

MAAT

NACHRICHTEN AUS DEM STAATLICHEN MUSEUM
ÄGYPTISCHER KUNST MÜNCHEN



Freundeskreis

10 Jahre

Fayence

Neuerwerbung

Priester

Nefertem

Obelisk

Geschwisterehe

Madrigals

Neuigkeiten

Ausgabe

22 | 2021



INHALT

MAAT AUSGABE 22

02 WOLFRAM PEITZSCH
DIETRICH WILDUNG

04 LUTZ WIEGAND



06 10 JAHRE
SYLVIA SCHOSKE

16 FAYENCE
MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE
UND JESSICA IZAK

24 NEUERWERBUNG
ARNULF SCHLÜTER

28 PRIESTER
ALEXANDER SCHÜTZE



**34 NEFERTEM
UND DIE LÖWEN**
JAN DAHMS

43 OBELISK
DIETRICH WILDUNG

46 GESCHWISTEREHE
NADJA BÖCKLER



**50 ALTÄGYPTISCHE TEXTE
IN MODERNER VERTONUNG**
SONIA FOCKE

55 NEUIGKEITEN

56 AUTOR*INNEN | IMPRESSUM

EDITORIAL

Liebes Museumspublikum,

mit Dr. Wolfram Peitzsch hat ein überaus engagierter und tatkräftiger Förderer unseres Hauses nach jahrzehntelanger Tätigkeit den Vorstand des Freundeskreises verlassen. Wir wünschen ihm im wohlverdienten Ruhestand nur das Beste, danken für die Zusammenarbeit und Unterstützung. Gleiches gilt für Lutz Wiegand, der nach vielen Jahren seine Tätigkeit als Rechnungsprüfer des Vereins beendet. Herzlichen Dank! Wir freuen uns darauf, beide künftig weiterhin als Besucher des Hauses und unserer Veranstaltungen begrüßen zu können.

Viele Neuerwerbungen und Aktivitäten des Museums wären ohne Förderung und Unterstützung des Freundeskreises nicht möglich, deswegen gilt an dieser Stelle auch Ihnen als treues (oder zukünftiges?!) Mitglied des Freundeskreises unser Dank - auch dafür, dass Sie auch in schwierigen Zeiten weiter an unserer Seite stehen.

Die Vielfalt der Museumsarbeit können Sie erneut in diesem Heft erleben - wir blicken zurück auf 10 Jahre im neuen Haus, widmen uns unbekanntem und altbekanntem Objekten, stellen Zusammenhänge her und erfreuen uns daran, dass es immer wieder neues zu entdecken gibt. Wir hoffen, dass es Ihnen auch so ergeht.

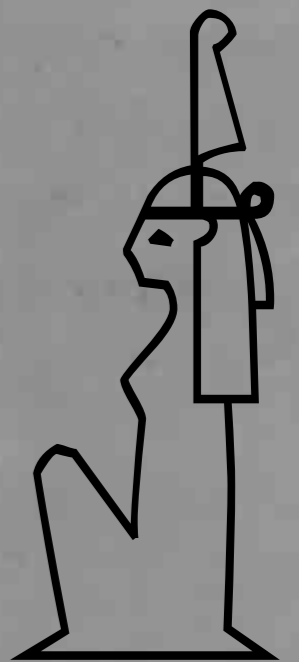
Kommen Sie gut durch den Winter und bleiben Sie uns treu!

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.



FREUNDDES KREIS

DER GUTE GEIST DES FREUNDDES KREISES

WOLFRAM PEITZSCH VERLÄSST DEN VORSTAND

DIETRICH WILDUNG



Dietrich Wildung und Wolfram Peitzsch
in der Residenz, 1986

Als ich Mitte 1975 die Leitung der Staatlichen Sammlung Ägyptischer Kunst übernommen hatte, bildete sich alsbald ein rasch wachsender Besucherkreis, der sich regelmäßig bei den Dienstagabend-Vorträgen und bei Führungen traf. Der Wunsch dieser „Stammkunden“, einen Freundeskreis zu gründen, fand meine lebhafteste Unterstützung. Der im Kultusministerium für die Museen zuständige Leitende Ministerialrat Dr. Wolfgang Eberl bot sich an, nach einer Persönlichkeit für die Leitung eines Freundeskreises Ausschau zu halten, und es gelang ihm, Dr. Hubert Schmid für diese Aufgabe zu gewinnen, der vom Leiter der Haushaltsabteilung des bayerischen Finanzministeriums zum Vorsitzenden des Vorstands der Bayerischen Landesbank gewechselt war. Dr. Schmid fand in seinem Vorstandskollegen Dr. Hans Peter Linss einen kongenialen Partner. Dr. Linss, promovierter Islamwissenschaftler („Probleme der islamischen Dogmatik“) war viele Jahre für die Deutsche Bank in Kairo tätig, und in München engagierte er sich für Museen, Theater und Forschung. Das Duo Schmid – Linss holte sich als Dritten im Bunde den Bankdirektor Dr. Wolfram Peitzsch, Personalchef der Bayerischen Landesbank.

Dr. Peitzsch hatte als Jurist und Historiker über „Kriminalpolitik in Bayern unter der Geltung des Codex Juris Criminalis Bavarici von 1751“ promoviert (1968 in den „Münchener Universitätschriften“ veröffentlicht). Der Kunst ist er durch seine Frau Inge Peitzsch eng verbunden, die sich als Künstlerin durch ihre naiven und folkloristischen Arbeiten einen Namen gemacht hat.

Im Oktober 1976 konstituierte sich der Freundeskreis der Ägyptischen Sammlung München. Dr. Peitzsch begleitete 45 Jahre lang die Geschicke des Vereins und scheidet nun als letzter der „Gründungsväter“ auf eigenen Wunsch aus dem Vorstand aus. Er war für das Museum der unmittelbare Ansprechpartner in allen Angelegenheiten des Freundeskreises. Er beauftragte eines der Sekretariate der Landesbank mit der Verwaltung des Vereins, mit der Führung der schließlich auf über 1000 anwachsenden Mitgliederkartei und mit der Verbuchung der Mitgliedsbeiträge. Er arrangierte über die Poststelle der Bank die Aussendung der Rundbriefe. Höhepunkte der Vereinsarbeit waren die Sitzungen von Vorstand und Kuratorium, für die Dr. Peitzsch jeweils eine der „Kanzeln“ auf dem Dach der Landesbank an der Briennerstraße „sur les toits de Munich“ reservierte – mit einem atemberaubenden Blick auf die Alpenkette, garniert mit kulinarischen Köstlichkeiten aus der bankeigenen Gastronomie.

Wenn der Vorstand des Freundeskreises zusammentrat, um über ein Erwerbungsprojekt des Museums zu beraten, war es vor allem Dr. Peitzsch, der fundierte Fragen zu Qualität, Provenienz und Angemessenheit des Preises stellte. Er war es auch, der es ermöglichte, die für den 1985 in München stattfindenden Internationalen Ägyptologenkongress vorbereitete Sonderausstellung „Entdeckungen – Ägyptische Kunst in Süddeutschland“ in Räumlichkeiten der Landesbank zeigen zu können.

Aus gutem Grund hat Dr. Louis Hagen, Vorsitzender des Freundeskreises, in der Mitgliederversammlung im September 2021 Herrn Dr. Peitzsch als „Gedächtnis des Vereins“ gewürdigt. In seinem Beitrag in MAAT 2 zum vierzigjährigen Jubiläum des Freundeskreises hat Dr. Peitzsch als Zeitzeuge ausführlich die Geschichte des Vereins nachgezeichnet.

Wir behalten ihn als Urgestein und guten Geist des Freundeskreises in dankbarer Erinnerung. Seine künftigen Besuche im Museum kann er entspannt genießen – ohne darüber Protokolle verfassen zu müssen. ■

Hans-Rainer Förger,
Wolfram Peitzsch,
Muhammad al Orabi,
Dietrich Wildung bei
Grundsteinlegung des
neuen Museums, 2007



FREUNDDES KREIS

WENN AUS PRÜFERN FREUNDE WERDEN ZUM ABSCHIED VON LUTZ WIEGAND

Seit seiner Gründung ist der Freundeskreis des Ägyptischen Museums München ein eingetragener Verein. Damit ist er ein Verein, der einen „ideellen Zweck“ verfolgt und keinen wirtschaftlichen – also: der Freundeskreis ist nicht gegründet worden, um Gewinn zu erzielen, sondern um finanziell, materiell, ideell und tatkräftig das Museum zu unterstützen.

Damit der Freundeskreis weiterhin diesen Status als eingetragener Verein behält und den Mitgliedern Spendenbescheinigungen für die Steuer ausstellen kann, muss jedes Jahr nachgewiesen werden, dass er nicht anstrebt, Gewinn zu erwirtschaften. Darüber hinaus muss eine unabhängige Person kontrollieren, dass die finanziellen Mittel der Satzung entsprechend ausgegeben werden. Tatsächlich ist gerade der Status der „unabhängigen Person“ wichtig: sie sollte kein Mitglied des Vereins sein oder, in unserem Fall zusätzlich, Teil der Museumsleitung. Da bekanntlich vier Augen mehr sehen als zwei, sind laut Satzung zwei Rechnungsprüfer vorgesehen.

Seit fast 20 Jahren übt Herr Lutz Wiegand eines dieser Ämter aus. Herr Wiegand war lange Zeit Prüfer bei der KPMG Deutschland und ist somit ein Fachmann in Sachen Rechnungsprüfung. Er übernahm diese Aufgabe mit großer Sorgfalt. Auch unter dem Jahr war seine Einschätzung für die Arbeit des Vereins notwendig. So wurden diverse Beschlüsse unter dem Vorbehalt gefasst, dass die Rechnungsprüfung, in persona Herr Wiegand, vorher um eine entsprechende Einschätzung gebeten wird. Der Vorstand konnte sich auf diese Art sicher sein, seine Entscheidungen entsprechend der Satzung zu treffen.

Wir danken Herrn Wiegand für seine langjährige, ehrenamtliche Tätigkeit für den Verein und freuen uns sehr, ihn nun – nach der Niederlegung seines Amtes – auch in den Reihen unserer Freunde begrüßen zu dürfen. ■

Lieber Herr Wiegand,

der Freundeskreis des Ägyptischen Museums München konnte sich glücklich schätzen von Ihnen geprüft zu werden.

Dank Ihrer langjährigen Erfahrung und hohen Kompetenz als Partner einer großen Wirtschaftsprüfungsgesellschaft war der Freundeskreis stets in guten Händen bei Ihnen aufgehoben und die Mitglieder konnten sich mit gutem Gewissen darauf verlassen, dass Ihre Beiträge satzungsgemäß verwendet wurden. Sie haben diese ehrenamtliche Aufgabe aber nicht nur „erledigt“, sondern sie immer mit großem Interesse und Sympathie für die Tätigkeit des Freundeskreises und die Entwicklung des Ägyptischen Museums München begleitet. Dafür danke ich Ihnen sehr herzlich.

Ich freue mich schon auf unsere nächste Begegnung bei den Veranstaltungen des Freundeskreises.

Alles Gute,
Ihr Dr. Louis Hagen

Lieber Herr Wiegand,

wer hat an der Uhr gedreht? Nicht zu glauben, dass Ihre Zeit als Rechnungsprüfer unseres Freundeskreises zu Ende geht. Nur wenige Vereine haben das Glück, einen solchen hochkompetenten Fachmann über viele Jahre hinweg für die Prüfung der Bücher zu haben. Alle Vereinsmitglieder schätzten das hieraus resultierende Gefühl der Sicherheit und ich, als Schatzmeister, ganz besonders. Sie stellten uns aber nicht nur Ihre profunden Fachkenntnisse zur Verfügung, Sie waren vielmehr mit großer Leidenschaft ein wohlmeinender Ratgeber, dem die gute Entwicklung des Freundeskreises und unseres Museums am Herzen lag. Vielen Dank für die zahlreichen netten Gespräche und die guten Ratschläge, die Sie mir gegeben haben. Nur eines bedaure ich: Dass ich Sie nicht früher kennenlernen durfte und unser gemeinsamer Weg nicht ein längerer war.

Bernhard Heinlein

Lieber Herr Wiegand,

als Ägyptologin sind meine Kenntnisse eines Jahresabschlusses gering gewesen, als ich vor einigen Jahren meinen ersten verfassen musste, dementsprechend nervös war ich vor der Prüfung. Doch in der anschließenden Besprechung konnten Sie mir meine Bedenken nehmen und mir jedes Jahr ein paar Verbesserungsvorschläge und Erklärungen mit auf den Weg geben, die dazu führten, dass ich auch als Fachfremde die Thematik etwas mehr verstand. Ich danke Ihnen für Ihre Geduld, ihr didaktisches Geschick und die Bereitschaft, mir auch unter dem Jahr beratend zur Seite zu stehen, wenn ich nicht wusste, ob es sich um eine Ausgabe im Sinne der „Vereinsverwaltung“ oder des „Bürobedarfs“ handelte.

Nadja Böckler



Wolfram Peitzsch
und Lutz Wiegand, 2010

SAMMLUNGS GESCHICHTE

AUF ZU NEUEN UFERN

ZEHN JAHRE NEUBAU – TEIL 1

SYLVIA SCHOSKE



Es war im Oktober 2011, als wir mit der Verwaltung ins neue Haus gezogen sind – Anlass für ein kleines Resümee dieser Jahre, vor allem im Hinblick auf den Bau und seine Architektur. Hat er gehalten, was wir uns mit und in ihm vorgenommen hatten? Haben sich unsere Erwartungen und die der Besucher erfüllt? Und warum sind wir eigentlich schon gut eineinhalb Jahre vor der eigentlichen Eröffnung ins ansonsten noch leere Haus eingezogen?

Vorhut

Streng genommen waren wir gar nicht die ersten – diese Ehre kommt dem Obelisken zu, der ziemlich genau ein Jahr zuvor, nämlich am 26. Oktober 2010 als erstes Objekt aus der Residenz in die Maxvorstadt gekommen war, per Tieflader, und dann in einer ziemlich spektakulären Aktion von einem riesigen Autokran durch eine Öffnung in der Decke in seinen Raum „eingefädelt“ wurde (Abb. 1). Diese Öffnung, bis zur Einbringung provisorisch abgedeckt, war auch der Grund für den Zeitpunkt der Umsetzung: Sie sollte endgültig verschlossen und abgedichtet werden, die Fläche über den unterirdischen Museumsräumen mit Erde verfüllt werden, um das Risiko möglicher Beschädigungen oder eines Wassereintritts zu beenden. An seinem neuen Standort behielt der Obelisk dann zunächst seine Holzverschalung, denn nun begannen ja allmählich die Arbeiten zur Einrichtung der neuen Dauerausstellung.

Besitzergreifung

Im Juni 2011 gab es – nach Grundsteinlegung 2007 und Richtfest 2009 – wieder einen offiziellen Termin: die Übergabe des Hauses an die beiden Nutzer, also Museum und Filmhochschule, die dann auch gleich im selben Jahr um- und einzog und im September zum Wintersemester eröffnete. Das Ganze fand im Rahmen einer gemeinsamen Pressekonferenz statt – und mit gleich zwei Ministern, Innenminister Hermann (auch für alle Bauten des Freistaats zuständig) und Kunstinister Heubisch (Abb. 2).

