

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



Ausgabe 21 | 2021

Duckomenta

Grand Tour

Inschriften

Familie

Priester

Kunstareal

Gegenüber,Du,Ich

Stadtrundgang

Sonnengesang

Zigarettenboxen

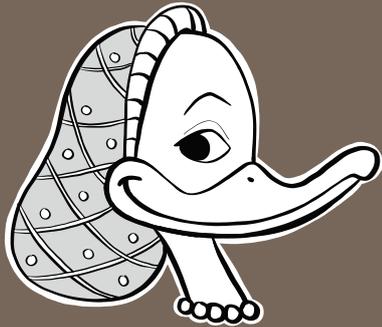
Neuigkeiten

Nur ein
paar Schritte
nach Links



INHALT

MAAT AUSGABE 21



02 DUCKOMENTA
ARNULF SCHLÜTER

06 GRAND TOUR
SYLVIA SCHOSKE

13 INSCHRIFTENPROJEKT
MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE

21 FAMILIENBANDE
NADJA BÖCKLER

26 PRIESTERSTATUE
JOACHIM WILLEITNER

36 KUNSTAREAL
LAURA SCHIEFERLE

40 GEGENÜBER, DU, ICH
STEFAN WINTER



50 STADTRUNDGANG
ROXANE BICKER

61 MODERNE ATONHYMNEN
SONIA FOCKE



69 ZIGARETTENDOSEN
DIETRICH WILDUNG

75 NEUIGKEITEN

**76 AUTOREN |
IMPRESSUM**

EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

vielfältig ist die Museumsarbeit und immer weiter dehnt sie sich auch in den digitalen Raum aus. Wenn wir etwas Gutes an Corona finden wollen, so hat die Pandemie diese Digitalisierung sicherlich beschleunigt und zwingt auch uns, mitunter etwas aus unserer alteingesessenen Komfortzone herauszutreten. Digitalisierung setzt das ausgestellte Original im Museum nicht herab, sie nimmt ihm nichts von seinem Zauber, im Gegenteil. Wir erschließen uns durch unsere digitalen Inhalte, seien es Vorträge oder auch die Grand Tour, neues Publikum und erweitern so den Blick auf Altägypten.

Doch auch vor Ort sind wir weiterhin tätig – unter Coronabedingungen fand das 5. Kunstarealfest statt, das Museum und Publikum, antike und moderne Kunst zu vereinen weiß. Weitere Artikel dieses Heftes entführen Sie auf einen Stadtrundgang auf altägyptischen Spuren und bringen Ihnen Details von Museumsobjekten näher. Natürlich dürfen auch die Enten der DUCKOMENTA nicht fehlen, die uns in der kommenden Zeit begleiten werden.

Wie immer wünschen wir Ihnen eine vergnügliche Lektüre und freuen uns auf Ihren Museumsbesuch – analog und digital!

Ihr MAAT-Team

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.



AUSSTELLU

DUCKOMENTA

AUF DEN SPUREN DER ENTEN

ARNULF SCHLÜTER



Vom 30. Juli 2021 bis zum 30. Januar 2022 ist die DUCKOMENTA zu Gast im Ägyptischen Museum. Die Ausstellung führt ein in eine Parallelwelt. Die Idee dahinter ist klar umrissen: Seit Anbeginn der Zeit teilen wir uns die Erde mit einer charmanten Sippe Enten. Doch während die Menschheit Geschichte schrieb, blieben die Enten lange Zeit unentdeckt. Die Ausstellung setzt dem ein Ende und erzählt die Geschichte der Welt exklusiv aus Enten-Perspektive.

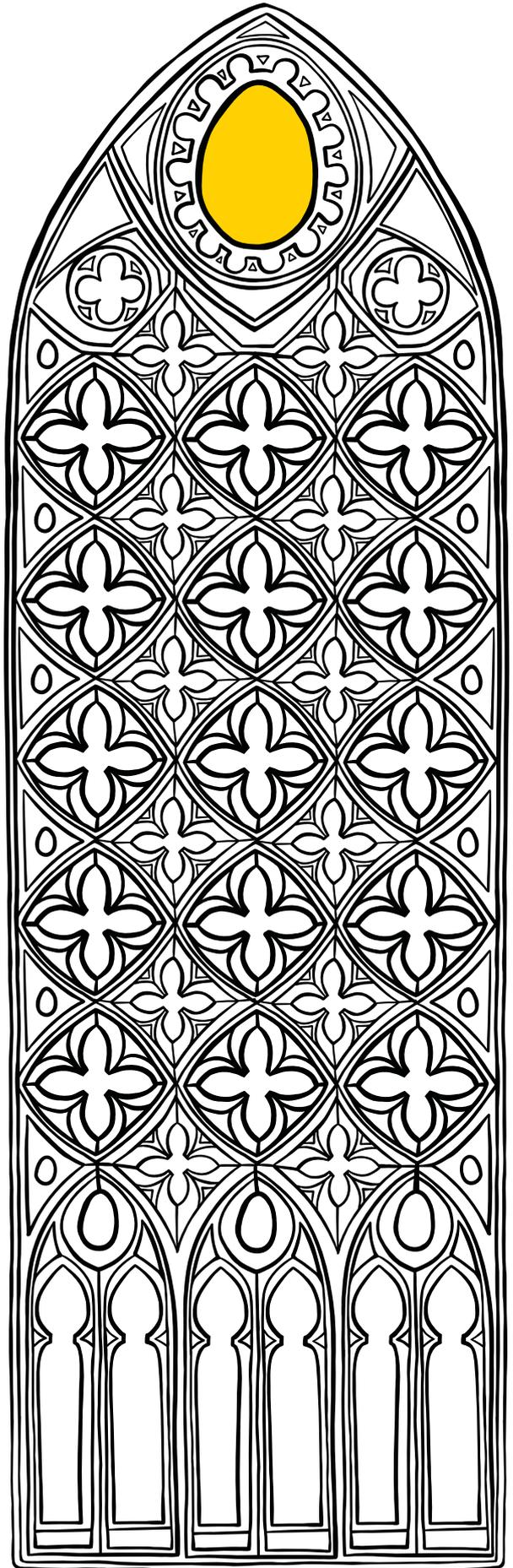
Die DUCKOMENTA ist ein Projekt der Berliner Künstlergruppe interDuck. Mit ironischem Augenzwinkern kreieren ihre Mitglieder seit über 35 Jahren täuschend echte Enten-Exponate. Angefangen hatte alles in den 80er Jahren in Seminaren von Prof. Dr. Eckhart Bauer an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig als „Fingerübung“ in einer Kunst-Vorlesung. Prof. Bauer forderte seine Studenten auf, sich vorzustellen, die Enten würden seit Jahrhunderten die Erde bevölkern. Wie sähe dann die Kunstgeschichte aus? Heute bildet eine Gruppe von Künstlern den harten Kern von interDuck: Anke Doepner, Ommo Wille, Rüdiger Stanko, Prof. Volker Schönwart und Prof. Dr. Eckhart Bauer. Dank Ihnen tourt die Ausstellung auch international mit großem Erfolg. Sie wird dabei ständig erweitert und immer wieder in neuem Gewande, mit anderen Schwerpunkten und neuer Auswahl an „verenteten“ Kunstwerke, präsentiert.

Am Ägyptischen Museum wurde die Ausstellung von Frau Dr. Sylvia Schoske, der ehemaligen Direktorin des Hauses, initiiert. Wegen der Pandemie mehrfach verschoben, wird die Ausstellung nun mit viel Liebe zum Detail und einer wunderbaren Ausstellungsgestaltung in München gezeigt. Natürlich liegt ein Schwerpunkt dabei auf dem Alten Ägypten und so findet sich in der Münchner Präsentation nicht nur die weltberühmte Duckfretete, sondern neu und exklusiv für München in die Ausstellung aufgenommen auch die Königstochter Satdjeducki. Die Hintergrundstory hierzu liefern neue Grabungsergebnisse aus Ägypten: Archäologische Grabungen bringen immer wieder

NG

phantastische neue Funde zu Tage. Einem internationalen Forschungsprojekt ist die Entdeckung eines unberührten Grabes einer Königstochter aus dem Haus der Anatiden, einer bislang unbekanntem Entendynastie aus dem frühen Neuen Reich (um 1500 v. Chr.), zu verdanken. Im Rahmen der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Fundes kamen die Forscher mit einer Gruppe junger Künstler in Kontakt, die bereits seit vielen Jahren vergleichbare Objekte und Kunstwerke aus unterschiedlichen Zeitstellungen und kulturellen Zusammenhängen sammelt. Anfangs bereitete es den Künstlern einfach Freude, die gesammelten Fossilien, antiken Artefakte, Skizzen, Bilder und Skulpturen unter dem Titel „Die DUCKOMENTA“ auszustellen. Das Publikum fand großes Vergnügen an den Enten, und so tourte die stetig wachsende Ausstellung durch diverse Städte und Museen. Erst später erkannte man das wissenschaftliche Potential der Sammlung und stellte sich Fragen nach Herkunft und Bedeutung, Geschichte und letztlich dem Verbleib dieser Enten. Eine Phase intensiver Forschung beginnt. In Bezug auf Altägypten stellt sich heraus, dass die Dynastie der Anatiden die Geschehnisse des Alten Ägypten nachhaltig beeinflusste. Heute gilt als erwiesen, dass Duckmose I. (* um 1560 v. Chr.; † 1525 v. Chr.) (ägyptisch *dwq ms(j.w)*) sich gegen die mehr als 100 Jahre andauernde Fremdherrschaft der in Unterägypten ansässigen Hyksos auflehnte. Nach dem Tod seines Vaters besteigt Duckmose I. noch im Kindesalter den Thron und nimmt den Thronnamen Neb-peheti-Re („Herr der Kraft, ein Re“) an. Als Bezwinger der Hyksos gilt er als Begründer der 18. Dynastie. Die Entdeckung des Grabes einer seiner Töchter, Satdjeducki, gilt als wichtigste archäologische Entdeckung des Jahrhunderts. So erweitert die Goldmaske der Satdjeducki in München die Präsentation und fügt der Erforschung der Geschichte der Enten damit einen weiteren, wenn auch sicherlich nicht letzten, wesentlichen Aspekt hinzu.

So zeichnet die Ausstellung einen Bogen vom Duckaeopteryx Lithographica – dem versteinerten Urentenvogel, und den ersten Steinzeit-Enten, über die Antike





und das Mittelalter zu den großen Namen der europäischen Kunstgeschichte. Es finden sich die Bilder von Raffael und Leonardo da Vinci neben solchen von Hieronymus Bosch, Lucas Cranach, Rembrandt und Caspar David Friedrich. Weiter geht es durch die einzelnen Stilepochen bis in die Moderne und zum Thema „Die Ente geht zum Film“. Natürlich fehlt auch die Skulptur nicht in der Ausstellung: Ganz neu – um nur ein Highlight herauszugreifen – ist ein originaler „Duckometti“!

Manch einer wird fragen: Darf man das? Wir meinen: Auf jeden Fall! Die Ausstellung macht Spaß und Kunst soll durchaus auch einmal einfach nur Spaß machen. Die DUCKOMENTA führt mit einer absoluten Unvoreingenommenheit an die Themen Kunst, Museum und Ausstellung heran. Sie bringt Humor in die Museen und auch das ist nicht das Schlechteste. Wir wollen, dass der Museumsbesuch zum ganz normalen Alltag gehört und dass auch Kinder, Jugendliche und junge Erwachsene das Museum für sich entdecken. Bei manchen Menschen müssen hierzu vielleicht sogar Hemmschwellen abgebaut werden und auch das schafft die DUCKOMENTA! Die Ausstellung passt damit sehr gut zu den Bestrebungen des Museums gerade um das junge Publikum. Vieles ist in den letzten Jahren geschehen

um mit einer eigenen Kindermarke und auf Familien zugeschnittenen Angeboten für diese Zielgruppe immer attraktiver zu werden. Die DUCKOMENTA ist hierbei ein weiterer Baustein. Sie ist aber bei Weitem nicht nur eine Ausstellung für junge Leute. Auch erfahrene Museums-gänger werden ihre Freude an den Kunstwerken haben. Und natürlich erwarten den Besucher auch ein paar Münchner Besonderheiten: An einer Medienstation kann Groß und Klein testen, ob Original und verentetes Kunstwerk richtig zugeordnet werden können.

Die Ausstellung passt gerade jetzt: Viele Menschen können ein wenig humorvolle Ablenkung, etwas Leichtigkeit und Kunst mit Augenzwinkern derzeit sicherlich ganz gut gebrauchen ■

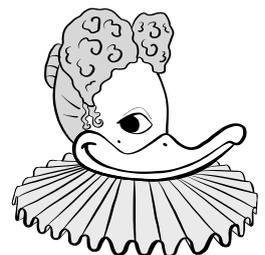
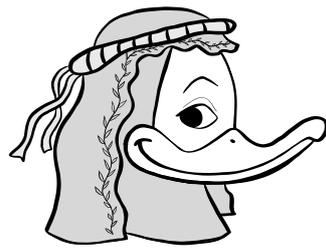
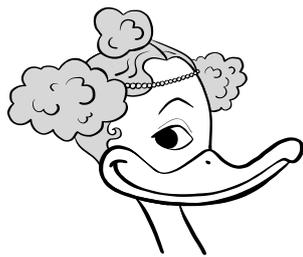
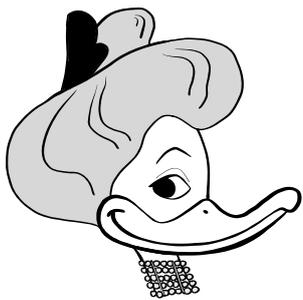
Wo sind die Enten hin?

Helfen Sie uns, die verschwundenen Enten wiederzufinden! Wo begegnen Ihnen im Alltag Enten? Hatten Sie im Stadtbild oder unterwegs eine Anatiden-Begegnung? Vielleicht möchten Sie auch selbst ein Kunstwerk verenten?

Schicken Sie uns Ihre Enten an info@dmaek.de, posten Sie sie in den Social Media mit #duckomenta und lassen Sie uns gemeinsam eine Galerie erstellen!



dmaek.de/ausstellungen/duckomenta/



AUSSTELLU

GRAND TOUR

EINE VIRTUELLE BILDUNGSREISE

SYLVIA SCHOSKE



Abb. 1

„Toll, dass man so trotzdem noch am Museum teilnehmen kann!“

Das ist nur eine von vielen positiven Reaktionen auf die digitalen Angebote des Museums, die seit dem Beginn der Pandemie und den damit verbundenen Einschränkungen des Museumsbetriebs erheblich ausgeweitet wurden und werden. Glücklicherweise hatten wir schon mit Öffnung des neuen Hauses 2013 auf digitale Medien gesetzt mit den Medienstationen zur Erschließung der Inhalte der Dauerausstellung und dem MedienGuide zur Erklärung der Objekte.

Und so waren zwischenzeitlich eine ganze Reihe weiterer digitaler Formate entwickelt worden, im Museum und im Netz, wie etwa das Erklärvideo im eigenen YouTube-Kanal mit „Tjeti, dem Ägypter“:

„Wowwww... so cool, genau was wir brauchen. Riesengroße Freude und Spaß am Lernen. Dankeeeee für das coole Video und freue mich schon sehr auf das nächste. Einfach nur super!“

Die digitale Schnitzeljagd für Kinder konnte gleich im vergangenen Sommer angeboten werden, weil sie

NG

glücklicherweise schon in der Vor-Coronazeit in Planung gewesen war.

Neue Wege

Auch über digitale Ausstellungen hatten wir schon länger diskutiert. Hier hat nun der äußere Zwang wie vielerorts zu rascherer Umsetzung geführt, zunächst für eine digitale Version der real im Museum aufgebauten Ausstellungen „Adam, wo bist du?“ der Münchner Künstlerin Ilana Lewitan und „Zeichen und Wunder“ von Ugo Dossi. So konnten erste Erfahrungen mit Panorama-Aufnahmen, der Vermittlung dreidimensionaler Konstellationen und auch der Kombination von Bild und Text gewonnen werden.

Denn rasch schob sich ein Projekt in den Vordergrund, über das wir durchaus immer wieder diskutiert hatten, zu dem die letzte Entschlossenheit jedoch fehlte: einen virtuellen Rundgang durch die gesamte Dauerausstellung. Zwar gibt es schon seit 2015 einen gut 5-minütigen sogenannten Imagefilm des Museums, aber das ist eben „nur“ ein gefilmter Rundgang durchs Museum, mit Musik unterlegt, ohne Texte, für einen ersten Eindruck des Hauses auf der Website.

Und ich gestehe freimütig, dass ich durchaus zögerte. So sehr ich mich immer für eine digitale Vermittlung, egal ob direkt vor Ort im Museum oder über die Website, ausgesprochen und engagiert hatte – daneben gab es ja auch immer noch die persönliche Vermittlung, live im Museum. So konnte sich jeder „sein“ Format aussuchen. Und musste jetzt doch zuerst die Urangst des Museumsmachers überwinden: Dass nämlich die Vielzahl der digitalen, leicht und bequem verfügbaren Angebote den potentiellen Interessenten vom tatsächlichen Besuch des Museums abhalten könnte.

Horror!

Diese Horrorvorstellung hat ein Kollege unlängst im Vorwort zu einem Ausstellungskatalog unter dem

theatralischen Schlagwort „Digital und im Internet ist Exklusion!“ formuliert:

„... und sind Museumsbestände erst einmal komplett im Internet digital verfügbar, wer braucht dann noch neue Museumsbauten und Ausstellungshallen? Ohne Ansteckungsgefahr zuhause im Netz können sich dann Interessenten wunderbar ausführlich über alle Museumsobjekte informieren, (...). Und eingespart wird somit dann nicht nur die Immobilie Museum, sondern auch gleich Kassen-



Abb. 4

Ein paar Zahlen

Aufrufe Podcast (seit Start Mitte Februar):
rund 8 500

Aufrufe YouTube (seit Juni 2020):
rund 35 000
Vorträge bis zu 1 100 Zuhörer

Digitale Ausstellungsversion „Adam“:
rund 1000 im Monat



Aufsichts- und Putzkräfte, Gebäude- und Finanzverwalter sowie teure Kuratoren und Direktoren. Schöne neue (digitale) Welt!“

Gemach, gemach! möchte man ihm zurufen. Und daran erinnern, dass es trotz Schallplatten, Kassetten und CDs immer noch Konzerte gibt, trotz Fernsehen, Videos und Netflix die Sehnsucht nach Kino groß ist. Und ihm raten, auf die Anziehungskraft und den Zauber der Originale zu vertrauen. Vor allem aber: Man hat nicht wirklich eine Wahl. Wenn man den Kontakt zu seinen Besuchern nicht gänzlich verlieren will, wenn man diese Beziehung pflegen und vielleicht sogar intensivieren möchte, wenn man neues Publikum gewinnen möchte, geht dies eben zeitweise nur digital – und für viele Touristen aus dem Ausland sicher noch längerfristig.

Und wenn mittlerweile auch kleine Museen oft interessante digitale Angebote haben, sehenswerte Rundgänge anbieten, wird dies künftig ein wichtiges Marketing-Mittel sein und sich nicht einfach abschalten lassen. Immer mehr potentielle Besucher schauen sich vorab die Website des Museums an, Entscheidungen für ein bestimmtes Haus erfolgen oftmals aufgrund des Webauftritts. Einem oft zitierten Bonmot zufolge sind 50 Prozent der klassischen Werbemittel (Plakate, Flyer, Anzeigen u.ä.) erfolgreich – wenn man nur wüsste, welche 50 Prozent! Da sind die Zugriffszahlen im Netz

oft aussagekräftiger, und vermutlich wird man der Statistik realer Besucherzahlen bald die virtuellen zur Seite stellen.

Vorüberlegungen

Es ist nicht falsch, sich beim Start eines neuen Formats erst einmal anzuschauen, welche realisierten Projekte es bereits gibt und daraus dann zu entwickeln, was man selbst machen möchte – oder auch was nicht. Nach intensiven Selbst-Recherchen im Netz kristallisierte sich in ersten Brainstorming-Runden mit dem bewährten Team der „Werft“ unter Führung von Christian Reißle dann auch schnell heraus, was wir nicht wollten: keine endlosen Scrolls, kein sich Verlieren in unklarer Navigation.

Stattdessen eine klare Struktur und die Technik des Responsive Design, also eine Programmierung, bei der sich die jeweils angezeigten Inhalte automatisch den Abmessungen des Bildschirms des verwendeten Geräts anpassen, der Nutzer von Smartphone, Tablet oder Laptop also dieselben Informationen erhält. Klingt einfach, ist in der praktischen Umsetzung aber durchaus anspruchsvoll. In der Praxis bedeutet das dann etwa für den Autor der Texte, dass deren Länge strikt eingehalten werden muss; auch die Auswahl der Bilder hat nach bestimmten Kriterien zu erfolgen.



Abb. 3



Struktur

Die Entscheidung für die Struktur des Rundgangs war schnell getroffen (Abb. 1): Sie orientiert sich an der Architektur und folgt damit den 13 (+ Obelisk) thematischen Räumen der Dauerausstellung. Jeder dieser Räume ist individuell ansteuerbar, die beiden großen Hallen zum Thema „Kunst“ als Auftakt jeweils einzeln, die folgenden Räume sind dann paarweise zusammengefasst. Man kann den Rundgang vor dem Museum an der Portalwand beginnen und sich in einer lückenlosen Folge durchs Haus bewegen bis in den letzten Raum – oder sich einen bestimmten Raum aussuchen. Auch der Ausstieg und damit die Rückkehr zum Hauptmenü ist jederzeit möglich.

Unter jedem Menüpunkt öffnet sich dann ein langer Bildstreifen, der aus nebeneinander gesetzten Einzelbildern besteht. So wechseln sich Raumansichten, Einzelobjekte, Personen und Graphiken in immer anderen Zusammenstellungen ab. In diese Bildstreifen sind Stichworte in kleine Kästchen gesetzt, die sich über einen Pfeil anklicken lassen. Darunter öffnet sich dann ein größerer Rahmen mit einem erklärenden Text (Abb. 4).

So kann man zunächst einen rein optischen Rundgang machen, um sich einen Überblick zu verschaffen, die Struktur der Architektur zu entdecken oder der

Atmosphäre der Räume nachzuspüren, (nahezu) frei von erklärenden Texten. Je nach Interesse lassen sich dann Informationen zu verschiedenen Themen aufrufen – oder man arbeitet sich von einem Stichwort zum nächsten. Ganz individuell, wie man dies auch realiter im Museum machen würde.

Die Inhalte

Zunächst einmal ist die „Grand Tour“ zur Vorbereitung eines Ausstellungsbesuches gedacht; sie kann aber ebenso zur Nachbereitung genutzt werden. Denn sie enthält neben Inhalten, die auch im Museum zur Verfügung stehen, etwa in den Raum- oder Vitrinentexten, auch Informationen, die darüber hinaus gehen, also einen Mehrwert gegenüber dem reinen Museumsbesuch haben. Dies kann es auch für einen Kenner der Dauerausstellung interessant machen, sich zusätzlich einmal auf einen digitalen Rundgang zu begeben.

Die weiteren Themen beinhalten das Konzept des Hauses, seine Architektur und die Präsentation der Objekte. Da wird etwa die thematische Gliederung der Dauerausstellung erläutert, auf die Durchblicke von Raum zu Raum hingewiesen (Abb. 5) oder die Verwendung von Sand zur Ausstellungsgestaltung (Abb. 6) – jeweils an der Stelle im Rundgang, wo es sich optisch gut nachvollziehen lässt. Dies gilt auch für Elemente

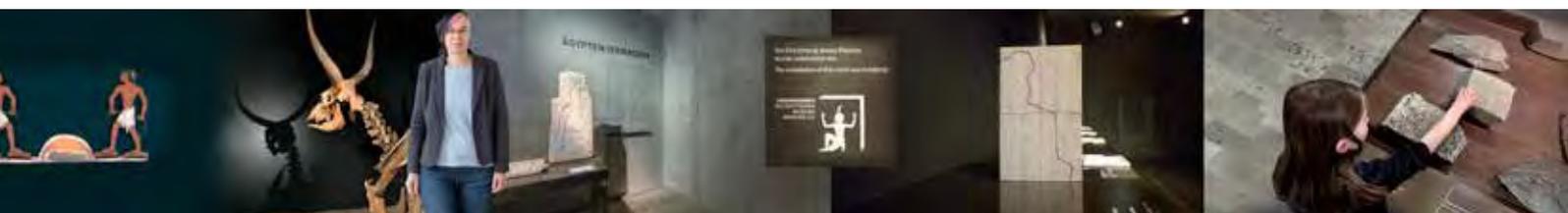




Abb. 5

ARCHITEKTUR

Durchblicke – Ein Charakteristikum der Architektur sind die Durchblicke, die im Verlauf des Rundgangs immer wieder möglich sind: quer durchs Atrium zwischen den beiden großen Hallen zum Thema „Kunst“, von diesen wiederum in die anliegenden Räume usw. In diesen Sichtachsen wird der Blick frei auf bestimmte Objekte, die bewusst an entsprechenden Stellen platziert wurden. So erhält der Besucher immer wieder einen Blick auf Situationen und Objekte, die er in einer Art Vorschau sehen kann, denen er aber erst (in einigen Minuten) direkt gegenübersteht.

der Barrierefreiheit (z. B. die Leitlinie oder die Unterfahrbarkeit von Vitrinen) sowie Erläuterungen zur Sammlungsgeschichte: An zehn Originalen bzw. Objektkomplexen wird die Herkunft der Stücke erläutert, von der Akademie der Wissenschaften und Ludwig I. im 19. Jhd. bis zu den Fundteilungen in den 80er Jahren nach der Grabung in Minshat Abu Omar (Abb. 7). Dies ist geradezu eines der Leitthemen vom allerersten Objekt, der lebensgroßen Statue des Horus bis in den letzten Raum zu den assyrischen Reliefs.

Dramatis personae

Ein weiteres immer wieder eingesetztes Motiv bilden die Mitarbeiter des Museums, die ihren Auftritt an inhaltlich möglichst passender Stelle im Rundgang haben. Dabei agieren nicht nur die Wissenschaftler, sondern etwa auch die Oberaufseherin Chariklia Papadopoulou, die stellvertretend für das Aufsichtspersonal die Besucher mit einladender Geste begrüßt (Abb. 8). Als neues Element taucht dazu die Sprachaufnahme auf: Da die Protagonisten zu Themen aus ihrem jeweiligen Arbeits- und Zuständigkeitsbereich berichten, wirkt es ungleich authentischer, wenn sie ihre Texte persönlich sprechen.



Abb. 6

PRÄSENTATION

Wüstenlandschaft – In einer Großvitrine von siebzehn Metern Länge erzählen rund 750 Objekte, chronologisch angeordnet, fünf Jahrtausende ägyptischer Geschichte, von 4000 v. Chr. bis 1000 n. Chr. Ein Museum im Museum – und während in den vorausgehenden Räumen die Objekte meist einzeln als Kunstdenkmäler zelebriert werden, ändert sich nun die Atmosphäre hin zu einer archäologischen Präsentation. Dafür wurden 8 Tonnen eigens hergestellten Sandes in zwei Farbtönen eingebracht, um eine Wüstenstruktur in drei Ebenen anzudeuten.

