*

in den antiken Zivilisationen des Mittelmeerraumes (Münster 2002) 221–244.

C. Herrmann – T. Staubli, *1001 Amulett. Altägyptischer Zauber, monotheisierte Talismane, säkulare Magie* (Freiburg 2010).

S. Schoske – D. Wildung, *Nofret – Die Schöne. Die Frau im alten Ägypten* (Mainz 1984). *Manniche, Liebe und Sexualität*, S. 26.

N. Ebeid, *Egyptian medicine in the days of the Pharaohs* (Kairo 1999).

A. Grimm – S. Schoske, *Stimmen vom Nil. Altägypten im Spiegel seiner Texte* (München 2002).

O-Ton der Trauzeugin:

„Die gemeinsamen Stunden im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst waren überaus amüsant und kurzweilig – wir hatten viel Spaß daran, schlüpfrige Details der alten Ägypter zu erkunden, von den mysteriösen Phallus-Männlein über antike Verhütungsmethoden bis hin zu Rosinen, die als Entschuldigung für's Fremdgehen versandt wurden: Da gab es viel zu Lachen! Die ägyptische Verkleidung und das Wunschliste-Basteln am Ende der Tour machten den Spaßfaktor perfekt: Der ideale Weg, eine bride to be zu verwöhnen!“



Abb. 2: Hier darf Frau kreativ werden.

OBJEKTE

MEDIZIN GOTTES

DREI HEILGEMMEN

SONIA FOCKE

Im Dezember 2019 wird im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst eine neue Vitrine eröffnet, die unter anderem die kleinsten Kostbarkeiten der Antike in Szene setzt: die Gemmen.

Gemmen sind kleine, ovale Halbedelsteine. Ihr Dekor ist immer eingeschnitten, was sie z.B. von den hochreliefierten Kameen unterscheidet.

Die frühesten datierten Gemmen stammen aus dem 1. Jh. v. Chr., wobei der Großteil in das 2. oder 3. Jh. n. Chr. datiert. Die letzten antiken Gemmen werden im 4. Jh. produziert. Am Anfang der Gemmenforschung wurde angenommen, alle Gemmen seien in Alexandrien hergestellt, doch inzwischen kennt man einige andere gesicherte Produktionsplätze, wie z.B. Aquileia oder Marion auf Zypern. Kleine Fehler in Darstellungen und Inschriften weisen darauf hin, dass die Gemmenschneider wahrscheinlich „nur“ geschickte Handwerker waren, die anhand von Vorlagen arbeiteten, die von Priestern oder Magiern erstellt wurden.

Magische Gemmen zeigen auf einer oder beiden flachen Seiten eine magisch wirksame Figur; die Rückseite ist meist mit magischen Zeichen oder Textzeilen beschriftet. Der Text besteht entweder aus feststehenden Zauberformeln („Logoi“), Anrufungen an Götter oder andere magische Wesen oder aus kurzen Beschreibungen der Wirksamkeit.

Zusätzlich zu den Gemmen, die bekannte Götter aus dem griechischen, römischen oder ägyptischen Pantheon darstellen, gab es auch Gottheiten mit Wurzeln in der spätantiken Magie, wie Iao, Abraxas und manche pantheistische Götter. Sie sollten Schutz bieten oder magische Praktiken unterstützen.

Außerdem gab es Gemmen, die als Heilmittel oder „Impfung“ gegen bestimmte Krankheiten, Verletzungen und Beschwerden dienten. Von dieser letzteren Sorte befinden sich drei Beispiele in der Sammlung des Ägyptischen Museums München.

Nutzungsart medizinischer Gemmen

Zu ihrer Nutzungsart schreibt der griechische Arzt Galen aus dem 2. Jh. n. Chr., dass sie entweder als Ring getragen werden oder an einer Kette, wobei der Stein so nah wie möglich an der empfindlichen Stelle hängen soll.

Magische Gemmen wurden auch zum Abstempeln von Heilmitteln benutzt. Dabei handelt es sich entweder um Salben, die in Barrenform aufbewahrt wurden, oder fertig gemischte Pillen zum Einnehmen. Normalerweise benutzte man dafür spezielle Pillenstempel, die in Hochrelief gearbeitet waren, um ein vertieftes Bild zu erzeugen. Allerdings gibt es auch Verpackungen oder Heilmittel, die auf der Oberfläche ein erhabenes Bild hatten und nachweislich mit Gemmen gestempelt wurden. Zum Beispiel wurde in Aquincum ein Topf zur Aufbewahrung von Heilmitteln mit einer Gemme gestempelt, die das Bild von Asklepios und Hygieia trug. Eine für Salbe benutzte Gemme wird im British Museum aufbewahrt und trägt die typische Inschrift solcher Pillen-Stempel:

HEROPHILI (wahrscheinlich der Name des Arztes, der den Balsam entwickelt hat)

OPOBALSAMVM (Augensalbe)

Die Gemmen des Ägyptischen Museums gehören alle zur Gruppe der heilenden Gemmen, dienten also als persönlicher Schutz und Heilmittel. Alle gehören zu weit verbreiteten Gemmentypen.

Eine Gemme gegen Magenschmerzen

ÄS 3044 ist aus einem grünlichen, dunklen Stein gefertigt und zeigt eine löwenköpfige Schlange mit Strahlen um den Kopf. Vor ihr steht eine menschliche Figur mit erhobenem rechtem Arm.

Beim Material handelt es sich wahrscheinlich um grünen Jaspis, der schon vom griechischen Arzt Galen im 2. Jh. für solche Gemmen empfohlen wird. Er schreibt



vor, bei Beschwerden des Magens und der Speiseröhre einen grünen Jaspis mit einer „Strahlenschlange“ zu gravieren und an einer Kette in der Nähe der betroffenen Stelle hängen zu lassen. Dieses Heilmittel hätte er den Schriften eines Königs „Nechepso“ (Necho aus der 26. Dynastie?) entnommen – möglicherweise die ins 2./1. Jh. v. Chr. datierte astrologische und numerologische Kompilation in griechischer Sprache, die heutzutage „Pseudo-Nechepso“ oder „Pseudo-Petosiris“ genannt wird.

Marcellus Empiricus von Bordeaux, ein gallischer Arzt um die Wende des 4./5. Jh. empfiehlt ebenfalls die Nutzung von Jaspissteinen, die mit einer Schlange mit sieben Strahlen graviert sind, als Heilmittel für Magenbeschwerden.

Die Schlange wird auf vielen der Parallelen zu dieser Gemme „Chnoubis“ oder „Chnoumis“ (XNOYBIC, XNOYMIC) genannt, der Name eines der Dekansterne in den Konstellationen Löwe und Krebs.



Andere Gemmen geben der schlangenförmigen Gestalt mit Löwenkopf den Namen Ialdabaôth, ein gnostischer Schöpfergott, der als löwengesichtiger Drache erscheint. In der Gnosis ist die Schlange eine schöpferische Macht (Sophia); diese ist auch in jedem Mensch vertreten und residiert im schlangenförmigen Darm. Deshalb soll auch eine Schlangenkreatur für die Gesundheit dieses Organs sorgen.