Beim anschließenden Presserundgang waren die Räume der Dauerausstellung das erste Mal für die Medienvertreter zugänglich. Damit waren wir de facto nun Hausherrn – auch wenn die eigentliche formale Übergabe de iure dann erst am 10. Oktober erfolgte, per Unterschrift bestätigt von Oberster Baubehörde und Museum. Von diesem Tag an waren wir für unsere Räume verantwortlich, zum Beispiel auch für die Entdeckung von Baumängeln.

Und weil es nun so richtig losgehen sollte mit der Fertigstellung des Museums und seiner Einrichtung, erschien es uns sinnvoll, direkt vor Ort zu sein. Mit dem Büro „Die Werft“ und deren Chef Christian Raißle war die Reihenfolge der Fertigstellung der verschiedenen Komplexe festgelegt und deren Einrichtung ausgeschrieben worden. Dies betraf zunächst die Räume des sog. Verwaltungsbaus für Sekretariat, Direktion und wissenschaftliche Mitarbeiter sowie die darüber liegende Bibliothek mit integriertem Seminarraum auch für größere Besprechungen, deren Bestückung vorangetrieben wurde. Da alter Standort im Haus der Kulturinstitute und neues Domizil gerade einmal 300 Meter auseinanderliegen und es in den beiden ersten Jahren keinen Etat für den Umzug gab, sollte das weitgehend mit eigenem Personal gestemmt werden, zumal wir damals noch über einen kleinen Lkw verfügen konnten.

So musste nun jeder seine Ordner und sonstigen Materialien selbst packen – und dann ging es los, Fuhre um Fuhre.

Im September folgten Umzug und Aufstellung unserer kleinen Bibliothek; zeitgleich traf ein Lkw aus Berlin ein: Finanziert vom Freundeskreis waren die Dubletten des Ägyptischen Museums erworben worden, die dort wegen der Zusammenlegung der bisherigen Standorte in Charlottenburg und auf der Museumsinsel nicht mehr benötigt wurden – und wir hatten nun erstmals eine veritable ägyptologische Bibliothek, was die künftige Arbeit doch sehr erleichterte, waren wir nun nicht mehr auf die Bücher des Ägyptologischen Instituts angewiesen, die wir bislang, Tür an Tür mit diesem gelegen, mitbenutzen konnten.

„Die Werft“ bezog eines der künftigen Ateliers der Museumspädagogik, und auch ein Mitarbeiter des Bauamts bekam ein noch nicht benötigtes Zimmer, um die weiteren Arbeiten direkt vor Ort zu begleiten. Alle Projektbeteiligten arbeiteten nun unter einem Dach, eine nahezu ideale Situation, die nicht nur viel Zeit sparte, sondern auch die Nerven schonte, weil Missverständnisse und Reibereien schnell beigelegt und kleinere Probleme en passant erledigt werden konnten.



Abb. 2 Presserundgang bei der Hausübergabe

Erste Gäste

Und es ging in diesem Jahr auch schon kräftig los mit ersten Veranstaltungen im noch leeren Haus. Da waren zunächst die Führungen, zum Beispiel für den Haushaltsausschuss des Landtags und den Bezirksausschuss Maxvorstadt, für die Minister Heubisch und Faltthauer und OB Ude, für die Freundeskreise des Instituts und anderer Museen, für Studenten verschiedener Fachrichtungen, für Kollegen der Universität und und und – die Anfragen nahmen kein Ende. Auch von künftigen Besuchern und Anliegern wurde lebhaftes Interesse geäußert, doch einen Blick in den Rohbau werfen zu können.

So entschieden wir uns, das Ganze zu kanalisieren und Ende Juli die künftigen Museumsräume ein Wochenende lang fürs Publikum zu öffnen. Alle Räume erhielten auf großen Packpapierbögen ihren künftigen Titel, es gab Informationen zum Konzept der Dauerausstellung und eine erste Performance mit Ruth Geiersberger, die den Auftakt bildete zu einer langen Reihe gemeinsamer Veranstaltungen: Unter dem Titel „hab! Seligkeiten“ waren die Besucher eingeladen, Lieblingsstücke aus eigenem Besitz mitzubringen, die dann museal auf diversen Sockeln präsentiert und vom Fotografen Markus Winterstein mit einer Polaroid-Kamera dokumentiert und ausgestellt wurden.

Und es galt natürlich vor allem, unzählige Fragen zu beantworten – viele bezogen sich damals auf das Material des Baus, den Beton: „Aber das bleibt doch nicht so? Das wird doch noch angemalt?“ Wir erklärten, die Vorstellungen des Architekten Peter Böhm, unsere eigenen Überlegungen und Ideen – oft vergebens, die Skepsis blieb. Allerdings – und glücklicherweise – behielten wir Recht mit unserer Überzeugung, das Material und dessen Farbe würden ganz wunderbar mit den altägyptischen Originalen harmonieren: Genau so ist es gekommen, und diese Thematik spielte mit der Eröffnung so gut wie keine Rolle mehr.

Großveranstaltungen

Schon im August hatte der Komponist Mark Polscher seine Klangwanderung „The pomegranate tree“, die wir bei ihm in Auftrag gegeben hatten, nachts im Museum digital auf die Räume abgestimmt – eine Situation und Atmosphäre, von der er heute noch schwärmt (Abb. 6). Die Uraufführung fand dann mit geladenen Gästen am 13. November statt, um genau zwei Jahre später im Zusammenspiel mit den Objekten wiederholt zu werden, wofür der Sound noch einmal neu eingerichtet werden musste. Seitdem findet jeden ersten Dienstag im Monat diese Klangwanderung statt, die stets gut besucht ist – vermutlich hat keine andere Komposition zeitgenössischer Kunst so viele Aufführungen erlebt.

2011 gab es gleich zwei Tage später im Rahmen der „Langen Nacht der Museen“, zu der erstmals der Neubau geöffnet wurde, die erste öffentliche Aufführung – damals ein ziemlicher Flop. Wir zogen daraus die Lehre, dass die Klangwanderung nicht als Hintergrund einer Großveranstaltung laufen kann, sondern Konzentration und Stille benötigt, worauf die Besucher in einer kleinen Einführung stets hingewiesen werden.

Zu dieser Museumsnacht wurde auch erstmals die Portalwand, der monumentale Eingang zum Museum, mit einer Großprojektion bespielt: Es lief die Animation „Pharao Ante Portas“ zum Konzept der künftigen Dauerausstellung, realisiert von Patricia Rex. Die eigentliche Premiere ein Jahr zuvor war leider im wahrsten Sinne des Wortes ins Wasser gefallen: Es regnete den ganzen Abend, es war eiskalt, und nur einige Passanten verirrten sich damals in diese Gegend. Nun war dies anders, die Portalwand zog die Besucher an, und wir hatten eine neue Möglichkeit der Außenwerbung entdeckt. So wird etwa die Portalwand farbig angestrahlt während der „Langen Nacht der Architektur“ (Abb. 3) oder auf verschiedenste Art von Firmen genutzt, die eine repräsentative Veranstaltung im Museum abhalten (Abb. 5). Denn die Museen sind vom Ministerium durchaus angehalten, Einnahmen durch Vermietungen zu generieren, was in der Residenz mangels Platz und wegen diverser Auflagen nur sehr eingeschränkt möglich gewesen ist. Dies ist nun anders – und die Nutzung der Portalwand kostet natürlich extra ...



Abb. 3-5 Projektionen auf der Portalwand

Mehrfach war die Portalwand auch Projektionsfläche für Kunstprojekte: So etwa bereits 2013 mit dem Film „Einfahrt in die Unterwelt“ des Künstlerduos m+m, für den „Bankerl“-Film von Ruth Geiersberger und Severin Vogl oder jüngst beim Kunstarealfest mit der Produktion von Stefan Winter „Opposite, You, Me“ (Abb. 4, MAAT 21). Ihren bislang größten Auftritt hatte die Portalwand jedoch im vergangenen Winter, als die Museen wegen Corona geschlossen waren, die Stadt München jedoch mit einer Lichtaktion im Kunstareal jeden Abend hunderte Spaziergänger ins Kunstareal lockte (MAAT 21.) Die Münchner Lichtkünstlerin Betty Mü stellte die Inhalte der Museen, ihre Objekte oder ihre Architektur in kaleidoskopartigen Animationen vor – die atmosphärisch überzeugendsten liefen auf der Portalwand! Fortsetzung folgt ...

Doch zurück ins Jahr 2011, das mit dem Incoming Day des Tourismusamtes der Stadt München im November gleich die nächste Bewährungsprobe für die neuen Räume brachte. Infostände und ein Impro-Theater lockten an einem Nachmittag rund 500 Gäste in die beiden ersten großen Hallen. Sämtliche Ausstellungsräume wurden dann im Februar von der 1. Munich Creative Business Week, einer Design Messe, bespielt (Abb. 7), was einen ersten Probelauf für den Ausstellungsbetrieb bedeutete.

Es wird ernst

Diese ganzen Veranstaltungen brachten wichtige Erfahrungen für Abläufe im Haus, waren Probelaufe für den späteren Betrieb, aber bildeten letztendlich nur das Vorgeplänkel für die nun anstehende Aufgabe der Einrichtung der Dauerausstellung. Denn bei all den Wünschen und Ansprüchen an den Neubau und seine Möglichkeiten war doch die wichtigste Anforderung die möglichst optimale Präsentation der Objekte sowie deren allen restauratorischen Ansprüchen genügende Aufbewahrung. Dies sollte in zwei getrennten Magazineinheiten mit unterschiedlicher Klimatisierung erfolgen, deren Einrichtung mit Schwerlastregalen und Rollcontainern zwischenzeitlich erfolgt war. Ebenso die Einregulierung der Klimawerte, die auch in den Ausstellungsräumen sorgfältig dokumentiert wurde. Ziel war es, das leere Haus klimatechnisch über ein Jahr hinweg, also durch alle Jahreszeiten, zu beobachten und gegebenenfalls nachregulieren zu können. Also auch hier ein Probelauf, diesmal im Interesse der Originale.

Damit sollte sichergestellt werden, dass der Beton möglichst weit durchgetrocknet war und keine Feuchtigkeit mehr abgab, bis die Vitrinen eingebaut wurden. Und deswegen wurden die über 500 Betonsokkel für die Wand- und freistehenden Vitrinen schon jetzt zu Beginn des Jahres 2012 ins Haus gebracht und im Sonderausstellungsraum eingelagert (Abb. 8), um mit der Einbringung ein Jahr später garantiert durchgetrocknet zu sein.

Nach den Planungen der „Werft“ und den entsprechenden Ausschreibungen hatten wir zwei Vitrinenbauer am Start, eine Firma für die Wandvitrinen und eine für die freistehenden Vitrinen. Dazu kam die Restaurierungsfirma Dr. Pfanner, die schon seit mehreren Jahren für die Restaurierung und Reinigung der Steinobjekte (Obelisk, Stelen und Reliefs, Rundplastik), nun auch für deren Montagen und Hängung/Aufstellung verantwortlich zeichnete und eine Reihe von externen Restauratoren für die verschiedenen Materialien, später dann noch die Firmen für die Medienausstattung (Medienstationen und -Guide) – all die verschiedenen Gewerke mussten in wöchentlichen, in ihrer Besetzung wechselnden Runden koordiniert werden. Dafür stand uns glücklicherweise mit Dr. Olivia Zorn die Spezialistin für diese Aufgabe schlechthin zur Verfügung: Als stellvertretende Direktorin des Ägyptischen Museums Berlin hatte sie genau diese Aufgabe wenige Jahre zuvor in Berlin beim Umzug ins Neue Museum souverän gemeistert, und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz hatte sie für zwei Jahre nach München „ausgeliehen“ – ohne ihre Erfahrung und ihren Einsatz hätten wir die anstehenden Aufgaben in der knappen Zeit wohl nicht gemeistert.



Abb. 6 Mark Polscher bei der Abstimmung seiner Klanginstallation



Abb. 7 Design-Messe MCBW



Abb. 8 Einlagerung im Sonderausstellungsraum

Der Countdown läuft

Denn in der Zwischenzeit war der Termin der Eröffnung auf den 10. Juni 2013 festgelegt worden. Die Entscheidung war getroffen, zu diesem Termin die mediale Erschließung der Ausstellung zu realisieren und zwei Räume nur provisorisch einzurichten – die „Fünf Jahrtausende“ und „Kunst-Handwerk“. Und ich hatte die anspruchsvolle Idee, parallel dazu den Betrieb in der Residenz weiterlaufen zu lassen und die Devise formuliert: „Kein Tag München ohne Altägypten“!

So lief das ganze Jahr über in der Residenz das bewährte Programm mit Vorträgen, Führungen und diversen Veranstaltungen. Vor allem aber auch noch mit zwei Ausstellungen zur Religion („Gottesbilder“) und zu Schrift und Text („Wider das Vergessen“), denen das Konzept der beiden entsprechenden Räume im neuen Haus zugrunde lag und die damit hier einen aufschlussreichen Probelauf hatten. Und aus dem Internationalen Keramikmuseum in Weiden waren wenige Monate zuvor die Objekte für den Raum „Nubien und antiker Sudan“ zurückgekommen, wo wir nach demselben Prinzip die Ausstellung „5000 Jahre nubische Keramik“ gezeigt hatten. Die Restaurierung und Montage all dieser Objekte waren zuvor abgeschlossen, sie standen jetzt also auf Abruf bereit – was die Arbeit doch sehr erleichterte.



Abb. 9 Ins Lot gesetzt

Während also der Normalbetrieb am alten Standort weiterlief und die Vitrinen im Neubau ein- und aufgebaut wurden (Abb. 9), startete der Umzug der Depotbestände – rund 6000 Objekte. Dies wurde wieder überwiegend mit hauseigenen Kräften durchgeführt, der kleinen Mannschaft mit zwei Restauratorinnen und fünf Ägyptologen, drei davon in Teilzeit. Ein Team verpackte in der Meiserstraße, dann die kurze Fahrt, das zweite Team nahm die Kisten und Kartons entgegen und sortierte die Stücke in den neuen Magazinen ein – alles klappte reibungslos, ohne irgendeinen Schaden. Anfangs lief sogar noch die allererste Inventur der Objekte überhaupt parallel dazu, aber das war dann doch nicht ganz durchzuhalten. Erst ganz zum Schluss kam für die Särge und Schwerobjekte noch eine Kunstspedition zum Einsatz.

Und da zuvor bereits das Umsetzen sämtlicher Lagerbestände an Publikationen, Plakaten, Postkarten und sonstigen Shop-Artikeln erfolgt und auch die Restaurierung umgezogen war, waren damit nahezu alle Räume des Museums im Haus der Kulturinstitute freigeräumt und konnten den anderen Institutionen übergeben werden, die sich wegen des wachsenden Raummangels darüber höchst erfreut zeigten. Damit war das Kapitel dieses Standorts endgültig abgeschlossen – und wir haben ihm auch keine Sekunde nachgetrauert.