Auch die Objekte selbst kommen gewissermaßen zu Wort: In Großaufnahme sind sie in den Bildstreifen zwischen die Raumansichten gestellt (Abb. 9). Ihnen sind in einer oberen Ebene grundsätzliche Informationen zum Thema des jeweiligen Raumes beigegeben, etwa zu einem bestimmten Statuentyp im Raum „Kunst und Form“ oder zu einer bestimmten Epoche im Raum „Fünf Jahrtausende“.

Um den Rundgang auch optisch abwechslungsreich zu gestalten – und den Besucher ein klein wenig zu überraschen – erscheinen diese Highlight-Objekte in immer wieder anderer Form. Neben der Großaufnahme gibt es von einigen interessanten Objekten 3D Scans (von denen wir mittlerweile aus verschiedenen Projekten eine ganze Anzahl haben). Manchmal wechselt die Ansicht beim Weiterschieben des Bildes auch von der Vorder- in die Rückansicht, wenn sich dies inhaltlich optisch anbietet, wie bei einer römischen Münze oder der kleinen Holzfigur einer nubischen Amme mit Kind auf dem Rücken.

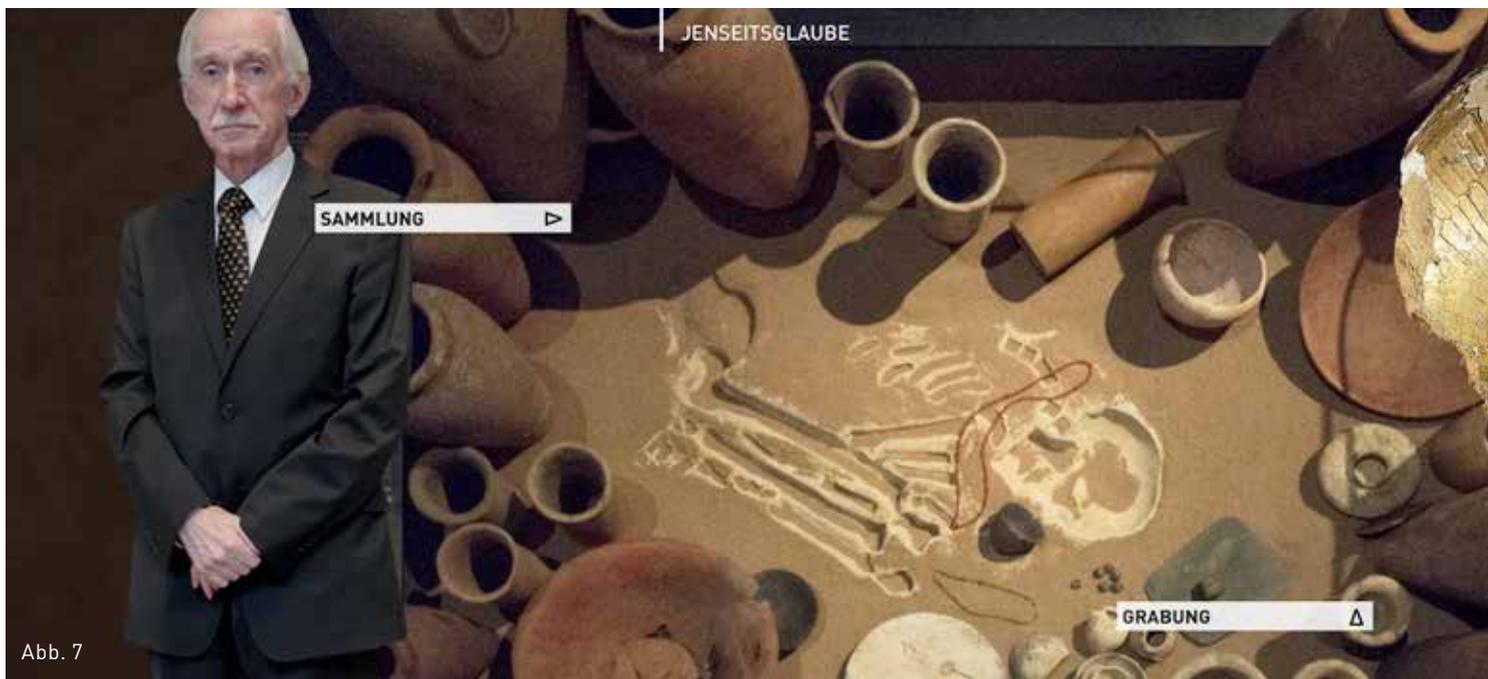


Abb. 7

Medienstationen

Eine besondere Herausforderung stellte die Umsetzung der Medienstationen dar, einerseits wegen ihrer komplexen Inhalte, andererseits im Hinblick auf ihre animierten Graphiken. Hier musste jedesmal ein eigenes Konzept entwickelt werden, denn diese Art der Erschließung ist immer noch einmalig und, wie wir wissen, ein wichtiges Argument für einen (wiederholten) Museumsbesuch.

Die Vielfalt der Medienstationen im Museum wird entsprechend im digitalen Rundgang abgebildet, von einer eingefrorenen Oberfläche der „Götterwelt“ (Abb. 10), über eine vereinfachte Animation in „Typisch ägyptisch!“ zur ägyptischen Kunst (Abb. 11) bis hin zu einer Wiedergabe der animierten Oberfläche 1:1 beim Thema „Jenseitsglaube“. Im Gegensatz kann auch eine besonders inhaltsreiche Medienstation lediglich durch ein Übersichtsfoto mit Text angeteasert werden: Hier soll dann der Überraschungsmoment im Museum erfolgen ...

Optische Elemente

Kommen wir zu den aufwändigsten Elementen des Rundgangs, die man mit Worten nur unzureichend

beschreiben kann – spätestens jetzt sollten Sie an Ihren Computer gehen oder zum Smartphone greifen. Insgesamt 18 Panorama-Aufnahmen sind in die „Grand Tour“ integriert, jeweils zwei in den großen Räumen und eine pro kleinem Raum. Sie ermöglichen Ihnen eine Drehung um 360 Grad, also einmal um die eigene Achse, wobei sich das Bild zusätzlich nach oben oder unten verschieben lässt. Damit kann man (fast) jeden Winkel der Räume erkunden, erhält einen Eindruck der Architektur, der Zusammenhänge, der Sichtachsen.



Abb. 8



Abb. 9

Innerhalb dieser Panoramen gibt es dann wieder nach dem nun schon bekannten Prinzip der Stichworte die Kästchen mit den Erklärungen. Jedes Panorama kann individuell angeklickt – oder auch übersprungen werden. Auch hier war eine einfache Menüführung wichtig, damit man nicht an technischen Benutzerfragen scheitert, sondern Lust bekommt auf ein weiteres Fortschreiten.

Bei dem man dann, je nach Aufmerksamkeit unbewusst oder leicht irritiert manchmal das Gefühl bekommt, sich wirklich im Raum fortzubewegen, zu sehen, wie sich wie bei einem echten Weitergehen Dinge im Vordergrund gegen den Hintergrund verschieben. Keine optische Täuschung, sondern ein interaktiver Effekt im Webdesign. Dieser wird mehrfach bei großen Vitrinen oder Raumansichten eingesetzt, um dem Betrachter beim Weiterscrollen der Seite den Eindruck einer Bewegung im Raum zu vermitteln.



Abb. 10

Nun ließe sich noch von Drohnenflügen berichten, die zur Erzeugung dieses Parallaxen-Effekts verwendet wurden, von Tricks der Bildbearbeitung und – nein, alles soll nun doch nicht ausgebreitet werden.

Fazit

So bin ich von der Saula zur Paula geworden. Und es geht auch weiter mit der Digitalisierung der Objekte in Datenbanken, die Schritt für Schritt dann auch dem Interessenten zur Verfügung stehen werden, wenn auch vielleicht nicht bis zur letzten Scherbe oder Perle. Als erstes wird es in bavarikon, dem Internetportal des Freistaats Bayern zur Präsentation von Kunst-, Kultur- und Wissensschätzen aus Einrichtungen in Bayern weitere 100 Objekte aus dem SMÄK geben.

Zum Abschluss noch ein Kommentar zu den digitalen Angeboten des Museums:

„Schön gemacht. Hoffentlich bald wieder live.“

In diesem Sinne: Bon voyage! ■

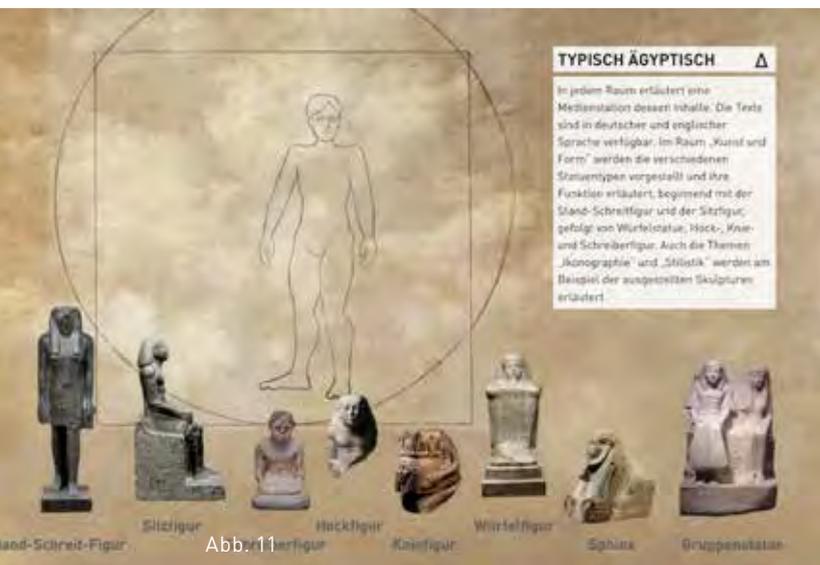


Abb. 11

FORSCHUNG

STATUE – TITEL – PLATZ IN DER GESELLSCHAFT!

DAS PUBLIKATIONSPROJEKT „INSCRIFTEN AUF STATUEN“: EIN ZWISCHENBERICHT

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE

Das Inschriftenprojekt

Im November 2020 wurde das Inschriftenprojekt, das in Kooperation mit dem Institut für Ägyptologie und Koptologie im Rahmen der Kooperationsvereinbarung von 2011 initiiert wurde, aus dem Dornröschenschlaf geweckt. Das ambitionierte Vorhaben hat zum Ziel, alle beschrifteten Objekte des SMÄK nach Objektgruppen zusammengefasst zu publizieren. Das erste Buch der geplanten Reihe sieht die vollständige Erfassung der Inschriften auf Statuen vor, die weiteren Bände sollen Funde wie Stelen, Särge oder Funerärobjekte behandeln.

Gleich vorweg sei gesagt, dass das primäre Ziel des ersten Bandes die Erfassung der Inschriften auf Statuen ist. Die archäologische und kunsthistorische Verortung der Objekte nimmt eine sekundäre Rolle ein, denn viele Stücke wurden bereits an anderer Stelle publiziert: sie finden sich in zahlreichen Museums- und Ausstellungskatalogen, besondere Inschriften wie die des Bekenchons (Gl. WAF 38, Abb. 1) oder des Sescheschen (ÄS 7212, Abb. 2) sind in Einzelstudien vorgelegt worden, andere Statuengruppen wiederum in kunsthistorischen Studien eingebettet.¹ Im Rahmen des aktuellen Bandes wird der Forschungsstand zu den einzelnen Stücken präsentiert und diskutiert. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf der Präsentation der Texte, die sowohl in hieroglyphischer Transkription, Transliteration und Übersetzung wiedergegeben werden.

Das zu bearbeitende Korpus umfasst derzeit 66 Statuen und Statuenfragmente von Göttern, Pharaonen und

¹ Neben den Publikationen des SMÄK sei beispielsweise auf den Katalog der Ausstellung „Le Crépuscule des Pharaons“, Paris 2012, verwiesen. Die Inschrift des Bekenchons wurde in ZÄS 95 (1969), 117–135, die des Sescheschen in ZÄS 130 (2003), 60–80 publiziert. Weitere Statuen des späten Mittleren Reiches und der Zweiten Zwischenzeit wurden jüngst von S. Connor, *Être et paraître*, *Middle Kingdom Studies* 10, London 2020, bearbeitet.

Privatpersonen, wobei letztere die größte Gruppe mit 39 Objekten bilden. Die Stücke, die von der Frühzeit bis in die Römische Epoche datieren, wurden zu unterschiedlichen Zeiten erworben. Ludwig I. kaufte bereits einige für die Münchner Glyptothek, andere kamen später durch Schenkungen sowie Ankäufe hinzu und auch jüngere Erwerbungen aus den letzten Jahrzehnten finden sich unter den Objekten. Kein Bestandteil des aktuellen Vorhabens sind beschriftete figürliche Bronzen sowie Dienerfiguren (Uschebtis), die jeweils in einem eigenen Band bearbeitet werden. Der Fokus liegt somit auf Statuen, die bis auf zwei Ausnahmen – die Sitzfigur der Cheti aus Ton (ÄS 7092) und die Kniefigur eines Priesters aus Fayence (ÄS 8045) – aus Stein gefertigt sind.



Abb. 1

Was bisher geschah ...

In den letzten Monaten wurden alle Statuen gesichtet und sämtliche Texte mithilfe des Hieroglyphenprogramms JSesh am Original aufgenommen (Abb. 3). Dass die Inschriftenbearbeitung am Objekt selbst erfolgen muss und bereits vorhandene Bilder manchmal nicht ausreichen, zeigt u.a. das Beispiel des Schreibers Amenemhet-Seneb (Gl. 97), von dem bislang nur die Inschriften am Vorderteil der Basis und auf der Papyrusrolle erfasst waren (Abb. 4). Im Zuge der Objektbearbeitung wurden weitere Textzeilen an den Seiten der Basis erstmals aufgenommen. Einige Statueninschriften sind bereits zumindest in Auszügen an anderer Stelle publiziert worden. Im Rahmen des Inschriftenprojektes werden die Übersetzungen zusammengetragen, an den Stücken überprüft und gegebenenfalls korrigiert.

Der Band sieht eine chronologische Präsentation der beschrifteten Statuen vor, die alle mit einem technischen Apparat und kurzer Beschreibung vorgestellt werden. Angaben wie Material, Maße oder Herkunft werden überprüft und aktualisiert, eine umfangreiche Bibliografie beigefügt. Hierfür wurden Informationen zu den Objekten u.a. aus alten Inventarbüchern und -karten, Museumskatalogen oder der Fachliteratur zusammengetragen. Ein Index mit allen privaten und königlichen Personennamen, Titeln, Göttern und Toponymen rundet den Band ab.

Da auf Faksimiles der Texte verzichtet wird, werden alle Objekte derzeit neu fotografisch dokumentiert, wobei der Fokus auf der optimalen Präsentation und



Abb. 2

Lesbarkeit der Inschriften liegt. Hierfür werden mobile Statuen in das Fotoatelier gebracht, andere direkt vor Ort aufgenommen. Das hier in Kürze skizzierte Unterfangen lässt sich selbstverständlich nicht allein bewältigen: Statuen müssen aus Vitrinen und Magazinen geholt werden, Inschriften fotografiert und Inhalte diskutiert werden. Dies geschieht derzeit in enger Zusammenarbeit mit den Museumsmitarbeitern Jan Dahms und Christian Perzlmeier sowie der Fotografin Marianne Franke.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf die beschrifteten Privatstatuen des SMÄK, die derzeit auch im Mittelpunkt des Projektes stehen.

Statue

Die beschrifteten Statuen von Privatpersonen bilden, wie eingangs erwähnt, die umfangreichste Gruppe des Materialkorpus. Die 39 Stücke repräsentieren sämtliche Grundtypen der altägyptischen Kunst. Für das Alte Reich sind beispielsweise mit der Stand-Schreitfigur des Ipi (ÄS 1600), dem Ehepaar Imsu und Wati (Gl. 25, Abb. 3) und der sitzenden Familiengruppe des Sabu (ÄS 7146) die Grundformen der bis zum Ende der pharaonischen Kultur bekannten Statuentypen, nämlich Stand-Schreit- und Sitzfigur, anzutreffen. Vor allem der Typus der klein- bis mittelformatigen Sitzstatue (Abb. 2), ob als Einzelfigur oder Familiengruppe, ist im SMÄK für die Erste Zwischenzeit (ÄS 6797, ÄS 7092), das Mittlere Reich (ÄS 7212, 7221, Gl. 99), die Zweite Zwischenzeit (ÄS 1569, ÄS 7122, ÄS 7903) und das Neue Reich (ÄS 501, ÄS 5560) prominent vertreten. Dass bei Familiengruppen nicht immer die Ehefrau an der Seite des Mannes dargestellt sein muss, zeigt anschaulich die Statue des Neje und seiner Mutter Mutnofret (Gl. WAF 25) aus der 19. Dynastie. Mit der Familiengruppe des Sibe und seiner Frau Weret-Anch (Gl. WAF 33) ist auch eine großformatige Sitzplastik aus dem Neuen Reich im Museum vertreten.

Die Würfelstatue des Nesmonth (ÄS 7148) und die Schreiberfigur des Amenemhet-Seneb (Gl. 97, Abb. 4) – beide aus dem Mittleren Reich (12. Dynastie) – erweitern das Formenspektrum um zwei wichtige Typen. Im Gegensatz zur Würfelstatue des Bekenchons (Gl. WAF 38, Abb. 1), dessen Extremitäten vollständig in seinem Gewand verschwinden, sind bei Nesmonth noch Arme

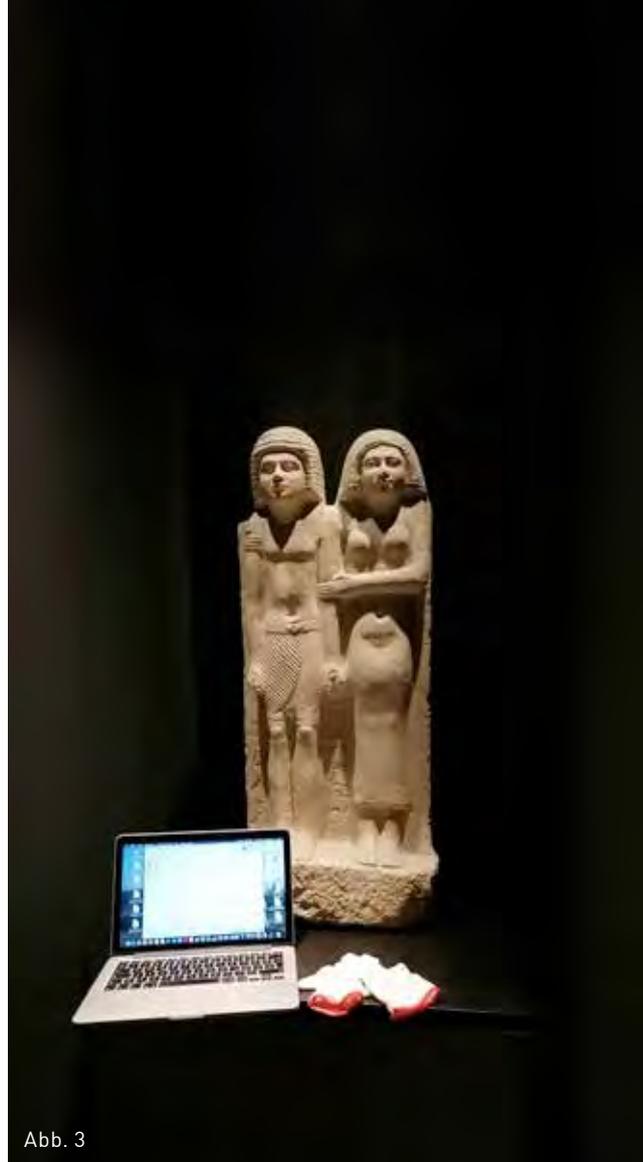


Abb. 3

und Beine unbedeckt. Mit den beschrifteten Statuen des Neuen Reiches lassen sich nun zahlreiche Innovationen der 18. Dynastie wie Stelophore (Leihgabe 17 und ÄS 7279), Sistrophore (ÄS 6265, Abb. 5, und Gl. 87) sowie Opferplattenträger (ÄS 6761, Abb. 6) greifen.² Auch die projektrelevanten Statuen der Spätzeit sind von hoher Qualität und Formenreichtum, so trägt Montemhet als Sempriester ein detailliert ausgearbeitetes Felidenfell (Gl. 127, Abb. 7) und der „glatzköpfige“ Priester (ÄS 4871, Abb. 8) ein sogenanntes Persergewand. Letzterer wird von Joachim Willeitner im vorliegenden MAAT-Heft ausführlich behandelt. Regelrecht monumental ist die Stand-Schreitfigur eines hohen Beamten (ÄS 7100), die wohl in die 30. Dynastie datiert und ursprünglich in einem Tempel stand.

Inschrift

Als primärer Anbringungsort von Inschriften auf Statuen dienen seit jeher Basis und Rückenpeiler.

² Siehe hierzu auch E. Bernhauer, *Innovationen in der Privatplastik*, PHILIPPIKA 27, Wiesbaden 2010



Abb. 4

schmalen Seitenflächen der Rückenpfeiler wie im Falle des „kahlköpfigen“ Priesters (ÄS 4871) oder der „Heilerfigur“ (ÄS 2824, Abb. 10) Inschriften bzw. Zeichen aufweisen. Bei fehlendem Platz konnten Wörter bzw. Zeichen auch einfach mal um die Ecke bzw. Kante gesetzt werden (so bei Cheti, ÄS 7903, und dem Stelophor des Tuki, Leihgabe).

Inhalt

Alle beschrifteten Statuen von Privatleuten, die sich heute im SMÄK befinden, nennen Titel, Namen und manchmal auch Filiation der Dargestellten, und ermöglichen – soweit die entsprechenden Textpassagen erhalten sind – eine Zuordnung, manchmal sogar Datierung der Personen. Letzteres wird durch die Nennung von Königskartuschen in einigen Fällen erleichtert (Abb. 5). Auch Vermerke, die angeben von wem die Statue gestiftet wurde (z.B. von der Mutter oder dem Sohn), sind regelmäßig anzutreffen. Umfang und Komplexität

Bei Sitzfiguren wurden auch Stuhlseiten und -rücken, manchmal sogar Stuhllehnen mit Text versehen. Doch auch Kleidung, Attribute und gar Körper konnten zum Trägermedium werden: So finden sich bei Cheti (ÄS 7903), Sibe (Gl. WAF 33, Abb. 9) oder Neje (Gl. WAF 25) Inschriftenkolumnen auf den Gewändern, bei Nesmonth (ÄS 7148), Senenmut (ÄS 6265, Abb. 5) oder Rechmire (Gl. 87) sind auch die (Ober)Arme u.a. mit Königskartuschen und Namen beschrieben. Die Statuenattribute wie Sistrum, Stelen oder Opferplatten (Abb. 5 und 6) dienten ebenso als Schreibfläche, wie am Beispiel des Senenmut – dessen Sistrum sowohl oben als auch an den Seiten vollständig mit Text überzogen ist – anschaulich gezeigt werden kann. Auch Bekenchons (Gl. WAF 38, Abb. 1) nutzte neben Rückenpfeiler und Basis das sich anbietende straffe Gewand, um seine imposante Karriere zu verewigen. Montemhet (Gl. 127, Abb. 7) wiederum trägt auf dem Brustband seiner Felidentracht die Kartuschen des Herrschers, seinen eigenen Namen ließ er auf dem Bat-Anhänger anbringen, der sich um seinen Hals befindet.



Abb. 5

Manche Inschriften sind fast versteckt bzw. erst auf dem zweiten Blick erkennbar: so können die sehr



Abb. 6



Abb. 7

der Statueninschriften nehmen mit der Zeit zu: Bereits im Alten Reich tritt die sogenannte (Toten)Opferformel in Erscheinung, die im Laufe der Zeit ausgearbeitet und mit weiteren Elementen wie „Anrufungen an die Lebenden“, Verklärungen und (Auto)Biographien kombiniert werden kann.³

Während im Alten Reich die Dargestellten meist nur kurze Beischriften im Bein- bzw. Fußbereich (z.B. Gl. 25, Abb. 3) bzw. auf den Stuhlseiten haben, die abgesehen von Namen und Titel keine weiteren Informationen nennen, sind mit den Statuen der Ersten Zwischenzeit (ÄS 7092) erste kurze Opferformeln („Königsoffer“) ohne Nennung von konkreten Gaben erhalten. Mit den Statuen des Mittleren Reiches hingegen werden die im Rahmen der Opferformel gewünschten Totenopfer spezifiziert – zu den klassischen Gaben gehören meist Brot, Bier, Rinder, Geflügel, Weihrauch und Öl (so bei Gl. 99), bei Sescheschen werden noch Alabaster und Kleidung genannt (ÄS 7212, Abb. 2). Im Falle des

Sescheschen wird das Totenopfer mit Anrufungen an Götter und an die, die in der Nekropole sind, kombiniert. Nesmonth (ÄS 7148) wiederum präsentiert lediglich seine Titel und wird als „wahrhaftig Versorgter“ genannt.

Sehr ausführlich ist die Opferformel auf einigen Statuen des Neuen Reiches ausgearbeitet (so z.B. ÄS 6265, Abb. 5). Ab der 18. Dynastie tritt noch die Opferumlauf-Formel hinzu, die meist senkrecht auf dem Schurz oder dem Gewand angebracht ist, wie bei Neje und Sibe (Abb. 9) zu sehen ist. Durch sie erhofft sich der Statuenbesitzer Teilhabe an allen Gaben des Opferumlaufs im Heiligtum. Im Falle des Bekenchons folgt auf das Königsoffer und die „Anrufung an die Lebenden“ eine detaillierte Autobiographie, auf die kurz weiter unten eingegangen wird. Die zwei Stelophore des Neuen Reiches sind mit einer weiteren Textgattung, dem sogenannten Sonnenhymnus an Re-(Atum-)Harachte versehen (Leihgabe sowie ÄS 7279).

³Hierzu auch K. Jansen-Winkel, *Zu Kult und Funktion der Tempelstatue in der Spätzeit*, in: L. Coulon (Hrsg.), *La Cachette de Karnak*, BdE 161, Kairo 2016, 399–410.

Einige spätzeitliche Inschriften erschließen sich aufgrund ihres fragmentarischen Zustandes nur schwer, hierzu zählt insbesondere die großformatige Statue

eines hohen Würdenträgers (ÄS 7100), die im Rahmen des Projektes von Lorenzo Medini (IFAÖ, Kairo) bearbeitet wird. Auch die Inschriften auf dem Rückenpfeiler des „kahlköpfigen“ Priesters (ÄS 4871, Abb. 8) sind stark abgetragen – angeblich wurde das Stück sekundär als Türschwelle wiederbenutzt, was zum Abrieb geführt haben soll.⁴ Eine interessante Passage hat sich jedoch erhalten und fordert die „Frauen von Achmim“, auf ihre Gebete an die Ohren des Priesters heranzutragen. Die männliche „Heilerfigur“ (statue guérisseuse) (ÄS 2824, Abb. 10) aus der Spätzeit ist zusätzlich zum magischen Text auf dem Rückenpfeiler auch mit apotropäischen Götter- und Dämonenfiguren sowie Zeichen dekoriert.⁵ Der Inhalt der Inschrift ist von der Metternich-Stele sowie den Horus-Stelen gut bekannt. Statuen bzw. Stelen mit entsprechenden Texten wurden mit Flüssigkeiten übergossen, die schließlich zu heilenden Zwecken Anwendung fanden.