Die Gemme des Ägyptischen Museums München nimmt die Idee der schöpferischen Kraft auf, identifiziert die Schlange aber mit dem Gott IAW, Iaô. Dieses Schöpferwesen der hellenistischen Magie könnte auf dem Gott der Hebräer beruhen, dessen geheimer Name in der Torah stellvertretend YHW ausgeschrieben wird (bei Lesungen wird meist „der Herr unser Gott“ substituiert).

Auf der Rückseite können die Chnoubis-Gemmen verschiedene Beinamen des Chnoubis enthalten, wie z. B. NABIC BIENNOYΘ (möglicherweise hebräisch: „mit Ketten oder Inkantation gefesselt“), ΓΙΓΑΝΤΟΡΗΚΤΑ („Riesen-Brecher“) oder ΒΑΡΟΦΙΤΑ („Schlangen-Zermalmer“). Längere Texte können Genesungswünsche oder Aufforderungen enthalten („Lass den Magen des Proclus gesund bleiben!“).

Hier steht auf der Rückseite folgende Inschrift:

I
AW
MIXAHA
ΓA[B]PIHA
XEP[OY]
B[IM]



Also soll der Träger unter dem Schutz des höchsten Gott Iaô, der Erzengel Michael und Gabriel sowie der Cherubim stehen. Michael taucht öfters auf Gemmen als Beinamen für Darstellungen des Ialdabaôth als löwenköpfiger Mensch auf.

„Für die Hüfte“

Eine weitere Kategorie von medizinischen Gemmen sind größere Exemplare aus Hämatit mit der Darstellung eines Menschen in gebückter Haltung, der Getreideähren mit einer Sichel erntet.

Erntearbeiter brauchen einen gesunden Bewegungsapparat. Die Sichel ist außerdem ein Symbol für Saturn bzw. Kronos, Schnitter und Herr der Zeit. Nach der Dekanmelothese ist Hämatit der zu Saturn gehörige Stein; Beschwerden des Bewegungsapparats wie Gicht, Rheuma oder Ischias fallen auch unter den Einfluss dieses Gestirns.

So mag es nicht überraschen, dass diese Hämatitgemmen meistens Inschriften auf der Rückseite tragen wie: „für den Rücken“ oder „Ich arbeite und habe keine Schmerzen“.

Die Gemme aus dem Ägyptischen Museum hat eine sehr abgenutzte Inschrift. Nur die mittlere Zeile ist noch gut lesbar: ΣΧΙΩΝ, ein korrupter Genitiv Plural von ἰσχίων, „für die Hüfte“.

Medizin Gottes

Eine weitere Gruppe medizinischer Gemmen aus Hämatit zeigt eine Reiterfigur, die eine andere

menschliche Figur niedertrampelt – ein Motiv, das dem altägyptischen „Erschlagen der Feinde“ sehr ähnelt. Die Figur auf dem Pferd ist der biblische König Salomon – eine Identifizierung, die sich aus der Inschrift auf der Rückseite dieser Gemmen herleiten lässt. Dort steht meistens **ΣΦΡΑΓΙΣ ΘΕΟΥ**, „Siegel Gottes“, ein Hinweis auf das Siegel, das König Salomon von Michael erhielt, um Dämonen bezwingen zu können.

Salomon ist keine sehr häufige Figur in der hellenistischen Magie, taucht aber im Großen Pariser Zauberpapyrus zweimal auf, einmal als Autor eines Amulettes und einmal in der Beschwörung „im Namen des Siegels, das Salomon auf der Zunge Jeremias' plazierte“. Auf Gemmen ist er ebenfalls nur selten namentlich erwähnt.

Das „Siegel Salomons“ wird im Laufe der Zeit vor allem in der arabischen Tradition mit dem Bau des Tempels in Jerusalem verbunden, den Salomon mit der Hilfe von mit dem Siegel beschworenen Dschinnen gebaut haben soll. In späteren Grimoires wie den Clavicula Salomonis – den ab dem 13. Jh. im europäischen Raum verbreiteten magischen Büchern – wird das „Siegel Salomons“ meistens als Pentagramm oder Hexagramm dargestellt und zum Teil mit dem Davidstern gleichgestellt.

Die Bezeichnung „Siegel Gottes“ findet man erst im „Liber Juratus“ aus dem 14. Jahrhundert wieder. Es bezeichnet eine Figur, die Pentagramm, Heptagramm und zwei Heptagonen verbindet, und soll alle übermenschlichen Kreaturen binden mit der Ausnahme von Erzengeln.

Das frühe „Siegel Gottes“ des ägyptischen Museums verzichtet auf die Sternensymbolik von Penta- oder

Hexagramm und zeigt das Bezwingen der dämonischen Mächte als figürliche Darstellung. Das menschenförmige Wesen, welches von Salomon zertrampelt wird, wird u.a. mit Adams erster Frau Lilith gleichgesetzt, die neugeborene Kinder meuchelte. Als Feinde von Neugeborenen und Kleinkindern kämen auch dämonische Wesen wie Gello, Gylou oder Abyzou in Frage. Diese großen Hämatitgemmen sind also im Kontext des Schutzes vor Kinderkrankheiten zu sehen – was auch zum Teil in ihren Namen enthalten ist. Denn das „σφράγῖς“ („Siegel“) bezeichnet nicht nur ein Dokumentensiegel, sondern auch Heilmittel in Pillenform, die meist gestempelt waren. So ist das „Siegel Gottes“ gleichzeitig auch die „Medizin Gottes“.

Zur Gattung der medizinischen Gemmen gehören zusätzlich zu den hier im Ägyptischen Museum



München vorhandenen Beispielen auch andere, z.B. mit Darstellungen von Uterus-förmigen Gefäßen gegen Frauenkrankheiten, von Herakles und dem Nemeischen Löwen gegen Darmbeschwerden, von Eidechsen gegen Augenkrankheiten oder von Skorpionen, um die Genitalien zu schützen. ■

LITERATUR

Artikel von Dasen, Faraone, Michel-von Dungern, Nagy, Platz-Horster in: Chris Entwistle and Noël Adams (ed.), 'Gems of Heaven'. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200–600, British Museum Research Publication 177, British Museum Press, London, 2011.

Artikel von Dzwiza, Mastrocinque und Spier in: Kata Endreffy, Árpád M. Nagy und Jeffrey Spier (ed.), *Magical Gems in Their Contexts. Proceedings of the International Workshop held at the Museum of Fine Arts, Budapest, 16–18 February 2012*, Studia Archaeologica 229, "L'Erma" di Bretschneider, Rom, 2019.
Simone Michel, *Bunte Steine – Dunkle Bilder: „Magische Gemmen“*, Ausstellungskatalog Hamburg – Freiburg – Hamm – Hannover, Biering & Brinkmann, München, 2001.



OBJEKTE

EINE ÄGYPTISCHE WEBEREI

UND ÄGYPTISCHE KLEIDUNG IM ERSTEN JAHRTAUSEND N. CHR.

AALTJE HIDDING

Um das Jahr 8/9 n. Chr. wurde Tryphon in eine Weberfamilie in der mittelägyptischen Stadt Oxyrhynchos geboren. Wie sein Vater und sein Großvater wurde auch er Weber. Die Papyri, wiedergefunden auf den antiken Müllhalden der Stadt, ermöglichen uns einen Einblick in sein Leben und seine Arbeit in der Textilindustrie. Wir erfahren, wie er heiratet und sich trennt, ein zweites Mal heiratet, Vater von drei Kindern wird, seine Großeltern und dann seine Eltern beerdigt. Er leiht sich Geld, das er anscheinend pünktlich zurückzahlen kann, und verleiht es wieder.