Mit der kleinen wissenschaftlichen Tagung „Sesonchosis“ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Ägyptologie und Koptologie konnte im Jahr 2012 auch noch das Auditorium in Betrieb genommen werden. Das war eines unserer großen Desiderata gewesen – neben dem Platzgewinn für die Objekte – mussten doch alle Vorträge bislang mitten zwischen den Ausstellungsstücken stattfinden. Was vielleicht zunächst ganz exotisch gewesen sein mag, wurde auf Dauer recht mühsam.

Multifunktional

Und so war das Auditorium nicht nur als klassischer Vortragssaal geplant worden, mit maximal 150 Sitzplätzen, sondern sollte auch andere Veranstaltungsformen aufnehmen können. Es wurde schon für kleine Konzerte genutzt (Abb. 10), für Lesungen und Theaterstücke (Abb. 11), für Performance-Veranstaltungen im Rahmen des SpielArt Theaterfestivals (Abb. 12), als Kinosaal bei den Filmfestspielen und beim DOK.fest, für die Präsentation kleiner Ausstellungen wie eine Fotodokumentation der Grabung in Naga, Museumsplakate aus vier Jahrzehnten oder aktuell von Kinderzeichnungen aus einem Projekt mit den Münchner Dionysien e.V.. Regelmäßig gibt es in diesem Raum das „Bistro Pharao“, das den Besuchern von Großveranstaltungen wie den diversen „Langen Nächten“ oder dem Internationalen Museumstag ein kulinarisches Angebot liefert (Abb. 13).

Auf all diese Veranstaltungen – heute selbstverständliche Ergänzungen des traditionellen Museumsbetriebs – hatten wir zuvor verzichten müssen oder sie nur äußerst improvisiert durchführen können. Darüber hinaus wird auch dieser Raum vermietet, für kleinere gesetzte Essen und Empfänge oder als Seminarraum von Firmen. Besonders begehrt ist er jedoch von Uni-Instituten benachbarter Fächer für Vorträge und Tagungen – offensichtlich leidet auch die Universität zunehmend unter Raummangel ... Uns freut's, weil damit zusätzliche Einnahmen verbunden sind, aber meist auch zusätzliche Museumsbesuche.



von oben nach unten:
Abb. 10 „Cleopatra's Jazzband“ –
Musik aus den 20er Jahren
Abb. 11 Szenische Lesung „Empfänger unbekannt“
Abb. 12 Spielart Theaterfestival 2019
Abb. 13 „Bistro Pharao“ im Auditorium

Die Objekte kommen

Mit den assyrischen Reliefs im Raum „Alter Orient“ kamen die nach dem Obelisk größten und schwersten Objekte ins Haus, um deren Präsentation wir uns vorab mit Dr. Pfanner viele Gedanken gemacht hatten – sie sollte der ursprünglichen archäologischen Situation möglichst nahe kommen (Abb. 14). Als Anfang Februar 2013 die Abnahme der Vitrinen und Reliefwände erfolgt war – was immerhin drei Tage in Anspruch genommen hatte –, ging es so richtig los mit der Objektmontage. Nachdem die über 500 Sockel (Sie erinnern sich!) in die Vitrinen verbracht und platziert worden waren, wurde in 2-3 Teams parallel gearbeitet: Die Restauratoren der Firma Dr. Pfanner montierten nach einem von ihnen entwickelten System, das die Montagen nahezu unsichtbar macht, die Reliefs und Stelen (Abb. 15). Und bei der gut besuchten Jahrespressekonferenz (Abb. 16) ließen wir dann ein Relief Schau montieren – im Blitzlichtgewitter der Kameras.

Nun bewährten sich die seit Jahren von uns bei unzähligen Ausstellungsaufbauten erworbene Routine und dafür entwickelte Praktiken: Papierdummies sämtlicher größerer Objekte im Maßstab 1:1 wurden platziert (Abb. 17) und konnten dann von den Restauratoren selbständig montiert werden – während wir uns um das Einbringen der Kleinobjekte kümmerten, die thematisch im Magazin vorbereitet und auf extra gebauten Objektwagen in die Ausstellung gebracht wurden. Mitarbeiter der Kunstspedition Hasenkamp schließlich waren zuständig für den Aufbau großformatiger rundplastischer Stücke, die meist gekrönt werden mussten.

Im Mai begann das Einleuchten der freistehenden Objekte und der Vitrinen – und es war wunderbar zu beobachten, wie sich die Stücke entwickelten und von sich aus zu strahlen begannen. Es hatte sich gelohnt, mit Hausarchitekt und Bauamt um jede Lichtschiene an der Decke zu kämpfen – wäre es nach ihnen gegangen, hätte es nicht mal die Hälfte davon gegeben!

Bis heute ist die Beleuchtung eines der Geheimnisse um den Erfolg des Museums, oft von den Besuchern wahrgenommen, auch wenn sie nicht immer formulieren können, warum das alles so stimmig ist. Wir selbst waren von vielen unserer Stücke, die wir seit Jahren zu kennen glaubten, überrascht, und so manche Skulptur zeigte neue Qualitäten. Neben dem großzügigen Platzangebot und den raffinierten und sich doch zurücknehmenden Vitrinen ist sicherlich die Beleuchtung der größte Fortschritt in der Objektpräsentation im neuen Haus.

„Wir haben fertig!“

Wenn nach den Jahren der endlosen Planungssitzungen mit Architekt, Bauamt und verschiedensten Firmen, den Bemusterungen und unzähligen Besprechungen zum Konzept der Ausstellung auf diese Pflicht die Kür der Einbringung der Objekte folgte, dann war die Eröffnung in dieser Terminologie das Schaulaufen vor illustren Gästen einschließlich Ministerpräsident. Vermutlich nur in München kann man mit dieser (grammatikalisch nicht ganz korrekten) Formulierung eine Rede beginnen – und jeder versteht's. Tags zuvor war mit großer Prozession das letzte Objekt aus dem Museum in der Residenz abgeholt worden, nachdem pünktlich um 17 Uhr das Museum seine Pforten geschlossen hatte – München musste wie versprochen keinen Tag auf Ägypten verzichten.

Für die erste Woche gewährte das Ministerium freien Eintritt ins neue Haus – und die Besucher kamen in Scharen (Abb. 18), so dass schon im November der 100.000 Besucher begrüßt werden konnte. Dazu hat sicher eine geradezu euphorische Berichterstattung medienübergreifend beigetragen, das Weitere besorgte dann die Mundpropaganda. Was allerdings auch dazu führte, dass der Erfolg unser überschaubares Team eine ganze Weile vor sich her trieb, denn wir konnten uns lange kaum retten vor Anfragen und Wünschen nach Führungen und Vorträgen. (Fortsetzung folgt) ■



von oben links nach rechts unten:

Abb. 14 Kontrolle der assyrischen Reliefs, im Vordergrund: Prof. Pfanner

Abb. 15 Montage der Stelen und Reliefs

Abb. 16 Den Objekten auf der Spur – Jahrespresskonferenz 2019

Abb. 17 Vorbereitende Maßnahmen

Abb. 18 Andrang in den ersten Tagen

FORSCHUNG

KISTEN VOLLER SCHERBEN!

ZUR HERSTELLUNG VON FAYENCEGEFÄßEN IM GRIECHISCH-RÖMISCHEN ÄGYPTEN

MÉLANIE FLOSSMANN-SCHÜTZE UND JESSICA IZAK



Abb. 1

Im Zuge der seit 2019 durchgeführten Revision der Datenbank wurden drei mittelgroße Schachteln mit zunächst unscheinbaren Fayencefragmenten bearbeitet (Abb. 1). Der Fundort der Fragmente ist nicht dokumentiert, auch ist unbekannt, wann die Schachteln in den Besitz des Museums gelangten. Möglicherweise handelt es sich um Anschauungsmaterial bzw. eine Lehrsammlung, denn viele Fayencescherben weisen diagnostische Merkmale auf, die Aussagen über die ursprüngliche Form der Objekte erlauben. Ein Großteil stammt von Gefäßen, die in die griechisch-römische Zeit (332 v. Chr.–284 n. Chr.) datiert werden können. In dem Konvolut finden sich darüber hinaus ein Fragment eines Napfes aus der Spätzeit (664–332 v. Chr.), der einem funerären Kontext zugeordnet werden kann, sowie fünf Scherben aus der Fatimidenzeit (969–1171 n. Chr.). Auch kleine Fragmente von Amuletten/Anhängern, Kacheln(?), Uschebtis sowie mehrere Bruchstücke von z.T. falkenköpfigen Endstücken einer Kette bzw. eines Halskragens (Abb. 2) fanden sich in den Schachteln.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags liegt auf den Gefäßfragmenten der griechisch-römischen Epoche, die Einblicke in die Herstellung von Fayence-Objekten in dieser Zeit ermöglichen. Zusätzlich zu den Scherben aus den Kisten wurde ergänzendes Material aus dem Magazin des SMÄK herangezogen. Im Rahmen der Bearbeitung stellte sich heraus, dass als Herkunftsort vieler Scherben das antike Memphis vermutet werden kann, so dass insbesondere die Fayencewerkstätten von dort sowie ihre Produkte vergleichend herangezogen wurden.

Herstellung: Grundmasse und Glasur

Trotz der großen Masse an Fayence-Objekten sind nur wenige Produktionsanlagen aus dem griechisch-römischen Ägypten bekannt und untersucht worden. Hierzu gehören die Fayencewerkstätten von Terenouthis (NENNA / SEIF EL-DIN 1999), Athribis (Mysliwiec 1996, 35–36), Elephantine (RODZIEWICZ 2005) und Kom Helul bei Memphis (NICHOLSON 2013).

Letztere wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von W.M.F. Petrie untersucht (PETRIE 1909) und jüngst von P. Nicholson (NICHOLSON 2013) ausführlich publiziert. Archäologisch lassen sich Produktionsareale vor allem durch materielle Hinterlassenschaften der handwerklichen Tätigkeit greifen: In den meist offenen Bereichen lagen Brennöfen sowie Areale für die Verarbeitung des Rohmaterials – zu den Funden gehören „Saggar“ (Behälter zum Brennen), Modellformen, Schleifsteine und Mörser, sowie Abfallreste und Fehlbrände, die Hinweise auf die Herstellung liefern.



Abb. 2
AS 8356



Abb. 3 (c) University College London, UC 50228

Abb. 4 AS 8329

Fayence besteht aus zerkleinertem Quarz oder Sand sowie geringen Mengen an Kalk und Natron oder Pflanzenasche (als organisches Bindemittel) (NICHOLSON 2009, 2–3, NICHOLSON 2013, 134–135). Die Bestandteile wurden mit Wasser zu einer Paste vermischt, die anschließend geformt wurde. Im Allgemeinen war die Grundmasse im römerzeitlichen Ägypten weniger fein gemahlen als die der Ptolemäerzeit und so lassen sich oft deutlich einzelne Sandkörner erkennen (NICHOLSON 2013, 136).

Das weitere Verarbeiten der Fayencepaste bzw. die Herstellung der Gefäße erfolgte meist mithilfe von Modellen aus Gips (Abb. 3), die auch aus den Anlagen von Memphis belegt sind (NICHOLSON 2013, 136–138). Darüber hinaus konnten einzelne Elemente per Hand oder Modell geformt und schließlich zusammengesetzt werden. Letzteres kann oft bei Gefäßböden beobachtet werden, wo in Modell geformte Bodenringe separat an der Unterseite befestigt wurden (Abb. 4). Im Querschnitt ist deutlich zu sehen, dass sich Bodenringe und Gefäße erst durch den Glasurprozess miteinander verbunden haben, dementsprechend zahlreich lösten sich die Ringe vom Körper, was auch im archäologischen Befund deutlich wird.

Die Fayence-Paste ist jedoch kein plastisches Material, das sich leicht in Form bringen lässt und diese beim Trocknen auch beibehält. Sie ist thixotrop, d.h. zunächst zäh, dann weich und schließlich fließend, wenn sie modelliert wird (NICHOLSON 2009, 3, NICHOLSON 2013, 16). Darüber hinaus neigt sie dazu, bei der Bearbeitung zu reißen. Diese technischen Herausforderungen machen ihre lange und kontinuierliche Verwendung in Ägypten seit der Vor- und Frühzeit umso interessanter – Fayence wurde auch als „die erste High-Tech-Keramik“ bezeichnet (VANDIVER / KINGERY 1987, 19–34).

Nachdem die Objekte geformt bzw. hergestellt und ein erstes Mal getrocknet bzw. gebrannt wurden, war es an der Zeit ihnen einen farbigen Glasurüberzug zu geben. Dafür wurde wahlweise eine von drei bekannten Methoden angewendet (TITE / BIMSON 1986, 69–78, NICHOLSON 2009, 4–7, NICHOLSON 2013, 139–146):

1. Beim Applikationsverfahren wird ein Fayence-Objekt mit einer flüssigen Schlämme oder einem Pulvergemisch beschichtet, das einen Farbstoff wie Kupfer oder Ägyptisch Blau beinhaltet. Wird das Objekt gebrannt, schmilzt die Beschichtung und ergibt eine glänzende Glasur. Diese kann das Objekt verstärken und auch wasserdicht machen, was im Falle von Flüssigkeitsbehältern durchaus nötig war (siehe Abb. 4).

2. Bei dem Verfahren der Effloreszenzmethode, die ab dem Neuen Reich besonders weit verbreitet war, wird bereits der Grundmasse das Färbematerial, häufig Kupfer, hinzugefügt. Beim Trocknen bildet sich auf der Oberfläche des Objektes eine Ausblühungsschicht, die nach dem Brennen im Ofen die farbige Glasur bildet. Da die Inhaltsstoffe in die Paste und nicht einfach auf die Oberfläche eines bereits hergestellten Objekts aufgetragen werden, verschmelzen sie beim Erhitzen deutlich miteinander und bilden eine wesentlich glasartigere Schicht (siehe Abb. 5).

3. Bei der Methode der Zementation wird die geformte Fayence-Rohmasse in einen Behälter platziert, der mit einer pulverförmigen Mischung, dem Glasurmaterial, gefüllt ist. Die Mischung besteht aus Kalk, Asche, Kieselerde, Holzkohle und einem Farbstoff. Das in dem Pulver liegende Objekt wird so in den Ofen geschoben.



Abb. 5 AS 5669



Als letzter Schritt wurden die mit der Glasur versehenen Objekte bei einer Temperatur zwischen 800 und 1000 Grad Celsius gebrannt (NICHOLSON / PELTENBURG 2000, 191, NICHOLSON 2009, 7). Dafür wurden sie in sogenannte Saggar gestapelt und für den Brennvorgang mehrere Stunden in den Ofen gestellt. Bei einem Saggar handelt es sich um einen runden oder ovalen Behälter aus Ton, der übereinandergestapelt werden konnte und so das Brennen von mehreren Objekten gleichzeitig ermöglichte (Abb. 6) (NICHOLSON 2009, 5, NICHOLSON 2013, 79–101). Die dicken Wände des Saggars bewirkten eine gleichmäßige Verteilung der Wärme aus dem Ofen sowie anschließend ein graduelles Abkühlen (NICHOLSON 2013, 93).