Titel

Bei vielen der Statuen, die in dem Inschriftenband besprochen werden, handelt es sich um hohe Beamte, Militärs und Priester, die zu den berühmten „Persönlichkeiten“ des alten Ägypten zählen. Die Personen bilden einen repräsentativen Querschnitt der gehobenen ägyptischen Gesellschaft ab – das einfache Volk konnte sich beschriftete Statuen in der Ausführung und Qualität meist nicht leisten. Viele der Inschriften nennen unterschiedliche Priesterämter wie Cheti, der „Erster Prophet“ der „Hathor von Atfih“ war (ÄS 7903), oder Ramuschen, der sich „Leiter der Selket“ (ÄS 7221) nennt. Idi wiederum war „Bekleidungsbeamter des Min“ (ÄS 1568) und die Mutter des Neje, Mutnofret, trug den Titel „Sängerin des Amun“ (Gl. WAF 25). Der „glatzköpfige“ Priester wiederum wird als „Glatzköpfiger“ der Hathor bzw. Isis bezeichnet (ÄS 4871, Abb. 8) und übte ebenfalls ein priesterliches Amt aus. Zu den Verwaltungsbeamten zählen u.a. der „Vorsteher der Scheune des Amun“ sowie der „Gauschreiber“ Iahmes (ÄS 501), der ebenfalls die Rangtitel „Iripat und Hatia“

trägt, sowie der „Verwalter des Archivs“ Sobekhotep (Gl. 99). Dass Beamte sowohl Verwaltungstitel als auch priesterliche Funktionen haben konnten, zeigen sowohl Iahmes, der auf seiner Statue auch als „Gottesdiener der Nechet“ genannt wird, also auch der oben genannte Ramuschen, der „Hausverwalter“ war. Der als Schreiber dargestellte Amenemhet-Seneb war u.a. „Großer Baumeister“ des Königs (Gl. 97, Abb. 4). Um die Finanzen des Ptah hat sich wiederum Sibe gekümmert, der als „Steuereintreiber“ und „Leiter aller Arbeiten“ gewirkt hat (Gl. WAF 33). Senenmut (ÄS 6265, Abb. 5) stand vorrangig im Dienste des Amun und nennt sich auf dem Münchner Sistrophor „Vorsteher des Hauses der Neith“ sowie „Vorsteher des Hauses des Amun“ und trägt darüber hinaus den Titel eines „Oberdomänenverwalter des Amun“. Auch Bekenchons (Gl. WAF 38, Abb. 1) durchlief eine imposante Karriere am Amun-Tempel von Karnak, wo er zunächst vom Kadett zum „Obersten des Dressurstalles des Königs“ avancierte und schließlich die Etappen eines Wab-Priesters, eines Gottesvaters, eines dritten und zweiten Propheten durchlief um schließlich „Hohenpriester des Amun“ zu werden. Auch Bekenchons trug die Rangtitel „Iripat und Hatia“.

Den höchsten Militärrang bekleidete der General Nesmonth (ÄS 7148), der neben den Rangtiteln „Iripat und Hatia“ auch „Kronsigelbewahrer“, „Leiter der Befehlshaber“ und „Generalfeldmarschall“ war. Luna wiederum war „Wedel- oder Standartenträger der Phyle“ (ÄS 6761, Abb. 6), Tuki „Bogenträger des Königs“ und „Oberster der Medja des Westens von Memphis“ (Leihgabe).

Platz

Da die beschrifteten Statuen meist aus dem Kunsthandel stammen, lässt sich ihr ursprünglicher Aufstellungsort nur schwer feststellen bzw. rekonstruieren. Anhand der Inschriften können jedoch oft geographische Zuweisungen erfolgen: Die Nennung von lokalen Göttern – meist im Rahmen der Opferformel und im Zusammenhang von Priestertitel – können auf eine bestimmte regionale Herkunft hindeuten, gleichwohl dies bei jedem Objekt kritisch zu untersuchen ist. So nennt beispielsweise die Sitzstatue des Sobek-Hotep und seiner Frau (Gl. 99) den Krokodilsgott Sobek von Schedet, ein Aufstellungsort im Fayum, wohl bei der antiken Stadt Schedet (Krokodilopolis), scheint somit

⁴ Zu ÄS 4871 siehe J. J. Clère, *Les Chauves d'Hathor, OLA 63, Löwen 1995, 158–163.*

⁵ Für die Inschrift siehe A. Grimm, *Wilhelm Spiegelberg als Sammler, RAMSES 1, München 1995, Kat. Nr. 10.*

wahrscheinlich. Darüber hinaus lassen sich anhand verschiedener administrativer bzw. militärischer Titel das Wirken zu Lebzeiten der dargestellten Personen – aber nicht unbedingt der Aufstellungsort der Statuen – geographisch verorten. Als Beispiel sei hier der Stelophor des Tuki (Leihgabe 17) aus dem Neuen Reich genannt, der als „Oberster der Medja des Westens von Memphis“ seine militärische Karriere in der memphitischen Region vollzog. Amenemhet-Seneb (Gl. 97, Abb. 4), der u.a. „Großer Baumeister“ des Königs war, nennt in seinen Inschriften sowohl den Thinitischen Gau als auch den Gott Thot, den Herrn von Hermopolis. In den jüngst aufgenommenen Inschriften an den Seiten der Basis wird zusätzlich die Göttin Seschat genannt, eine regionale Zuweisung kann somit (zunächst) nicht eindeutig erfolgen.

Prinzipiell können Statuen hoher Beamter und Priester aus dem Grab- sowie Tempelkontext stammen. Während in funeren Anlagen Statuen in Nischen an der Grabfassade oder im Inneren aufgestellt werden konnten, waren sie im Tempel wohl eher in den offenen, zugänglichen Höfen anzutreffen. Auch hier können Inschriften bei der Zuweisung helfen: Statuen mit Totenopferformeln sowie der Nennung von Osiris können oft – aber nicht ausschließlich – dem funeren Bereich zugeordnet werden. Die Statue des Sescheschen (ÄS 7211, Abb. 2) wiederum nennt den „Tempel der Siedlung von Rawati“, wo er als „Leiter der Selket“ willkommen geheißen wird. Eine ursprüngliche Aufstellung seiner Sitzfigur im Tempel von Ezbet Rushdi (Ostdelta) wird durch die „Anrufung an die Lebenden“ unterstützt, die um bestimmte Handlungen für die Statue gebeten werden. Im Falle des berühmten Hohenpriester des Amun, Bekenchons (Gl. WAF 38, Abb. 1), der sowohl Propheten, Gottesväter und Wab-Priester auffordert, seiner Statue und Leib Sträuße und Wasserspenden zu geben, kann schon allein aufgrund des Textes von einer Aufstellung im Amun-Tempelbezirk ausgegangen werden. Die Herkunft wird auch durch eine von J. J. Rifaud 1818 angebrachte Inschrift bestätigt, der die Statue in Theben entdeckt hat.

Fortsetzung folgt ...

Das hier vorgestellte Publikationsvorhaben ist im vollen Gange. Die Erfassung und Bearbeitung der Texte sind

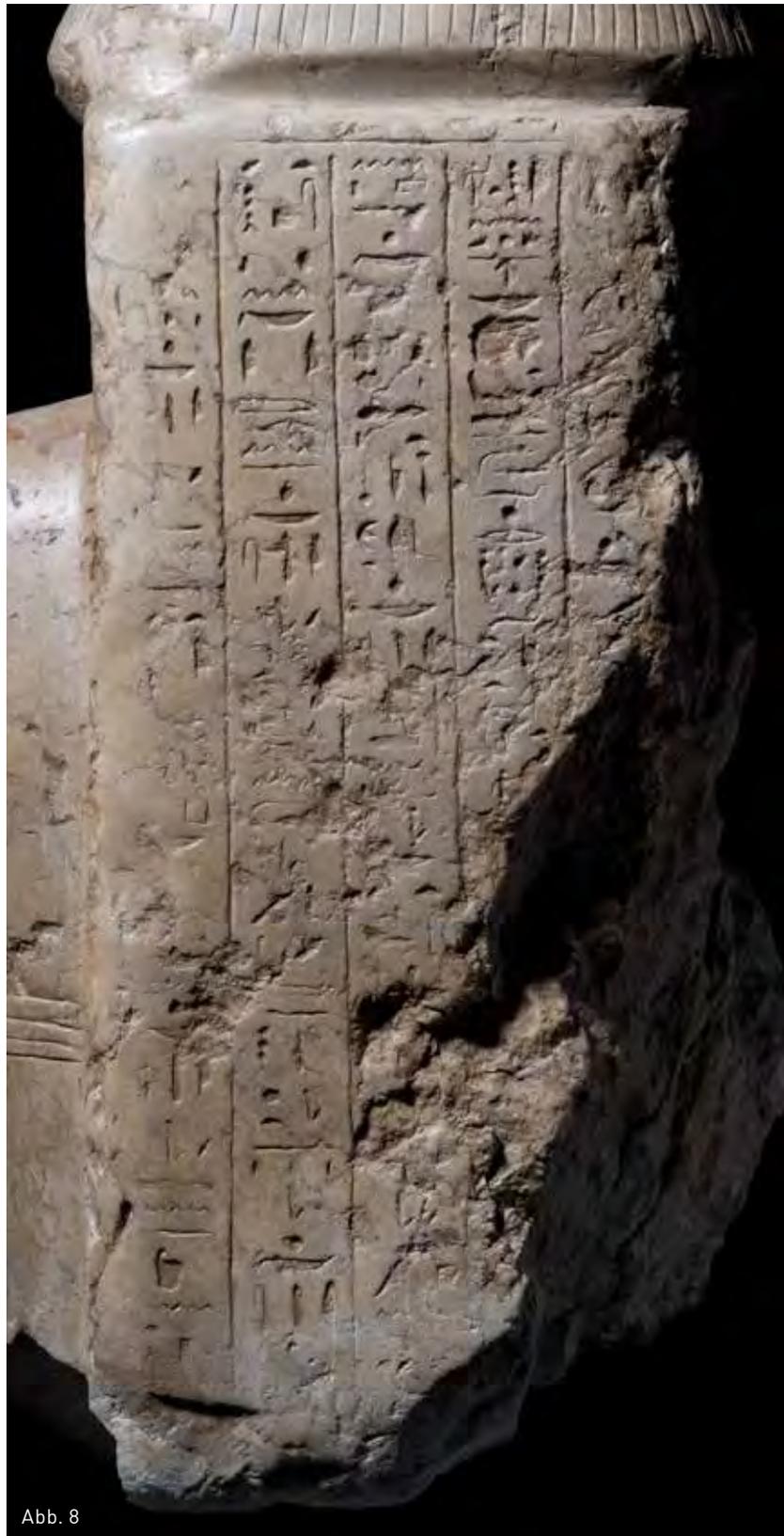


Abb. 8



Abb. 9

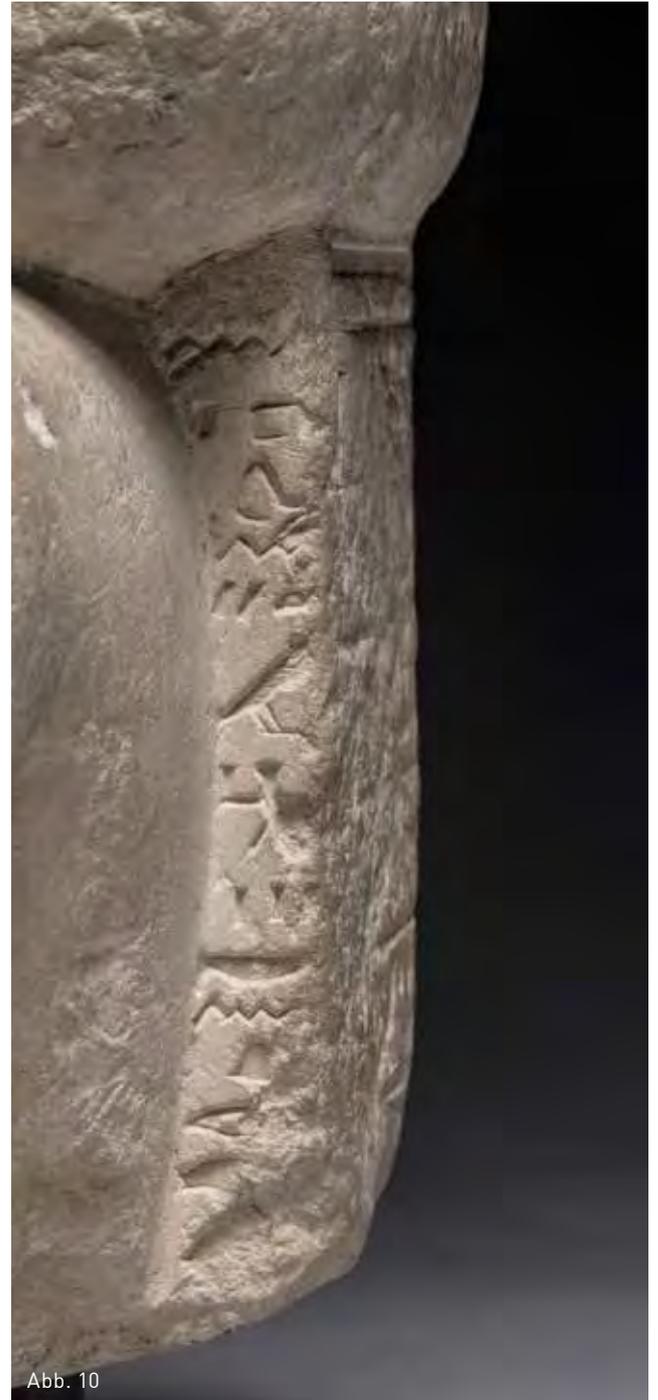


Abb. 10

20

größtenteils abgeschlossen. Einige schwer erkennbare Statueninschriften benötigen jedoch eine besondere Behandlung und werden im September 2021 durch Thomas Bauer (TrigonArt) mittels eines 3D-Scan-Verfahrens aufgenommen. Die 3D-Modelle, die auch mit Fototextur versehen werden, tragen hoffentlich zur besseren Lesbarkeit der Texte bei.

In einem letzten Arbeitsschritt werden Textinhalte, Statuenfunktionen sowie Aufstellungskontexte diskutiert. Insbesondere die Titel der dargestellten Personen lassen Rückschlüsse über ihren Platz in der altägyptischen Gesellschaft zu ■

OBJEKTE

FAMILIENBANDE

FAMILIENBEZEICHNUNGEN IM ALTEN ÄGYPTEN – TEIL 1

NADJA BÖCKLER

Auf den ersten Blick scheint es leicht zu sein, Familienbeziehungen in der ägyptischen Antike zu rekonstruieren. Wer ist mit wem über wie viele Ecken verwandt – steht ja alles auf den Denkmälern drauf. Doch was steht da eigentlich so genau? Die Stele GL WAF 31 des Sebeki (Abb. 3) zeigt die Möglichkeiten und Probleme auf, die wir bei der Rekonstruktion antiker Familienverhältnisse haben. Das Objekt ist aus Kalkstein, stammt aus Abydos und datiert in das Mittlere Reich, 12. Dynastie, um 1900 v. Chr.

Stelen können aus Holz oder Stein gefertigt sein und in verschiedenen Kontexten aufgestellt werden. Es gibt Gedenkstelen, die an Ereignisse erinnern (zum Beispiel Hochzeitsstelen) oder Grenzen markieren; wieder andere überliefern sogar ganze Erzählungen; im Neuen Reich finden sich oft Votivstelen in kleinem Format.

Die häufigsten Stelen im Staatlichen Museum Ägyptischer Kunst München stammen aus dem funerären Kontext und lassen sich in Form und Beschriftung mit heutigen Grabsteinen vergleichen. Die frühesten Belege für Stelen dieser Verwendung sind bereits in den Nekropolen der 1. und 2. Dynastie belegt, sind von schmaler, länglicher Form und zeigen Namen und Bild einer Person. Im Mittleren Reich, der Belegzeit des Sebeki, ist die hochrechteckige Grundform mit halbrundem oberem Abschluss die gängigste Form. Neben dem Namen können nun auch Opfergebete oder Biographien auf die Stelen geschrieben werden. Auch das Bildprogramm hat sich erweitert: Die Personen sind nicht mehr alleine dargestellt, sondern können beispielsweise von weiteren Personen Opfergaben empfangen.

Die Stele des Sebeki trägt im oberen Bereich einen langen Textabschnitt, darunter befinden sich drei Bildregister, von denen die ersten beiden annähernd gleich groß sind; das dritte Register ist hingegen deutlich kleiner. In den beiden oberen Registern sind jeweils zwei Personen an einem Tisch voller Opfergaben dargestellt.

Vor dem Tisch stehen im ersten Bildregister vier, im zweiten sieben Personen. Im unteren Register ist eine lange Reihe weiterer Personen zu sehen – auf der Stele des Sebeki sind insgesamt 36 Personen dargestellt. Doch wer sind all diese Menschen? Und in welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Im oberen Bildfeld sitzen ein Mann und eine Frau nebeneinander am einem Opfertisch und sind damit die Empfänger der Speisen. Deutlich ist zu sehen, dass die Frau die Arme um den Mann legt. Sie scheinen also in einem engen Verhältnis zueinander zu stehen, sind womöglich verheiratet? Diese Frage lässt sich mit Hilfe der Inschrift über den Köpfen des Paares eindeutig klären: Der Mann heißt Sebeki, die Frau Tschut. Vor dem Namen der Frau steht zusätzlich „seine Frau“, also seine Ehefrau.

Zu den vier Personen vor Sebeki und Tschut gibt es ebenfalls Beischriften, die bei ihrer Identifizierung helfen. Auffällig ist bei den vier kurzen Texten, dass sie immer mit derselben Zeichengruppe beginnen: die Gans über einer Schlange. Bei den Frauen sieht man eine Variante: über den Flügeln der Gans ist ein Halbkreis zu sehen.

Der Aufbau des mittleren Bildfeldes ist ähnlich wie oben. Auch hier sitzt ein Paar an einem Opfertisch, das durch die Inschriften als Wen-Hor und „seine Frau“ Chety-Sat identifiziert ist. Vor dem Opfertisch von Wen-Hor und Chety-Sat stehen deren Kinder: sechs von ihnen sind registerfüllend dargestellt; ein Sohn, der erste hinter dem Opfertisch, ist jedoch deutlich kleiner.

Im untersten Register sind auf der linken Seite Männer, auf der rechten Seite Frauen zu sehen. Die Beischriften weisen diese Personen als Angestellte aus: Die Frauen werden als „Dienerin“ ausgewiesen, für die Männer kommen verschiedene Bezeichnungen vor. Von Bedeutung sind die beiden Personen in der Mitte, die

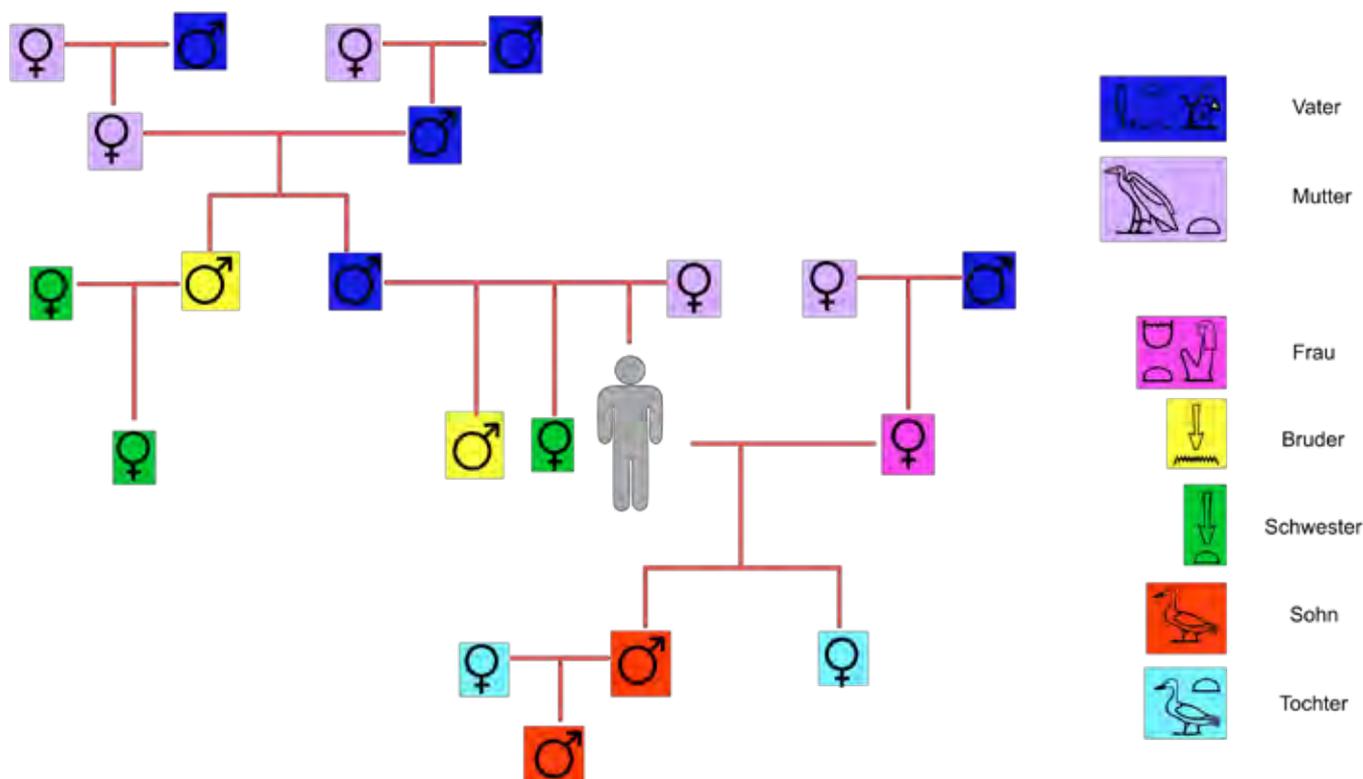


Abb. 1

sich ansehen. Rechts des Mannes und links der Frau befinden sich die Inschriften, die sie als „sein Bruder“ oder „seine Schwester“ benennen.

Es wurde bereits die Frage gestellt, wie all diese Personen eigentlich zueinander stehen. Diese Frage scheint anhand der Inschriften zunächst schnell und einfach zu beantworten zu sein. Jedoch fällt beim Betrachten der Beischriften der Kinder des Sebeki (erstes Bildregister) auf, dass sein erster Sohn Wen-Hor und seine erste dargestellte Tochter Chety-Sat heißen. Beide sind laut Inschrift klar mit den Worten für „Sohn“ und „Tochter“ bezeichnet und im Register unter Sebeki als verheiratetes Paar (zweites Bildregister) dargestellt. Handelt es sich hierbei um eine Geschwisterehe?

22

Diese Schlussfolgerung auf Grund der Stele des Sebeki zu ziehen, ist vorschnell, denn im altägyptischen Wortschatz sind lediglich Worte für Primärverwandte, also Vater und Mutter, (Ehe)Mann und (Ehe)Frau, Bruder und Schwester, Sohn und Tochter überliefert. Begriffe

wie Großvater, Großmutter, Enkel, Enkelin, Cousin oder Cousine fehlen. Auch für Schwiegersohn und Schwiegertochter gibt es kein explizites Vokabular; sie werden einfach als „Sohn“ und „Tochter“ bezeichnet und unter den Kindern gelistet, genau wie bei den Kindern des Sebeki

Die altägyptischen Bezeichnungen für Familienangehörige geben somit weniger die tatsächlichen Beziehungen der Personen zueinander an, sondern vielmehr die Generationen:

Abbildung 1 zeigt den exemplarischen Stammbaum einer männlichen Person, grau im Zentrum dargestellt. Die Mitglieder seiner Familie sind in dem Diagramm lediglich nach Geschlechtern eingetragen, rechts daneben stehen die altägyptischen Begriffe für Familienangehörige. Jedem Begriff ist eine Farbe zugeordnet, die sich im Stammbaum wiederfindet und zeigt, welcher Begriff für dieses Familienmitglied aus Sicht des grauen Individuums verwendet wurde. So werden beispielsweise alle Männer, von denen er (oder seine Frau)

abstammt, als „Vater“ bezeichnet, unabhängig davon ob es sich um den (leiblichen) Vater, den Schwiegervater, Großvater oder Urgroßvater handelt. Das ist eine Gemeinsamkeit zwischen dem altägyptischen und dem deutschen Sprachgebrauch: Auch im Deutschen findet sich das Wort „Vater“ in jedem Verwandtschaftsgrad, wird aber (und hier liegt nun der Unterschied zwischen beiden Sprachen) gegebenenfalls durch ein Präfix konkretisiert. Analog gilt diese Beobachtung auch für die Mutter.

Die zentrale männliche Person hat auch einen Onkel, der auf altägyptisch jedoch „Bruder“ genannt wird (links außen im Stammbaum, eine Ebene über der betrachteten Person). Dieser wird nicht als „Vater“ bezeichnet, weil die graue Person nicht direkt von ihm abstammt. Sie haben zwar dieselben Wurzeln, sind jedoch nicht derselbe Ast des Stammbaums.