Tryphon beschreibt sich selbst als „mittelgroß, honigfarbig, langgesichtig, mit leicht zusammengekniffenen [Augen], mit einer Narbe am rechten Handgelenk“.

Als er 44 Jahre alt ist, kann er mit seinen Augen nicht mehr gut sehen: ein ernstes Handicap in der Weberei. Nach einer Untersuchung in Alexandria wird Tryphon vom Präfekten wegen seiner „Kurzsichtigkeit“ von bestimmten Steuerpflichten befreit (Abb. 1).

Trotzdem kann er das Familienunternehmen weiterführen. Er zieht um, kauft einen neuen Webstuhl mit zwei Walzen und zwei Balken. Er bringt seinem ältesten Sohn das Webhandwerk bei, während sein jüngster Sohn bei einem anderen Weber in die Lehre geht.

In Oxyrhynchos, wo Tryphon lebte, war die Textilproduktion ein wichtiger Teil der Wirtschaft. Das Produktionsmuster scheint darin bestanden zu haben, dass das Weben in den Werkstätten stattfand, in denen professionelle Weber wie Tryphon in Gilden oder Vereinen organisiert waren und ihren Beruf von Vater zu Sohn weitergaben. Das Garn erhielten die Werkstätten allerdings bereits gesponnen, hauptsächlich von Frauen wie Bia (Abb. 2):

„Nikon an Zenon, Grüße. Bia bittet um die zwei Bocksvliese, die Du zum Garnspinnen zurückgelassen hast. Schreibe uns deshalb, ob sie ihr gegeben werden sollen. Denn sie sagte, dass sie Wollgarn brauche und deshalb hinter dem Zeitplan zurückbleibe.“ (P.Mich. I 16).



Abb. 1: P.OXY. I 39. Befreiung von Steuerpflichten wegen „Kurzsichtigkeit“



Abb. 2: Holzspindel. British Museum, INV. NR. EA6477

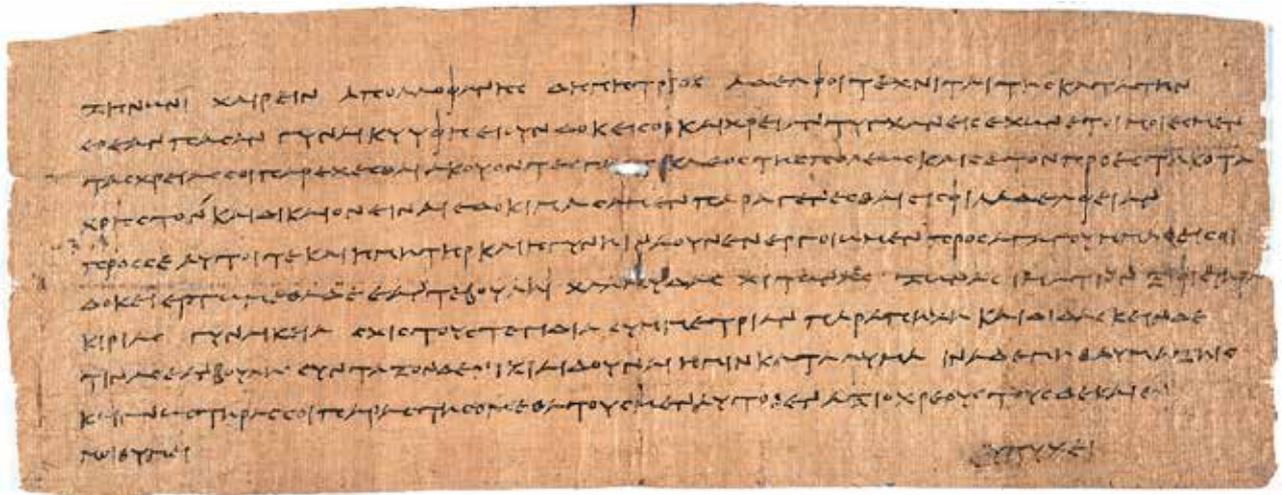


Abb. 3: PSI IV 341

Bia und Tryphon fertigten Kleidungsstücke, die hauptsächlich aus Wolle und Leinen bestanden. Im alten Ägypten gibt es keine Beweise für eine weit verbreitete Verwendung von Baumwolle oder Hanf, der gerade in Europa als umweltfreundliche Textilpflanze wieder entdeckt wird. Ein Brief der Brüder Apollophanes und Demetrios vermittelt uns einen Eindruck von der Auswahl an Kleidungsstücken, die sie, ihre Mutter und Frau[en] herstellten (Abb. 3):

haben, sind wir bereit, Ihnen das zu liefern, was Sie brauchen. Denn als wir von dem Ruf der Stadt und von Ihnen, ihrem Vorsteher, als einer guten und gerechten Person, hörten, haben wir beschlossen, nach Philadelphia zu kommen: wir selbst, unsere Mutter und Frau[en]. Auf Wunsch fertigen wir Mäntel, Tuniken, Gürtel, Kleidung, Schwertgürtel, Laken und für Frauen Split-Tuniken, Tegidia, Kleider in voller Länge, Kleider mit violetten Rändern.“

„Apollophanes und Demetrios, Brüder, Fachleute in allen Fähigkeiten des Webens von Frauenkleidern, an Zenon, Grüße. Wenn Sie es wünschen und Sie das Bedürfnis

Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst besitzt 76 Textilien aus dem ersten Jahrtausend n. Chr., darunter die Tuniken, die im Raum „Nach den Pharaonen“



Abb. 4: Tuniken

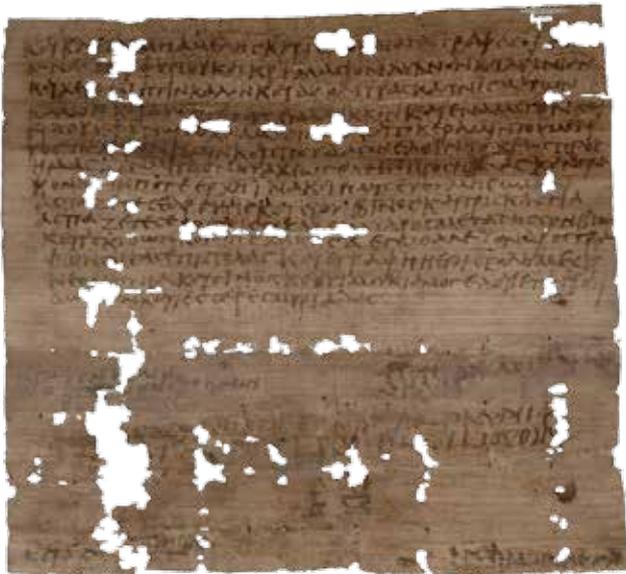


Abb. 5: P.OXY. LVI 3860

ausgestellt sind. Die Tuniken wurden von den Römern nach Ägypten gebracht und schnell zum meist getragenen Kleidungsstück. Männer und Kinder trugen sie lang oder kurz, Frauen knöchellang um die Beine vollständig zu bedecken. Die immer noch leuchtenden Farben erhielt man unter Verwendung von Farbstoffen tierischen oder pflanzlichen Ursprungs: rot von Krappwurzel, blau von Indigo oder Waidpflanze und gelb von Färber-Wau oder Safran. Die Kleidung konnte einfach oder reich verziert sein. Die Münchner Tuniken zeigen Flora und Fauna, von Granatapfelornamenten bis zu Weinranken, oder Geschichten aus der klassischen Mythologie wie Zentauren, Nereiden, flötenspielende Putti und Leda mit dem Schwan. Vom 5. Jahrhundert an wurden auch Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament oder Gestalten mit Heiligenschein auf den Tuniken dargestellt (Abb. 4).