Innerhalb des Saggars wurden die zu brennenden Fayence-Gefäße, beispielsweise Schalen, übereinander gestellt und mithilfe von drei konischen Kegeln aus gebranntem Ton auf Abstand gehalten (siehe Abb. 6). Die Spitze der Kegel lag auf der Innenseite der Gefäße auf, während das breitere Ende die Unterseite des nächsten berührte. Die Spuren der Tonkegel können auf der Innen- und Unterseite vieler Objekte beobachtet werden: Die Kegelspitze hinterließ nur einen Einstich in der Glasur, während das Abbrechen des breiten Endes zu einer Narbe auf dem Standring führte.

Die Etappen des Herstellungs- und Brennprozesses können anhand des Inhaltes der Schachteln sowie mit weiteren Objekten des SMÄK verdeutlicht werden.

- Bei ÄS 8326 handelt es sich um ein Bodenfragment eines Saggars aus gebranntem Ton (Max. Breite: 11 cm, Dicke: 3 cm), an dessen Innen- und Außenseiten sich eine dicke dunkelgrün bis blaue Glasurschicht von dem zweiten Brennvorgang (Glasurbrand) befinden. Auf der Innenseite kleben zudem noch Reste von Gefäßen (Abb. 7).
- ÄS 8329: Fragment eines Gefäßunterteils (max. Durchmesser des Bodenringes: 10 cm), in dem sich im Inneren die Glasur gesammelt hat. Deutlich ist zu erkennen, dass der Bodenring separat angebracht und durch den Glasurprozess an die Unterseite des Gefäßes befestigt wurde (Abb. 4).
- ÄS 5669 (Bissing-Nr. F. 1105): Scherbe mit dunkelblauem/fast schwarzem Marmoreffekt (max. Durchmesser oben 13 cm). Der Marmoreffekt kann mithilfe der Effloreszenzmethode erreicht werden, bei der der Grundmasse das Färbemittel beigegeben wird und durch den Brennprozess ausblüht (Abb. 5).
- ÄS 8327 zeigt auf der Unterseite seines separat angebrachten Bodenringes (max. Durchmesser des Bodenringes: 10,4 cm) drei Abdrücke der Trennkegel (Abb. 8). Auch auf der Innenseite sind diese noch zu erkennen.
- Die kleine dunkelblaue Schale ÄS 7358 (Höhe: 4,3 cm; max. Durchmesser oben: 9 cm), aus der ehemaligen Sammlung von Bissing, weist noch anschaulich die drei Abdrücke bzw. abgebrochenen Spitzen der Trennkegel auf (Abb. 9).



Abb. 7 ÄS 8326

Abb. 8 ÄS 8327

Abb. 9 ÄS 7358

Die Spuren, die die Kegel auf den glasierten Objekten hinterlassen haben, sind ein deutlicher Hinweis darauf, dass das Applikationsverfahren angewendet wurde (NICHOLSON 2009, 5). Ebenso lassen sich Pinselstriche, Tropfen und Verläufe erkennen. Wenn zu viel Glasur verwendet wurde oder der Brand bei zu hoher Temperatur bzw. über einen zu langen Zeitraum erfolgte, konnte die Glasur zu flüssig werden und sich am Boden der Gefäße sammeln. Viele Bodenfragmente weisen genau diese dicke Schicht auf (siehe Abb. 4).

Öfen

Bei der Herstellung von Fayencegefäßen konnten zwei verschiedene Öfen zum Einsatz kommen (NICHOLSON 2013, 77, 138–146): der erste Brand der Grundmasse erfolgte in einem Schmelzofen bei bis zu 1000 Grad Celsius, der Glasurbrand konnte dann in einem weiteren Ofen durchgeführt werden. Bislang bekannte Öfen weisen sowohl quadratische als auch runde Grundrisse auf (NICHOLSON 2009, 8). Meist wird über der eigentlichen Brennkammer ein kuppelartiger Oberbau rekonstruiert (NICHOLSON 2013, 71–72).

Beide Autorinnen konnten im Herbst einen römerzeitlichen Schmelzofen in einem Handwerkerviertel von Tuna el-Gebel untersuchen (Abb. 10) (FLOSSMANN-SCHÜTZE ET AL. 2020, 150). Einige Meter südlich des Wohnareals am „Großen Tempel“ des Thot wurden in der Vergangenheit mehrere runde Ofenstrukturen ausgemacht, die aufgrund ihrer Größe und Verbrennungsrückstände (Schlacke) zweifelsohne Schmelzöfen darstellen. Der untersuchte Schmelzofen ist nur noch in seinen untersten Lagen erhalten (max. erhaltene Tiefe: 1,20 m; innerer Durchmesser: 1,10 m). An der Südseite der Anlage befindet sich ein Lüftungstunnel, der zu einem späteren Zeitpunkt noch verlängert wurde. Die intensive Nutzung führte zwar zu einer Verglasung der Ofeninnenwand in grünlich-türkisen Farbtönen – auch die porösen Verbrennungsrückstände sind mit einer fayenceartigen Schicht überzogen –, doch muss dies nicht ausschließlich auf die Herstellung von Fayence hindeuten. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen Prozess, der auf Verunreinigungen durch Kupfer zurückzuführen ist. Der Einschätzung von P. Nicholson folgend, könnten sowohl Fayence als auch Glas-Objekte in dem Ofen aus Tuna el-Gebel hergestellt worden sein.



Abb. 10



Abb. 11 (c)
Louvre E 10806,
E 10872, E 22588.

Gefäßtypen

Die Fragmente aus den Schachteln können vor allem drei Gefäßtypen aus Memphis zugeordnet werden, wie an Beispielen, die sich heute im Louvre befinden, aufgezeigt werden kann (Abb. 11): Es handelt sich um einen Teller (Louvre, E 10806), eine halbkugelförmige Schale (Louvre, E 10872 B) und eine rechteckige Platte (Louvre, E 22588). Die meisten Scherben können der halbkugelförmigen Schale (nach NICHOLSON 2013: Typ T12.4) zugewiesen werden, die einen verdickten, profilierten Rand sowie manchmal einen separat gefertigten Bodenring aufweist (Abb. 12).



Abb. 12 ÄS 8342-8347



Abb. 13 ÄS 7357

Diese Gefäßtypen werden meist in das 1.-2. Jh. n. Chr. datiert. Vereinzelt finden sich auch Tellerfragmente (nach NICHOLSON 2013: Typ T13), eine Scherbe (Nr. Q/ R 20) stammt darüber hinaus von einer rechteckigen Platte mit geschwungenen Griffen (nach NICHOLSON 2013: Typ T14.1). Das Museum besitzt zusätzlich ein weiteres Fragment einer rechteckigen Platte (ÄS 7357, Bissing-Nr. F. 209), das in roter Farbe die Inschrift „Memphis“ trägt (Abb. 13).

Herkunft und Verwendungskontext

Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen die hier vorgestellten Fragmente eben just aus den Fayencewerkstätten des Kom Helul in Memphis. Nicht nur das bereits erwähnte Fragment der rechteckigen Fayenceplatte (ÄS 7357), sondern auch eine Fayenceschale (ÄS 7356), beide aus der ehemaligen Bissing-Sammlung, tragen den roten Schriftzug „Memphis“ (Abb. 14).



Abb. 14 ÄS 7356

Ein Zusammenhang der weiteren Gefäßfragmente aus den Schachteln und der ehemaligen Bissing-Sammlung kann unseres Erachtens vermutet werden. Auch weisen die Befunde aus den Schachteln deutliche Parallelen mit Objekten aus Memphis auf.

Bei den meisten Gefäßen kann allein anhand der Form nicht auf ihre tatsächliche Nutzung geschlossen werden. Prinzipiell kommen verschiedene Kontexte im Alltag oder Kult in Frage. Meist werden Fayencegefäße einem funerären Bereich zugesprochen, doch zahlreiche Befunde stammen auch aus Siedlungen.



Abb. 15

Bei den Arbeiten der Joint Mission Cairo-Munich in Tuna el-Gebel, wo auch jüngst der Schmelzofen freigelegt wurde, konnten beide Autorinnen Fayencegefäße in Lager- und Kellerräumen von römerzeitlichen Wohnhäusern dokumentieren, wo sie neben Alltagskeramik deponiert waren (FLOSSMANN-SCHÜTZE ET AL. 2020, 147). Bei einem Befund handelt es sich um eine Vase mit zwei Henkeln (nach NICHOLSON 2013: Typ T18.2), die in das 1.-2. Jh. n. Chr. datiert werden kann (Abb. 15). Sehr wahrscheinlich dienten die Behälter der Lagerung von Flüssigkeiten (z.B. Ölen, Parfum) oder Lebensmitteln.

Ein recht unscheinbares Bodenfragment aus den Schachteln stammt hingegen zweifelsfrei aus einem funerären Kontext: Das Stück kann aufgrund zahlreicher Parallelen und seiner pastellgrünen Glasurfarbe eindeutig als Napf identifiziert und der Spätzeit (664-332 v. Chr.) zugewiesen werden (Abb. 16 links).



Abb. 16 ÄS 8335, ÄS 622

Im Bestand des Museums findet sich ein intaktes Gefäß dieses Typs (ÄS 622; max. Durchmesser oben: 9,6 cm), das vor allem im Balsamierungs- und Mundöffnungsritual verwendet wurde und meist Reste von Balsamierungsmaterialien (Abb. 16 rechts) wie Leinenbinden, Öle, Natron oder Bitumen enthielt. Solche Näpfe waren oft Teil eines Sets, das verschiedene Ritualgefäße umfasste, wie hier am Beispiel des Grabes des Padikem aus Tuna el-Gebel illustriert wird (Abb. 17) (BROSE ET AL. 2019, 80-81).



Abb. 17

IKEBE 2006

„Fayence“ in der Fatimidenzeit

Zu guter Letzt können fünf Fragmente aufgrund ihrer spezifischen grünen Glasur der Fatimidenzeit (969–1171 n. Chr.) zugeordnet werden (Abb. 18–19). Das Zentrum der Keramik- und Fayenceproduktion (sowie auch für Textilien und Glas) lag bei der neuen Hauptstadt el-Fustat, die 643 von Amr Ibn el-Ass im Zuge der arabischen Eroberung des Landes gegründet wurde. Bei den Fragmenten handelt es sich um das Unterteil eines kleineren Kruges (Höhe: 7,5 cm) (Abb. 19), zwei dickwandige Bauchscherben größerer Gefäße sowie ein Henkelfragment, die alle mit einer monochromen, meist dunkelgrünen Glasur versehen sind. Das untere Drittel des Kruges ist nicht glasiert, ein Merkmal, das bei fatimidischen Behältern aus dem 11.–12. Jh. n. Chr. zu greifen ist. Das Fragment einer hellen Schale wiederum, die mit dunkelgrünen und braunen Farbpunkten bespritzt ist, kann den „Fayum-Gefäßen“ („Fayyumi ware“) zugeordnet werden, die meist in das 10.–11. Jh. n. Chr. datiert werden (siehe Abb. 18) (Williams 2012). Darüber hinaus besitzt das Museum aus der Fatimidenzeit auch drei Öllampen aus Fayence bzw. mit grüner Glasur (ÄS 6252, 1358, 1776) (Abb. 20), die dem sogenannten „Tall-Necked“ Typus entsprechen (MASON / TUGWELL 2011, 335–353) und im Raum „Fünf Jahrtausende“ ausgestellt sind.

Wann und durch wen die Kisten voller Scherben in den Besitz des Museums gelangten, bleibt weiterhin unklar. Fest steht jedoch, dass die Bearbeitung der zunächst unscheinbaren Fragmente interessante Einblicke in die komplexen Herstellungsprozesse von Fayencegefäßen im griechisch-römischen Ägypten ermöglicht hat ■

Literaturverzeichnis

MASON / TUGWELL 2001

R. Mason / J. Tugwell, *Fatimid Tall-Necked Lamps and Their Associates: A Typology*, in: *JARCE* 47, Boston, 335–353

MYSLIWIEC 1996

K. Mysliwiec, *In the Ptolemaic workshops of Athribis*, in: *EA* 9, London, 34–36

NENNA / SEIF EL-DIN 1999

M.–D. Nenna / M. Seif el-Din, *Die ägyptischen Fayencewerkstätten in hellenistisch-römischer Zeit*, in: R. Busz / P. Gercke (Hg.) *Türkis und Azur*, Wolfenbüttel, 76–83

NICHOLSON 2009

P. T. Nicholson, *Faience technology*, in: W. Wendrich (Hg.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, Los Angeles (<http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0017jts>)

NICHOLSON 2013

P. T. Nicholson, *Working in Memphis: the production of faience at Roman Period Kom Helul*, *Egypt Exploration Society, Excavation Memoir* 105, London

NICHOLSON / PELTENBURG 2000

P. T. Nicholson / E. Peltenburg, *Egyptian faience*, in: P. T. Nicholson / I. Shaw (Hg.), *Ancient Egyptian materials and technology*, Cambridge, 177–194

PETRIE 1909

W. M. F. Petrie, *Memphis I*, *BSAE*, London

RODZIEWICZ 2005

M. D. Rodziewicz, *Early Roman Industries on Elephantine*, *Elephantine XXVII*, AV 107, Mainz

TITE / BIMSON 1986

M. S. Tite / M. Bimson, *Faience: an investigation of the microstructures associated with the different methods of glazing*, in: *Archaeometry* 28, 69–78

VANDIVER / KINGERY 1987

P. Vandiver / W. D. Kingery, *Egyptian faience: the first high tech ceramic*, in: W. D. Kingery (Hg.), *Ceramics and Civilisation III*, Columbus, 19–34

WILLIAMS 2012

G. Williams, *“Fayyumi ware”: variations, imitations, and importation of an early Islamic glazed ceramic type*. *American University in Cairo, Master’s thesis*. AUC Knowledge Fountain, Kairo (<https://fount.aucegypt.edu/etds/874>)



Abb. 18 ÄS 8322–8325



Abb. 19 ÄS 8321

Abb. 20 ÄS 625



NEUERWERWER BUNUNG

TRANKOPFER IM HERRSCHERKULT

EINE FIGÜRLICHE GEFÄSS-APPLIKATION

ARNULF SCHLÜTER

Im Jahr 2020 kaufte das Museum ein kleines, nur auf den ersten Blick vielleicht unscheinbares Fayence-Fragment, dessen Interpretation in eine spannende und vielschichtige Objektgruppe der Ptolemäerzeit, hauptsächlich des 3. Jh. v. Chr., führt: den figürlich verzierten Trankopfergefäßen aus Fayence. Nachdem altägyptische Fayencen einen Themenschwerpunkt des vorliegenden MAAT-Heftes ausmachen, sei die Gelegenheit genutzt, diese Neuerwerbung vorzustellen, auch wenn manche Fragen, die das Objekt aufwirft, derzeit noch nicht beantwortet werden können.