Dieser Stammbaum erläutert darüber hinaus auch die Stellung der Schwiegertochter: Die graue Person hat

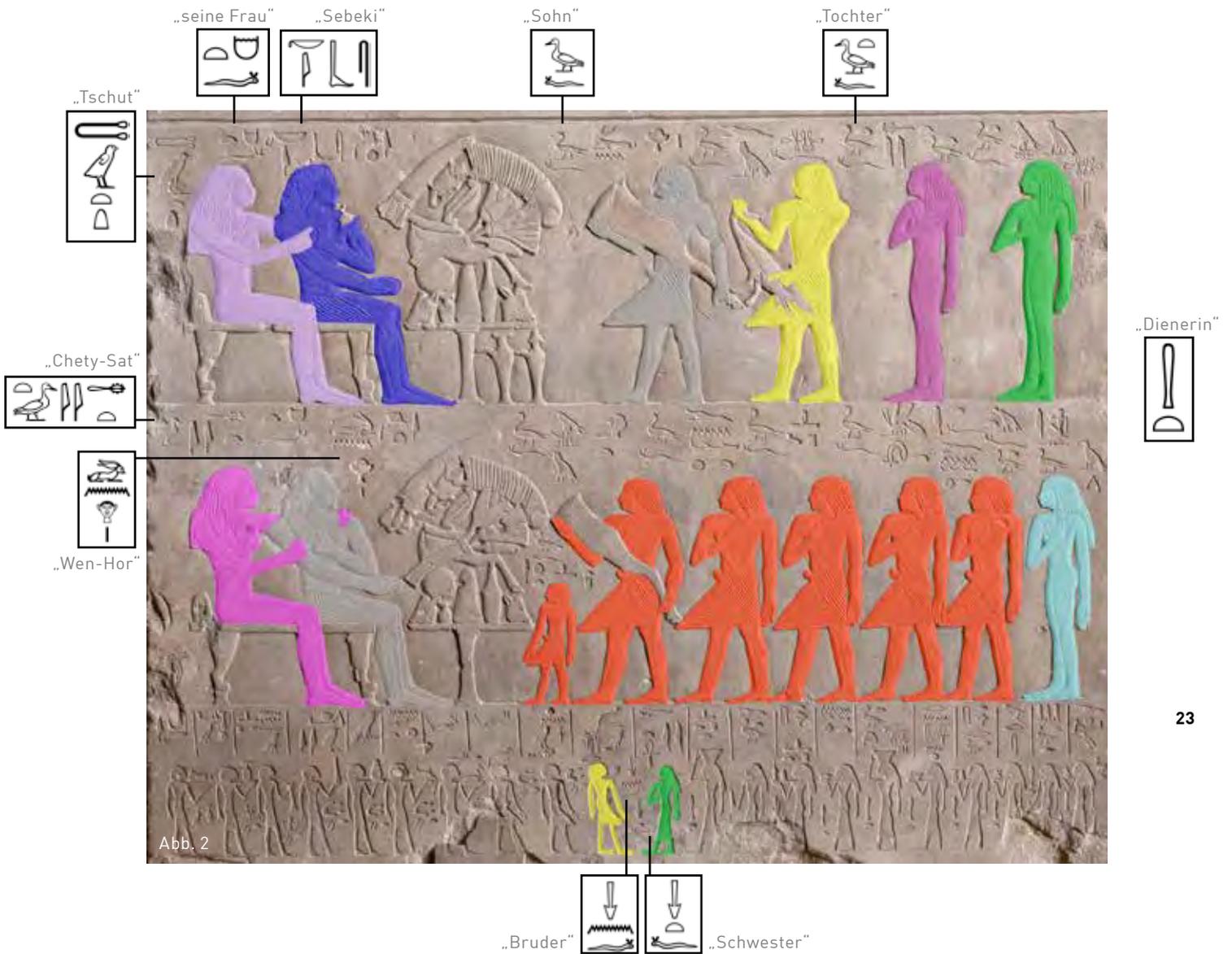


Abb. 2



24

Abb. 3

zwei leibliche Kinder. Der Sohn hat geheiratet; seine Frau wird aus Sicht der grauen Person genauso als „Tochter“ bezeichnet wie die leibliche Tochter. Und der Sohn des Sohnes ebenfalls als „Sohn“ – nicht etwa als „Enkel“!

Man könnte also zusammenfassen: All jene Personen, die mit der direkten Abstammung eines Individuums oder dessen Partner/-in zusammenhängen, werden auf Altägyptisch als „Vater“ oder „Mutter“ bezeichnet, Personen, die von dem Individuum abstammen oder angeheiratete Personen als „Sohn“ oder „Tochter“. Mit „Schwester“ oder „Bruder“ bezeichnet man die tatsächlich eigenen Geschwister oder Geschwister der Eltern (also bei uns eigentlich Onkel und Tante).

Was bedeutet dies nun für ein konkretes Objekt wie die Stele des Sebeki? Möchte man die Verwandtschaftsbeziehungen der einzelnen Personen auf der Stele darstellen, so stößt man schnell an Grenzen. Um alle Generationen abdecken zu können, erfolgt die Betrachtung der Familie bewusst aus Sicht des Wen-Hor: Er selbst ist in diesem Fall nun das zentrale, graue Individuum und Chety-Sat dementsprechend die pink hinterlegte Ehefrau. Doch bereits auf der nächsten Ebene wird es schwierig. Wen-Hor und Chety-Sat waren im ersten Bildregister unter den Kindern des Sebeki gelistet, einer von beiden könnte also Enkel oder Kind desselben sein, genaueres ist jedoch nicht bekannt. Da jedoch beide Männer hier in gleicher Weise als Empfänger der Opfer dargestellt sind, wird für diesen Erklärungsansatz nun angenommen, Sebeki sei ein Vorfahre des Wen-Hor, also „Vater“ – in welcher Generation, sei nun offen. Die Frau des Sebeki lässt sich daher auch als Vorfahrin („Mutter“) des Wen-Hor eintragen. Die Kinder von Sebeki, also die vier Personen im ersten Register, unter denen auch Wen-Hor und Chety-Sat eingereiht sind, dürfen wohl als eine Generation angesehen werden. Im Stammbaum des Wen-Hor wären die beiden Personen als „Bruder“ bzw. „Schwester“ einzutragen. Sie stehen dort als Geschwister auch beieinander, doch gilt anzumerken, dass es sich auch um Onkel oder Tante bzw. Schwager oder Schwägerin handeln könnte. Die beiden zentralen Figuren des dritten Bildregisters, die direkt als „Bruder“ und „Schwester“ bezeichnet

sind, könnten dieselben beiden Personen sein, die mit Wen-Hor und Chety-Sat im ersten Register als Kinder des Sebeki erscheinen. Zuletzt verbleiben die Personen vor Wen-Hor und Chety-Sat, die allesamt mit „sein Sohn“ bzw. „seine Tochter“ bezeichnet sind. Diese sind die Generationen nach Wen-Hor und somit entweder seine Kinder oder Enkelkinder.

Eine dieser Personen ist deutlich kleiner als die anderen dargestellt. Ob diese kleinere Darstellung auf eine spätere Einfügung oder den Status eines Enkelkindes zurückzuführen ist, lässt sich nicht klären. Hier stoßen wir an die Grenzen des Lesbaren.

Zusammenfassend gilt für altägyptische Familienverhältnisse: Nicht immer ist der erste Eindruck der richtige! Altägyptische Familienverhältnisse sind wesentlich komplexer, als sie zunächst erscheinen. ■

Literaturverzeichnis

ERMAN / GRAPOW 1926–1931

Erman, A. / Grapow, H., *Wörterbuch der ägyptischen Sprache im Auftrage der deutschen Akademie, Band I–V, Leipzig*

FRANKE 1983

Franke, D., *Altägyptische Verwandtschaftsbezeichnungen im Mittleren Reich, Hamburg*

RANKE 1952

Ranke, H., *Die ägyptischen Personennamen II, Glückstadt*

MARTIN 1986

Martin, K., *Stele, in: Lexikon der Ägyptologie VI, Wiesbaden, S. 1–6*

ROBINSON 2020

Robinson, J.-M., *“Blood is thicker than water” – non-royal consanguineous marriage in Ancient Egypt, Archaeopress Egyptology 29, Oxford*

SCHENKEL 2012

Schenkel, W., *Tübinger Einführung in die klassisch ägyptische Sprache und Schrift, Tübingen*

SETHE 1911

Sethe, K., *Der Name ‘Merui-tensi’ und die Entwicklung der Filiationsangabe bei den Ägyptern, ZÄS 49, S. 95–99*

SHAW / NICHOLSON 2008

Shaw, I. / Nicholson P., *The British Museum Dictionary of Ancient Egypt, London*

OBJEKTE

DIE MÜNCHNER PRIESTERSTATUE AUS ACHMIM

EIN UMGEARBEITETES BILDWERK DER SPÄTEN 18. DYNASTIE?

JOACHIM WILLEITNER



Abb. 1

1962 konnte der damalige Direktor der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst Hans Wolfgang Müller aus der Sammlung Jacques Matossian einen aus einem hartem Kalkstein gearbeiteten Oberkörper torso erwerben, der einst zu einer Statue eines anonymen Priesters gehörte. Obwohl das Skulpturenfragment zahlreiche, teils Rätsel aufgebende Beschädigungen enthält, ist das Gesicht praktisch vollkommen und ohne Zerstörung erhalten geblieben. Allerdings weist der gesamte Kopf einige stilistische und ikonographische Ungeheimheiten auf, die den Schluss nahelegen, dass wir es hier mit einem irgendwann umgearbeiteten Kunstwerk zu tun haben. Im Folgenden sind einige Beobachtungen

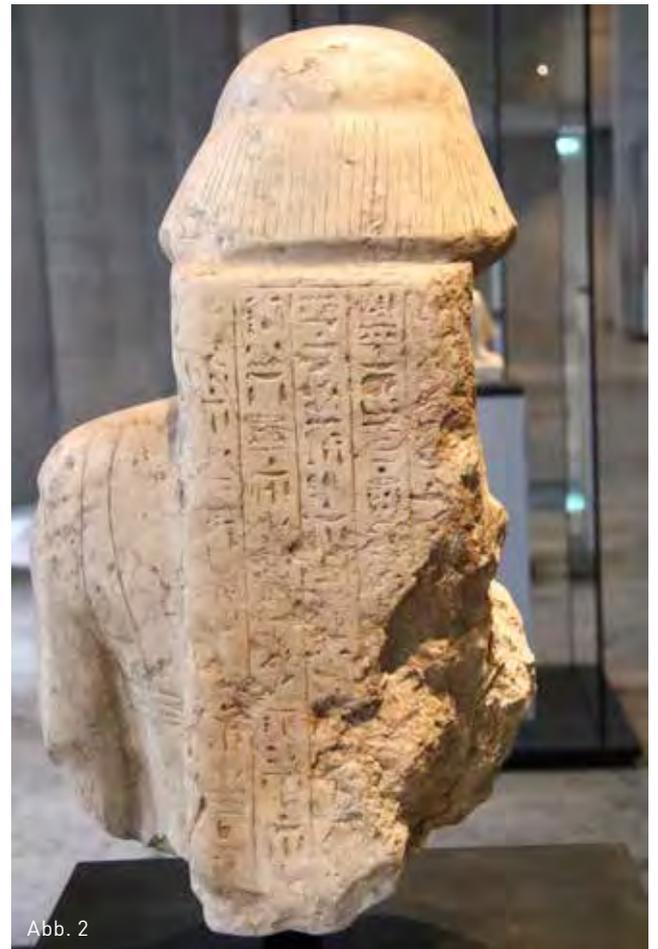


Abb. 2

zusammengestellt, die Rückschlüsse auf die ursprüngliche und die spätere Version des Bildwerks erlauben sollen. Konkret sind von dem Torso, der nach seinem Erwerb zu einem moderaten Preis die Inventarnummer ÄS 4871 bekam, der Oberkörper vom Bauchnabel an aufwärts (wobei dieses anatomische Detail unter einem auf Brusthöhe horizontal abschließendem Gewand verborgen ist), der linke Oberarm sowie der vollständige Kopf erhalten. Hingegen ist die rechte Oberkörperhälfte teils fehlend und stark beschädigt, außerdem zieht sich eine nach oben spitz zulaufende tiefe Rille senkrecht durch die Bauchpartie mit dem Gewand (Abb. 1).

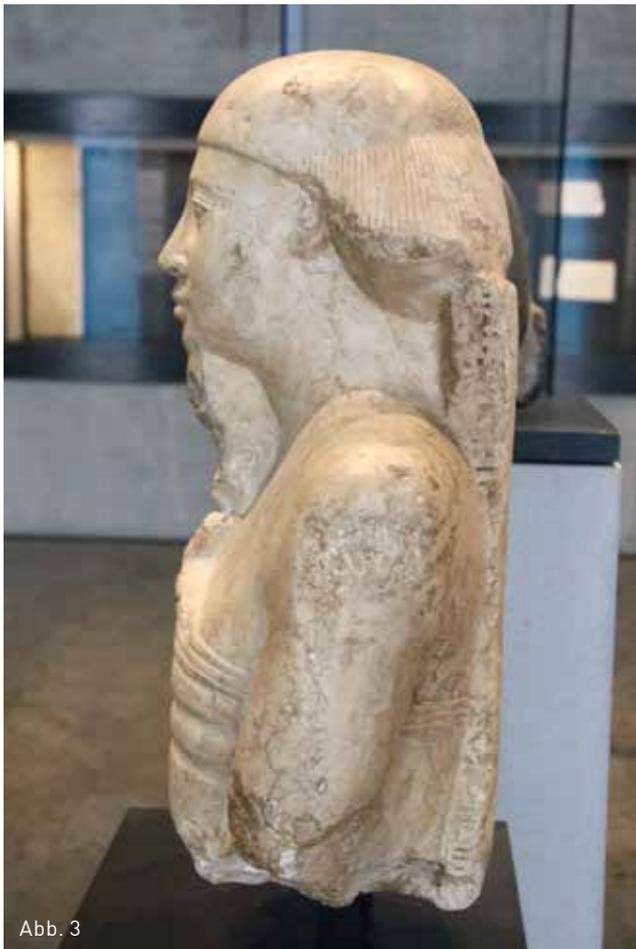


Abb. 3

Die erhaltene Höhe des Torsos beträgt 52 cm, die maximale Breite 29 cm und die räumliche Tiefe 24 cm. Das Gesicht beschrieb Hans Wolfgang Müller im Museums katalog von 1976 wie folgt: „Der Haarkranz steht hinten und seitlich ab; der Scheitel ist kahl. Das teilweise ergänzte und überschiffene Antlitz hat die alterslosen Züge eines Idealporträts. Der kurze Bart setzt sich in einer Stütze des vor der Brust getragenen (nicht erhaltenen) Götterbildes fort. Unterhalb der Brust das eingeschlagene obere Ende des langen Schurzes.“ Ähnlich lauten auch die Angaben von H. W. Müller bei der ersten Veröffentlichung des Stückes direkt nach der Erwerbung im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Bd. 14 von 1963. Vor allem auf das im Text genannte nicht mehr erhaltene Götterbild, aber auch auf die Gestaltung des Schurzes, wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.

Die Skulptur lehnt an einem Rückenpfeiler, der eine stark beschädigte Hieroglypheninschrift mit fünf senkrechten Textspalten aufweist, von denen die erste ganz rechts praktisch verschwunden ist (Abb. 2). Weitere geringe Hieroglyphenreste befinden sich als einspalziger senkrechter Text jeweils an den schmalen Seiten des Rückenpfeilers (Abb. 3 und 4). Der einst im unteren Teil des Haupttextes erwähnte Name des Statueninhabers ist verlorengegangen, immerhin lässt sich dem erhaltenen Teil zu Beginn von Spalte 2 entnehmen, dass seine Mutter Nebet-udjat geheißen hat und Sängerin des Gottes Min war. Damit hätte man bereits eine gewisse Eingrenzung des Herkunftsortes des Stückes, denn der Fruchtbarkeitsgott wurde vor allem in Koptos und Achmim verehrt. Glücklicherweise verifiziert der Text der linken Schmalseite (Abb. 3) diese Möglichkeiten, denn es ist dort die Rede von den „Frauen von Achmim, die mir ihre Gebete zu Gehör bringen, denn ich ... ihre Anliegen.“ Die Textlücke ist aufgrund von Analogien wahrscheinlich mit „ich beantworte“ oder mit „ich leite [an die Götter] weiter“ zu ergänzen. Das Stück stammt also aus dem mittelägyptischen Achmim bei Sohag, gute 50 km nördlich von Abydos.



Doch was prädestiniert unseren Priester zum „Frau-
 enverstehrer“? Eine Eigenschaft, die ihm so wichtig war,
 dass er dies explizit schriftlich auf seinem Bildwerk
 festgehalten hat. Dazu muss man die Parallelstücke zu
 unserem Statuentyp betrachten, die 1995 von Jacques
 Jean Clère zusammengetragen und bearbeitet worden
 sind. Ihm verdanken wir auch die erste Übersetzung
 der fragmentarischen Inschrift des Münchner Torsos.
 Im Haupttext bezeichnet sich unser Priester mehrfach
 als „Kahlköpfiger“ einer Göttin, und er, sowie alle seine
 priesterlichen Kollegen mit spärlichem Haarwuchs,
 gehören zu einer Gruppe von nach eigenen Worten
 „Kahlköpfigen der Hathor“, die in ihren Statueninschriften
 kinderlosen Frauen reichen Nachwuchs versprechen,
 wenn diese deren kahlen Schädel mit Salböl
 beträufeln. Das Bildwerk war also in einem Tempel in
 Achmim, laut Text am ehesten in einem der Isis geweihten
 Heiligtum, so aufgestellt, dass die Bittstellerinnen

die entsprechenden Kulthandlungen problemlos an
 der Figur vollziehen konnten.

Die (bewusst durch Rasur herbeigeführte?) Kahlköpfigkeit sollte dabei sicherstellen, dass die wohlriechenden
 Ingredienzien der bittstellenden Frauen auch wirklich
 das Haupt erreichen und nicht irgendwo in den Haaren
 hängenbleiben. Auf den ersten Blick weist auch der
 Münchner Torso diese Eigenschaften auf: lediglich ein
 spärlicher Haarkranz umrahmt den ansonsten kahlen
 Schädel, doch endet der vermeintlich kahle Hinter-
 kopf vorne in einem deutlichen Absatz, statt nahtlos
 in die Stirnfläche überzugehen (Abb. 5). J.J. Clère hat
 vermutet, dass sich der Priester hier eine Art Kappe
 aufgesetzt hat, die einen glatten Schädel, demnach also
 über seiner originalen Haartracht, vortäuschen soll.
 Doch abgesehen von der Frage, aus welchem Material
 ein solches Objekt bestanden haben soll (Gummi gab es
 ja noch nicht und eine halbwegs glaubwürdige Wirkung
 könnte man sich mit den damals zur Verfügung
 stehenden Materialien allerhöchstens mit einem mit
 einer dicken glatten Wachsschicht überzogenen Tuch
 mit seitlich umlaufend eingearbeitetem Haarkranz
 vorstellen), zeigt der Vergleich mit den Parallelstücken,
 dass dort jedes Mal ein glatter Übergang vom kahlen
 Schädel zur Stirn vorhanden ist oder zumindest bei
 etwas mehr Haaren auf dem Kopf ein „glaubwürdiger“
 Übergang von den Haaren zur restlichen Glatze dargestellt
 wurde. Das am besten erhaltene Beispiel ist die
 nur noch als Büste vorhandene Statue des Monthemhet
 im Museum Kairo (JE 31884) (Abb. 6), und einen nach-
 vollziehbaren organischen Übergang zwischen Haut
 und Haaren weist beispielsweise die „Würfelstatue“
 des Torwächters Sedjem-em-uau im Musée Calvet in
 Avignon (Inv. A 35) (Abb. 7) auf.

In einigen Fällen wird der bittstellerische Charakter
 der Statuen, deren Inhaber ja ihrerseits für die Entge-
 gennahme der Anliegen der Spender ebenfalls Zuwen-
 dungen erwarten, dadurch unterstrichen, dass sie sich
 in einer Art Bakschisch-Gestus eine ihrer Hände mit
 der geöffneten Fläche nach oben vor den Mund halten.
 Bei der besonders markanten „Würfelstatue“ (Luxor-
 Museum J. 141) des Ameneminet (Abb. 8), eines hohen
 Beamten unter Ramses II., der laut Inschrift „Bier oder
 Wein“ oder zumindest „ein wenig kühlendes Wasser“
 von den Vorübergehenden erhoffte, ist aber leider der

obere Teil des Gesichtsschädels so stark zerstört, dass sich hier bezüglich der Gestaltung des Übergangs von der Schädelkalotte zur Stirn keine eindeutigen Angaben mehr erzielen lassen. Ein abgestufter Grat wie beim Münchner Torso scheint aber nicht vorhanden gewesen zu sein.

Die plausibelste Erklärung für diesen Absatz an der Stirn dürfte wohl sein, dass es sich hier einst um den vorderen Abschluss einer bis an die Stirn reichenden Haartracht gehandelt hat, die dann im Zuge einer Umgestaltung des Bildwerks zu einer Halbglatze abgeschliffen wurde. Den deutlichsten Hinweis für umfangreiche Umgestaltungen und Umwidmungen des Bildwerks findet man allerdings auf dessen Rückseite: die Trennstriche der fünf Inschriftenkolumnen sind zwar sauber senkrecht parallel gezogen, aber nicht mittig auf dem breiten Rückenpfeiler angebracht, wobei die Asymmetrie noch durch schief sitzenden und lediglich durch parallele Einritzungen wiedergegebenen Haar-kranz verstärkt wird (Abb. 2). J.J. Clère hat vermutet, dass das Skulpturenfragment in letzter Verwendung als Türschwelle fungierte und deswegen die Inschrift so schlecht erhalten sei; aber wäre man dort regelmäßig drübergegangen, müssten die Abnutzungen in der Mitte tiefer und ausgeprägter sein als an den „Rändern“, tatsächlich weist der Rückenpfeiler auch heute noch eine ziemlich regelmäßige und halbwegs plane Oberfläche auf. Abgesehen davon, dass sich der Kalksteinbrocken mit gerade einmal 52 cm erhaltener Gesamthöhe bzw. (da quer in den Boden eingegraben) Gesamtbreite nur für eine recht schmale Schlupfpforte geeignet hätte. Nimmt man die Fläche des Rückenpfeilers als Grundlage für die axiale Ausrichtung der Figur, dann ist deren Gesicht nicht exakt rechtwinklig bzw. parallel danach ausgerichtet, sondern aus der Achse herausgerückt und blickt deutlich erkennbar nach links. Andererseits ist der kurze Bart bzw. Steg zwischen Statueninhaber und dem von ihm vor sich gehaltenen Votiv extrem nach rechts verschoben: die entsprechende Bruchkante am Oberkörper verläuft völlig asymmetrisch von links oben nach rechts unten, bevor sie in die zerstörten Partien übergeht, die einst den oberen Abschluss des Wickelgewandes gebildet haben. Die mögliche Interpretation dieses Befundes wird im Folgenden noch näher behandelt.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

Auch das Gewand weist in weiten Teilen merkwürdige ikonographische Details auf: auf der erhaltenen linken Seite der Figur zeigt es eine horizontale Rippung; unten sind es zwei tiefe Rillen, darüber drei eingeritzte Linien (wobei sich zudem die obere Abschlusskante des Gewandsaums in Richtung Achselhöhle des Statueninhabers verschmälert), die sich an der Statuenrückseite bis zum Rückenpfeiler als parallele Ritzlinien fortsetzen (Abb. 9). Gehalten wird dieses Kleidungsstück, das den Körper von der Brust an abwärts bedeckt, von einem breiten Träger, der aber nicht, so wie der obere Gewandsaum, plastisch ausgearbeitet ist, sondern nur über die linke Brust und in Fortsetzung rückwärtig über die linke Schulter, also anatomisch gesehen in die Hautoberfläche, eingraviert ist. An den unterschiedlichen und teils dürtig ausgeführten Details des Gewandes ist unschwer zu ersehen, dass dies kaum die ursprüngliche Version der Statue gewesen sein kann. Die Intention der Umgestaltung dürfte darin gelegen haben, den Dargestellten mit dem ab der 27. Dynastie weit verbreiteten „Persergewand“ oder einer Variante von diesem zu bekleiden. Wie dieses mit seinem oberen Saumwulst und dem zum Halt des Kleidungsstück notwendigen Gewandknoten üblicherweise aussieht, zeigen beispielsweise die naophoren bzw. theophoren Standfiguren des Udjahorresnet im Vatikanischen Museum (Abb. 10 a) oder des Schatzhausvorstehers Ptahhotep im New Yorker Brooklyn Museum (Abb. 10 b), wobei das Arrangement von Saum und Knoten im

Idealfall ein der *jm3h*-Hieroglyphe ähnliches Ensemble bildet. Unter dem knöchellangen „persischen“ Übergewand wird zumeist ein Untergewand getragen, das von nur einem Träger über der linken Schulter gehalten wird. Allerdings setzt dieses Halteband in der Regel jeweils vorn und hinten am Untergewand in einer breiten Naht an und verjüngt sich dann nach oben hin rasch, da seine beiden Teile auf der linken Schulter verknotet sind, und es ist ansonsten nie, wie bei dem Münchner Stück, als gleichmäßig breite Schärpe gestaltet.

Dieses in seiner aktuell vorliegenden Gestalt an das Persergewand angelehnte Kleidungsstück dürfte einer der Gründe dafür gewesen sein, dass H.W. Müller im Museumskatalog von 1976 das Bildwerk in die 27. Dynastie, die Periode der ersten persischen Fremdherrschaft (525 – 404 v. Chr.), datierte. Im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst begründet er es allerdings stilistisch: „Die formalen glatten Gesichtszüge machen eine Datierung zwischen dem Ausgang der 26. Dynastie und der Perserherrschaft (zweite Hälfte 6. Jahrhundert v. Chr.) wahrscheinlich.“ Die aktuelle

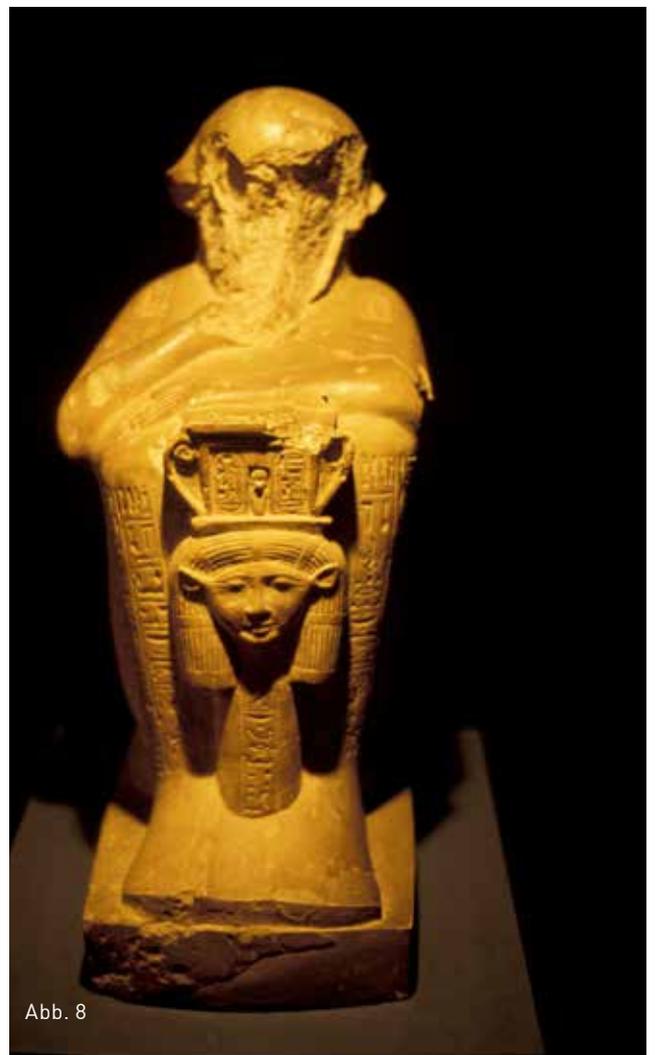


Abb. 8



Abb. 9

Beschriftung im Museum gibt hingegen als Datierung die 26. Dynastie an. Aus onomastischer Sicht dürfte die Skulptur in ihrer letzten Phase sogar erst aus der Ptolemäerzeit stammen, denn Clère verweist darauf, dass der Personennamen Nebet-udjat, den die Mutter des Dargestellten trägt, fast nur in der Ptolemäerzeit (nach 323 v. Chr.) belegt ist. 2018 wurde im Münchner Kunsthandel eine mit einer Höhe von 74 cm überdurchschnittlich große Ptah-Sokar-Osiris-Figur angeboten, die von einem anderen, anonym gebliebenen Priester stammte, dessen Mutter ebenfalls Nebet-udjat hieß und bei dem noch ein Djed-hor als Vater genannt wird. Auch für diese Holzskulptur wird als Fundort Achmim genannt.