Abb. 6: Textilien aus dem ersten Millenium n. Chr.

Briefe auf Papyrus deuten darauf hin, dass Frauen für die Kleidung verantwortlich waren: entweder stellten sie die Kleidung selbst her oder sie ließen sie herstellen. Ein gutes Beispiel dafür ist der lange Brief, den Taesis an ihren Ehemann Tiron schrieb, in dem sie über alles in ihrem Haushalt berichtete, was während seiner Abwesenheit geschehen war. Sie schrieb unter anderem, dass sie einige Kleidungsstücke erhalten hatte und gerade dabei war, seinen Mantel zu weben (Abb. 5):

„Ich habe von Silas auch eine Matratze und zwei weiße Tuniken und ein Kleidungsstück mit Leopardmuster erhalten. (...) Am Tag selbst habe ich nur die Leinentunika erhalten. (...) Und schau, ich webe deinen Mantel.“

Wie Taesis' Brief impliziert, wurde Kleidung auf Bestellung angefertigt. In den Schubladen im Raum „Nach den Pharaonen“ finden wir Besatzstreifen mit Vögeln, Papageien und Fruchtkörben, Angler und Tänzerfiguren, und sogar einen Wagenlenker mit Siegeskranz auf einem Viergespann (Abb. 6).

Neben Kleidung produzierten Webereien auch Gardinen und Vorhänge (ÄS 4244), die vor den Fenstern oder in Türrahmen hingen oder dazu dienten, verschiedene Wohnbereiche voneinander zu trennen. Decken und Kissen (ÄS 4287) wurden auf Betten und Bänke, Tücher auf Tische gelegt. Teppiche hingen wie Gemälde vor den Wänden oder lagen wie Mosaik auf dem Boden (Abb. 7 und Abb. 8).



Abb. 7: ÄS 4287: Kissen mit einer Darstellung der Dioskuri, mit einer Amphora als typischem Attribut der Zwillingbrüder





Abb. 9: ÄS 6934, 5.–8. Jhr. n. Chr.

Als Neuzugang zu den Textilien in der Ausstellung hängt bald über den Schubladen im Raum „Nach den Pharaonen“ ein großer Wandteppich mit bemerkenswert klaren Farben; in der handwerklichen Ausführung in Noppentechnik zeigt er drei Figuren und zwei Kamele. Die Männer tragen farbige Tuniken mit Medaillons auf den Schultern und am Rand, die in der Spätantike sehr beliebt waren. Zwei von ihnen nehmen die Haltung eines Oranten mit betend erhobenen Armen ein, der Dritte trägt ein Kreuz. Wahrscheinlich gehörte dieser Teppich zur Ausstattung eines christlichen Gebäudes (Abb. 9).

In der Antike spielten Teppiche wie diese auch eine bedeutende Rolle in der Wirtschaft. Im Privatleben fungierten sie als eine Art liquides Vermögen, da sie leicht in Bargeld umgewandelt werden konnten.

In Oxyrhynchos wurde für den Besuch des Militärkommandanten für den exorbitant hohen Betrag von 1500 Talenten oder 9 Millionen Denarii ein offenbar sehr spezieller Teppich bestellt (P. Oxy. XII 1431). Wie man in der neuen Münzvitrine nachrechnen kann, musste ein Landarbeiter – mit einem Gehalt von 25 Denarii pro Tag – dafür fast tausend Jahre arbeiten. Allerdings genügten für eine einfache Tunika nur zwölf Tage. ■

Literatur

H. Harich-Schwarzbauer (ed.), Weben und Gewebe in der Antike (Oxford, 2016).

M. Gleba und J. Pásztoókai-Szeóke (eds.), Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times. People, Places, Identities (Oxford, 2013).

OBJEKTE

GÄNSEFÜSSCHEN

STATUENFRAGMENTE DES RÂ-DJEDEF

DIETRICH WILDUNG

1960 erfuhr die Ägyptische Staatssammlung (so hieß damals das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst) einen Zuwachs zu ihren Beständen, der zunächst recht unattraktiv erschien, sich aber als historisch höchst bedeutsam erweisen sollte. In einem Münchner Keller wurde eine Kiste gefunden, die dort seit fast einem halben Jahrhundert unbeachtet geblieben war. Ein gewisser Wolf-Heinrich von Buerkel, der von 1911 bis 1914 Ägypten bereiste, hatte sie von seiner Reise mitgebracht; 1914 wurde er zum Militärdienst eingezogen und fiel bald darauf an der Front.

Bei der Sichtung des Inhalts der Kiste in der Ägyptischen Sammlung fanden sich neben anderen Aegyptiaca (Amuletten und Grabkegeln) auch 35 meist kleinformatige Steinbrocken aus rötlich-braunem Quarzit, offenbar Bruchstücke von Statuen (Abb. 1–3). Die Hieroglyphen auf einigen dieser Fragmente (Abb. 4) enthielten den in eine Kartusche geschriebenen Namen des Königs Râ-djedef, des Sohnes und Nachfolgers des Cheops, des Erbauers der Großen Pyramide (um 2600 v. Chr.). Die von der Erbgemeinschaft von Buerkel dem Museum überlassenen Objekte erhielten die Inventar-nummern 5230–5264.

Gleich in einem der ersten Semester meines Ägyptologiestudiums an der Münchner Universität wurde mir von Professor Hans Wolfgang Müller als Thema eines Referats das Studium dieser Fragmente übertragen.