Das Fragment zeigt den Oberkörper und den nach links gewandten Kopf eines Mannes. Sein halblanges, gewelltes und in heller Fayenceglasur wiedergegebenes Haar wird von einem Diadem – einer für Herrscherporträts der Zeit typischen Stirnbinde, die hinter dem Kopf geknotet wird – zusammengehalten. Bekleidet ist er mit einem Brustpanzer sowie einem locker um die Schultern hängenden Mantel, der sich ebenfalls in heller Farbe von der sonst türkisigen Figur abhebt. Zu erkennen ist außerdem der Griff eines Schwertes, den er mit seiner linken Hand umfasst. Die Ausstattung spricht für die Darstellung eines Ptolemäerkönigs. Diese Deutung wird gestützt von der Stilistik, die mit dem fülligen, ovalen Gesicht, den kleinen Augen, einem ebenfalls kleinen Mund und einem Doppelkinn den Porträts einiger Ptolemäerherrscher entspricht.

Die Figur ist nicht vollständig rundplastisch gearbeitet. Vielmehr sind vor allem hinter dem Kopf und im Bereich der Hüfte die Ansätze einer dünnen Gefäßwandung zu erkennen, die klar belegen, dass es sich bei der Figur um eine Gefäß-Applikation handelt. Diese Technik einer an die Außenseite eines Fayence-Gefäßes im Hochrelief angesetzten Figur erinnert an eine Gruppe von Fayence-Gefäßen, die als Oinochoai oder auch Ptolemäer-, Königinnen- oder Berenikekannen bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um einen aus dem antiken Griechenland bekannten Typus von Weinkannen mit Henkel und runder oder kleeblattförmiger Öffnung.

Typisch für die wohl zumeist in Alexandria hergestellten ptolemäischen Oinochoai aus Fayence ist die Applikation von Figuren, die sich auf ein ganz spezielles bildliches Thema beschränken. Dargestellt ist in der Regel eine nur im Detail variierte Szene einer sich nach rechts wendenden Königin, die in der linken Hand ein Füllhorn und in der rechten eine Schale hält. Meist wird letzteres als Ausgießen eines Trankopfers gedeutet. Eher selten wird angenommen, die Königin würde durch ihre Haltung anzeigen, dass sie als Empfängerin ein Weinopfer erwarte und bereit sei, das Opfer entgegenzunehmen (so z.B. GRIMM 1998, 78). Die Königin steht vor einem Hörneraltar, hinter ihr ist ein mit Bändern umwickelter Kultkegel dargestellt. Zusätzlich können insbesondere die Henkelattaschen der Kannen mit ebenfalls aufgesetzten Satyr- und Silenmasken verziert sein. Gelegentlich sind auch Beischriften erhalten, die die Königin als Arsinoe identifizieren oder mit einer bestimmten Göttin wie Isis oder Agathe Tyche assoziieren. Erst bei späteren Exemplaren erscheint der König inschriftlich, nicht aber bildlich.

Die ptolemäischen Oinochoai sind Trankopfergefäße, die ein für Ägypten typisches und über drei Jahrtausende vielfach verwendetes Material, die Fayence, mit griechischen Traditionen und Darstellungskonventionen sowie einer typisch griechischen Gefäßform verbinden. Oinochoai werden mit dem königlichen Kult in Verbindung gebracht, den zuerst Ptolemaios II. für sich und seine Frau Arsinoe II. einführen ließ und der sich im Laufe der Ptolemäerzeit zu einem allgemeinen Herrscherkult für das jeweils amtierende Königspaar entwickelte. Als konkretes Fest wären hier zunächst die sog. Arsinoeia zu nennen, ein zu Ehren der Königin Arsinoe II. durchgeführtes Fest. In einer auf Papyrus erhaltenen Kultanweisung des späten 3. Jh. v. Chr., die sich vermutlich auf die Arsinoeia beziehen, heißt es, dass die Anwohner der Straßen, durch die die feierliche Festprozession zieht, eigene kleine Altäre errichten und darauf opfern sollen (KYRIELEIS 1975, 142f.).



Neuerwerbung ÄS 8040, Ptolemäerherrscher als Gefäßapplikation

Vollständige Fayence-Oinoche (stark restauriert) mit Darstellung von Arsinoe II. beim Opfer; British Museum Nr. 1873,0820.389 © The Trustees of the British Museum

Mit den Opfern können sowohl Brandopfer wie aber auch Weinopfer gemeint sein – möglicherweise unter Verwendung von Trankopfergefäßen wie der Oinochoai. Bereits unter Ptolemaios III. erscheint dann schon zu Lebzeiten seine Frau Berenike als Opferempfängerin bei den Festen. Der bereits erwähnte Festumzug durch die Stadt dient im Wesentlichen der Loyalitätsbekundung durch das Volk für das aktuell regierende Herrscherpaar. Auch andere große öffentliche Feste in Alexandria kommen für eine Verwendung der Kannen in Betracht. Sicherlich war das ptolemäische Herrscherhaus immer darum bemüht, mit dem Kult um die eigene Vergöttlichung eine möglichst große Öffentlichkeit zu erreichen und die Bevölkerung für sich einzunehmen. Festtage, öffentliche Feierlichkeiten und Prozessionen eigneten sich dafür in besonderer Weise.

Von diesen Gefäßen sind nur wenige annähernd vollständig erhalten, dafür liegen zahlreiche Bruchstücke vor. Ein Großteil des Materials wurde bereits Anfang der 1970er Jahre in einem Katalog erfasst und wissenschaftlich bearbeitet (BURR-THOMPSON 1973). Seither sind einige weitere Stücke publiziert worden (vgl. zuletzt WARAKSA, 2018 mit Verweis auf weitere Literatur). Viele Oinochoai stammen aus Alexandria selbst, einige weitere sind aus oberägyptischen Orten bekannt. Fragmente der Ptolemäerkannen finden sich aber auch im gesamten Mittelmeerraum. Somit wurden sie wohl nicht nur unmittelbar bei einem alexandrinischen Straßenfest verwendet, sondern wurden auch aus propagandistischen Gründen im Interesse des ptolemäischen Herrscherhauses über einen weiten geographischen Raum zu verteilt – vielleicht sogar als Geschenke des ägyptischen Hofes an seine Verbündeten im Ausland. Nicht wenige Kannen stammen zudem aus Grabkontexten, v.a. aus den Nekropolen in Alexandria, und wurden also dem Verstorbenen für das Jenseits mitgegeben. Sowohl die weite Verbreitung wie die Verwendung als Grabbeigabe, weisen auf das Prestige hin, das mit den Kannen verbunden war. Vor diesem Hintergrund erscheint die gelegentlich vertretene Ansicht fragwürdig, es würde sich bei den Oinochoai um einen kostengünstigen und beim einfachen Volk verbreiteten Ersatz für die am Königshof verwendeten Gefäße aus Edelmetall handeln (BURR-THOMPSON 1973, 75; KRISELEIT 1990, 62).

Die Produktion der Kannen ist ein mehrstufiges Verfahren, bei dem alle Einzelteile der häufig mehrfarbigen Applikationen separat in Modeln hergestellt, einschließlich Gefäß zusammengesetzt und gebrannt werden müssen – ein technisch anspruchsvolles Prozedere. Die Gefäße sind zudem nicht klein, sondern können mit einer Höhe von bis zu 30 cm immerhin bis zu 3 l Fassungsvermögen haben. Einige Fragmente weisen darüberhinaus Reste von Vergoldung auf. Es sind also vielmehr Luxusgüter, deren Herstellung, Verbreitung und Verwendung vom Königshaus gelenkt wurde. Wie genau die Zuteilung der Gefäße funktionierte, wer sie schlussendlich besaß und welche unterschiedlichen Funktionen sie erfüllten, ist Gegenstand kontroverser Diskussionen. Mehrere Verwendungsarten sind vorstellbar: die Funktion als prestigeträchtiges Geschenk des Königshauses an treue Anhänger und solche, die dieses werden sollten, die öffentliche Nutzung und damit Präsentation während großer Feste und Prozessionen, die private Nutzung zur Opferung z.B. am eigenen Hausaltar, die professionelle Verwendung durch Priester im nicht-öffentlichen Bereich eines Tempels und die Nutzung als Grabbeigabe für die Bestattung.

Das neue Münchner Stück ist als Applikation eines ptolemäerzeitlichen Fayencegefäßes zu deuten, das wie die oben beschriebenen Kannen ausgesehen haben dürfte und als Trankopfergefäß ebenfalls im Bezug zum Herrscherkult stand. Anders als bei den Opferszenen der Königinnen, die die Rekonstruktion auch von kleineren Bruchstücken zu einer wohl bekannten Szene erlauben, sind bei der angenommenen Darstellung des Königs die Handlung und der Szenenkontext unklar. Es gibt bisher kaum publizierte Vergleichsstücke. Eines der wenigen Objekte, das überhaupt eine männliche Figur zeigt, befindet sich im British Museum (Nr. 2001, 00429.1) und stellt möglicherweise Ptolemaios V. dar. Dieser ist aber mit nacktem Oberkörper dargestellt und wendet sich – ähnlich wie die königlichen Frauen auf den meisten Oinochoai – nach rechts. Unter den knapp 300 Fragmenten, die Burr-Thompson zusammengestellt hat, gibt es nur sehr wenige Belege von männlichen Figuren. Eine davon zeigt ebenfalls einen Mann im Brustpanzer (Alexandria Museum 23929, BURR-THOMPSON 1973, 204, Kat. 291 mit Pl. LXVIII). Allerdings fehlt hier der Kopf, weswegen eine Identifikation offen bleiben muss.

Sehr wenige weitere Fragmente mit Herrscherdarstellungen sind aus dem Kunsthandel bekannt. Leider fehlt auch bei diesen Stücken der Kontext. So bleibt die Hoffnung, bei der Suche nach weiteren Parallelen noch auf Objekte zu stoßen, die vielleicht auch das Münchner Fragment einem bestimmten Szenentypus zuweisen. In jedem Fall erweitert die Münchner Gefäß-Applikation mit dieser bislang recht selten vorkommenden Wiedergabe eines Ptolemäerherrschers die Objektgruppe der ptolemäischen Trankopfergefäße um einen interessanten Aspekt und gibt Anlass zu weiteren Nachforschungen ■

Fayence
Wohl aus Alexandria
H. 8 cm
Ptolemäerzeit, 3. Jh. v. Chr.
ÄS 8040

Literaturverzeichnis

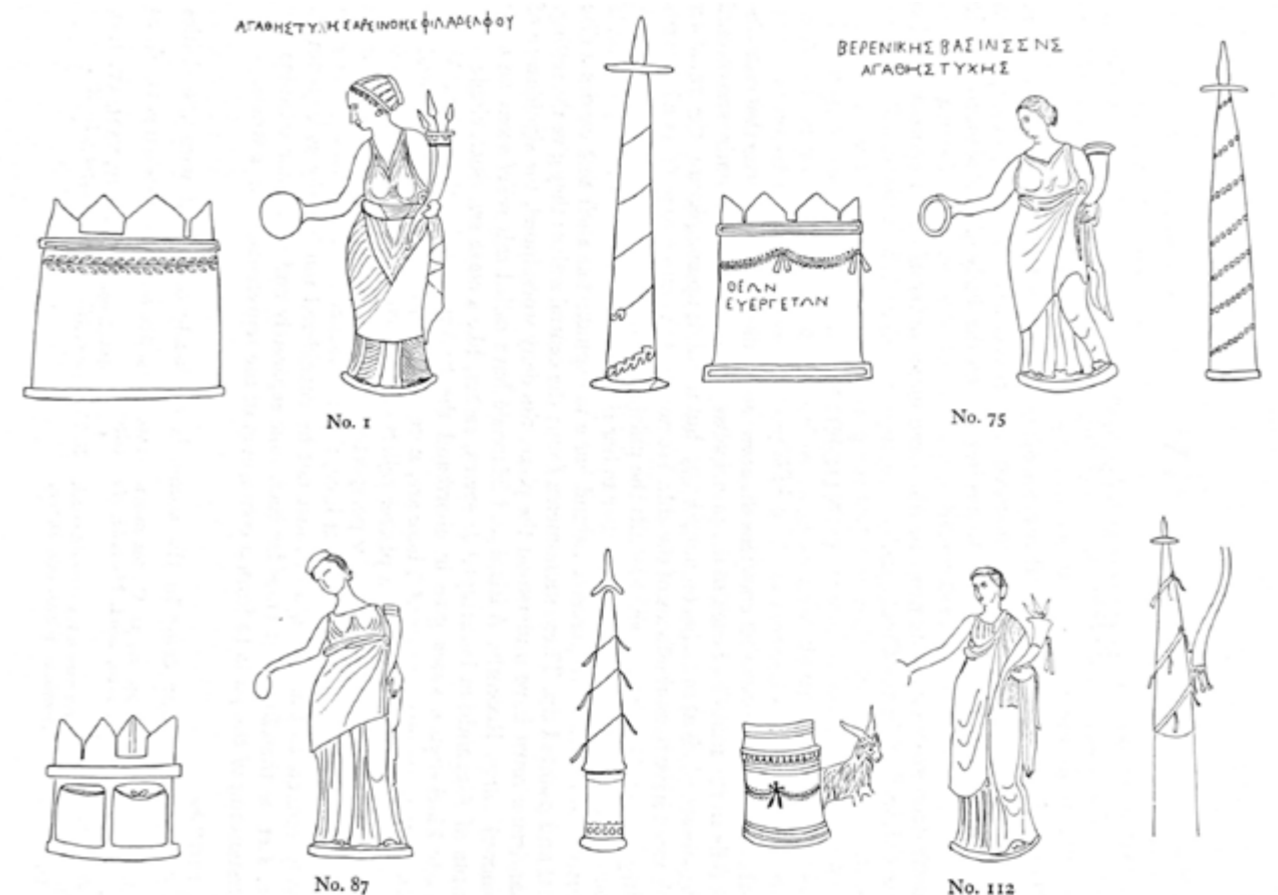
BURR-THOMPSON 1973
Burr-Thompson, Dorothy, *Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience. Aspects of the Ruler-cult*, Oxford

GRIMM 1998
Grimm, Günter, *Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt*, Mainz

KYRIELEIS 1975
Kyrieleis, Helmut, *Die Bildnisse der Ptolemäer, Archäologische Forschungen 2*, Berlin

KRISELEIT 1990
Kriseleit, Irmgard, *Fragmente von Ptolemäerkannen in der Antikensammlung, Forschung und Berichte, Bd. 28, 61-64*

WARAKSA 2018,
Waraksa, Elizabeth, *The Ptolemaic Oinochoai: A Reassessment*. <https://doi.org/10.31219/osf.io/4txkj>



Typische Opferszene einer Königin auf einer Oinochoe

OBJEKTE

PETEHARENDOTES

EIN BISLANG UNBEKANNTER SOHN DES HOHEPRIESTERS DES PTAH ANEMHER II

ALEXANDER SCHÜTZE

Im Jahr 2020 erwarb das SMÄK den etwa 11,5 cm hohen unteren Teil einer Statue aus türkisfarbener Fayence, die nicht nur aufgrund des verwendeten Materials und ihres Typus ungewöhnlich ist (Abb. 1). Die Inschriften auf der Statue weisen den einstigen Besitzer der Statue als Sohn eines Hohepriesters des Ptah der frühen Ptolemäerzeit aus und liefern damit einen Beitrag zum Stammbaum dieser bedeutenden Familie memphitischer Priester.