Prompt wurde der Münchner Priestertorso, der schon mehrfach für Sonderausstellungen entliehen wurde, bei der letzten auswärtigen Präsentation im Jahre 2012 im Rahmen der Schau „Le Crépuscule des Pharaons“ im Pariser Musée Jacquemart-André im dortigen Katalog als Kunstwerk der Ptolemäerzeit ausgewiesen. Drei

Jahrzehnte zuvor, 1982 bei der Hamburger Sonderausstellung „Das Menschenbild im Alten Ägypten“, übernahm man noch widerspruchlos die von H.W. Müller vorgeschlagene Datierung in die 27. Dynastie.

Im Katalogtext zur letztgenannten Präsentation wird der breite Trägerriemen übrigens als Bordüre der Tunika mit V-Ausschnitt, die unter dem Persergewand getragen wird, gedeutet. Diese Interpretation ist jedoch mehr als fragwürdig, wenn man sich die Fortsetzung der parallelen Linien auf der Figurenrückseite ansieht. Denn der nahezu senkrechte Verlauf der angeblichen Bordüre ließe sich damit dort nur zu einem eher unwahrscheinlichen rückenfreien Untergewand ergänzen.

Fast so schräg wie der missverstandene Trägerriemen verläuft in der Figurenmitte auch die Bruchstelle des Steges bzw. darüber eventuell kurzen Knebelbartes. Er füllte einst den Zwischenraum zwischen dem Körper des Statueninhabers und der von ihm vor sich gehaltenen Votivgabe aus. Eigentlich würde man einen



Abb. 10a

halbwegs senkrechten Verlauf dieses Steges erwarten. Immerhin lässt sich aus dessen bloßer Existenz schon einmal mit Gewissheit erschließen, dass es sich einst um eine Knie- oder Hockfigur gehandelt hat, denn alle stehenden Skulpturen, ob sie nun als Nao-, Sistro-, Theo- oder Stelophoren jeweils Schreine, Sistren, Götterstatuen oder Stelen vor sich halten, tun dies mit nur in etwa 45° angewinkelten Unterarmen, so dass die Votivgabe so tief vor der Brust gehalten wird, dass ein Verbindungssteg zwischen Hals und Opfergabe unsinnig wäre. Stehende Stelophoren sind hier im Sinne der „Tyszkiewicz-Statue“ aus dem Louvre vom Typ der „statues guérisseuses“ gemeint, bei welcher ein Priester eine heilkräftige Horus-Stele vor sich hält. Ansonsten sind Stelophoren automatisch auch Kniefiguren.

Die tiefe und breite Kerbe an der Vorderseite der Figur (Abb. 9) nur wenig links von der Mittelachse dürfte von dem Versuch stammen, in nachpharaonischer Zeit aus der Skulptur Baumaterial zu gewinnen. Wahrscheinlich trennte man dazu bewusst den Oberkörper vom Rest der Figur ab, denn letzterer, vor allem, wenn er von einer Hockfigur mit ihrer nahezu horizontal gelegenen Oberseite der Beinpartie stammte, hatte dann schon annähernd Quaderform und brauchte nur noch weiter zugehauen zu werden. Hingegen hatte der Oberkörper mit Kopf und evtl. noch den Armstümpfen eine ziemlich unregelmäßige geometrische Form, so dass er sich nur bedingt zur Verbauung in einem aufgehenden Mauerwerk eignete.

Der aus der Statueninschrift zu erschließende Bezug zu Isis und Hathor macht es wahrscheinlich, dass der Priester einst einen Gegenstand vor sich hielt, der mit den beiden Göttinnen assoziiert werden kann. Und er muss diesen, nach Ausweis der schrägen Bruchstelle auf dem Oberkörper, auch nicht mittig, sondern asymmetrisch rechts von sich gehalten haben. Das erlaubt mit großer Wahrscheinlichkeit eine Rekonstruktion des Bildwerks zu einer Knie- oder Hockfigur mit Sistrum, wie sie beispielsweise in Gestalt der Kniefiguren des Huy (JE 71897) und des Luni (CG 728) jeweils im Museum Kairo vorliegen, wobei allerdings die letztgenannte ohne Steg auskommt. Eine relativ enge ikonographische Parallele bietet die Turiner Kniefigur des Iner (3018) (Abb. 11), denn auch dieser gehört in die Gruppe der „Kahlköpfigen der Hathor“. Er und Huy halten



Abb. 10b



Abb. 11

Was heute noch vorhanden ist, kann nur durch unveränderte Übernahme oder Abarbeitung der ursprünglichen Substanz entstanden sein, aber nicht durch Hinzufügung neuen Gesteins. Logischerweise muss es sich demnach – nach Ausweis der Stegreiste – auch bei der ursprünglichen Version um eine Hock- oder Kniefigur gehandelt haben, die einen Kultgegenstand vor sich gehalten hat.

Ein auffälliges Element des „persischen“ Übergewandes sind hier die waagrechten Rillen, die bezüglich des natürlichen Faltenwurfes des Stoffes keinen rechten Sinn ergeben (Abb. 9). Vielmehr müssten die Falten, allein schon schwerkraftbedingt, nach außen hin nach unten verlaufen, wie beispielsweise der Vergleich mit der (allerdings stehenden) Figur des Udjahorresnet zeigt. Und tatsächlich gehörten diese horizontalen Einkerbungen ursprünglich nicht zum Übergewand, sondern waren die (später überschlifften) Speckfalten des nackten Oberkörpers des eigentlichen Statuenbesitzers, wie man sie an vielen entsprechenden Kniefiguren vorfindet, aus den Beständen des Münchner Museums beispielsweise an der acephalen sistrophoren Kniefigur des königlichen Schreibers Rechmire aus der Zeit Amenophis' II. (Gl. 87) (Abb. 12 a) oder an der ebenfalls ein Sistrum haltenden Statue des Haushofmeisters Senenmut aus der Zeit der Hatschepsut (ÄS 6265 (Abb. 12 b), der diesen Statuentyp der sistrophoren

jeweils ihre rechte Hand im bereits angesprochenen Bettelgestus vor ihren Mund, was beim Münchner Priestertorso anhand der Bruchstellen ausgeschlossen werden kann. Eine ganze Reihe von Belegen hat Kirsten Konrad 2011 im BSEG 29 zusammengestellt. Merkwürdig ist lediglich, dass alle genannten Parallelstücke ihr Sistrum vor der linken Körperhälfte tragen, damit ggf. die rechte Hand zur Entgegennahme der Opferflüssigkeiten frei bleibt, während dies beim Münchner Torso genau spiegelbildlich der Fall gewesen sein muss. Sollte unser Priester einst gar Linkshänder gewesen sein?

Nun hat sich diese erschlossene Gestaltung erst durch die spätzeitliche Wiederverwertung und Umarbeitung ergeben. Doch wie könnte die Skulptur ursprünglich ausgesehen haben, und vor allem, aus welcher Zeit stammte die Originalversion eigentlich?

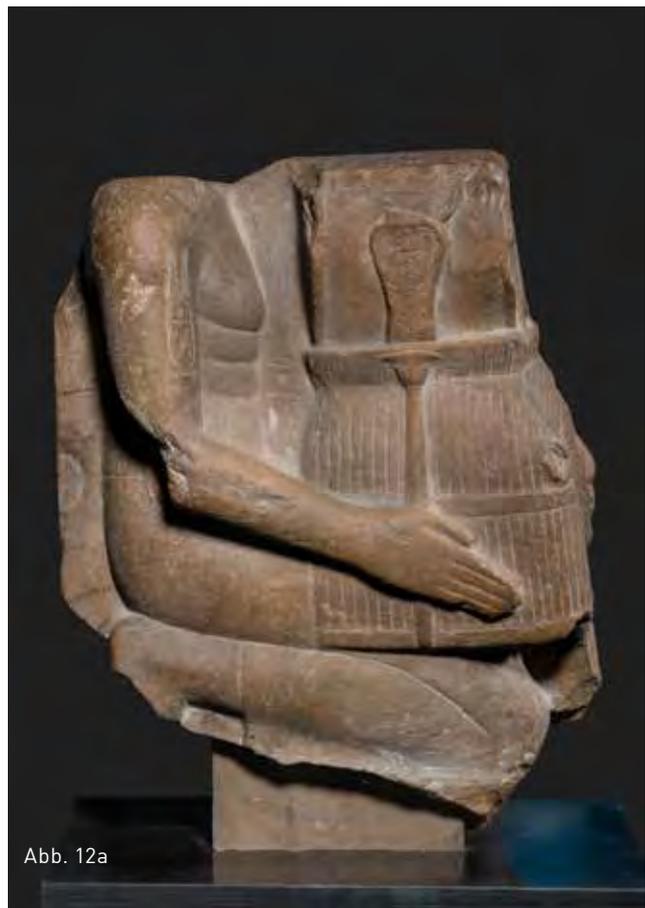


Abb. 12a



Abb. 12b

Kniefigur auch nachweislich erfunden hat.

In diesem Fall hätte es sich um eine im Großen und Ganzen symmetrisch aufgebaute Figur gehandelt, bei der dann durch die (aus nicht mehr nachvollziehbaren Gründen vollzogenen) Umgestaltung zu einem Sistrumträger mit schräg am Körper gehaltenen Kultinstrument relativ viel an Gesteinsmaterial entfernt worden sein muss, denn die Abarbeitungen gingen so weit, aus dem einst nackten Oberkörper ein unorganisch sitzendes Übergewand zu fertigen; und damit dies trotzdem als solches erkennbar wird, wurde der „neue“ nackte Oberkörper deutlich tiefer abgesetzt geschaffen. Erstaunlich ist, dass das Trägerband des neuen Übergewandes trotzdem nur eingeritzt wurde, obwohl bei der Abarbeitung genug Substanz zur Verfügung gestanden hätte, um eine plastischere Lösung zu erzielen. Das ursprünglich größere Volumen des nackten Oberkörpers ist auch einer der Gründe, weswegen die Figur mit einem überproportional breiten Hals und Nacken wiedergegeben ist, der fast an kuschitische Bildwerke der 25. Dynastie erinnert. Der Hauptgrund dafür dürfte aber darin liegen, dass auch der kahle Schädel mit dem Haarkranz, wie bereits dargelegt, das Produkt der Überarbeitung ist. Um in der Zweitfassung den bis an die Ohren reichenden Haarkranz zu gewinnen, kann es sich zuvor nur um eine voluminöse und vor allem weit nach vorn reichende Haartracht oder Perücke gehandelt haben. Die Umwandlung dieser ursprünglichen

Kopfbedeckung zum Haarkranz führte dann nicht nur durch zu geringes Abschleifen zu einem massigen Hals, sondern hatte dann auch zur Folge, dass in der Zweitversion die Ohren viel zu weit oben am Kopf unmittelbar an beiden Enden des Haarkranzes sitzen (Abb. 5).

Zumindest hier lassen sich die umfangreichen Umgestaltungen plausibel erklären, denn Glatze und Haarkranz sind unabdingbare ikonographische Voraussetzung für die gesamte Intention des Bildwerks als Wiedergabe eines „Kahlköpfigen der Hathor“.

Da die ursprünglichen Speckfalten bis fast zum Mittelsteg reichen, kann es sich wohl nicht um eine naophore Würfelstatue gehandelt haben. Auch ein Stelophor kommt angesichts der schräg stehenden Überreste des Verbindungssteges kaum in Frage. Zudem weisen die Kniefiguren dieses Typs keine Bauchspeckfalten auf. Reine Naophoren, also mit Götterschreinen, und Theophoren, mit Götterstatuen, kommen auch in der knienden Version in der Regel ohne Verbindungssteg zwischen Person und Kultgegenstand aus.

Die heikelste Frage ist natürlich die nach der Datierung des ursprünglichen Bildwerkes. Da im Zuge der Umgestaltungen das Gesicht „die alterslosen Züge eines Idealporträts“ (H.W. Müller) bekommen hat, lassen sich nur einige Indizien zusammentragen. So ist die Achse der Augen vom inneren zum äußeren Augenwinkel auffällig schräg und die Augen sind mandelförmig ausgeführt, was ziemlich sicher auch vom ursprünglichen Bildwerk übernommen wurde. Die Mundpartie ist durch ein ausgeprägtes Philtrum charakterisiert, das sich in einer mittig vorgezogenen Oberlippe fortsetzt (Abb. 13). Das für die 26. Dynastie typische „Saitenlächeln“ fehlt jedenfalls völlig. Statt der für dieselbe Zeit zumeist belegten runden Form des Kinns läuft dieses beim Münchner Torso tendenziell spitz zu. Die wenigen Beispiele für eine ebenfalls eher schmale Form des Kinns aus der 26. Dynastie, beispielsweise die Köpfe von Pharao Amasis, weisen dann eine markant vorstehende Kinns Spitze auf, die wiederum beim Münchner Torso nicht vorhanden ist.

Alles in allem drängt sich der Verdacht auf, dass wir es hier mit einem ursprünglichen Bildwerk der ausgehenden 18. Dynastie zu tun haben. Seit man in Achmim, dem wahrscheinlichen Herkunftsort des Torsos,

großformatige Quader eines Aton-Tempels gefunden hat und mit dem Grab des Sennedjem in Awlad Azzaz unweit davon auch für die Zeit Tutanchamuns noch das Nachwirken der Amarnazeit in dieser Region belegt ist, wurde die Bedeutung dieser Stadt im genannten Zeitraum erneut ins Bewusstsein gerückt, war doch schon vorher bekannt, dass bedeutende Persönlichkeiten wie die gesamte Familie der Königsgemahlin Teje sowie der spätere Pharao Eje und weitere hochrangige Würdenträger von dort stammten. Allerdings macht es die vorgeschlagene Rekonstruktion des ursprünglichen Torsos als sistrophore Hockfigur und damit als mit der Hathor assoziiertes Bildwerk unmöglich, dieses in die unmittelbare Amarnazeit mit ihrer ausschließlichen Aton-Verehrung zu setzen. Es müsste in der Zeit unmittelbar davor oder danach, als man an die alten religiösen und künstlerischen Traditionen wieder anknüpfte, entstanden sein ■

Literaturverzeichnis

MÜLLER 1963

Müller, H.W., *Neuerwerbungen Ägyptische Staatssammlung*, in: *MJbK*, 3. Folge, XIV, München, S. 213–222, insbes. 220, Abb. 1

CLÈRE, 1995

Clère, J.J., *Les Chauves d'Hathor*, OLA 63, Leuven, S. 158–163, S. 235 f., pl. XXIII f.

BARBOTIN 2013

Barbotin, C., *Un cas égyptien de texte constitutif de l'image: les statues stéléphores*, in: *Pallas* 93, Toulouse, S. 53–66
(online unter: www.journals.openedition.org/pallas/1338)
Achmim – Ägyptens vergessene Stadt, Ausstellungskatalog Museumsinsel Berlin 2021, S. 54 f. m. Abb.

WILLEITNER 2021

Joachim Willeitner, *Achmim – ein verkanntes Zentrum des Aton-Kultes?*, in: *Thot's* 27, München (im Druck)



Abb. 13

KOOPERATIO

KUNST X KULTUR X WISSEN = ERLEBNIS ³

MEIN BLICK AUF DAS KUNSTAREAL MÜNCHEN

LAURA SCHIEFERLE



Abb. 1

36

Mitten drin im Kunstareal München liegt das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst. Mittendrin und hauptverantwortlich ist es dafür, dass wir auf die Frage „Was ist das Kunstareal?“ stolz und mit Fug und Recht auf eine enorme Zeitspanne verweisen: 5.000 Jahre Kulturgeschichte. Nur wenige Schritte sind es von der Hochkultur Ägyptens bis zur Antike oder zur Gegenwartskunst, von der Gabelsbergerstraße bis zur Glyptothek oder der Pinakothek der Moderne. Auf einer Fläche von 500 x 500 Metern (Abb. 1) – mitten im lebendigen Stadtbezirk Maxvorstadt – treffen Besucher*innen hier auf eine einmalige Verbindung von Kunst, Kultur und Wissen. Ebenso tun dies diejenigen, die hier leben, arbeiten und studieren. Das Kunstareal ist – und darin unterscheidet

es sich maßgeblich von den Museumsquartieren anderer Städte – in 200 Jahren kontinuierlich gewachsen. Mittlerweile beheimatet es 18 Museen und Ausstellungshäuser, über 40 Galerien, zahlreiche Kulturinstitutionen und sechs international renommierte Hochschulen (Abb. 2).

All das wusste ich natürlich, bevor ich im Januar 2020 als Leiterin der Koordinationsstelle Kunstareal gestartet bin. Allein schon in Vorbereitung auf das Bewerbungsverfahren hatte ich mich intensiv mit der Historie und Vielfalt im Kunstareal beschäftigt. Und als kulturbegeisterte Person, die ich die vergangenen 15 Jahre für die „Schwesterinstitution“ Bayerische Staatsoper

NEN

tätig war, hatte ich die allermeisten Einrichtungen auch schon häufig besucht. Doch wirklich gespürt, was das Kunstareal auszeichnet, habe ich erst, als es fehlte. März 2020, der erste Covid-19-Lockdown: Nicht nur die Museumsbesucher*innen blieben plötzlich aus. Von einem Tag auf den anderen fehlten auch Tausende Studierende, die ansonsten jeden Tag in und aus den Hochschulen pilgern. Der Königsplatz, die Wiesen rund um die Pinakotheken, alles plötzlich wie leergefegt. Wie stark das kulturelle Herz Münchens normalerweise pulsiert, wurde besonders deutlich als es plötzlich an Tempo verlor. Bei meinen Spaziergängen durch die Straßen des Kunstareals begegneten mir nur hin und wieder ein paar Maxvorstädter beim Joggen. Mir wurde schlagartig klar: Das Einzigartige am Kunstareal ist die bunte Mischung an Menschen, die wir hier Tag für Tag antreffen und die sowohl das Innen als auch das Außen so lebendig machen. Angefangen von den Schulklassen, die sich schon vor dem Museumsbesuch zur ersten Brotzeit auf einer der Freiflächen niederlassen bis hin zu den zahlreichen Tänzer*innen, die sich am Abend rund um die Pinakothek der Moderne und bei den Staatlichen Antikensammlungen treffen. Das Kunstareal ist auch eine einmalige Verbindung von Hochkultur, Subkultur und Lebenskultur.

Es ist eine Schatzkammer kultureller, aber auch architektonischer Highlights. Neben den prachtvollen, denkmalgeschützten Bauten, Plätzen und Gärten stehen herausragende An- und Neubauten international renommierter Architekten. Auch hier bildet das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst das Herzstück einer Tangente vom Museum Brandhorst mit seiner von Sauerbruch Hutton gestalteten bunten Keramikfassade bis hin zum Lenbachhaus mit der eindrücklichen Kombination aus moderner Architektur (Sir Norman Foster) und historischer Künstlervilla.

Die Außenflächen der einzelnen Häuser wurden ab Anfang Dezember 2020 zur wahrscheinlich größten Ausstellungsfläche, die es im öffentlichen Raum Münchens je gab. Mit der Lichtinszenierung „Das



Abb. 3



Abb. 2

Kunstareal verbindet“ der Landeshauptstadt München wurde das Kunstareal sicht- und erlebbar (Abb. 3). Licht- und Videoinstallationen der Münchner Künstlerin Betty Mü sowie von ihr ausgewählten Gastkünstlern luden zu Streifzügen ein und brachten die Kulturinstitutionen zum Leuchten. Ziel war, die Besucher*innen zum Flanieren einzuladen und die Aufenthaltsqualität in der dunklen Jahreszeit zu steigern, aber auch Orientierung zu bieten, die einzelnen Institutionen räumlich

miteinander in Verbindung zu setzen. Ich denke, wir dürfen ohne Scheu sagen: Dieses Ziel haben wir erreicht. Selbst bei klirrender Kälte kamen jeden Tag ab Einbruch der Dunkelheit unzählige Menschen ins Kunstareal und waren vor allem begeistert von Betty Müs Videoarbeiten unter dem Titel „Inside | Out“, die die Werke der einzelnen Ausstellungshäuser in den öffentlichen Raum holten und so auch während der Pandemie zugänglich machten.



Abb. 4

Ebenso glücklich bin ich darüber, dass wir uns in der so genannten Steuerungsgruppe Kunstareal, in der je eine Vertretung des Freistaates, der Landeshauptstadt, der Stiftung Pinakothek der Moderne, der Museen und der Koordinationsstelle ist, Ende 2020 entschieden haben, auch im Jahr 2021 ein Kunstareal-Fest zu veranstalten – trotz aller Widrigkeiten. Ausgedehnt auf eine Woche fand das Fest im Juli statt – mit über 100 unterschiedlichen Veranstaltungsformaten an 40 Orten,



freiem Eintritt in alle Museen und einer sehr positiven Resonanz. Zahlreiche Programmpunkte waren Kooperationsprojekte von Museen und Hochschulen und haben uns allen gezeigt, wie befruchtend dieses Miteinander ist, wie gelebte Interdisziplinarität aussieht. Auch die partizipativen Angebote waren ein großer Erfolg, was wieder einmal unterstreicht: Das Kunstareal ist ein Ort zum Mitmachen, Genießen und Entdecken. Die kurzfristige Planung und Umsetzung dieses Projektes war auch deshalb möglich, weil die Koordinationsstelle Kunstareal seit Beginn 2020 nicht nur verstetigt wurde, sondern seit Juni 2021 auch mit einer zweiten Vollzeitstelle ausgestattet ist. Meine Kollegin Katharina Mayer verantwortet seither die digitale Kommunikation und hat mit der Website zum Kunstareal-Fest eine Plattform geschaffen, die es uns ermöglichte, alle coronabedingten Spontanänderungen sofort zu kommunizieren.

Wenn wie in den vergangenen beiden Sommern ein Riesenrad auf dem Königsplatz steht (Abb. 4), kann man das Kunstareal München, diesen einzigartigen Ort, auch aus 45 Metern Höhe entdecken und es ergeben sich zahlreiche neue Blickpunkte. Dieser Begriff war Motto des Kunstareal-Festes 2021 und für alle Akteure im Kunstareal ein weiterer Ansporn, neue Perspektiven zu eröffnen! (Abb. 5) ■

ZEITGENÖSSI

GEGENÜBER, DU, ICH

STEFAN WINTER

SCHE KUNST

Das Wort Nachhaltigkeit stößt in mir auf, wie hastiges Essen. Wenn ich an etwas besonders Nachhaltiges denke, fällt mir Gorleben ein ... aber in diesem Zusammenhang wird dieses Wort eher selten verwendet ... Mir missfällt der inflationäre Gebrauch dieses Begriffs, der gerne für alle möglichen Vermarktungsaktivitäten eingesetzt wird, da er medienwirksam im Trend liegt. Und dann fasse ich mich an meine eigene Nase und stelle fest, dass ich Nachhaltigkeit sehr wohl schätze, denn meine Arbeit besteht aus der Aufbereitung und Wiederverwendung von Rohstoffen. Manchmal bewusst, manchmal vollkommen unbewusst, öffne ich in meinem Gedächtnis eine Schublade und greife hinein, um etwas zu entnehmen, was ich dann sezieren, zerlege, zerschlage und die Fragmente mit anderen Elementen zu etwas Neuem zusammenfüge.

Als Mariko Takahashi – mein Gegenüber – das Exposé „Opposite, You, Me“ für die Portalwand-Projektion und Klanginstallation auf der Freitreppe des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst in München liest, fragt sie mich, ob ich an Tanabata denke... Habe ich nicht, jedenfalls nicht bewusst, aber so entdecke ich im Nachhinein, dass dieses Fest der Sterne in meinem Unterbewusstsein eine Rolle spielt.

Tanabata wird in Japan Mitte des 8. Jahrhundert von Kaiserin Kōken eingeführt. Diese Tradition hat, wie so viele andere Dinge in Japan, einen chinesischen Ursprung: das Fest Qixi. Die früheste bekannte Erwähnung dieses berühmten Mythos stammt aus der Zeit vor über 2600 Jahren, erzählt in einem Gedicht aus der Sammlung „Klassiker der Poesie“ („Shih-ching“).

Im Juli findet in Japan Tanabata statt: „Der siebte Abend im siebten Monat“ oder „Die Brücke für die Liebenden über den himmlischen Fluss Milchstraße“. Gefeierte wird das Treffen des Liebespaares Orihime und Hikoboshi (symbolisiert durch die Sterne Wega aus dem Sternbild Leier und Altair aus dem Sternbild Adler). Der Legende nach trennt der Fluss der

Milchstraße diese Liebenden. Sie dürfen sich nur einmal im Jahr, am siebten Tag des siebten Mondmonats des Kalenders treffen. Die Prinzessin Orihime, Tochter des Tentei (Himmelskönig, oder das Universum selbst) webt wunderschöne Kleider am Ufer des Amanogawa (Milchstraße, wörtlich „himmlischer Fluss“). Ihr Vater liebt das Tuch, das sie erschafft, und so arbeitet sie Tag für Tag sehr hart, es zu weben. Orihime ist traurig, da sie wegen ihrer unablässigen Arbeit nie jemanden treffen und somit sich nicht verlieben kann. Aus Sorge um seine Tochter arrangiert Tentei für sie ein Zusammenkommen mit Hikoboshi (Hirte, Stern der Hirten, wörtlich „Knabenstern“), der auf der anderen Seite des großen himmlischen Flusses Milchstraße lebt und arbeitet.

Als die beiden sich treffen, verlieben sie sich sofort ineinander und heiraten. Nach der Heirat will Orihime jedoch nicht mehr für ihren Vater Tentei Tuch weben und somit bekommt er keine neuen Kleider mehr. Auch Hikoboshi vernachlässigt seine Arbeit, er lässt seine Herde unbeaufsichtigt durch den ganzen Himmel streuen und die Kühe werden krank. Zornig und verärgert trennt Tentei die beiden Liebenden. Hikoboshi wird ans jenseitige Ufer des himmlischen Flusses verbannt. Tentei verbietet ihnen, sich zu treffen.