Ausgehend vom Namen des Königs Râ-djedef konnte ich schnell den vermutlichen Herkunftsort der Fragmente ermitteln. Émile Chassinat, Direktor des Institut Français d'Archéologie Orientale in Kairo, grub 1900/01 in Abu Roasch nördlich von Giza und legte dort die Reste der Pyramide des Râ-djedef frei, von der er nur noch die untersten Steinlagen vorfand. In seinem Grabungsbericht erwähnt er eine große Zahl von Statuenbruchstücken aus Quarzit, die er im Schutt rings um die Pyramide und vor allem in einer Bootsgrube neben der Pyramide fand. Es gab für ihn keinen Zweifel, dass es sich dabei um Fragmente von Königsstatuen handelte. Er konnte zwei Statuentypen erkennen, Standschreitfiguren bis zu Lebensgröße und kleinere Sitzfiguren, die teilweise neben dem König auch seine Gemahlin zeigten. Die wenigen größeren und künstlerisch bemerkenswerten Stücke gelangten ins Kairo-Museum und – so der berühmte Porträtkopf des Königs – in den Louvre. Über den Verbleib der Masse der unspektakulären Bruchstücke wird nichts mitgeteilt. Dieser Kenntnisstand bildete die Grundlage meiner Recherchen. Er sollte sich erst ein Jahrzehnt später in geradezu spektakulärer Weise erweitern, als im Magazin des Institut Français in Kairo mehr als 1100 Quarzit-Fragmente aus den Grabungen von Chassinat



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

gefunden wurden. Über mehrere Jahre beschäftigt sich Michel Baud mit der Sichtung dieses gewaltigen Materialberges. Einen weiteren Zuwachs erfährt dieser Bestand, als 1995 ein französisch-schweizerisches Grabungsteam unter Leitung von Michel Valloggia in Abu Roasch zu arbeiten beginnt. In bislang nicht ausgegrabenen Bereichen finden sich hunderte von Statuenfragmenten aus Quarzit, und in der Ruine des Grabungshauses von Chassinat entdeckt Valloggia ein Depot von Fragmenten aus den Grabungen, die Pierre Lacau 1912–1913 in Abu Roasch wieder aufgenommen hatte. Unter den mehr als 1500 Quarzitfragmenten, die nun für eine Klassifizierung nach Größe, Statuentypen und Ikonographie zur Verfügung stehen, befinden sich mehr als 200 beschriftete Stücke. Die Bearbeitung dieses gewaltigen Materials ist noch nicht abgeschlossen.

Zurück zu den Münchner Fragmenten und zu Wolf-Heinrich von Buerkel. Der Zeitpunkt von dessen Ägyptenreise fällt in die Jahre nach den Grabungen von Pierre Lacau 1912–1913. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass von Bürkel in der „Salle de ventes“, im Verkaufsraum im Ägyptischen Museum in Kairo, antike Objekte erwarb; dort gab es, wie in den Publikums katalogen des frühen 20. Jahrhunderts nachzulesen ist, als „entbehrlich“ klassifizierte „Altertümer, die kein besonderes wissenschaftliches Interesse haben“. Zu ihnen gehörte wohl auch ein Konvolut von Fragmenten, die Pierre Lacau aus Abu Roasch ins Museum nach Kairo geschickt hatte. Eine Bestätigung darf man darin sehen, dass sich unter den 1997 in den Ruinen des Grabungshauses von Chassinat in Abu Roasch entdeckten Fragmenten aus Lacaus Grabungen auch zwei Inschriftbruchstücke befinden, die an ein Münchner Stück anpassen.

Es ist gerade dieses Fragment, das mich bei meinen

Recherchen besonders faszinierte. Von einer senkrechten Inschriftzeile (Abb. 5) sind nur wenige Hieroglyphen erhalten. Über neb chau „Herr des Erscheinens“ erkennt man noch die nach rechts gewendeten Füße und Beine sowie den unteren Rand des Körpers eines Vogels. Der Kontext ist eindeutig: Hier ist eine Gans zu ergänzen, über deren Rücken die Sonnenscheibe stand – eine Schreibung für sa Rê, „Sohn des Rê“. Die Zeichenfolge steht als fester Bestandteil der Königstitulatur vor dem letzten der fünf Namen eines Pharaos, dem Geburtsnamen – allerdings erst seit dem Mittleren Reich. In dem Münchner Râ-djedef-Fragment liegt der bislang früheste Beleg für diese Bezeichnung des Königs als „Sohn des Rê“ vor.

Die Definition des Pharaos als Sohn Gottes bedeutet nicht weniger als die Abkehr vom bislang gültigen Dogma der Göttlichkeit des Königs. Bereits Chephren, der Nachfolger Râ-djedefs, nimmt diese Formulierung in seine Titulatur auf (Abb. 6).