Die Statue selbst zeigt eine kniende, mit einem Schurz bekleidete Person mit auf dem Schoß ruhenden Händen. Die linke Hand weist mit der Handfläche nach oben und trägt eine Art Perlenkette; die rechte Hand hält hingegen ein Seil, an dessen Ende einst eine Meerkatze gebunden war, die heute nur noch in Ansätzen erhalten ist.

Dieser eigentümliche Typus ist äußerst selten belegt; ein weiteres Beispiel aus der 26. Dynastie gehörte ebenfalls einem Priester des Ptah von Memphis (LIMME 1985). Über den ursprünglichen Fundort der Statue ist nichts bekannt; lediglich die Erwähnung der Götter Sokar-Osiris, Herr von Rosetau, und Ptah-Sokar, Herr von Anchtai, lässt auf eine Aufstellung in der memphitischen Nekropole schließen. Der Sockel der Statue weist Inschriften auf, die auf der Vorderseite in der Mitte beginnend jeweils links und rechts um den Sockel laufen und auf der Rückseite schließen (Abb. 2). Zwei weitere Inschriftenkolumnen finden sich auf dem Rückenpfeiler der Statue; da Kopf und Oberkörper der Statuen abgebrochen sind, fehlt jeweils der Beginn der Inschriften auf dem Rückenpfeiler.

Abb. 1



Abb. 3



Die Inschriften auf Sockel und Rückenpfeiler der Statue lassen sich wie folgt übersetzen:

Ein Opfer, das der König gibt (für) Sokar-Osiris, den großen Gott, den Herrn von Rosetau: Er möge ein Totenopfer geben für den Ka des Hati-a, des Vorstehers der Gottesdiener, des Leiters aller Schurze, des Sem-Priesters und des Gottesdieners des Ptah, Peteharendotes, gerechtfertigt, der Sohn des gleichbetitelten Anemher, gerechtfertigt.
Inscription Sockel links umlaufend

Ein Opfer, das der König gibt (für) Ptah-Sokar, der südlich seiner Mauer ist, der Herr von Anchtai: (Er) möge Opfergaben und Speiseopfer geben. Er möge beleben den Ba des Iripat, des lunmutef-Priesters, des Reinigers und Sem-Priesters, Peteharendotes, Sohn des gleichbetitelten Anemher, gerechtfertigt, geboren von der Herrin des Hauses, Heranch, gerechtfertigt.
Inscription Sockel rechts umlaufend

[...] Peteharendotes, gerechtfertigt, der Sohn des Gleichbetitelten, des Iripat, Hatia, des Großen Leiters der Handwerker, des Sem-Priesters des Ptah, Anemher, gerechtfertigt.
Inscription Pfeiler links

[...] Peteharendotes, gerechtfertigt, der Sohn des gleichbetitelten Anemher, gerechtfertigt.
Inscription Pfeiler rechts



Abb. 2

Abb. 4



In dem stark beschädigten oberen Teil der rechts Inschrift auf dem Rückenpfeiler sind noch die Reste eines Aleph-Vogels, der untere Abschluss einer Königskartusche sowie einige Hieroglyphen zu erkennen, die sich zu „[Arsin]o[e, die] [bru]derliebende Göttin“ ergänzen lassen (Abb. 3). Dass ausgerechnet Arsinoe II. Philopator auf der Statue erwähnt sein soll, wird nicht zuletzt durch die Filiationsangabe auf dem Rückenpfeiler unterstützt, denn die Eltern des Statuenbesizers, der „Große Leiter der Handwerker“ Anemher und seine Frau Heranch, sind wohlbekannt; Anemher gehörte zu den gut bezeugten Hohepriestern des Ptah der frühen Ptolemäerzeit.

Die Familie der Hohepriester des Ptah in der Ptolemäerzeit ist neben Sarkophagen, Statuen und Totenbüchern vor allem durch eine Reihe von Grabstelen bekannt, die neben basalen Lebensdaten wie dem Geburts- und Todestag wertvolle Informationen zum Stammbaum dieser memphitischen Familie enthalten. Besagte Stelen waren vermutlich am Anfang der 1820er Jahre in der bislang nicht wieder lokalisierten Nekropole der Hohepriester des Ptah in der Nähe des Serapeums in Saqqara entdeckt worden und gelangten schließlich in europäische Sammlungen, insbesondere in das Kunsthistorische Museum in Wien sowie das British Museum in London. Auf Grundlage der Informationen in den Inschriften auf den Stelen lässt sich die Linie der Hohepriester des Ptah in der Ptolemäerzeit über dreizehn Generationen verfolgen, nachdem das Amt des Hohepriesters des Ptah vermutlich unter Ptolemaios II. wieder eingeführt worden war. Zwar gibt es eine Reihe von Hohepriestern aus der Zeit zwischen dem Ende der 26. Dynastie und der Eroberung Ägyptens durch Alexander den Großen, ihre genaue zeitliche Einordnung bleibt jedoch ungewiss (DE MEULENAERE 1985). Das SMÄK beherbergt z.B. das Uschebti des Udjahschuti, der zu dieser Gruppe von schwer datierbaren Hohepriestern gehört, die sich eines Tages hoffentlich besser einordnen lassen (Abb. 4).



Abb. 5 Wien, KHM ÄS 153

Die genealogischen Informationen in den ptolemäerzeitlichen Stelen aus Saqqara erlauben wiederum unterschiedliche Rekonstruktionen des Familienstammbaums der Hohepriester des Ptah, die in der Forschung ausführlich diskutiert wurden (QUAEGEBEUR 1980, REYMOND 1981, DEVAUCHELLE 1983, MAYSTRE 1992, GORRE 2009, 285ff.; zus. THOMPSON 1988, 138–146, fig. 5). Der erste sicher belegte Hohepriester des Ptah war Nesisut II/Petubastis I, dem sein Sohn Anemher II – der Vater unseres Peteharendotes – in das hohe Priesteramt folgte. Dank einer kleinen Gruppe von Stelen, die sich heute vor allem im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden, sind wir außerordentlich gut über die Familie Anemhers II informiert: Eine Stele gehört Anemher selbst (Wien, KHM ÄS 153; Abb. 5); zwei weitere Stelen seinen Söhnen Teos und Harmachis (Wien, KHM ÄS 162 und 125). Darüber hinaus seien insbesondere die eigentümliche, offenbar unfertige Grabstele für Harmachis im British Museum (London, BM EA 391; Abb. 6) sowie sein Sarkophag in Leiden erwähnt (Leiden, RMO L9 = AMT 3). Diese Denkmäler erlauben die Rekonstruktion des Werdeganges Anemhers und seiner beiden Söhne, die ihm ins Amt des Hohepriesters folgten.

Laut Stele Wien KHM ÄS 153 wurde Anemher im 16. Regierungsjahr Ptolemaios' I. (289 v. Chr.) geboren und starb im 5. Regierungsjahr Ptolemaios' IV. (217 v. Chr.) im für antike Verhältnisse doch recht hohen Alter von 72 Jahren, einem Monat und 23 Tagen (tatsächlich nennen die Inschriften auf den Stelen das Lebensalter auf den Tag genau). Die Stele führt eine Vielzahl von Ämtern des Anemher auf, die er Laufe seiner langen Priesterkarriere innehatte: Gottesvater, Vorsteher der Gottesdiener aller Götter und Göttinnen in Ober- und Unterägypten, Großer Leiter der Handwerker, Sem-Priester des Ptah, Leiter aller Schurze, aber auch Gottesdiener Nektanebos' des Falken, Diener der wohlthätigen und vaterliebenden Götter (gemeint sind Ptolemaios III. Euergetes und Ptolemaios IV. Philopator), Gottesdiener des lebenden Apis oder königlicher Rechnungsschreiber aller Angelegenheiten des Tempels des Osiris-Apis. Darüber hinaus war Anemher Priester an Tempeln zahlloser Lokalgöttheiten. Diese Priesterämter illustrieren die Bedeutung des Hohepriesters, der nicht nur für den Kult des Ptah in seinem Tempel in Memphis verantwortlich war, sondern auch für den Apisstier, der im Ptah-Tempel gehalten und im Serapeum in Saqqara feierlich bestattet wurde. Als Vorsteher der Gottesdiener von ganz Ägypten muss er eine wichtige Rolle in der Priestersynode von Kanopus (238 v. Chr.) gespielt haben. Außerdem war der Hohepriester des Ptah von großer Bedeutung bei der Krönung Pharaos in Memphis sowie für den von den Ptolemäern ins Leben gerufenen Dynastiekult.



Abb. 6 London, British Museum EA 391

Wann genau Anemher seinem Vater Nesisut in das Amt des Hohepriesters folgte, ist nicht bekannt. Es muss wohl vor 249 v.Chr. gewesen sein, denn auf der in besagtem Jahr errichteten Grabstele des Chonsiu, eines weiteren Sohnes Nesisuts II., wird letzterer bereits als „gerechtfertigt“ angesprochen (London, BM EA 375). Das bedeutet, dass Anemher keine 40 Jahre alt gewesen sein muss, als er zum Hohepriester ernannt wurde. Anemher wiederum hatte das Amt offenbar schon zu Lebzeiten an seinen 267 v.Chr. geborenen Sohn Teos übergeben, der jedoch noch vor seinem Vater, nämlich im Jahr 223 v. Chr., im Alter von 43 Jahren, 6 Monaten und 29 Tagen verstarb. Zu diesem Zeitpunkt war auch die Ehefrau Anemhers, Heranch, bereits nicht mehr am Leben, denn sie wird in der Grabstele des Teos ebenfalls als „gerechtfertigt“ bezeichnet. Das Amt ging an Teos' Bruder Harmachis über, der die Linie der Hohepriester fortsetzte. Nach seinem Ausscheiden als Hohepriester führte Anemher nunmehr die Titel Gottesvater, Gottesdiener und Sem-Priester im Tempel des Ptah von Memphis.

Neben Teos und Harmachis sind weitere Kinder Anemhers und Heranchs bekannt: Durch eine Statue in Moskau ist ein weiterer Sohn Anemhers, Harimouthes, belegt; auf der Statue selbst wird allerdings nur seine Mutter Heranch genannt (Moskau, Puschkin Museum 5351). Jüngst ist eine Tochter Anemhers, Nefersobek, bekannt geworden, die nur durch die Abschrift John Gardner Wilkinsons einer heute verschollenen Stele bezeugt ist (PRADA 2019). Den Kindern ist nun unser Peteharendotes hinzuzufügen, der bisher durch keine andere Quelle belegt zu sein scheint.

Die Priesterämter auf der Statue des Peteharendotes lassen sich mit denen seiner Familie in Beziehung setzen: Er führte für Mitglieder der memphitischen Priesterschaft typische Ämter wie Sem-Priester oder Gottesdiener des Ptah, die natürlich auch bei Anemher, Teos und Harmachis zu finden sind: Darüber hinaus waren Anemher und Peteharendotes „Leiter aller Schurze“, während Harmachis den Titel „Reiniger im Tempel des Ptah“ führte, der sicher identisch ist mit dem des Reinigers auf der Statue des Peteharendotes.

Beide Titel bringen die Teilhabe der Priester am Kult für den Gott Ptah zum Ausdruck, an dem zahlreiche Mitglieder der memphitischen Priesterfamilie – nicht nur die Hohepriester selbst – Teil hatten. Bemerkenswert ist auch das Amt des „Vorsteher der Gottesdiener“, das Harmachis in der Grabstele BM EA 391 ebenfalls führt, während die Grabstele KHM ÄS 153 des Anemher die vollständige Bezeichnung „Vorsteher der Gottesdiener aller Götter und Göttinnen in Ober- und Unterägypten“ wiedergibt. Das Amt wird traditionellerweise mit dem des Hohepriesters des Ptah in Verbindung gebracht. Wenn die Lesung auf der Statue des Peteharendotes stimmen sollte, dann wäre auch er relativ hoch in der Hierarchie der memphitischen Priesterschaft anzusetzen, obwohl er kein Hohepriester war.

In diesem Zusammenhang verdient die Erwähnung Arsinoes II. auf dem Rückenfeiler der Statue des Peteharendotes Beachtung, denn bereits sein Vater Anemher II. war „Gottesdiener der Königstochter, Schwester und Ehefrau des Königs, Herrin der beiden Länder, Arsinoe, die bruderliebende Göttin, im Tempel der Arsinoe, der im königlichen Palast ist“ sowie „Königlicher Rechnungsschreiber aller Dinge im Tempel von Memphis und im Tempel der bruderliebenden Arsinoe“. Sein Sohn Harmachis führte später einen ganz ähnlichen Titel, übernahm das Amt vermutlich nach dem Tode Anemhers im Jahr 217 v.Chr. Ptolemaios II. Philadelphos hatte seine Schwestergemahlin Arsinoe II. bereits zu Lebzeiten kultisch verehren lassen; ihr Kult erfreute sich großer Popularität unter den Griechen in Ägypten. Nach ihrem Tod im Jahr 270 v.Chr. wurde ihr Kult durch ein Dekret Ptolemaios' II. auch in ägyptischen Tempeln eingeführt, eine Kultstatue der Arsinoe II. Philadelphos neben dem Götterbild in Tempeln in ganz Ägypten aufgestellt (QUAEGEBEUR 1971; ZUS. THOMPSON 1988, 125–138). In Memphis führte der Hohepriester des Ptah das Amt des Priesters oder Schreibers der Arsinoe; der erste Amtsträger war der bekannte Hohepriester Nesisut II/Petubastis I, gefolgt von den Hohepriestern Anemher II, Harmachis und Nesisut III. Vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass die rekonstruierte Inschrift auf dem Rückenfeiler der Statue des Peteharendotes („[Arsin]o[e, die] [bru]derliebende Göttin“) Teil eines Amtstitels gewesen ist und Peteharendotes wie sein Vater und Bruder als Priester oder königlicher Rechnungsschreiber einst in den Kult der Arsinoe eingebunden war.

Wann und unter welchen Umständen Peteharendotes zum Priester oder Rechnungsschreiber der Arsinoe, oder zum Vorsteher der Gottesdiener ernannt wurde, ob er beispielsweise seinem Bruder Harmachis in diese Ämter folgte, bleibt zu untersuchen.