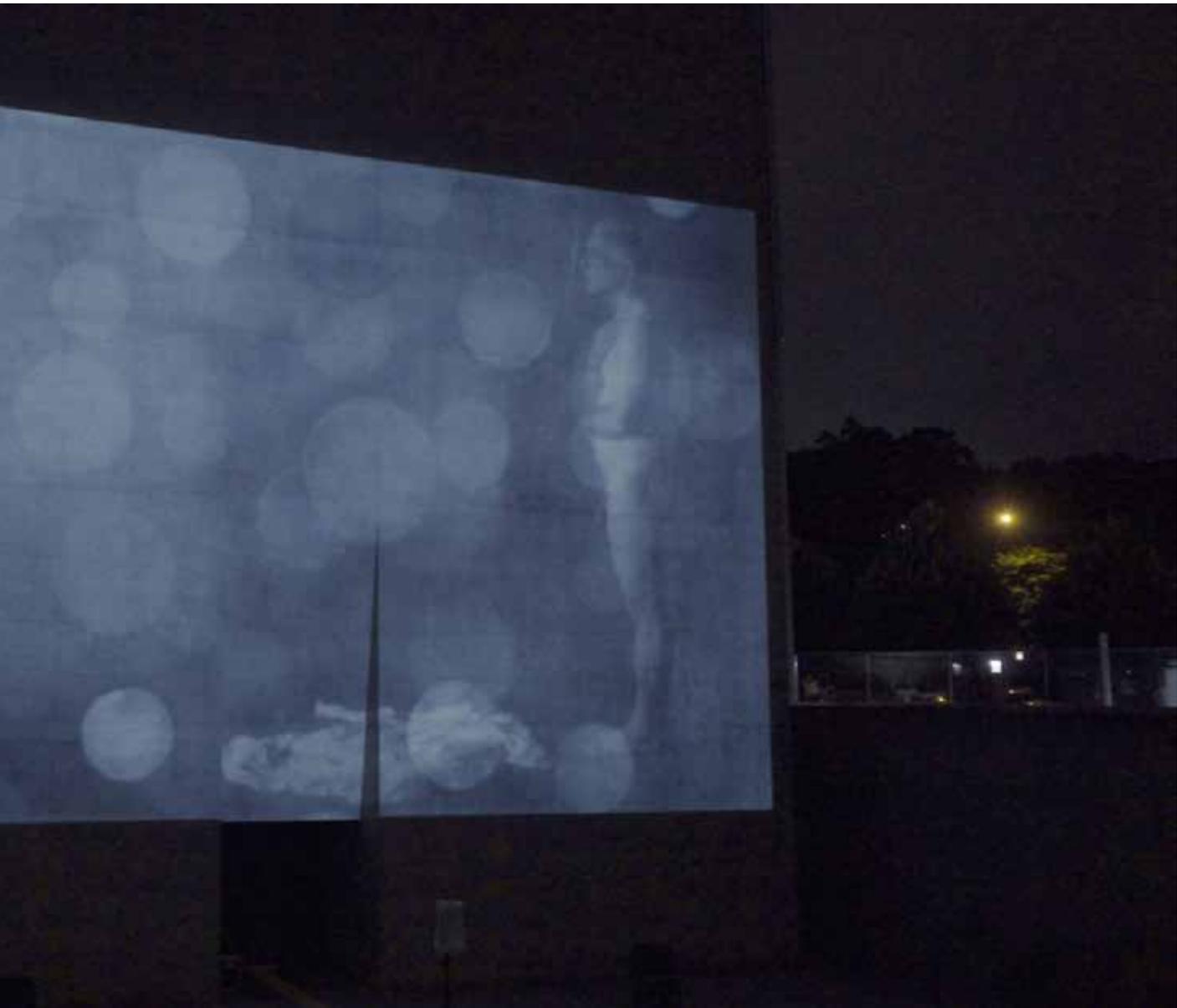
Orihime verzweifelt über diesen Verlust und fleht ihren Vater an, sie wieder zusammenkommen zu lassen. Tentei ist von den Tränen seiner Tochter so berührt, dass er den beiden erlaubt, sich einmal im Jahr am siebten Tag des siebten Monats zu treffen, wenn sie hart arbeitet und ihre Weberei weiterführt.



Als sie sich zum ersten Mal sehen wollen, stellen sie jedoch fest, dass sie den Fluss der Milchstraße nicht überqueren können, da es keine Brücke gibt. Orihime weint so sehr, dass ein Schwarm Elstern zur Hilfe kommt und verspricht, mit ihren Flügeln eine Brücke zu bauen, damit sie den Fluss der Milchstraße überqueren können.

Wenn es jedoch an Tanabata regnet, können die Elstern wegen des Anstiegs des Flusses die Brücke nicht bauen, und die beiden Liebenden müssen wieder ein





weiteres Jahr warten, bis sie zusammenkommen können. Der Regen dieses Tages wird auch heute noch „die Tränen von Orihime und Hikoboshi“ genannt.

Meine Arbeit nimmt oft Bezug auf Werke aus der Musik, bildenden und darstellenden Kunst sowie Literatur im Dialog mit gesellschaftlichen Ereignissen. Ich adaptiere, verfremde, manipulierte und kreierte aus Fundstücken der Vergangenheit. Man könnte diese Tätigkeit als Recycling bezeichnen.

Bedeutsam ist auch der Ort der Aufführung, der für mich eine privilegierte Stellung einnimmt. Ort und Werk müssen eine Einheit bilden, einen Tempel der Kunst, wo Raum, Bild, Klang und Zeit sich entfalten und auf uns, auf das Publikum wirken können.

Für meine Kreationen lasse ich mich auch bei dieser Arbeit von dem Ort inspirieren, wo das Werk entstehen soll. Der Ort als Regisseur, der mich leitet. Die Freitreppe und Portalwand zum Museum Ägyptischer Kunst in München faszinieren mich. Ich sehe diese Wand als



Skulptur, ihre Stärke und Wucht erinnert mich an den Eingang zu einem Tempel, die Öffnung in eine andere Welt. Die Freitreppe wirkt auf mich wie ein antikes Theater. Ich sitze auf der Freitreppe vor dem Portal, atme den Raum und stelle mir vor, dass die imposante Betonwand zu leben und der Raum zu klingen beginnt.

Bilder erscheinen, Klänge kommen auf. Ich sehe eine überdimensionale Filminstallation auf dem Portal zum SMÄK. Die Arbeiten von Miwa Ogasawara reflektieren auf lebenden Körpern, Haut, Gesichtern, Händen. Eine Frau und ein Mann stehen sich gegenüber: Du, Ich. Sie sind getrennt. Sie sehen sich an, aber können nicht zueinander kommen. Zwischen ihnen öffnen sich Räume, die sich verändern und wieder neue Räume und Erinnerungen öffnen.

44

Klänge ziehen wie Meteore ihre Bahnen, verglimmen und tauchen in die Unendlichkeit. Es ist, als würde man eintauchen, untertauchen in die Musik. Die Freitreppe wird zum Klangerlebnis. Man befindet sich mitten im Klang. Raum, Bild, Klang und Zeit werden eins.

Die Suche nach Drehorten führt mich zu der Künstlerin Miwa Ogasawara. Ihre Bilder werden meine

Schauplätze. In meinem Inneren bewege ich mich bereits in ihren Gemälden „Lichtermeer“, „Natur“, „Weltbild“, „Stillstand“, „Haut“... Aus den Malereien erklingen Töne und Geräusche, so als hätte jemand ein Fenster geöffnet. Christian Masons Komposition „Zwischen den Sternen“ weht durch die Räume. Skulpturen erscheinen, die atmen, sich bewegen, berühren, vereinen, entfernen, Abstand nehmen, abtauchen in die Unendlichkeit, verschwinden in die Einsamkeit ...

In einem Telefonat sprechen Miwa Ogasawara und ich über Isolation, Einsamkeit, Entfremdung, Distanz, über Zeit und Raum, Unendlichkeit. Als ich ihr meinen Gedanken offenbare, ein spartenübergreifendes Werk mit ihren Bildern, Christian Masons Musik und der Bewegung von Körpern zu schaffen, ist sie sofort offen für dieses künstlerische Experiment.

Ich kreierte eine neue Kombination aus drei verschiedenen, völlig unabhängigen Arbeiten. In diesem Werk geht es um die Verschmelzung von sichtbarer und unsichtbarer Kunst, um die Öffnung von Bereichen, die zwischen zwei Menschen liegen, und Sphären, die in uns selbst liegen.







Auch Christian Mason beschäftigt sich mit Distanz und Gegenüber. Er ist inspiriert von Rainer Maria Rilkes Gedicht „Zwischen den Sternen“. Durch Klaus Steffes-Holländer, Pianist des Ensemble Recherche, erfahre ich von Masons Komposition „Zwischen den Sternen“ und beschließe, gemeinsam mit Mariko Takahashi eine ganz besondere Aufnahme seiner Komposition zu erstellen. In einem Aufnahmeraum mit exzellenter Akustik bewegen sich die Musiker spielend durch den Raum und nehmen immer wieder neue Positionen ein. Diese Wanderung der Klänge wird in einem speziellen Verfahren eingefangen, um die Bewegung der Töne in einer Installation mit acht Lautsprechern, angeordnet in einem Oktagon, wiedergeben zu können. Das Publikum befindet sich im Inneren des Achtecks und somit im Inneren der Musik.

Masons Partitur entsteht in einem intensiven Austausch mit den Musikern vom Ensemble Recherche aus Freiburg. Er verlässt den wohltemperierten Klang, um schwebende Zustände entstehen und entschwinden zu lassen. Im tonalen Zentrum steht das Piano mit einer entrückten Stimmung, die wie ein Flimmern über den Klängen des Ensembles erscheint. Im Ausklang zum Ende des Stückes wird ein Klangkörper (das Cello) ganz allein gelassen, versunken in einer ekstatischen Improvisation, während die anderen Klänge wehmütig in die Ferne dringen. Für diese letzte Klangszene öffne ich die Türen auf der rechten und linken Seite des Studios und bitte die Musiker mit Ausnahme der Cellistin den Aufnahmeraum zuerst zu kreuzen und dann langsam zu verlassen.

Die Sonette an Orpheus / XX [Zweiter Teil]

*Zwischen den Sternen, wie weit;
und doch, um wieviele noch weiter,
was man am Hiesigen lernt.
Einer, zum Beispiel, ein Kind ...
und ein Nächster, ein Zweiter —,
o wie unfasslich entfernt.
Schicksal, es mißt uns vielleicht mit des*

*Seienden Spanne, daß es uns fremd erscheint;
denk, wieviel Spannen allein vom Mädchen
zum Manne, wenn es ihn meidet und meint.*

*Alles ist weit —, und nirgends schließt sich der Kreis.
Sieh in der Schüssel auf heiter bereitetem Tische,
seltsam der Fische Gesicht.*

*Fische sind stumm ... , meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am Ende ein Ort, wo man das, was der
Fische Sprache wäre, ohne sie spricht?*

— Rainer Maria Rilke

In „Opposite, You, Me“ (Gegenüber, Du, Ich) vereinen sich drei Werke zu einem neuen Klangkunstwerk. Klangkunst entsteht im Zusammenspiel verschiedener Kunstformen, für die das traditionelle Vokabular von Musik, Oper, Theater und bildender Kunst nicht mehr ausreicht, ohne sie ersetzen zu wollen.

Seit Anfang der neunziger Jahre wirken Mariko Takahashi und ich gemeinsam und schaffen Aufnahmewerke, Performances, Klangkunst mit Video- und Rauminstallationen. Mariko Takahashi agiert hinter den Kulissen. „Opposite, You, Me“ ist eine Premiere, zum ersten Mal tritt sie als Performerin auf. Dieses Werk birgt autobiographische Züge, aber es ist kein, um noch ein Modewort unserer Zeit zu benützen, Narrativ. Wir sind keine Geschichtenerzähler oder Filmregisseure. Uns geht es um den Widerhall aus unserem Inneren, um das Erfahren unseres Seins, um das Erwecken von verborgenen Erinnerungen und verschütteten Hoffnungen.

„Opposite, You, Me“ endet mit einer Hommage an die Öffnungssequenz von „Hiroshima, mon amour“ von Alain Resnais nach einem Drehbuch von Marguerite Duras. In der japanischen Fassung heißt der Film „Vierundzwanzigstunden Affaire“, Gegenwart, Vergangenes und Zukunft verschmelzen zu einer Einheit. Zurück zum Anfang: Seit März 2020 rumoren in mir Fragen, die mich nicht mehr loslassen. Bestehen wir

nur noch aus Stoffwechsel? Sind wir der Kunst abhandengekommen? Hunger und dürstet unsere satte Gesellschaft nach Kunst? Brauchen wir in Zeiten der Pandemie Kunst und Kultur? Ist zeitgenössische Kunst und Musik ein Spiegel unserer Kultur? Wie weit haben wir uns von der Kunst entfernt? Hat sich die Kunst vom Menschen entfernt? Wie weit haben wir uns voneinander entfernt? Wie weit haben wir uns von der Natur entfernt? Wie weit haben wir uns von uns selbst entfernt? Sind wir entgleist? Vom rechten Weg abgekommen?

Als ich mitten in der dritten Welle der Pandemie Frau Dr. Sylvia Schoske, der damaligen Direktorin des SMÄK, diese Arbeit vorschlug, sagte sie Ja zu diesem Werk. Auch der stellvertretende Direktor Dr. Arnulf Schlüter hat dieses Ja bekräftigt. In enger Zusammenarbeit mit Roxane Bicker wird aus einer Vision eine Realisation. Und nicht zuletzt wirkt bei den vielen Auf- und Abbauten Florian Böhm und das ganze Team vom SMÄK tatkräftig mit. Ich danke dem Museum Ägyptischer Kunst für den Glauben, das Vertrauen und die Hilfe, diese Arbeit zu ermöglichen. „Opposite, You, Me“ wurde am 15. bis 18. Juli 2021 uraufgeführt und, obwohl der Wetterbericht

Regen prognostizierte, flossen keine Tränen von Orihime und Hikoboshi.

Ich bin davon überzeugt, dass ein Gedanke nur durch die Realisation Wirklichkeit wird. Eine Idee ist nichts ohne die Wirklichkeit.

Großen Dank auch an die Stiftung Kagel-Burghardt, den Musikfonds e. V. mit Projektmitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, den Bezirksausschuss 3 der Landeshauptstadt München und das Kunstareal-Fest München. Ohne die gemeinsamen Anstrengungen wäre dieses Werk insbesondere in Zeiten der Verbannung von Kunst, von einem verantwortlichen Kulturpolitiker als ein symbolischer Akt titulierte, nicht entstanden. ■

Opposite, You, Me

1-Kanal-Film und 8-Kanal-Klanginstallation
Uraufführung, 15. bis 18. Juli 2021, SMÄK
München

Buch und Regie: Stefan Winter

Gemälde: Miwa Ogasawara

Musik: Christian Mason

Musiker der Aufnahmekunst: Ensemble
Recherche

Produzentin: Mariko Takahashi

Eine Produktion von Neue Klangkunst gGmbH



ÄGYPTEN IN

AUF SPURENSUCHE

ALTÄGYPTEN IN MÜNCHEN

ROXANE BICKER

Mit einer Vielzahl von Aktionen wollten wir im Jahr 2020 das 50. Jubiläum des Museums feiern – aus bekannten Gründen musste dies entfallen, wie auch eine für Sommer 2020 geplante kleine Präsentation im Alten Hof, wo der Infopoint Museen & Schlösser und Bayern angesiedelt ist. Der Infopoint ist die zentrale Anlaufstelle, wenn Sie sich für die bayerische Museumslandschaft interessieren. Sie bekommen dort nicht nur Informationen und Beratung, Ausflugstipps und Flyer – im Untergeschoss findet sich auch eine Dauerausstellung zur Münchner Kaiserburg. In den Räumen des Infopoints präsentieren sich im zweimonatigen Wechsel die unterschiedlichsten

Häuser. Aufgeschoben ist nicht aufgehoben und so war unsere kleine Ausstellung vom 1. Juni bis 26. Juli 2021 zu sehen (Abb. 1).

Vier große Fahnen zeigen das Museum in seiner ganzen Vielfalt, ausgehend vom Museumsnamen (Abb. 2).

Staatliches Museum bedeutet für das Haus die Zugehörigkeit zu den über dreißig Museen und Sammlungen des Freistaats Bayern und damit die Trägerschaft und Finanzierung durch das Land sowie eine Zuordnung zum Ministerium für Wissenschaft und Kunst.



Abb. 1

MÜNCHEN

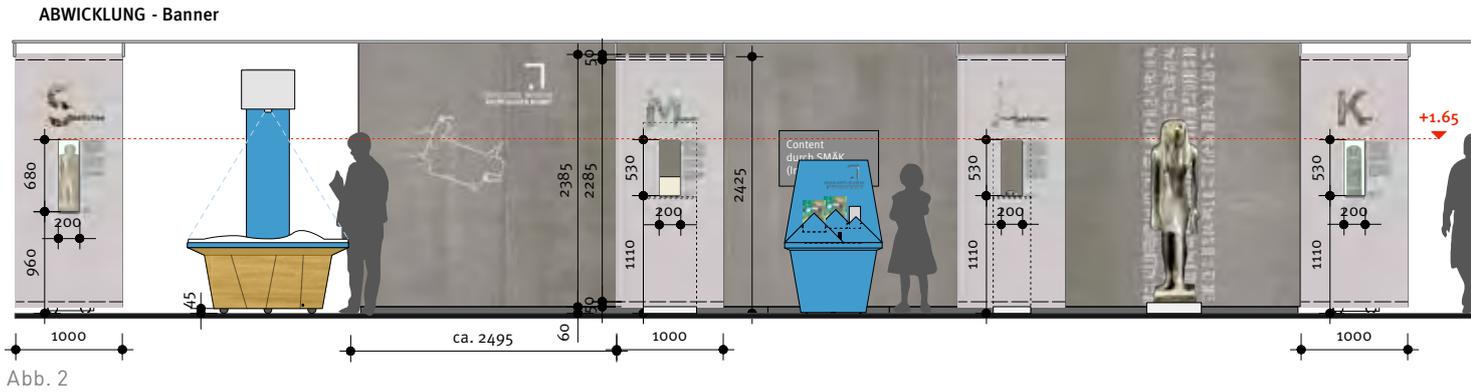


Abb. 2

Für das Museumspublikum heißt das: freier Eintritt für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahren sowie für Schulklassen. An Sonntagen kostet der Eintritt für Erwachsene nur € 1,-.

Mit seiner Sammlung außereuropäischer Kunst fügt sich das Ägyptische Museum nahtlos in die bayerische Museumslandschaft.

Museum und digitale Medien: das Museum setzt in der Vermittlung auf den Einsatz moderner Medien. Ein im Eintrittspreis enthaltener MedienGuide bietet Informationen zu hunderten von Objekten. 20 Medienstationen erschließen in der Dauerausstellung thematische Hintergründe.

Museum und Inklusion: das Museum legt großen Wert auf Inklusion, Barrierefreiheit und soziale Teilhabe und hält hierfür ein breites Angebot vor.

Museum und Familie: Ein reiches museumspädagogisches Programm und vielfältige Angebote für Groß und Klein machen das Haus zu einem Familienmuseum.

Ägyptischer Herkunft sind die meisten der ausgestellten Objekte, deren Erwerbung im frühen 19. Jahrhundert durch Ludwig I. und die Akademie der Wissenschaften begann und die sich zeitlich vom 5. Jtd. v. Chr. bis ins 1. Jtd. n. Chr. erstrecken. Thematische Räume laden ein zur Erkundung von altägyptischer Religion,

Jenseitsglauben, Königtum oder den Hieroglyphen. Hinzu kommen Denkmäler aus Nimrud und Babylon, und Objekte nubischer Kulturen aus dem heutigen Nordsudan. Eine weitere Besonderheit sind die ägyptisierenden Objekte der römischen Kaiserzeit aus Italien.

Kunst als Schwerpunkt: Der Name des Hauses verweist auf sein inhaltliches Konzept. Das Museum zählt nicht nur zu den wichtigsten ägyptischen Sammlungen, sondern konzentriert sich auf die Präsentation der altägyptischen Kunst und die Auseinandersetzung mit ihr. So hat es sich als Kunstmuseum und wichtiger Kulturort im Münchner Kunstareal etabliert. Ein weiteres Merkmal ist der Dialog mit Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst, was sowohl über deren Einbeziehung in die Dauerausstellung als auch in regelmäßigen Sonderausstellungen erfolgt.

Auch fünf Abgüsse von Museumsklassikern (Senenmut, Ipi, das Nilferd, Horus, die Hathorkapelle aus Naga) (Abb. 3) durften sich dem Publikum stellen. Dazu kam das Nilflut-Modell, ein Sonder-Rätselheft für Kinder und – der Stadtrundgang.

Denn wenn die Leute sich die Präsentation im Infopoint anschauen, schön und gut, wir wollen sie allerdings ins Museum locken. Doch wie sollen sie vom Alten Hof ins Kunstareal finden? Die Idee des Stadtrundgangs auf altägyptischen Spuren war geboren, wir machten uns an die Umsetzung. Als Vorbild dienten die



Abb. 3

Stadtplan-Abrissblöcke, wie man sie in Touristeninfos oder Hotels findet. Kommen Sie also mit uns auf Spurensuche

„Überall ist Altägypten!“ So behaupten es die Ägyptologen gerne. Und tatsächlich: Geht man mit offenen Augen durch die Stadt, findet man viele Anknüpfungspunkte an das alte Ägypten und das Ägyptische Museum. Begeben Sie sich auf einen etwa zweistündigen Spaziergang und entdecken Sie München neu!

Alter Hof (Abb. 4)

Ende des 12. Jahrhunderts als herzogliche Stadtburg gegründet, wurde der Alte Hof ab etwa 1255 zur Residenz der Wittelsbacher. Am Burgstock des Alten Hofes befindet sich der gotische Erker („Affenturm“), auf den der Sage nach ein Affe aus der herzoglichen Menagerie den kleinen Ludwig den Bayern entführt haben soll. Im Burgstock sind die Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen und der Infopoint Museen und Schlösser samt einer Ausstellung zur Münchner Kaiserburg untergebracht.

Außerhalb, auf der Nordseite des Alten Hofes und durch einen Torbogen verbunden, befindet sich das ehemalige Marstallgebäude Herzog Albrechts V. (heute Alte Münze und Sitz des Landesamtes für Denkmalpflege). Hier hatte Albrecht 1567 seine herzogliche Kunstkammer mit mehr als 6000 Exponaten einrichten lassen. Unter den Objekten befanden sich auch erste, heute aber nicht mehr erhaltene Aegyptiaca.

Alter Peter (Abb. 5)

Bereits im 14. Jahrhundert zierten zwei Obelisken den Turm des Alten Peter, der ältesten erwähnten Pfarrkirche Münchens. 1621 wurde der Turm in seiner heutigen Form fertiggestellt, auf seiner Spitze steht nur noch ein Obelisk – die verkleinerte Version des Vatikanischen Obelisken auf dem Petersplatz in Rom, dem höchsten aller noch 14 Obelisken der „ewigen Stadt“.

Onuphrius (Abb. 6)

Am Haus Marienplatz Nr. 17 findet sich ein Wandbild, das den Heiligen Onuphrius zeigt. Er lebte um das Jahr 350 als Eremit in der ägyptischen Wüste. Nachdem Heinrich der Löwe die Hirnschale des Heiligen als Reliquie von einem Kreuzzug mitbrachte, erwählte



er Onophrius als Münchner Stadtheiligen. Die Reliquie wurde im Alten Hof aufbewahrt, ab 1816 verliert sich ihre Spur. Statuen des Onophrius stehen im Alten Peter und der Frauenkirche. Der Name des Heiligen geht zurück auf das altägyptische „Wen-Nefer“, ein Name des Jenseitsgottes Osiris. (Mehr zu Onophrius in MAAT 18)

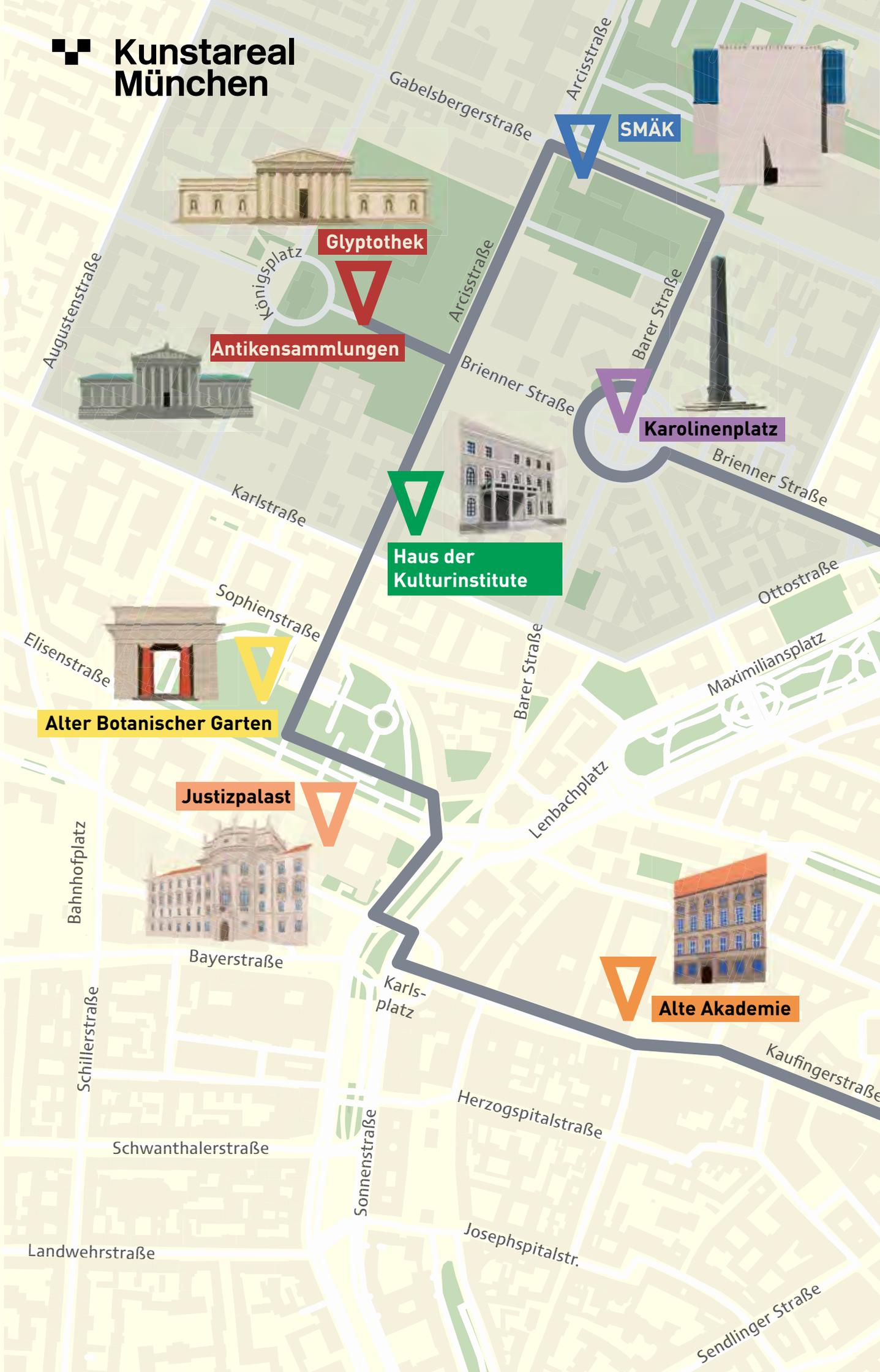
Alte Akademie (Abb. 7)

Die Alte Akademie an der Neuhauserstraße, auch Wilhelminum genannt, wurde 1574 bis 1576 unter Herzog Albrecht V. als Jesuitengymnasium errichtet. Ab 1783 beherbergte dieses Gebäude die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die auf Anregung ihres Sekretärs Friedrich von Schlichtegroll ab 1818 mit dem Sammeln ägyptischer Objekte begann und diese in einem der Erdgeschoss-Räume – im „Ägyptischen Cabinet“ ausstellte. Eine am Gebäude angebrachte Hinweistafel aus dem Jahr 1890 schildert die Geschichte der Akademie. (Zur Geschichte der Akademie vgl. MAAT 16)

Justizpalast (Abb. 8)

Vier Obelisken prägen die Ostfassade des Münchner Justizpalastes, der 1891–1897 als neubarockes Gerichts- und Verwaltungsgebäude von Friedrich von

Kunstareal München



SMÄK

Glyptothek

Antikensammlungen

Karolinenplatz

Haus der
Kulturinstitute

Alter Botanischer Garten

Justizpalast

Alte Akademie

Auf Spurensuche: Altägypten in München



Türkenstraße

Theresienstraße

Ludwigstraße

Königinstraße

Oskar-von-Miller-Ring



Harmlos

Wittelsbacherplatz

Odeonsplatz

Galeriestraße

Hofgarten

Platz der Opfer des Nationalsozialismus

Residenz



A

B

C

Franz-Josef-Strauß-Ring

Seitzstraße

Theatinerstraße

Maximilianstraße

Marshallstraße

Wurzerstraße

Karl-Scharnagl-Ring

Maximilianstraße

Alter Hof



Onuphrius



Marienplatz



Alter Peter



Rindermarkt

Tal

Thomas-Wimmer-Ring



Abb. 4



Abb. 7



Abb. 5



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 6



Thiersch errichtet wurde. Seit der Renaissance wurden in der europäischen Architektur Obelisken vermehrt als Zierelement verwendet.