Abb. 4

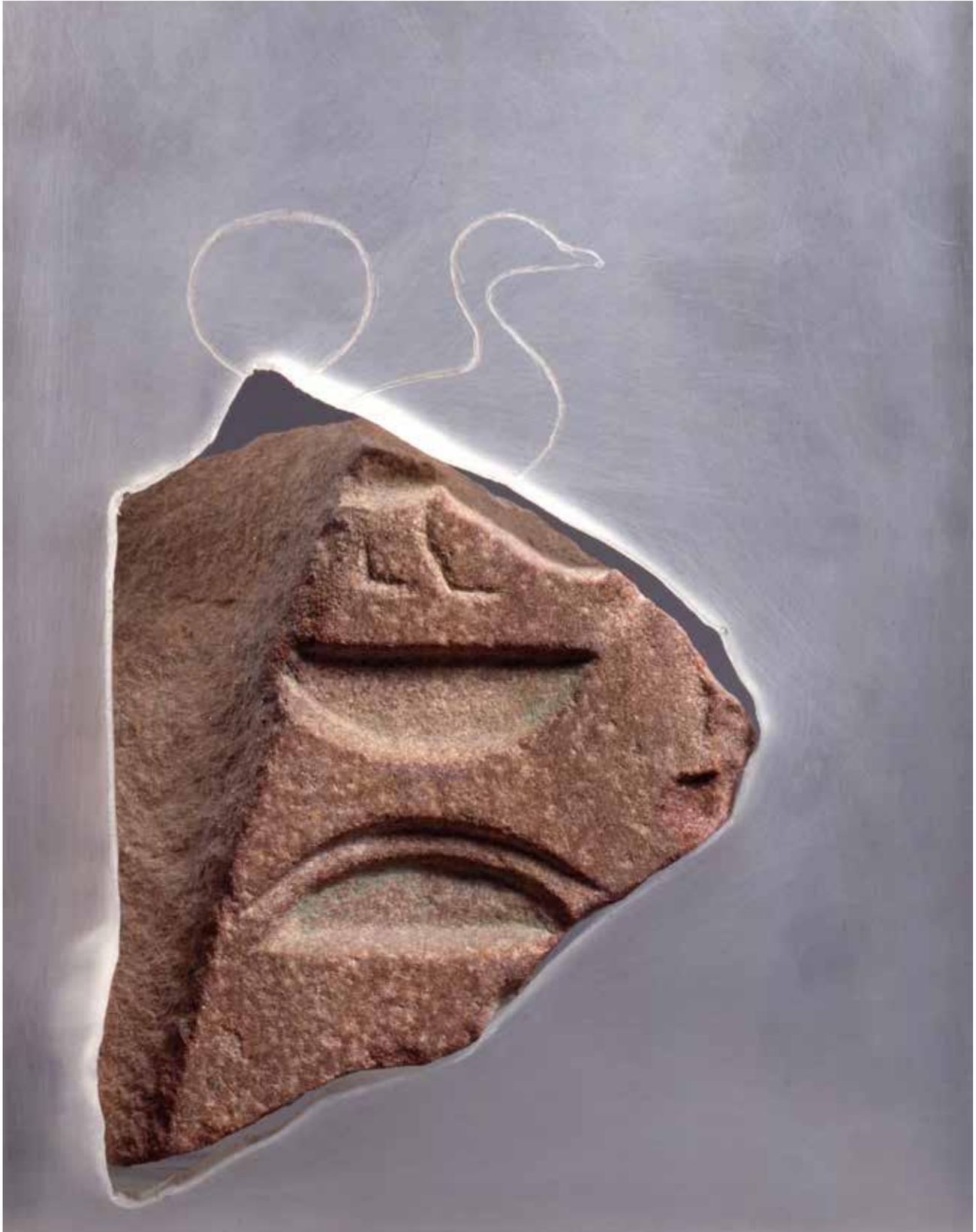


Abb. 5

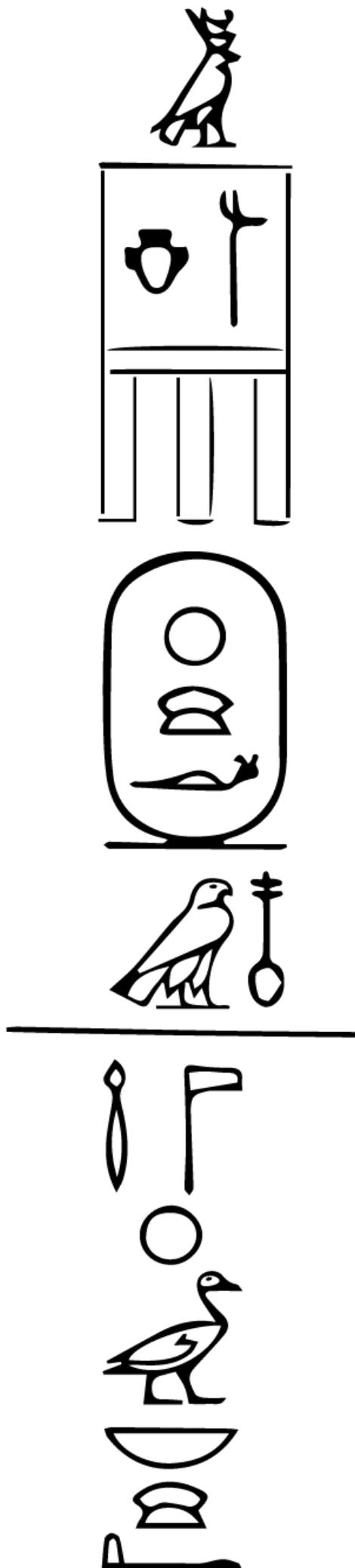


Abb. 6

Rê-djedefs Hinwendung zum Sonnengott Rê findet ihren Ausdruck auf mehreren Ebenen. Sein Name „Rê ist es, der dauert“ ist mit dem Element „Rê“ gebildet, das nun – wie auch das bei ihm erstmals belegte Epithet „der lebt wie Rê ewiglich“ – (Abb. 7) bis ans Ende der ägyptischen Geschichte in mehr als 90% aller Königsnamen vertreten sein wird. Die Lage seiner Pyramide orientiert sich an der Sichtverbindung zu der am Ostufer gegenüber von Abu Roasch gelegenen Sonnenstadt Heliopolis. Das Material seiner Statuen kommt von einem Steinbruch in Heliopolis und spielt in seiner Farbigkeit von gelb bis rot auf die Sonne an. So kann Rê-djedef geradezu als Revolutionär bezeichnet werden, der der ägyptischen Religion und dem Königsdogma eine Richtung gibt, die prägend für die ganze ägyptische Geschichte wird.

Ich war glücklich und ein bisschen stolz, als ich den Gänsefüßchen ihr Geheimnis entlockt hatte. Ein zentrales Problem hatte ich bei meinen Untersuchungen allerdings ausgeklammert: Aus welchen Motiven und zu welchem Zeitpunkt wurden die Statuen im Pyramidenkomplex von Abu Roasch zerschlagen? Diese Frage ist bis heute nicht gelöst. ■

Literatur:

Michel Baud, in: Vinzenz Brinkmann (Hg.), *Sahure. Tod und Leben eines großen Pharaos*, Frankfurt 2010, 41–42.
 Sylvia Schoske, in: Vinzenz Brinkmann (Hg.), o.c., 285–286.



Abb. 7

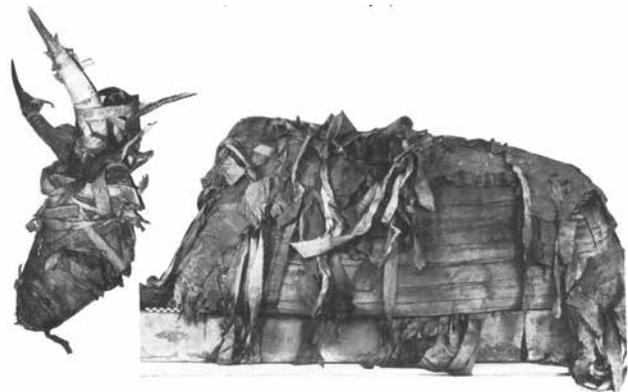
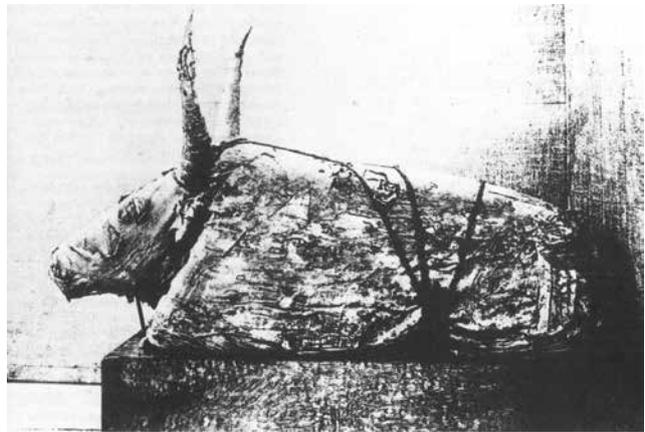
GESCHICHTE

DIE GESCHICHTE DER MÜNCHENER OCHSENMUMIE

ARNULF SCHLÜTER

Im Jahr 1846 schenkte der Arzt Dr. Franz Seraph v. Prunner-Bey (1808–1899) der Bayerischen Akademie der Wissenschaften die Mumie eines Rindes. Prunner-Bey hatte mehrere Jahre den Lehrstuhl für Anatomie und Physiologie der Uni Kairo innegehabt, war Direktor der Zentralspitäler in Kairo und Leibarzt seiner königlichen Hoheit des Vizekönigs von Ägypten gewesen und hatte die Mumie aus Ägypten importiert. Als Herkunft der Mumie gab er Memphis an, woraus eine Verbindung zum Serapeum in Saqqara abgeleitet wurde. Da dort die heiligen Apis Stiere bestattet wurden, galt die Münchner Rindermumie als „*Apis-Stier*“. So erwähnt Prof. Franz Joseph Lauth, ab 1869 Ehrenprofessor für Ägyptologie an der Philosophischen Fakultät der Universität München und Konservator der ägyptischen Sammlung, in einem Artikel im Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung vom 25. August 1863, in dem er die Entdeckung des Serapeums durch Auguste Mariette erwähnt, explizit die Apismumie als Sammlungsbestandteil des königlichen Antiquariums der Residenz. Das Antiquarium war seit 1807 Attribut der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und war – so Lauth im zitierten Artikel – „*durch die erleuchtete Fürsorge bayerischer Fürsten mit manchem werthvollen Stücke des Alterthums versehen*“ worden. Auch im 1865 erscheinenden „*Erklärenden Verzeichniss der in München befindlichen Denkmäler des ägyptischen Alterthums*“ von eben jenem Lauth wird als erstes Objekt des Verzeichnisses die „*Stiermumie*“ aufgeführt. Im Führer durch das Königliche Antiquarium von 1870 von Lauth und Christ ist ebenfalls noch vom Apis-Stier die Rede. In den Neuauflagen aus den Jahren 1878, 1891 und 1901 aber wird aus dem Apis-Stier ohne weitere Erklärungen eine „*heilige Kuh, Mutter eines Apis-Stiers*“. Nachdem dies auch von Furtwängler 1907 in seiner Beschreibung des Königlichen Antiquariums so übernommen wird, ist erst in der Beschreibung des Antiquariums von J. Sieveking aus dem Jahre 1914 wieder vom Apis-Stier die Rede. Im Jahr 1934 schließlich publizieren Robert Mond und Oliver Myers ihr Buch zum Bucheum, dem Grabbezirk der heiligen Buchis-Stiere in Armant, und führen darin den Münchener Stier als den „*bestehaltene(n) der heiligen Stiere*“ auf.