Dieser Ausflug in die memphitische Priesterschaft der frühen Ptolemäerzeit soll illustrieren, wie eine kleine, auf den ersten Blick vielleicht unscheinbare Fayence-Statue nicht nur ein weiteres Beispiel für die Formenvielfalt ägyptischer Privatplastik im Ägypten der hellenistischen Zeit bietet, sondern den uns bekannten Familienstammbaum der Hohepriester des Ptah erweitert und einen weiteren Baustein für unser Verständnis des komplexen Zusammenspiels zwischen hellenistischem Königshaus und ägyptischen Priesterschaften in der Ptolemäerzeit liefert. Nicht zuletzt soll dieser Beitrag zeigen, wie durch die Zusammenschau von über verschiedene Sammlungen verstreuten Denkmälern die Biografien antiker Persönlichkeiten des Alten Ägypten wieder zum Leben erweckt werden können. ■

Literaturverzeichnis

DE MEULENAERE 1985
De Meulenaere, Herman, „Les grands-prêtres de Ptah à l'époque Saïto-Perse“, in: Francis Geus, Florence Thill (Hg.), *Mélanges offerts à Jean Vercoutter*, Paris, 263–266

DEVAUCHELLE 1983
Devauchelle, Didier, Review of: „E.A.E. Reymond, *From the Records of a Priestly Family from Memphis*, Vol. 1 (Ägyptologische Abhandlungen 38), Wiesbaden 1981“. In: *Chronique d'Égypte* 58, 135–145

GORRE 2009
Gorre, Gilles, *Les relations du clergé égyptien et des Lagides d'après les sources privées (Studia Hellenistica 45)*, Leuven

LIMME 1985
Limme, Luc, *Un nouveau document relative à une famille memphite de Basse Époque*, in : Francis Geus, Florence Thill, (Hg.), *Mélanges offerts à Jean Vercoutter*, Paris, 205–216

MAYSTRE 1992
Maystre, Charles, *Les grands prêtres de Ptah de Memphis (Orbis Biblicus et Orientalis 113)*, Göttingen

PRADA 2019
Prada, Luigi, *The funerary stela of Nephepsouchis II., an additional member of the family of the high priests of Memphis (Aegyptiaca Wilkinsoniana I)*. In Brose, Marc, Peter Dils, Franziska Naether, Lutz Popko, and Dietrich Raue (Hg.), *En détail - Philologie und Archäologie im Diskurs: Festschrift für Hans-Werner Fischer-Elfert 2 (Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde - Beiheft 7)*, Berlin – Boston, 869–913

QUAEGEBEUR 1971
Quaegelbeur, Jan, *Documents concerning a Cult of Arsinoe Philadelphos at Memphis*, *Journal of Near Eastern Studies* 30, 239–270

QUAEGEBEUR 1980
Quaegelbeur, Jan, *The Genealogy of the Memphite High Priest Family in the Hellenistic Period*, in: Dorothy J. Crawford, Jan Quaegelbeur, Willy Clarysse (Hg.), *Studies on Ptolemaic Memphis (Studia Hellenistica 24)*, Leuven, 43–81

REYMOND 1981
Reymond, E.A.E., *From the Records of a Priestly Family from Memphis I (Ägyptologische Abhandlungen 38)*, Wiesbaden

THOMPSON 1988
Thompson, Dorothy J., *Memphis under the Ptolemies*, Princeton

OBJEKTE

NEFERTEM UND DIE LÖWEN

KLEINE FAYENCEN IM SMÄK

JAN DAHMS



34

Abb. 3a: ÄS 1239

Der Themenschwerpunkt der vorliegenden MAAT zu Fayenceobjekten gibt mir einen willkommenen Anlass, zwei Objekte vorzustellen, die mir während meiner Arbeit im Magazin begegneten und sich als etwas anderes entpuppten als zunächst vermutet. In einer Schublade mit vielen kleineren Fayenceobjekten befinden sich insgesamt neun Löwen, die zwischen 1 cm und 2,7 cm hoch sind. Sechs der Löwen haben eine auf dem Rücken angebrachte Öse, mit der sie als Amulett oder an einer Kette getragen werden konnten (Abb. 1 und 2). Ein siebter - und zugleich der größte - dieser Löwen (vgl. Abb. 2 ganz links) zeichnet sich dadurch aus, dass er auf dem Kopf eine Lotosblüte trägt, an deren Seiten zwei Menit-Gewichte auf die Ohren herabhängen.

Über dem Lotos müssen sich ursprünglich noch zwei Federn befunden haben, worauf eine Bruchstelle hinweist.

Die Zusammensetzung von Lotosblüte, Federpaar und Menit ist charakteristisch für den Kopfputz des Gottes Nefertem. Dieser ist hier in Gestalt eines liegenden Löwen dargestellt.

Der Löwenkörper selbst ist differenziert ausgearbeitet mit deutlich erkennbarer Mähne, muskulösen Vorderläufen, seitlichen Rippen, Krallen an den Pfoten und dem auf dem Hinterlauf abgelegten Schwanz.



35

Abb. 2: (v.l.n.r.) ÄS 5439 (mit Lotoskrone), ÄS 2162, 2160, 7450, 1851, 1978 (mit Öse)



Abb. 1: ÄS 567 (mit Öse); ausgestellt im Raum „Religion“ der Dauerausstellung.



Abb. 3b: ÄS 5439

Den eigentlichen Ausgangspunkt meines Artikels bilden zwei weitere liegende Löwen (Abb. 3a, 3b), die ähnlich detailliert ausgestaltet sind, allerdings keinen Kopfputz tragen und keine Öse aufweisen. Bei genauerem Hinsehen zeigte sich, dass auf dem Rücken mehrere Bruchkanten verlaufen und sowohl auf dem Kopf als auch dem rechten Hinterlauf noch zwei Füße erkennbar sind (Abb. 4a). Die Anordnung der Füße macht deutlich, dass es sich um eine Stand-Schreit-Figur handeln muss, die sich ursprünglich auf dem Löwen befand. Die dunklere Fläche und die Beschaffenheit der Oberfläche bei ÄS 5439 (Abb. 4b) verweisen auf eine nachträgliche Überarbeitung des Objektes. Nun stellt sich die Frage, wer auf dem Löwen dargestellt war.

Die Antwort ist: Nefertem.

Zwei Objekte, die sich heute im Ägyptischen Museum Berlin (Abb. 5) und im Brooklyn Museum (Abb. 6) befinden, sollen dies veranschaulichen. Beide zeigen den Gott Nefertem, bekleidet mit dreigeteilten Schurz, Götterbart, dreigeteilter Strähnenperücke, ange-deutetem Uräus an der Stirn und besagter Krone aus Lotosblüte und Federn. Links und rechts des Lotus hängen zwei Menit-Gewichte über die Schultern herab. In Stand-Schreit-Haltung steht der Gott auf einem Löwen. Dieser ist angespannt kauernd, mit über dem rechten Hinterlauf liegendem Schwanz dargestellt. Die Mähne des männlichen Tieres sowie die seitlichen Rippen sind genau ausgearbeitet.

Die Unterschiede in der Farbigkeit der beiden Objekte sind ein schönes Beispiel für die Bandbreite der Fayencen. Das dunkle Blau in Verbindung mit dem kräftigen Grün des Berliner Nefertem steht in Kontrast zum sehr hellen Blau des Brooklyn Nefertem. Und die beiden Münchner Löwen weisen ein helles Grün auf.



Abb. 4a: ÄS 1239 (Ansicht mit Bruchkanten)



Abb. 4b: ÄS 5439 (Ansicht mit Bruchkanten)



Abb. 5: © Ägyptisches Museum Berlin, Inv.-Nr. ÄM 5392



Abb. 6: © Brooklyn Museum, 71.142.



Abb. 8: ÄS 1770

Seit dem Neuen Reich ist Nefertem als Teil der memphitischen Göttertriade zusammen mit Ptah und Sachmet belegt. Von der Löwengöttin Sachmet stammen sowohl die hier beschriebene Ikonografie mit Löwen als auch seine kämpferischen und gefährlichen Züge. Durch den häufigen Beinamen „Beschützer der beiden Länder“ vollzieht sich eine Gleichsetzung mit dem König als irdischer Horus. So wird auch im Schutzritual für das Neujahr (pBrooklyn 47.218.50, II,4-II,7) der König als Nefertem angesprochen bzw. der König durch Nefertem geschützt. In der Ikonografie spiegelt sich dies in Darstellungen des Nefertem, die ihn mit menschlichem Körper und Löwenkopf zeigen, der einen Falken auf dem Kopf trägt (Abb. 7).



Abb. 7: Szene mit Nefertem im Sanktuarbereich des Tempels Sethos I. in Abydos;

Neben den bereits angesprochenen „Löwen“ besitzt das SMÄK weitere Fayencen, die zu diesem Typus gehören. ÄS 1770 (Abb. 8) ist in der Ausführung nicht besonders fein, zeigt aber deutlich erkennbar die typischen Merkmale des Nefertem bei Perücke, Schurz, Götterbart, Stand-Schreit-Haltung, Rückenpfeiler und kauern dem Löwen mit Mähne. Der Kopfputz ist nicht erhalten. Fein ausgearbeitet und in unterschiedlichen Farbstufen zeigt sich ÄS 3117 (Abb. 9), bei dem der untere Teil auf Höhe der Knie abgebrochen ist. Die Darstellung weicht von den anderen dadurch ab, dass der Kopfputz keine seitlichen Menits aufweist, sich stattdessen jedoch eine Öse auf der Rückseite des Lotos befindet. Das Objekt stammt aus einer Grabung in Matmar und datiert in die Dritte Zwischenzeit (21.-24. Dyn., um 1070 – 712 v. Chr.).

Aus demselben Grabungskontext stammt eine weitere Statuette des Nefertem. Sie zeigt ihn thronend (Abb. 10).



Abb. 9: ÄS 3117



Abb. 10: ÄS 3114

Nur fragmentarisch erhalten ist ÄS 5441 (Abb. 11), das im Raum Kunst-Handwerk ausgestellt ist und sich im Titelbild dieser MAAT versteckt. Die Ansätze der Lotosblüte sowie der Menit-Gewichte sind noch erkennbar, ebenso die Stand-Schreit-Haltung. In der Farbigkeit ist es mit dem Berliner Nefertem vergleichbar.



Abb. 12a: ÄS 2103

Die typische Darstellung des Nefertem in Stand-Schreithaltung zeigt auch ÄS 2103 (Abb. 12a). Allerdings mutet das unter dem Gott befindliche Tier etwas unerwartet an. Insbesondere die Frontalansicht (Abb. 12b) mit scheinbar abstehenden Augen und einer Gesichtsform, die unten breiter ist als oben, erwecken den Eindruck, es handle sich um einen Frosch. Eine entsprechende Angabe gibt auch die Inventarkarte. Allerdings wirken die anderen Ansichten nicht eindeutig wie ein Frosch, sondern passen zu den bereits beschriebenen Löwen. Details an den vorderen „Füßen“ erinnern zudem an „Löwenpranken“. Somit spricht einiges dafür, auch in dieser Figur den auf einem Löwen stehenden Gott Nefertem zu sehen.



Abb. 12b: ÄS 2103



Abb. 11: ÄS 5441

OBJEKTE

DER MÜNCHNER OBELISK AM ARC DE TRIOMPHE

DIETRICH WILDUNG



Abb. 1

Der Arc de Triomphe auf der Place de l'Étoile ist neben Notre Dame und dem Eiffelturm das bekannteste Bauwerk von Paris. Im September und Oktober 2021 hat er besondere Aufmerksamkeit gefunden, als das Projekt „L'Arc de Triomphe, WRAPPED“ von Christo und Jeanne Claude verwirklicht wurde. (Abb. 1) Die Verhüllung und Enthüllung des Arc de Triomphe konnten zwei Monate lang Tag und Nacht im Live Stream auf YouTube verfolgt werden, wobei der Blick auf die Westseite, die Neuilly zugewandte Rückseite des Triumphbogens gerichtet war.

Dass bei einer Paris-Exkursion des Freundeskreises des Ägyptischen Museums in den neunziger Jahren diese Seite des Arc de Triomphe auf dem Programm einer ägyptomanen Stadtrundfahrt stand, hatte einen ganz besonderen Grund. Hier ist ein Objekt zu sehen, das heute in München steht, im Ägyptischen Museum: der Münchner Obelisk.

Rings um den Triumphbogen zieht sich unter dem Gesims ein 1828 von dem Bildhauer François Rude geschaffener Relieffries, der *Le Retour des Armées* darstellt, die Rückkehr der napoleonischen Truppen, die die erbeuteten Kunstwerke mit sich führen, darunter die *Monuments des Victoires de l'Armée d'Italie*, die 1797 beim Italienfeldzug Bonapartes in Rom erbeuteten Werke. Ganz links ist ein von Rindern gezogener zweiachsiger Wagen zu sehen (Abb. 2), beladen mit einem Obelisk, auf dem eine Sphinxfigur liegt.

Nur ein einziger Obelisk gehörte zu Bonapartes Kunstraub aus Rom; er hatte vor der Villa Albani gestanden und trug eine Hieroglypheninschrift, die auf dem Relief am Arc de Triomphe deutlich zu erkennen ist. Der Obelisk wurde im Louvre, im Musée Napoléon aufgestellt. Auf eine Anregung von Vivant Denon wurde er 1808 in ein Denkmal integriert, das der Bildhauer Claude Dejoux für die Place des Victoires zum Gedenken an General Louis Charles Antoine Desaix geschaffen hatte, der die herausragende Persönlichkeit bei Bonapartes Ägyptenfeldzug gewesen war. Dejoux hatte den General als nackten griechisch-römischen Heros auf einen ägyptisierenden Sockel gestellt und zu seinen Füßen einen kolossalen Pharaonenkopf mit Nemeskopftuch positioniert. In der modifizierten Version wurde neben ihm der Obelisk gestellt (Abb. 3). Als das Denkmal nach langen Querelen zwischen Denon und dem Bildhauer Dejoux im August 1810 eingeweiht wird, findet es alsbald heftige Kritik. Der nackte antike Heros wird als des französischen Nationalhelden unwürdig bezeichnet, und bereits nach zwei Monaten wird das Denkmal unter dem Vorwand eines fehlerhaften Bronzegusses der Statue in einen Holzkasten eingehaust, in dem es vier Jahre bleiben soll.

Die Statue wird 1814 demontiert und eingeschmolzen; nur ein Daumen von ihr blieb erhalten und gelangte in Denons Besitz. Der Obelisk wurde abgebaut und an unbekanntem Ort eingelagert.