Alter Botanischer Garten (Abb. 9)

Ein ägyptischer Tempel mitten in München? Das war die Vision von Hans Wolfgang Müller, dem damaligen Leiter der Ägyptischen Staatssammlung. Ägypten hatte das Tor des Kalabscha-Tempels 1971 der Bundesrepublik Deutschland geschenkt, als Dank für dessen Hilfe bei der Rettung des Tempels aus den Fluten des Nasser-Stausees. Mehrere Städte wollten das altägyptische Bauwerk aufstellen – den Zuschlag erhielt (wegen der politischen Signalwirkung) das Ägyptische Museum Berlin, in dessen seinerzeitigem Domizil in Charlottenburg das Tor heute noch steht. In einem gläsernen Kasten sollte das acht Meter hohe Tor aus der Zeit des Kaisers Augustus stehen und damit auch an den Glaspalast erinnern, der 1854 im alten botanischen Garten als Ausstellungsgebäude errichtet worden war und 1931 abbrannte. (Mehr zu den Kalabscha-Plänen auch im Vortrag „Wie wir wurden, was wir sind“ – Visionär und Taktiker, H.W. Müller“ auf unserem YouTube-Kanal)

Haus der Kulturinstitute (Abb. 10)

Ursprünglich als Parteizentrale der NSDAP und repräsentatives Verwaltungsgebäude errichtet, diente das Haus ab 1945 als Central Collecting Point der US-Militärregierung zur Zusammenführung von Raubkunst. Im Jahr 1966 fand hier eine erste Ausstellung altägyptischer Kunstwerke nach dem 2. Weltkrieg statt. Heute beherbergt das Gebäude neben mehreren kulturellen

Institutionen Münchens, wie dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte, der Staatlichen Graphischen Sammlung und dem Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, auch das Institut für Ägyptologie der LMU. Bis 2011 war hier auch die Verwaltung des Ägyptischen Museums angesiedelt.

Glyptothek (Abb. 11)

Bereits als junger Mann fasste der spätere König Ludwig I. im Jahr 1806 den Entschluss: „Wir müssen auch zu München haben, was zu Rom ‚Museo‘ heißt“. Dies führte 10 Jahre später zur Grundsteinlegung des weltweit ersten Antikenmuseums, das als solches geplant und ausgeführt wurde, der Münchner Glyptothek. Nach einem Entwurf von Leo von Klenze errichtet, öffnet die Glyptothek im Jahre 1830 ihre Pforten für die Öffentlichkeit. Ludwig folgte seiner Überzeugung, dass die Kunstgeschichte nicht erst mit den Griechen und den Römern beginnt und richtete als ersten Ausstellungsraum den „Ägyptischen Saal“ ein. Für diesen hat er bereits ab 1815 altägyptische Objekte vor allem in Rom und Paris erworben und nach München bringen lassen. Stets auf der Suche nach dem außergewöhnlich Schönen legte er mit seinen Ankäufen den Grundstock für das heutige Ägyptische Museum. Auf das Sammlungskonzept verweist auch der Giebelschmuck der Fassade, der links außen einen Sphinx und eine altägyptische Sitzfigur zeigt. Fast wäre am Königsplatz ein ägyptisierender Museumsbau entstanden: Unter den eingereichten Entwürfen befand sich auch ein Vorschlag von Carl Haller von Hallerstein, der sich an der Fassade





Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

58

des Hathor-Tempels von Dendera orientierte und die typischen Merkmale ägyptischer Architektur zeigte: geböschte Wände, Rundstab und Hohlkehle sowie ein monumentales Eingangstor.

Antikensammlungen (Abb. 12)

Gegenüber der Glyptothek befinden sich die Staatlichen Antikensammlungen (ehem. Museum antiker Klein-kunst). Im Auftrage König Ludwig I. wurde das Gebäude

zwischen 1838 und 1848 durch Georg Friedrich Zieb-land errichtet und zunächst als Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude genutzt. Im Laufe der wechsel-vollen Geschichte der Münchner Sammlungen befand sich zwischenzeitlich auch das königliche Antiquarium im Zieblandbau. In der Geschichte ihrer Präsentation in verschiedenen Museen und an wechselnden Stand-orten waren von 1920–1934 ein zweites Mal ägyptische Objekte in den Antikensammlungen untergebracht, diesmal im Dachgeschoss des Gebäudes. (Mehr zu Ludwig als Sammler in MAAT 16)

SMÄK (Abb. 13)

Mit der Ankündigung eines Architekturwettbewerbs im Jahr 2003 fiel der Startschuss für Planung des neuen

Gebäudes für das Ägyptische Museum, das im Juni 2013 im Zentrum des Kunstareals eröffnet wurde. In enger Nachbarschaft zur parallel erbauten „Hochschule für Fernsehen und Film“ liegt das Ägyptische Museum komplett unterirdisch. Nach außen markiert die 17 Meter hohe Portalwand den Eingang. Die Konzeption des Museums als Kunstmuseum setzt die bereits unter Ludwig I. begonnene Erwerbungsphilosophie konsequent fort. Heute zählt das Haus zu den wichtigsten ägyptischen Museen weltweit. Viele der ausgestellten Objekte, vor allem im Bereich der Rundplastik, sind Kunstwerke von Weltrang. Einen Einblick in das Gebäude gewährt eine digitale Ausstellung unter: smaek.de/grand-tour/

Karolinenplatz (Abb. 14)

Im Jahr 1833 wurde der nach einem Entwurf von Leo von Klenze gefertigte Obelisk am Karolinenplatz als Ehrenmal für die während des napoleonischen Russlandfeldzuges gefallenen bayerischen Soldaten errichtet. Sein Inneres besteht aus Backsteinen, die

Bronzeplatten der Außenverkleidung wurden aus dem Metall von Geschützen gefertigt. Er ist rund 29 Meter hoch.

Das am Rande des Platzes liegende Amerikahaus war 1997 kurzzeitig als neues Domizil für die Ägyptische Sammlung vorgesehen. (Möchten Sie noch mehr vorgesehene Standorte des Museums entdecken? Lesen Sie MAAT 16)

Residenz (Abb. 15)

A: Ägyptisches Museum: Bereits ab 1934 befand sich eine Ägyptische Sammlung und das ägyptologische Seminar in der Residenz. Im Krieg wurden die meisten Ausstellungsstücke rechtzeitig ausgelagert, bevor dieser Trakt nahezu vollständig durch Bomben zerstört wurde. Erst im Jahr 1970 eröffnete das Ägyptische Museum hier erneut für die Öffentlichkeit. Im Jahr 2013 zog das Ägyptische Museum in seinen Neubau im Kunstareal um. Im gegenüber liegenden Galeriegebäude mit dem vorgelagerten Arkadengang, in dem die „Vereinigten



Abb. 15 c



Abb. 15 a



Abb. 15 b

Sammlungen“ von Ludwig I. untergebracht waren, gab es von 1844–1869 auch einen Ägyptischen Saal zur Ausstellung eines Teils seiner ägyptischen Objekte.

B: Antiquarium: von Herzog Albrecht V. zwischen 1568 und 1571 als damals noch freistehendes Gebäude für seine Sammlung antiker Skulpturen errichtet, ist das Antiquarium der älteste erhaltene Raum der Münchner Residenz. Zu den ausgestellten Skulpturen gehörten u. a. wohl auch ägyptische oder zumindest ägyptisierende Figuren wie z. B. Sphingen. Sie gingen vermutlich im 30-jährigen Krieg, als 1632 die Residenz geplündert wurde, verloren. Mit einer Länge von 66 Metern gilt das Antiquarium heute als der größte und prächtigste Renaissancesaal nördlich der Alpen.

C: Akademie der Wissenschaften: heutiger Sitz der Akademie, die bereits ab 1818 über eine eigene Sammlung ägyptischer Antiken verfügte. Vor allem Kurfürst Max Joseph von Bayern förderte das Interesse der Akademie an orientalischen Studien sowie am Besitz ägyptischer Altertümer. Der Schwerpunkt der Erwerbungen lag auf Stelen und Särgen, also beschrifteten Denkmäler, die den Forschern beim Entziffern der Hieroglyphen als Forschungsmaterial dienen sollten.

Harmlos (Abb. 16)

Den Spitznamen „Harmlos“ erhielt die Figur auf Grund der absichtlich missgedeuteten Inschrift: „HARMLOS. WANDELT.HIER.DANN.KEHRET.NEU.GESTÆRK.T. ZU.IEDER.PFLICHT.ZURÜK.“ Es handelt sich um die Kopie einer Figur von F. J. Schwanthaler, die 1803 zum zehnjährigen Bestehen des Englischen Gartens vom damaligen Kultusminister Graf Topor von Morawitzky gestiftet wurde (Original heute im Residenzmuseum). Weder Stifter noch Künstler haben einen Hinweis auf die Identifikation der Statue gegeben.

Ab 1810 taucht dann die Zuweisung an den schönen Jüngling Antinoos auf, den jugendlichen Freund, Liebhaber und Reisebegleiter des römischen Kaisers Hadrian. Antinoos soll um 130 n. Chr. zusammen mit Hadrian Ägypten besucht haben und im Nil ertrunken

sein. Der Kaiser, von dem tragischen Ereignis tief getroffen, betrieb die Vergöttlichung des Antinoos und ließ Statuen von ihm aufstellen, die ab dem 18. Jh. vielfach rezipiert wurden. So könnte auch der „Harmlos“ ein Rückgriff auf Antinoos sein – zumindest hat es sich so in den Köpfen vieler Münchner festgesetzt. (dem Harmlos widmet sich auch ein Artikel in MAAT 08)

Wir wünschen Ihnen viel Spaß bei diesem altägyptischen Stadtrundgang – wenn Sie dabei noch etwas „Auf die Ohren!“ wollen, dann hören Sie doch in unseren Museums-Podcast Folge 8 hinein, wo wir uns „Auf Spurensuche“ begeben (anchor.fm/smaek) ■



Abb. 16

KUNST

„DU ERSCHEINST IN SCHÖNHEIT ...“

ECHNATONS ATONHYMNUS IN MODERNER VERTONUNGEN

SONIA FOCKE

Nicht viele Zeugnisse altägyptischer Literatur haben es in die moderne Allgemeinbildung geschafft. Doch ein Text findet eine gewisse Beliebtheit: der Sonnenhymnus des Echnaton, der Große Atonhymnus. Mehrfach zitiert, ist er gleichzeitig auch der meistvertonte Text aus dem alten Ägypten.

DER SONNENGESANG DES ECHNATON

Der Text zum Sonnenhymnus ist in zwei Varianten aus dem alten Ägypten überliefert. Die längere Version, „Großer Sonnenhymnus“ genannt, findet sich im Grab des Eje (Nr. 35 in Amarna). Heutzutage ist die Inschrift beschädigt, jedoch ist in einer Abschrift aus dem Jahr 1884 der gesamte Text erhalten.

Er wird Echnaton, einem König der 18. Dynastie, zugeschrieben und datiert ca. 1340 v. Chr. Echnaton, geboren Amenophis, entschied sich, das vielfältige Götterpantheon Ägyptens durch eine einzige, solare Gottheit zu ersetzen – den Aton, verkörpert durch die Sonnenscheibe am Himmel. In den Atonhymnen werden die Grundlagen dieser neuen Religion ausgiebig gefeiert.

VERTONUNGEN

Erik Bergman (1911–2006): Aton (1959)

Geboren in Nykarleby (Finnland), studierte an der Sibelius-Akademie von Helsinki. Bekannt vor allem für seine Chorwerke komponierte er „Aton“ (Op. 49) 1959 auf Kommission für das 40. Jubiläum des Svenska Oratorieföreningen (Schwedischer Oratorienverein). Das Stück prämierte in Helsinki am 29.4.1960.

Vagn Holmboe (1909–1996): Solhymne (1961)

Geboren in Horsens [Dänemark], studierte am Königlichen Dänischen Konservatorium in Kopenhagen und wird als einer der einflussreichsten Komponisten der modernen dänischen und nordisch klassischen Musik

angesehen. Er hat seine „Solhymne“ (Hymne an die Sonne) 1961 komponiert; sie ist als Audioaufnahme auf dem Album „Hymn to the Sun, Works for a capella choir“ von DaCapo vorhanden.

Heinrich Sutermeister (1910–1995): Sonnenhymne des Echnaton (1965)

Geboren 1910 in Feuerthalen (Schweiz), studierte an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München. Vor allem für seine Opern bekannt, darunter Romeo und Julia, Der rote Stiefel und Madame Bovary, schrieb er 1965 seine Kantate Nr. 7, „Sonnenhymne des Echnaton“, von der keine Audioaufnahme erhalten ist.

Anthony Milner (1925–2002): The Song of Akhenaten (1969)

Geboren in Bristol (England), studierte am Royal College of Music. Er hat später am Morley College und King's College in London gelehrt. Seine bekanntesten Werke sind das Chorstück The Water and the Fire, welches zusammen mit einer Radio-Aufnahme von „The Song of Akhenaten“ von 1973 auf CD von den BBC zu erwerben ist.

Philip Glass (geb. 1937): Akhnaten (1984)

Geboren in Baltimore (USA), studierte an der Juilliard School of Music in New York und gilt als ein Pionier der Minimal Music. Teil seines Zyklus „Portrait-Trilogie“ ist die Oper „Akhnaten“, die 1984 in Stuttgart prämierte. Das Stück bedient sich vieler Teile altägyptischer Literatur, darunter der Sonnengesang des Echnaton sowie die bekannten Amarna-Briefe in akkadischer Sprache. Es gibt verschiedene Aufnahmen der Oper.

Aydin Karlibel (geb. 1957): Im Tempel des Aton (1996)

Geboren 1957 in Istanbul (Türkei). Nach seiner abgeschlossenen Prüfung an der Associated Board of the

Royal Schools of Music in London, arbeitete er an der Istanbuler Staatsoper. Er hat vor allem Werke für Klavier komponiert, darunter 1996 „Im Tempel des Aton“. Es existiert keine Audioaufnahme.

Carlos McMillan Fuentes (geb. 1988): The Hymn to the Aten (2004; rev. 2020)

Geboren in Cleveland (USA), studierte Musikkomposition an der University of North Carolina. Er schrieb einige Stücke mit altägyptischem Einfluss, darunter „The Coronation of Tutankhamun“ (Symphonie), „The Daughters of Nefertiti“ (zwei Versionen, für Klavier und Orchester) und arbeitet derzeit an einer Oper über das Leben der Hatschepsut. „The Hymn to the Aten“ ist seine erste Symphonie; begonnen 2004, wurde sie mehrmals überarbeitet. Eine MIDI-Version (ohne Gesang) ist auf seiner Webseite verfügbar.

DER TEXT DER SONNENHYMNE IN MODERNEN VERTONUNGEN

Alle Versionen, außer der von Aydin Karlibel, folgen weitestgehend dem Originaltext des Großen Sonnenhymnus (S. 66). Die meisten wechseln die Reihenfolge der Strophen, lassen etwas aus – jeder holt sich die Teile, die ihn persönlich ansprechen und ordnet sie so, dass der Text seiner Musik folgt und sie ergänzt.

Die meisten modernen Vertonungen unterteilen den Text thematisch: Milner legt eine Tag – Nacht – Huldigung fest; Holmboe ordnet in Huldigung – Nacht – Tag; Sutermeister unterteilt in Huldigung Nacht – Tag – Schöpfung, während Bergman seine fünf Teile Aton, Day, Night, Creation, You Only are God benannt hat.

Auffallend ist, dass bis auf Fuentes alle mit dem Anfang des Hymnus beginnen, auch wenn sie danach von der Reihenfolge abweichen. Sutermeister ist der einzige, der den altägyptischen Titel der Hymne in seine Werk einbezogen hat.



Karlibel hat sich für seine Hymne nur gedanklich an den antiken Text angelehnt und seine eigene Huldigung an Aton geschrieben:

*Zu dir, oh Aton, beten wir
Und danken dir,
denn in der Welt bist du die Kraft, die Leben schafft.
Du bist der Atem der Natur
Und leuchtest jeder Kreatur.
Denn ohne dein Licht kann nichts besteh'n,
Würde das Leben bald vergeh'n.
Und nun im Tempel Echnaton erscheint
Mit Nofretete liebevoll vereint
Um dich, den Gott, den Herrn der Ewigkeit zu preisen,
dir grosse Ehre zu erweisen.
Ägypten mögest du behüten, Aton!
Zu dir, oh Aton, beten wir,
und danken dir,
denn in der Welt bist du die Kraft,
die Leben schafft, Aton!*



Lyrisch, Ätherisch, Heldenhaft: Musik für eine Hymne

Es ist interessant zu sehen (und zu hören), welche Kombination von Stimmen und Instrumenten jeder Komponist für eine Hymne an die Sonne vorgesehen hat.

Chorgesang ist sehr beliebt, vielleicht in Anlehnung an christliche liturgische Werke. Sutermeister hat einen reinen Männerchor vorgesehen, für einen tieferen, mysteriöseren Klang. Bergman, der einen gemischten Chor besetzt, hat einen Bariton als Solo-Sänger und Sprechteile, die auch an christliche Liturgie erinnern; Holmboe wechselt am Anfang seines Werkes zwischen tiefem, dröhnendem Rezitativ und hellem Chorgesang für einen sehr einprägsamen Effekt.

Ansonsten wurden für Solo-Teile eher hellere Stimmen gewählt, von Mezzo-Sopran (Milner) bis zu Konter-Tenor (die Besetzung der Hauptrolle von Glass' Akhnaten erfordert einen Kontertenor; praktisch wird er oft von einer Altistin gesungen.)

Von den Stücken, die kein komplettes Symphonieorchester vorsehen (wie Fuentes' „The Hymn to the Aton“ oder die Arie aus der Oper von Glass), entdeckt man eine Vorliebe für Blas- und Schlaginstrumente – die erste (unpublizierte) Version von „The Song of Akhnaten“ von Milner hatte eine reine Schlaginstrument-Begleitung (die zweite wurde für ein Kammerorchester umgearbeitet). Möglicherweise ist hier der Nachklang des triumphalen Marsches aus Verdis Aida mit seiner eindrucksvollen Blasstimme zu sehen, oder vielleicht auch ein Wunsch, sich an die bei Festprozessionen dargestellten Trompeten und Trommeln aus dem Alten Ägypten anzulehnen.

Wiederum fällt Philip Glass etwas aus der Reihe: wenn auch mit vollem Orchester, dominieren bei ihm die Streich- und Elektronikinstrumente, welche zusammen mit seiner 12-Punkt-Harmonie für eine sehr ätherische Atmosphäre sorgen.

Die Stücke, die als Klangproben zu Verfügung stehen (Holmboe, Milner, Glass und Fuentes; für Diskographie s. u.), reihen sich wunderbar in zwei Gefühlswelten ein: Die eine ist mitreißend, triumphal, mit vollen Klängen, die die Vielfalt der Schöpfung feiern (Milner und Fuentes); die andere dagegen ätherisch, rührend und lässt die sakrale Liebe zwischen Schöpfer und Schöpfung in jeder Note erklingen. ■

Bergman (1959)	Holmboe (1961)	Sutermeister (1965)	Milner (1969)	Glass (1984)	Fuentes (2004+2020)
I. V. VI. II. VII. VIII. (/..Die Fremdländer ... Ägypten") IX. (ab „Du erschaffst ...“) XII. (mit Abweichungen)	I.a+d II. I.b III. XIII.	Titel I.a II. (/kein Auge sieht ... beißen) III. (mit einer Zeile aus II.) IX. (NUR „Du hast den Himmel ... allein bist“) XI. (NUR „das du ... geschaffen hast.“) X. (NUR „Du erschaffst ... Einen“) Eigenes Ende	I. II. (bis „... sie merken es nicht.“ + 1 Satz aus dem kleinen Sonnenhymnus) V. (bis „... für deinen Ka.“) VI.a (ab „Die Fische...“) VI.d VII. (NUR „Wie viel ... geschaffen hast“ und „allem, was ... läuft“) XII. (/„außer ... Waenre!“)	I.a+b V. VII. (/..indem ... verborgen !“ und „mit Menschen ... Wild.“) IX. (bis „... spüren.“) XII. XV. (NUR „Du richtest ... Leibe kam.“)	VI.b-c VII. VIII. XII. II. XIII. XIV. XV. I. III. IV. V. VI.a IX. X.



64

Literaturverzeichnis

ASSMAN 1999

Assmann, Jan, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, OBO, Freiburg und Göttingen, 214–222

CONWAY 2016

Conway, Paul, „Anthony Milner: *The Water and the Fire – The Song of Akhenaten*, CD Booklet, Lyrita Itter Broadcast Collection

FUENTES 2020

Fuentes, Carlos McMillan, About “*The Hymn to the Aten*”, pdf direkt vom Komponisten sowie Informationen auf der Webseite (<https://www.cmfuentes-music.com/op-10> am 21.07.2021 aufgerufen)

HANNIBAL 2010

Hannibal, Sine Tofte, *Hymn to the Sun: works for a capella choir*, CD Booklet, Dacapo

KARLIBEL 1996

Karlibel, Ayin, *Liederpalette*, Keturi Musikverlag, 6–11

SUTERMEISTER 1965

Sutermeister, Heinrich, *Sonnenhymne des Echnaton*, B. Schott's Söhne, Mainz

Diskographie

1987 Philip Glass: *Akhnaten*, Stuttgart State Opera, Directed by Dennis Russell Davies, CBS recordings (auch bei Sony Classical erhältlich)

2010 *Hymn to the Sun: Works for a capella choir*, Dacapo (Vagn Holmboe, Solihymne)

2016 Anthony Milner: *The Water and the Fire – The Song of Akhenaten*, Lyrita Itter Broadcast Collection

2020 Carlos McMillan Fuentes, *The Hymn to the Aten*, als MIDI auf seiner Webseite: <https://www.cmfuentesmusic.com/op-10>



Der Große Sonnenhymnus

Anbetung des (Es lebt Re-Harachte, der im Horizont jubelt) (in seinem Namen als Re, das im Aton ist), der Leben gibt immer in unendliche Zeit (nach ASSMANN 1999)

I.

a.

*Du erscheinst in Schönheit
Im Horizont des Himmels,
du lebende Sonne, die das Leben bestimmt!
Du bist aufgegangen im östlichen Lichtland,
du hast jedes Land erfüllt mit deiner Schönheit.*

b.

*Du bist schön, gewaltig und funkelnd,
du bist hoch über jedem Land.
Deine Strahlen, sie umfassen die Länder bis ans Ende
deiner ganzen Schöpfung,*

c.

*als Re dringst du an ihre Grenzen
und unterwirfst sie deinem geliebten Sohn.*

d.

*Du bist fern, aber deine Strahlen sind auf Erden,
du bist in ihrem Angesicht, aber man kann deinen Gang
nicht erkennen.*

II.

*Gebst du unter im westlichen Horizont,
ist die Erde in Finsternis, in der Verfassung des Todes.
Die Schläfer in der Kammer, verhüllt sind ihre Köpfe,
kein Auge sieht das andere.
Ihre Habe wird ihnen unter den Köpfen weg gestohlen,
und sie merken es nicht.
Jedes Raubtier ist aus seiner Höhle herausgekommen,
alle Schlangen beißen.*



*Dunkel ist das Herdfeuer
(oder: die Finsternis ist ein Grab),
die Erde liegt in Schweigen:
ihr Schöpfer ist untergegangen in seinem Horizont.*

III.

*Am Morgen bist du aufgegangen im Horizont
Und bist strahlend als Sonne des Tages.
Du vertreibst die Finsternis, du gibst deine Strahlen,
die beiden Länder sind im Fest.*

IV.

*Die Menschheit erwacht und steht auf den Beinen: du
hast sie aufgerichtet,
sie reinigen ihre Körper und ziehen Leinengewänder an;
ihre Arme sind in Lobgebärden bei deinem Erscheinen,
das ganze Land tut seine Arbeit.*

V.

*Alles Vieh befriedigt sich an seinen Kräutern,
Bäume und Pflanzen wachsen,
Die Vögel fliegen auf aus ihren Nestern,
ihre Flügel sind Lobgebärden für deinen Ka.
Alles Wild tanzt auf seinen Füßen,
alles, was auffliegt und niederschwebt,
sie leben, wenn du für sie aufgehst.*

VI.

*a.
Die Schiffe fahren stromab
Und stromauf in gleicher Weise.
Jeder Weg ist geöffnet durch dein Erscheinen.
Die Fische im Fluß
Hüpfen vor deinem Angesicht;
Deine Strahlen sind im Innern des Ozeans.*

b.

*Der den Samen sich entwickeln läßt in den Frauen,
der Wasser zu Menschen macht;
der den Sohn am Leben erhält im Leib seiner Mutter
und ihn beruhigt, indem er seine Tränen stillt;*

c.

*Amme im Mutterleib,
der Luft gibt, um alles zu beleben, was er geschaffen hat.
Wenn (das Kind) herabkommt aus dem Leib,*

*um zu atmen am Tag seiner Geburt,
dann öffnest du seinen Mund zum Sprechen (?) und sorgst
für seinen Bedarf.*

d.

*Wenn das Küken im Ei
Redet in der Schale,
dann gibst du ihm Luft darinnen, um es zu beleben;
du hast ihm seine Frist gesetzt,
um sie zu zerbrechen im Eri;
es kommt heraus aus dem Ei,
um zu sprechen zu seiner Frist;
Es läuft auf seinen Füßen, wenn es aus ihm herauskommt.*

VII.

*Wie viel ist es, was du geschaffen hast,
indem es dem Angesicht verborgen ist!
Du einer Gott, der nicht seinesgleichen hat!
Du hast die Erde erschaffen nach deinem Herzen, der du
allein warst,
mit Menschen, Herden und jeglichem Wild,
allem, was auf Erden ist und auf Füßen läuft,
(allem,) was in der Luft ist und mit seinen Flügeln auf-
fliegt.*

VIII.