Von den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg blieben die ägyptischen Bestände in München, zu dieser Zeit noch auf mehrere Standorte und Institutionen verteilt, weit überwiegend verschont, da sie mit zahlreichen anderen Kunstgegenständen der Münchener Sammlungen und Museen in umfangreichen Auslagerungsaktionen in Klöster und Schlösser Südbayerns verbracht wurden. Nicht so die Münchener Rindermumie. Sie überstand die Bombardierungen in einem Abstellraum der ansonsten weitgehend zerstörten Münchener Residenz. Prof. Alexander Scharf, Ordinarius für Ägyptologie, vermerkt hierzu in seinem „*Bericht über das Ägyptologische Seminar, hauptsächlich für die Zeit von 1933–1945*“ an das Dekanat der Philosophischen Fakultät München, datiert auf den 29. Dezember 1946: „*Die wenigen in den alten Räumen der Residenz verbleibenden Stücke (die in München sich einer gewissen Berühmtheit erfreuenden Apismumie, einige zerbrechliche Holzsärgе*



und Mumien) haben in einem sicheren Gewölbe alle Zerstörungen der Residenz ringsum überdauert und sind, da die Wiederherstellung der früheren Räume in der Residenz noch nicht vor vielen Jahren zu erwarten wäre, ebenso wie der Hauptteil der Sammlung von Lenggries unlängst in den amerikanischen Collecting Point in München verbracht worden, wo sie sich zur Zeit der Abfassung dieses Berichts befinden ...“

In der Nachkriegszeit jedoch wurde die Mumie im Collecting Point, der von der US-Militärregierung in München eingerichteten zentralen Sammelstelle für aufgefundene Kunstwerke (heute Katharina-von-Bora-Str. 10, Haus der Kulturinstitute) nicht adäquat gelagert. Sie nahm Schaden durch Feuchtigkeit und Vandalismus. Prof. Dr. Hanns Stock schildert am 15. Dezember 1955 in einem Schreiben an die Verwaltung der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates die Maßnahmen zur Sicherung der Sammlungsbestände der staatlichen Sammlungen. Die Objekte befinden sich in den Räumen des ehemaligen Collecting Points nur teilweise in einem Ausstellungsraum, mehrheitlich aber der Öffentlichkeit nicht zugänglich in den Kellergeschossen. Im Juli 1964 beklagt Prof. Dr. Hans Wolfgang Müller beim Generaldirektor Soehner immer noch die Bedingungen, unter

denen die Objekte in den Kellern eingelagert sind: *„Die reiche Münchner Sammlung an bemalten ägyptischen Holzsärgen und an Mumien und viele andere Denkmäler müssen bis jetzt in dem nicht verschließbaren Teil des Kellers (vor dem Eingang zu K 8) aufbewahrt werden ... Eindringliche Vorstellungen beim Bayerischen Kultusministerium endeten stets mit dem Hinweis auf die allgemeine Raumnot im Haus ... Die ägyptischen Mumien sind überdies seit Jahren eine besondere Attraktion für die im Keller tätigen Handwerker.“*

Spätestens zu diesem Zeitpunkt sind die Binden der Rindermumie aufgeschnitten, der Kopf gewaltsam abgerissen und die Mumie von Schimmel befallen. Müller wird nicht müde, immer wieder eine adäquate Unterbringung der Objekte zu fordern: Im Mai 1965 beschreibt er die weiteren Aufgaben für die Zukunft und nennt explizit die *„Zuweisung von Magazinraum im Keller von mindestens 300 m²“* und ergänzt mit dem Zusatz: *„wertvolle Teile der Sammlung liegen unverschliessbar im Kellerraum umgeben von den Kisten des Völkerkunde-Museums, höchste Feuergefahr!“*

In den 1980er Jahren schließlich befand sich die Stiermumie in einem so beklagenswerten Zustand, dass eine Restaurierung nicht mehr möglich war. Es wurde



Blick in die Ochsenausstellung

daher beschlossen zu retten, was zu retten ist. Die Mumie wurde ausgewickelt und bis ins Detail wissenschaftlich untersucht. Dies erbrachte durchaus unerwartete Erkenntnisse. Das Erstaunlichste: Anhand der spezifischen Ausformung des Beckens und der Hörner wurde eindeutig festgestellt, dass es sich weder um einen mumifizierten Stier noch um ein Muttertier, sondern um einen Ochsen handelt. Mit einer errechneten Widerristhöhe von 1,50 m gehört dieser noch dazu zu den größten bekannten seiner Art in Ägypten.

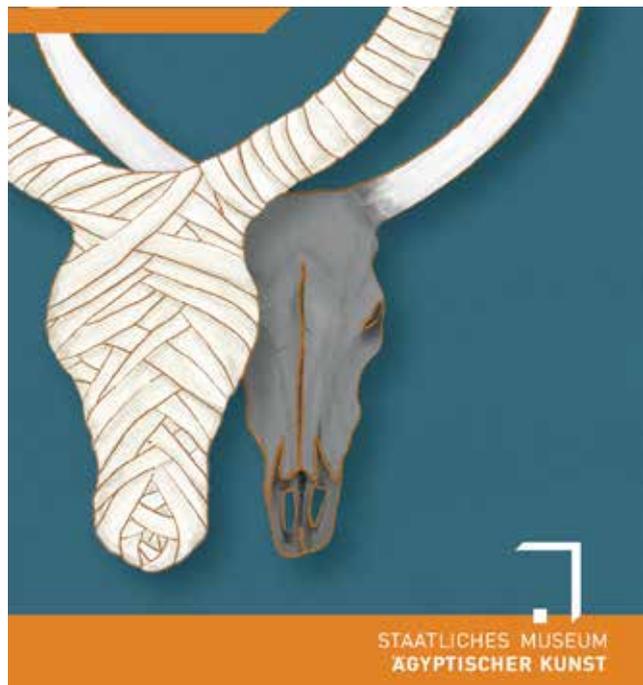
Die Ergebnisse der interdisziplinären Untersuchung unter der Leitung von Prof. Dr. Wildung, bei der auch das zur Mumifizierung verwendete Wachs, Harz und Bitumen sowie in der Mumie gefundene Pflanzenteile und Käfer bestimmt wurden, wurden 1987 unter der Herausgeberschaft von Prof. Dr. Joachim Boessneck, Vorstands des Instituts für Paläoanatomie, Domestikationsforschung und Geschichte der Tiermedizin, umfänglich publiziert.

Mancher Fachkollege und auch das Untersuchungsteam selbst konnten sich ein Schmunzeln nicht verkneifen, angesichts des heiligen Stieres, der auf einmal ein Ochse war. So erwähnt Joachim Boessneck in seinem nur ein Jahr später erschienenen Buch *„Die Tierwelt des Alten Ägypten“* schlicht: *„Wie dieser um 1,50 m hohe Ochse ... in den altägyptischen Rinderkult einzubauen ist, sei den Ägyptologen überlassen.“* Und tatsächlich ist man seither, was die exakte Herkunft und Zuschreibung des Ochsen angeht, vor erhebliche Probleme gestellt. Bereits Prof. Dr. Dieter Kessler weist in seinem Beitrag in der Publikation der Untersuchungsergebnisse von 1987 darauf hin, dass eine Zuschreibung an den berühmten Stier von Memphis, den Apis-Stier nicht aufrechtzuerhalten ist. Es passt nicht nur der Ochse nicht ins Bild, auch die Tatsache, dass der Ochse gar nicht in der Art und Weise mumifiziert wurde, wie es die erhaltenen demotischen Vorschriften über die Mumifizierung des Apis-Stieres beschreiben, wirft Fragen auf. Ein Apis-Stier hätte durch Dehydrieren aufwendig konserviert werden müssen. In die Münchener Mumienbinden eingewickelt waren aber ausschließlich einzelne Knochen. Sie wiesen weder Überbleibsel von Fleisch oder Sehnen noch Schnittspuren auf. Demnach fand die Mumifizierung erst nach der vollständigen Verwesung des Tieres statt. Der tote Ochse war also mit einiger Sicherheit zunächst für mindestens ein Jahr

vergraben wurden – ein Prozedere, das wir aus den Beschreibungen Herodots (5. Jh. v. Chr.) in seinen Historien (II, 41) kennen. Nach der Zersetzung der Weichteile wurden die Knochen geborgen. Der Schädel mit den Hörnern wurde mit einer Schnur am Rumpf befestigt. Schließlich wurde aus dem Skelett eine Mumie in Form eines liegenden Rindes geformt und in Leinenbinden gewickelt. Angesichts dieser Ergebnisse wurde überlegt, ob es sich bei dem Ochsen vielleicht „wenigstens“ um eines der heiligen Begleittiere eines Stieres handeln könne. Eine klare Antwort auf diese Fragestellung bleibt bis heute offen. Auch die Frage, ob der ursprünglichen Herkunftsangabe „Memphis“ tatsächlich zu trauen ist, ist nicht zu klären.

Nach den Untersuchungen wurde das Ochsen skelett zusammengesetzt und vorübergehend öffentlich ausgestellt. Anschließend wurden die Knochen für knapp 30 weitere Jahre eingelagert. 2019 konnte das Skelett nun in einer Kooperation des Ägyptischen Museums mit dem Museum Mensch und Natur sowie der Staatssammlung für Anthropologie und Paläoanatomie erneut untersucht und wiederaufgebaut werden.

Zu sehen ist bis auf Weiteres in einer kleiner Sonderausstellung im Ägyptischen Museum: *„Die Münchener Ochsenmumie. VOLL ENT-WICKELT“* ■



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

Dr. Aaltje Hidding, Historikerin
Volontärin, Archäologische Staatssammlung München

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

BILDNACHWEIS

Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz 37
Roxane Bicker 22, 23
Nadja Böckler 30, 31
British Museum 36
Marianne Franke Titel, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10,
11, 12, 13, 14, 19, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 46
Lange Nacht 23
MuseumSigners 21
Rivi, Wikipedia 19
Sackler Library, Oxford 36, 38
SMÄK Inhalt, 4, 7, 8, 15, 16, 42, 43, 44, 45
Spielart Inhalt, 24, 25, 26, 27
Sian Tiley-Nel, wikipedia 18
Die Werft 17, 18, 19, 20, 28, 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.

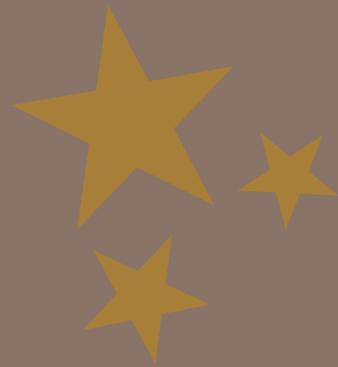
ABONNEMENT

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

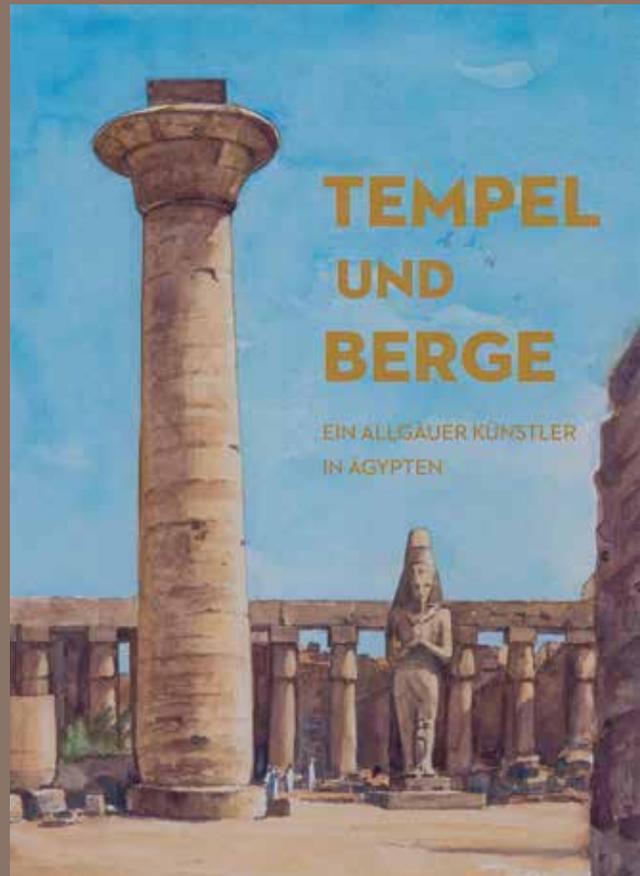


DIETRICH WILDUNG

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 eingepägt 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.



Ein kleiner ägyptologischer Kosmos entfaltet sich im neuen Heft von MAAT mit aktuellen Berichten aus der Arbeit des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst. Die Themen reichen von der Pyramidenzeit bis in die christliche Epoche, von Götterstatuen bis zu winzigen Gemmen und einer Ochsenmumie, von innovativen Programmlinien bis zum Dialog mit zeitgenössischer Kunst – dargeboten aus erster Hand vom Team des Museums. Nun schon im vierten Jahr ist MAAT eine Einladung, immer wieder neue Aspekte dieses reichen Museums zu entdecken.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652