*Die Fremdländer von Syrien und Nubien,
und das Land von Ägypten:
du stellst jedermann an seinen Platz und schaffst ihren
Bedarf,
jeder Einzelne hat zu essen, seine Lebenszeit ist festgesetzt.
Die Zungen sind verschieden im Sprechen
Ihre Eigenschaften desgleichen;
Ihre Hautfarbe ist unterschieden, (denn) du unterscheidest
die Fremdländer.*

*Du machst den Nil in der Unterwelt
Und bringst ihn (herauf) nach deinem Belieben,
um die Menschheit am Leben zu erhalten wie du sie (dir)
geschaffen hast;
du bist ihrer aller Herr, der sich abmüht mit ihnen.
Du Herr eines jeden Landes, der aufgeht für sie,
du Sonne des Tages, gewaltig an Hoheit!
Alle fernen Länder, du schaffst ihren Lebensunterhalt:
Du hast einen Nil an den Himmel gesetzt, daß er herab-
steige zu ihnen,*

*er schlägt Wellen auf den Bergen wie der Ozean,
um ihre Äcker zu befeuchten, wie es ihnen zukommt.
Wie wirkungsvoll sind deine Pläne, du Herr der unendlichen
Zeit!*

*Der Nil am Himmel, er ist gedacht für die Fremdvölker
Und die Wildtiere eines jeden Berglandes, die auf ihren
Füßen laufen.*

*Der (eigentliche) Nil, er kommt
Aus der Unterwelt nach Ägypten.*

IX.

*Deine Strahlen säugen alle Wiesen;
Wenn du aufgehst, leben sie und wachsen um deinetwillen.
Du erschaffst die Jahreszeiten, um sich entwickeln zu
lassen, was alles du schaffst,*

*den Winter, sie zu kühlen,
die Hitze, damit sie dich spüren.*

*Du hast den Himmel fern gemacht, um an ihm aufzuge-
hen,*

*um alles zu sehen, was du erschaffst,
indem du allein bist.*

*Du bist aufgegangen in deiner Verkörperung als Lebende
Sonne,*

*du bist erschienen und strahlend,
du bis fern und nah (zugleich).*

X.

*Du erschaffst Millionen Verkörperungen aus dir, dem
Einen,*

*Städte und Dörfer,
Äcker, Weg und Fluß.*

*Alle Augen sehen dich ihnen gegenüber,
indem du als Sonne des Tages über der Erde bist.*

XI.

Wenn du gegangen bist, dein Auge nicht mehr da ist,

*das du um ihretwillen geschaffen hast, damit du dich
nicht selber siehst als einziges, was du geschaffen hast (?);*

XII.

*(auch dann) bist du in meinem Herzen, denn es gibt
keinen, der dich kannte,*

außer deinem Sohn (Nefercheperure Waenre)].

Du läßt ihn kundig sein deiner Pläne und deiner Macht.

XIII.

*Die Erde entsteht auf deinen Wink, wie du sie geschaffen
hast:*

Du gehst auf für sie – sie leben,

du gehst unter – sie sterben.

Du bist die Lebenszeit selbst, man lebt durch dich.

XIV.

*Die Augen ruhen auf Schönheit, bis du untergehst,
alle Arbeit wird niedergelegt, wenn du intergehst im
Westen.*

Der Aufgehende, er läßt [alles Seiende]

wachsen für den König;

Eile ist in jedem Fuß, seit du die Erde gegründet hast.

XV.

*Du richtest sie auf für deinen Sohn, der aus deinem Leibe
kam,*

*den König von Oben- und Unterägypten, der von der
Wahrheit lebt,*

den Herrn der beiden Länder (Nefercheperure Waenre)],

den Sohn des Re, der von der Wahrheit lebt,

den Herrn der Kronen (Echnaton)] mit langer Lebenszeit.

Die Große Königliche Gemahlin, die er liebt,

die Herrin der beiden Länder (Neferneferure Nofretete)],

die lebt und sich verjüngt immer und ewig.

OBJEKTE

SPHINX ON THE BOX

ÄGYPTEN AUF ZIGARETTENDOSEN

DIETRICH WILDUNG



Während meiner Zeit als Assistent am Ägyptologischen Institut der Münchener Universität Anfang der siebziger Jahre gehörte es zum Ritual der mehrmals wöchentlich stattfindenden Besprechungen mit dem Institutsvorstand Professor Hans Wolfgang Müller, dass ich (obwohl Nichtraucher) mit ihm eine Zigarette rauchen musste – mit ovalem Mundstück und aus einer gelben Schachtel angeboten, die sich in ihrem flachen Format und im Design von den üblichen Zigarettenpäckchen deutlich unterschied (Abb. 1).

Der gelb umrahmte Deckel der Pappschachtel trägt über dem Schriftzug ED. LAURENS ein ornamental

gerahmtes weißes Etikett, das in Bild und Text auf Ägypten als Ursprungsland der Zigaretten verweist. Oben steht auf einem geschwungenen Schriftband Manufacture de Cigarettes Égyptiennes, links flankiert von La Fleur Tabac d'Orient, rechts von Vente dans toutes bonnes maisons. Das zentrale Motiv zeigt unter dem Schriftband LE KHÉDIVE in einem mit einer Krone geschmückten Medaillon einen bärtigen Kopf mit rotem Tarbusch; um das Medaillon läuft der Schriftzug MARQUE DÉPOSÉE PAR AUTORISATION SPÉCIALE DE SON ALTESSE. Darunter sind zwei einander gegenüberstehende Hähne als heraldisches Emblem dargestellt. Den Abschluss bildet die Zeile ED. LAURENS,



Abb. 1

von der die handschriftliche Signatur Ed. Laurens nach rechts oben läuft. Diese zentralen Darstellungen und Texte werden rechts und links von Hinweisen auf Messeorte gerahmt, an denen die Marke Preise erhielt. Links EXP. PARIS 1889 mit zwei Medaillen, dann zur Profildarstellung einer liegenden Sphinx LONDON ALEXANDRIE (ÉGYPTE); rechts in einem ornamental gerahmten Tableau PAR LETTRE PATENTE FOURNISSEUR DE LA MAISON DE S.A. LE KHÉDIVE, gefolgt von drei gestaffelten Pyramiden und GENEVE BRUXELLES LA HAYE.

Die mehrfache Nennung von „Seiner Hoheit dem Khe-diven“ bezieht sich auf die Vizekönige von Ägypten, die bis 1914 diesen Titel trugen. Damit ist ein terminus ante quem für die Gestaltung dieser Verpackung gegeben.



Abb. 2

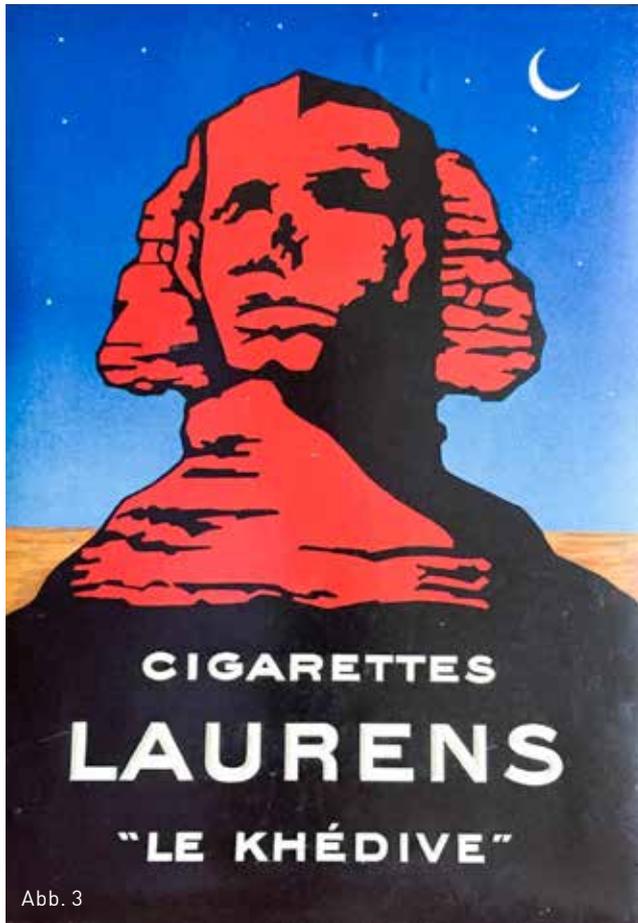


Abb. 3

Die Zigarettenmanufaktur Edouard Laurens wurde 1887 in Alexandria gegründet. Ihr ägyptischer Ursprung prägte die Graphic Identity der Marke auch an den Zweigunternehmen in London, Genf und Wiesbaden. Als die Manufaktur nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Standort in der Westenriederstraße in München fand, griff man auf das traditionelle Erscheinungsbild zurück. Nur ein Detail verweist auf die Herstellung in Deutschland: Wo im Original (Abb. 2) am unteren Rand des Etiketts ein grünes Oval den arabisch geschriebenen Namen Edouard Lauren[s] zeigt, steht nun GELB als Sortenbezeichnung. 1999 findet die Münchener Laurens Cigaretten Manufaktur GmbH mit der Insolvenz der Firma ihr Ende.

Die regelmäßige Begegnung mit Laurens Gelb bei den Dienstbesprechungen im Zimmer des Institutschefs wurde für mich zum Ausgangspunkt einer



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

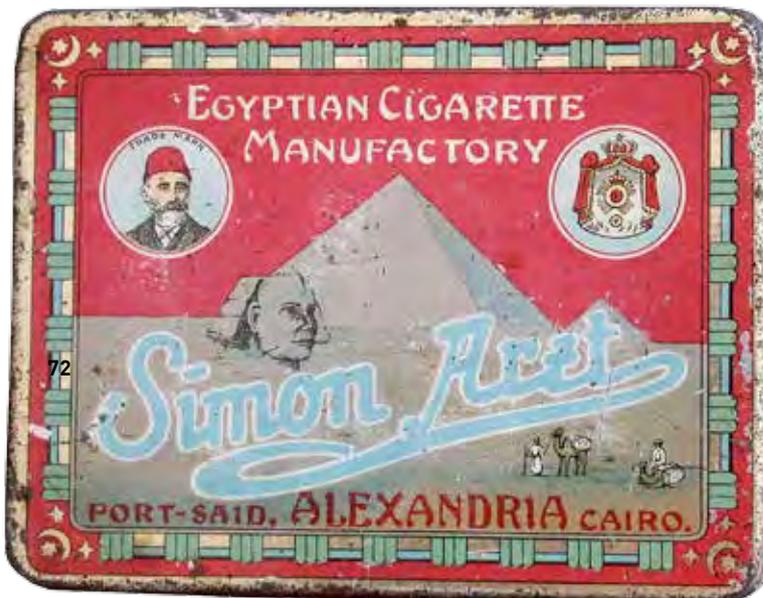


Abb. 8

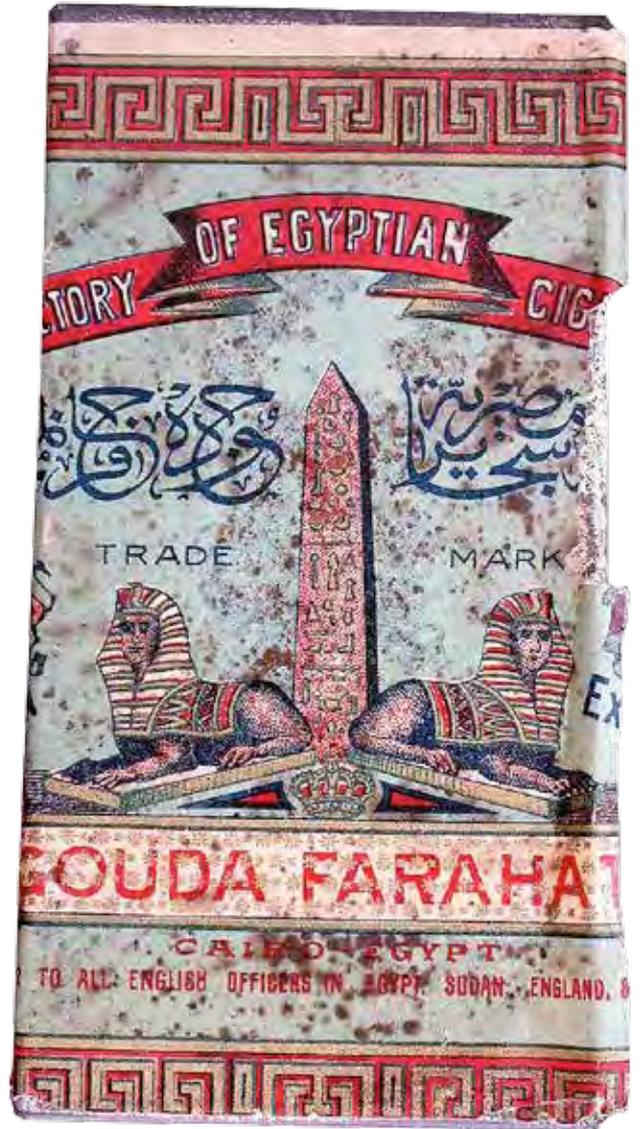


Abb. 9

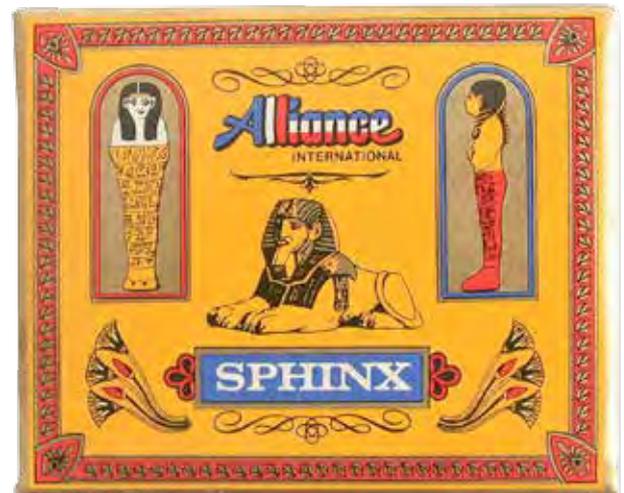


Abb. 10



Abb. 11

Sammelleidenschaft, die auch dem Museumsägyptologen erlaubt ist, der sich konsequent des Sammelns ägyptischer Originale zu enthalten hat. Auf der Auer Dult und später in Berlin auf den Flohmärkten auf der Straße des 17. Juni und Am Kupfergraben sowie in einem Trödeladen unter den S-Bahn-Bögen an der Friedrichstraße entdeckte ich immer wieder Zigarettendosen mit ägyptischen Motiven. Die Sammlung wuchs auf über fünfzig Exemplare an – genug Material, um eine Typologie der Motive zu erstellen. Wie schon auf der Laurens-Schachtel aus dem Ende des 19. Jahrhunderts stehen Sphinx und Pyramiden als Bildchiffren für „Ägypten“ und „Orient“ im Vordergrund. Aus der Vielzahl der Belege seien im Folgenden einige typische Beispiele vorgestellt.

Als Vorlage für „Laurens Le Khedive“ (Abb. 3) hat das berühmte Gemälde von Jean-Léon Gérome von 1886 gedient, das Bonaparte vor dem Sphinx von Gisa zeigt. Die Manufaktur Jasmatzi in Dresden nennt ihre verschiedenen Sorten u. a. „Cheops“, „Ramses“ und „Sphinx“ und wählt als Motiv die auch auf der Laurens Gelb dargestellte liegende Sphinx im Profil (Abb. 4).



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 15



Abb. 14

Dresden entwickelt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Zentrum der Tabak- und Zigarettenproduktion und wird im frühen 20. Jahrhundert mit mehr als 100 Tabakfirmen zur „Zigarettenhauptstadt“. Noch heute prägt die Zigarettenindustrie architektonisch das Stadtbild von Dresden. Die 1862 errichtete Fabrik der Manufaktur Yenidze präsentiert sich mit Kuppel und Minarett als orientalische Moschee (Abb. 5).

Oft ist das Sphinxmotiv mit den Pyramiden verbunden, eingebettet in die Wüstenlandschaft von Gisa mit Beduinen und Kamelen (Abb. 6–8). Für die Gouda Farahat Zigarette (um 1900) wirbt das Etikett, auf eine Papierbänderole gedruckt, die auf die lange Blechschachtel geklebt ist, nicht nur mit einem Obelisken zwischen zwei Sphingen (Abb. 9), sondern auch mit „To all English Officers in Egypt, Sudan and England“. Als typisch ägyptisch werden auch Götterdarstellungen (Abb. 6) und Uschebtis (Abb. 10) mit dem Sphinxmotiv kombiniert. Von der künstlerischen Bewegung des Orientalismus sind Zigaretten- und Tabakdosen inspiriert, die das beliebte Motiv des Harim aufgreifen. Auf einer Dose der Manufaktur Dimitrino (um 1910), einem der schönsten Objekte meiner Sammlung, ist eine orientalische Schönheit dargestellt, die vor dem Panorama der Pyramiden mit Sphinx lagert und eine Zigarette raucht, die sie der neben ihr stehenden Schachtel entnommen hat (Abb. 11).

Selbst wenn die Orienttabak-Zigarette vom Markt verschwunden ist, begegnet der Raucher auch heute noch der Kombination Sphinx – Pyramide als einem Standardmotiv bei Zigarettenpapier und Zündhölzern (Abb. 12, 13); dabei verweist der Name „Gizeh“ in seiner im

Deutschen unüblichen Schreibung für Gisa auf die englische und französische Schreibung, wie sie in Ägypten üblich ist. Vor allem aber bleibt Ägypten bei den Camel-Zigaretten lebendig; vor der „klassischen“ Pyramiden-silhouette tritt das Kamel in verschiedenen Variationen und Verfremdungen auf (Abb. 14).

Wenn auch ohne Sphinx, soll doch eine Tabakdose an den Schluss dieser Übersicht gestellt werden, die aufgrund des ungewöhnlichen Motivs besondere Beachtung verdient (Abb. 15). „Siegessäuge der ägyptischen Königin Nofretete durch Theben“ steht am unteren Rand der Darstellung. Sie zeigt vor einer Tempelfassade einen Streitwagen, der von einem prachtvoll geschmückten Doppelgespann in vollem Galopp gezogen wird. Im Wagenkasten steht eine Königin, durch ihre charakteristische Krone eindeutig als Nofretete gekennzeichnet. Das phantasievoll und bunt ausgestaltete Motiv ist durch in Strichzeichnungen publizierte Reliefs in mehreren Gräbern von Amarna angeregt, die Nofretete bei der Ausfahrt im Streitwagen zeigen. Die Dose wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg geschaffen, als die bereits 1705 gegründete Tabakwarenmanufaktur Crüwell in Bielefeld mit einem attraktiven Motiv und einem bekannten Namen Werbung betrieb. Nofretetes Siegeszug durch Theben konnte jedoch das Ende der Firma 1983 nicht aufhalten.

Durch die Instrumentalisierung von Sphinx und Pyramide in der Werbung für Orienttabak und Orientzigaretten entstand eine Ägyptomanie en miniature, die die Ägyptenmode des 19. Jahrhunderts überdauerte und bis heute nachwirkt ■

BERICHT

NEUES AUS DEM MUSEUM

Förderprogramm kultur.digital.vermitteln

Wir freuen uns sehr über die Zusage des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst für die Förderung unseres eingereichten Ausstellungsprojektes „Unternehmen Naga“ – Begehbare und immersive Klang-Landschaft! Herzlichen Dank für das in uns gesetzte Vertrauen und dass wir die Jury mit unserem Antrag überzeugen konnten!

Die Planung für dieses außergewöhnliche Projekt beginnt ab sofort. Freuen Sie sich auf eine Umsetzung ab 2022.

Mehr zu unserer Grabung im Sudan erfahren Sie unter naga-projekt.de

52. Ständige Ägyptolog*innen-Konferenz

Vom 9. bis 11. Juli 2021 fand die 52. Ständige Ägyptolog*innen-Konferenz statt, veranstaltet von der Abteilung Ägyptologie des Instituts für Altertumswissenschaften der Johannes Gutenberg Universität in Mainz zum Thema „Ägyptologie 2021“. Nachdem die SÄK 2020 entfallen musste, wurde sie dieses Jahr als reine Online-Veranstaltung durchgeführt. Auch das Ägyptische Museum München war mit dem Institutionsbericht und einem Poster von Roxane Bicker zum Kamil-Krater (MAAT 11) vertreten. Die SÄK 2022 wird in Würzburg stattfinden.

Eine Übersicht der Institutionsberichte und weiteres Material findet sich auf zenodo.org/communities/saek2021

Neuer Shop

Im August hat das Shopcafé im Museum unter der Leitung von Patrick Brose wieder eröffnet. Neben den Publikationen des Museums finden Sie dort eine ganze Reihe weiterer Bücher und Andenken, sowie viele Artikel zur aktuellen Sonderausstellung DUCKOMENTA. Natürlich ist auch für das leibliche Wohl gesorgt. Wir freuen uns auf Ihren Besuch!

5. Kunstarealfest

Ausgedehnt auf eine ganze Woche wurde vom 16. bis 21. Juli 2021 das 5. Kunstareal-Fest durchgeführt. Über 100 Veranstaltungen an 40 Orten zeigten die Vielfalt des Münchner Kunstareals und konnten zahlreiche Menschen anlocken.

Das Ägyptische Museum beteiligte sich mit der Klang-Video-Installation „Opposite, You, Me“ von Stefan Winter und der Performance „Bis hierhin oder weiter? Part 2“ von Susanne Schütte-Steinig mit zwei Open-Air-Veranstaltungen.

Newsletter

Kennen Sie schon unseren Newsletter? Immer zum Anfang des Monats informiert er Sie über alles, was im Museum passiert und weist Sie auf anstehende Veranstaltungen hin.

Zu abonnieren unter smaek.de

Vortragsreihe und Podcast

Im Juli 2021 startete mit „Zeit – Raum – Mensch“ die neue Vortragsreihe des Museums, die noch bis Ende des Jahres läuft. Angelaufen ist auch die 2. Staffel des Museums-Podcasts „Auf die Ohren!“.

Beide Reihen finden Sie auf dem YouTube-Kanal des Museums.

Vorstand Freundeskreis

Nach dem Ausscheiden von Herrn Dr. Wolfram Peitzsch wurde Frau Dr. Sylvia Schoske als neue Schriftführerin in den Vorstand des Freundeskreises des Ägyptischen Museums berufen. Die Bestätigung durch die Mitgliederversammlung steht noch aus.

IMPRESSUM

AUTOR*INNEN

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

Dr. des. Nadja Böckler, Ägyptologin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Dr. Mélanie C. Flossmann-Schütze, Ägyptologin
Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Laura Schieferle, Geschäftsstellenleitung
Kunstareal München

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

Dr. Sylvia Schoske
Direktorin i.R., Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

Joachim Willeitner M.A., Ägyptologe
München

Stefan Winter, Klangkünstler
Neue Klangkunst gGmbH, München

BILDNACHWEIS

Seite 02: interDuck | Seite 03: Barbara Schulze Frenking, Die Werft | Seite 04: interDuck | Seite 05: interduck; Barbara Schulze Frenking, Die Werft | Seite 06: Marianne Franke, SMÄK | Seite 07: Marianne Franke, SMÄK | Seite 08 und 09: Die Werft / Marianne Franke, SMÄK | Seite 10: Marianne Franke, SMÄK | Seite 11: Die Werft / Marianne Franke, SMÄK | Seite 12: Die Werft / Marianne Franke, SMÄK | Seite 13: Marianne Franke, SMÄK | Seite 14: Marianne Franke, SMÄK | Seite 15: Mélanie Flossmann-Schütze | Seite 16: SMÄK; Marianne Franke, SMÄK | Seite 17: Marianne Franke, SMÄK | Seite 19: Marianne Franke, SMÄK | Seite 20: Marianne Franke, SMÄK | Seite 22: Nadja Böckler | Seite 23: Nadja Böckler / Marianne Franke, SMÄK | Seite 24: Marianne Franke, SMÄK | Seite 26: Joachim Willeitner | Seite 27: Joachim Willeitner | Seite 28: Joachim Willeitner | Seite 29: Joachim Willeitner; Ägyptisches Museum Kairo | Seite 30: Joachim Willeitner | Seite 31: Joachim Willeitner | Seite 32: Joachim Willeitner | Seite 33: Joachim Willeitner; Marianne Franke, SMÄK | Seite 34: Marianne Franke, SMÄK | Seite 35: Joachim Willeitner | Seite 36: Jürgen Reichmann | Seite 37: Kunstareal; Carolin Sonner | Seite 38: Carolin Sonner | Seite 39: Kunstareal | Seite 40–47 Neue Klangkunst gGmbH | Seite 49: Jean-Baptiste Millot | Seite 50: Roxane Bicker | Seite 51: Die Werft | Seite 52 – 53: Marianne Franke, SMÄK | Seite 54–55: Die Werft | Seite 56: Michael Forstner, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; Marianne Franke, SMÄK; A. Paasch, SPK / SMB | Seite 57: Marianne Franke, SMÄK; Renate Kühling, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München | Seite 58: Marianne Franke, SMÄK | Seite 59: Marianne Franke, SMÄK; Bayerische Schlösserverwaltung schloesser.bayern.de | Seite 60: Marianne Franke, SMÄK | Seite 62: Marianne Franke, SMÄK | Seite 64: Marianne Franke, SMÄK | Seite 65: Marianne Franke, SMÄK | Seite 66: Marianne Franke, SMÄK | Seite 69: Roxane Bicker | Seite 70–74: Dietrich Wildung

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

HERAUSGEBER

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

REDAKTION

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

GESTALTUNG

Die Werft, München

DRUCK

viaprinto.de

VERTRIEB

Ägyptisches Museum München.
Einzelausgaben können je nach Verfügbarkeit schriftlich über das Sekretariat 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

NEUER SHOP

Nach langer Pause hat das Shopcafé im SMÄK München wieder geöffnet. Trotz eines Pächterwechsels bleibt vieles wie gewohnt, manches wurde weiterentwickelt.

Schauen Sie doch einfach vorbei – egal ob für eine Erholungspause während des Museumsbesuches, auf der Suche nach Geschenkartikeln oder falls Ihnen der Lesestoff ausgegangen ist!

Ihm Shopcafé finden Sie:

- Backwaren der Münchner Bio-Bäckerei und -Konditorei Mauerer, Snacks und Kaffeespezialitäten
- Bücher über unterschiedliche Themenbereiche des antiken Ägyptens
- Schreibwaren, Spielwaren und Accessoires mit Ägyptenbezug
- ägyptischen und ägyptisierenden Schmuck
- und natürlich die Publikationen des Museums

Bis 30. Januar 2022 gibt es zudem viele Produkte passend zur Sonderausstellung Duckomenta!



Museums-Rätselhefte für Kinder mit spannenden Comics, kniffligen Rätseln und lustigen Spielen für alle Nachwuchsägyptologen.

FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Aus dem Magazin, durch das Museum, das Kunstareal und München führt sie MAAT 21. Freuen Sie sich auf Einblicke in die praktische Museumsarbeit, lernen Sie neue Blickpunkte auf alte Bekannte kennen und begleiten Sie uns auf virtuellen und analogen Rundgängen, bei denen wir uns – vielleicht im Entenmarsch? – auf altägyptischen Spuren begeben.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652