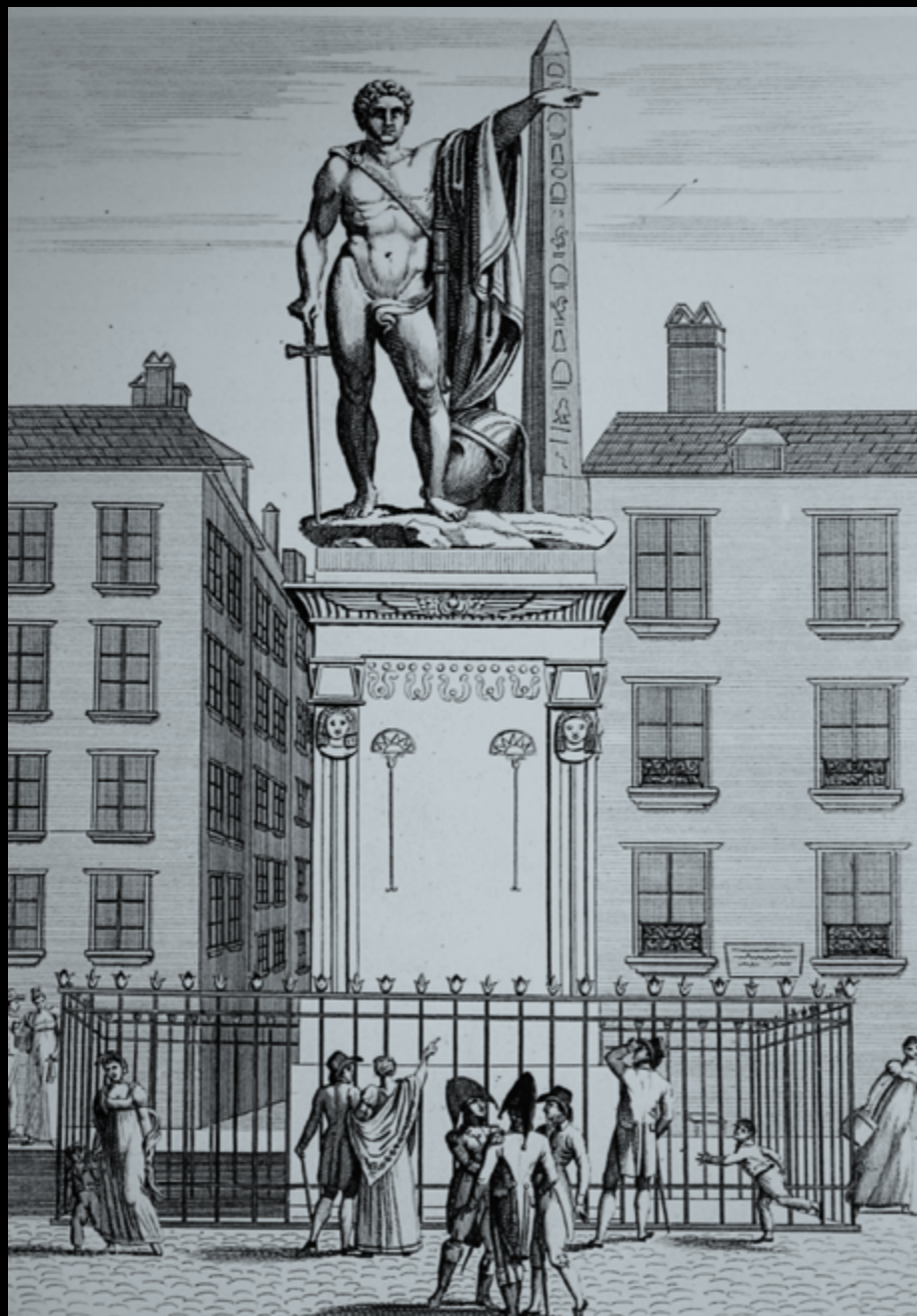


Abb. 13a: ÄS 3116

Abschließend soll noch ein Patäke (Abb. 13a) seinen Auftritt erhalten. Er wird als kindliche Erscheinungsform des Gottes Ptah gedeutet und bildet mit den ihn umgebenden Göttern eine mächtige pantheistische Schutzgottheit. Bei der angesprochenen Figur befindet sich auf der Rückseite die Darstellung eines Gottes im nach rechts gewandten Profil (Abb. 13b). Lotosblüte und Federpaar auf dem Kopf lassen ihn als Nefertem erkennen. An den Seiten des Patäken stehen die Göttinnen Neith und Sachmet. Mit der löwenköpfigen Sachmet schließt sich der Kreis zum Ausgangspunkt der beiden Löwen, die sich ikonografisches Element des Nefertem herausstellten ■

Abb. 13b: ÄS 3116





Erst 1815 tritt er wieder in Erscheinung, als am Ende der Ära Napoleon die Objekte des französischen Kunstraubs ihren Eigentümern rückerstattet werden. Da die Familie Albani die Kosten des Rücktransports ihrer Kunstschatze nicht übernehmen will, bietet sie ihre Sammlung in Paris zum Verkauf an. Kronprinz Ludwig von Bayern weilt inkognito in Paris und lässt Leo von Klenze über einen Agenten zahlreiche Objekte für seine künftige Glyptothek erwerben. Dazu gehören die ägyptisierenden Statuen des Antinous, der beiden „Pharaonen“, der Isis und des Min – und der Obelisk.

Sie werden per Schiff über die Seine, die Nordsee, den Rhein und Main bis Frankfurt transportiert und dann mit Ochsenkarren nach München gebracht – geradezu eine Wiederholung des Obeliskens-Transports, wie er auf dem Arc de Triomphe als erste Etappe seines langen Weges von Rom nach München zu sehen ist. 1830 steht der Obelisk im Zentrum des Ägyptischen Saales der Glyptothek, mit dem Ludwig I. den Rundgang durch die Kunst der griechischen und römischen Antike beginnen lässt, „um die Hauptgrundlage deutlich zu machen, auf welcher die griechische Plastik ruht“.

Vor der Zerstörung der Glyptothek am Ende des Zweiten Weltkriegs ausgelagert, wird der restaurierte Obelisk 1972 vor dem Eingang des Ägyptischen Museums am Münchner Hofgarten aufgestellt. 1990 erhält er einen neuen Sockel (Abb. 4), in den Repliken von Reliefs im Louvre eingefügt sind, die wie der Obelisk im 1. Jahrhundert n. Chr. in Rom geschaffen wurden und ebenfalls aus der Villa Albani stammen.

Schließlich findet der Obelisk 2013 – fast genau zweihundert Jahre nach seinem kurzen Gastspiel auf der Place des Victoires in Paris – seinen Platz an zentraler Position im Neubau des Ägyptischen Museums. ■

Literaturverzeichnis

HUMBERT 1998

Jean-Marcel Humbert, *L'Égypte à Paris, Paris, 77-84, 172*



Abb. 2 und 3

Abb. 4

OBJEKTE

ES BLEIBT IN DER FAMILIE

GESCHWISTEREHE IM ALTEN ÄGYPTEN

NADJA BÖCKLER

Beschäftigt man sich mit dem Thema „Liebe und Familie“ im alten Ägypten, sind die Liebeslieder eine Quelle, der man fast schon zwangsläufig über dem Weg läuft. Eine der frühesten Übersetzungen eines ausgewählten Liedes liest sich:

„(Der Jüngling spricht.)

Die Liebe meiner Schwester ist auf jener Seite da, ein Fluß ist zwischen (uns beiden) und ein Krokodil liegt auf der Sandbank. Doch wenn ich ins Wasser gestiegen bin, so trete ich auf die Flut; mein Herz ist mutig auf dem Gewässer ... und das Wasser ist meinen Füßen wie Land. Ihre Liebe ist es, die mich so stark macht; ja sie macht den Wasserzauber für mich.

Ich sehe wie meine Schwester kommt und mein Herz jubelt. Meine Arme sind ausgebreitet, sie zu umarmen und mein Herz frohlockt auf seiner Stelle wie ein ... ewiglich, wenn die Herrin zu mir kommt.“

(Übersetzung von Erman 1923, 304, 305.)

Der Text findet sich auf drei Tonfragmenten, die 1897 in Deir el-Medineh gefunden wurden. In späteren Kampagnen, etwa 20 Jahre nach der Veröffentlichung von ERMAN, wurden weitere 31 Fragmente gefunden, die Lücken in diesem Text füllen und daher eine etwas genauere Übersetzung erlauben (siehe hierzu LICHTHEIM 1974, 193). Doch einen Aspekt haben beide Versionen gemeinsam: Der Jüngling spricht von seiner Liebsten und bezeichnet sie als seine Schwester – aus heutiger Sicht eine höchst ungewöhnliche Formulierung.

In der Geschichte von Setne Chaemwaset (Erste Setnegeschichte) möchten die beiden Königskinder Naneferkaptah und Ahure, die Ehe eingehen und ein namenloser Pharaon lehnt dies zutiefst empört ab:

„[...] Du bist der, der mich kränkt. Da ich nur zwei Kinder habe, ist es (da) recht zuzulassen, daß eines das andere von ihnen heiratet? Ich werde Naneferkaptah die Tochter eines Generals heiraten lassen [und (?) Ahure den Sohn eines anderen Generals. Es soll geschehen, daß unsere Familie zahlreich wird.“

Auszug aus der Ersten Setne-Geschichte; Übersetzung von HOFFMANN / QUACK 2018, 147

Doch die beiden überzeugen schließlich ihren Vater, heiraten und bekommen zusammen den Sohn Merib. Auch in der Mythologie findet sich das Motiv der geschwisterlichen Paare: Atum erschafft seinen Sohn Schu und seine Tochter Tefnut, aus denen sich die nächste Generation Götter bildet: Geb und Nut. Die beiden Geschwister sind ebenfalls Eltern von vier weiteren Göttern, die wiederum zwei Paare bilden: Nephthys und Seth sowie Osiris und Isis.

Liebeslieder, Mythen und Zaubergeschichten – das ist ja alles nur fiktiv – womöglich sogar nur Unterhaltung, könnte man da im ersten Moment sagen. Doch wie steht es tatsächlich um die Geschwisterhehe im alten Ägypten? Hier hilft nur ein Blick auf die Belege aus dem „wirklichen“ Leben. Nicht ganz „wirkliches“ Leben, aber zumindest näher dran als (Zauber)Geschichten, ist die Stele des Usechu (ÄS 33, Mittleres Reich, 11.-12. Dynastie, um 2000 v. Chr.), die in der Dauerausstellung des Ägyptischen Museums München, im Raum Jenseitsglaube zu sehen ist. Im Bildbereich erkennt man zwei Gruppen von Personen. Die linke besteht aus einem sitzenden Mann und einer stehenden Frau: Usechu und „seine Schwester“ – so benennen sie zumindest die dazugehörigen Inschriften. Moderne Betrachtende hätte hier vielleicht rein intuitiv erst einmal die Ehefrau erwartet, vielleicht auch gerade, weil die Frau ihre Hand auf Usechus Schulter legt. Doch wie ist das Paar zu verstehen? Hat Usechu seine leibliche Schwester geheiratet? Gab es die Geschwisterhehe also auch außerhalb der Welt von Mythen und Erzählungen?



Altägyptische Ahnenforschung – aber wie?

Diese Frage pauschal zu beantworten, ist schier unmöglich. Als erster Forschungsansatz wurde in der Ägyptologie zunächst das ptolemäische Königshaus untersucht: es liegen hier nämlich griechische und ägyptische Quellen vor, durch die Bruder-Schwester-Beziehungen eindeutig nachweisbar waren.

Außerhalb des Königshauses sind für die römische Zeit Ägyptens Zensuslisten belegt, die Familienbände teilweise gut rekonstruierbar machen. Auch Dokumente von griechischen und römischen Gelehrten können als Quellen herangezogen werden. So schrieb im 1. Jh. n. Chr. Philon von Alexandria:

„Egyptians were free to marry any sister of every degree whether they belonged to one of their brother's parents or both.“

(De specialibus legibus, 3.23; in der Übersetzung von ROBINSON 2020, 1).

Für die pharaonische Zeit ist dies jedoch komplizierter: Zunächst ist die Quellenlage an sich bereits ein Problem. Es gibt keine solch ausführlichen Register wie die römische Volkszählung.

Möchte man Familien rekonstruieren, muss man auf genealogische Referenzen zurückgreifen und diese mit dokumentarischen Quellen auf Ostraka oder Papyri in einen Zusammenhang bringen.

Tatsächlich ist es für die Zeit vor dem griechischen Königshaus äußerst schwierig, Eheschließungen zwischen Geschwistern oder Halbgeschwistern festzustellen. Eine weitere Variante der innerfamiliären Eheschließungen ist eine Vermählung von entfernten Familienmitgliedern, wie etwa Cousins und Cousinen ersten bzw. zweiten Grades. Die Eigenart der altägyptischen Bezeichnung von Verhältnissen innerhalb eines Stammbaums (siehe hierzu BÖCKLER, Familienbände in MAAT 21) erschwert die eindeutige Unterscheidung zwischen Geschwisterhehen und „Familienehen“ und können Quellen für Fehlinterpretationen liefern. Darüber hinaus ist bei altägyptischen Familien stark zu differenzieren: sprechen wir von der Familie von nebenan, etwa im Arbeiterdorf Deir el-Medineh oder einer kleinen Siedlung um die Pyramiden von Gizeh herum, oder sprechen wir von der königlichen Familie? Gerade bei Aspekten wie Eheschließung gelten hier verschiedene Regeln.

Die Geschwisterehe im nicht-königlichen Umfeld

Die Familiengründung ist im nicht-königlichen Umfeld meist ohne großen bürokratischen Aufwand erfolgt. Gegebenenfalls gibt es eine Familienfeier, jedoch keine staatliche oder religiöse Zeremonie. Genauso wenig ist ein eindeutiger Begriff wie „heiraten“ für die pharaonische Zeit belegt. Vielmehr sprach man damals von „ein Haus gründen“ (was an „einen Hausstand gründen“ erinnert), „mit jemandem sitzen“ (in einer freieren Übersetzung könnte man vielleicht sogar „sich mit jemandem niederlassen“ sagen), „als Frau sein“ oder auch „A als Frau an B geben“. Es scheint, als sei die Ehe mit verschiedenen Graden der Blutsverwandtschaft in Ägypten durchaus zugelassen gewesen. Oder gegenteilig formuliert: es gibt kein konkretes Eheverbot hierfür. Eindeutige Ehen zwischen Cousins und Cousins ersten Grades lassen sich deutlich häufiger feststellen, als zwischen Geschwistern.

Konkreter wird es in der römischen Zeit. Durch die regelmäßigen Volkszählungen und der damit verbundenen Dokumentation der Ehen und Familien lässt sich hier eine gute Datenbasis erschließen. So ergab ROBINSONS Auswertung beispielsweise, dass etwa ein Fünftel der Ehen zwischen Geschwistern geschlossen wurde und auch tatsächlich Nachwuchs hervorbrachte. Die Mehrheit dieser Familien ist in den griechisch-römischen Orten Arsinoe und Oxyrhynchos zuhause. Die Erklärung einer innerfamiliären Ehe dürfte im nicht-königlichen Umfeld weniger der Isis- und Osiris-mythos (siehe unten) sein, sondern viel eher realweltlicher Natur: durch eine Heirat in der Familie verbleibt auch der Besitz in der Familie.

Die Geschwisterehe im königlichen Umfeld

Spätestens für Königshäuser aus dem Neuen Reich lassen sich Ehen zwischen Halb- oder Vollgeschwistern feststellen: beispielsweise bei Amenophis I., Thutmosis II., Amenophis II., Thutmosis IV. oder Ramses II. In ihrer Publikation haben DODSON / HILTON 2010 die königlichen Familien von der Frühzeit bis zur Ptolemäischen Zeit mit Stammbäumen aufbereitet, wodurch die Geschwisterehen deutlich optisch erkennbar sind. Die Beweggründe für eine königliche Eheschließung können nicht nur emotionaler, sondern auch politischer Natur sein. Ein Beispiel hierfür ist die Heirat von Ramses II., die den ägyptisch-hethitischen Friedensvertrag „besiegelte“. Der Pharao heiratete die hethitische Prinzessin Maathorneferu.

Ein weiterer Grund für Geschwisterehen ist die Anlehnung an den Isis-Osiris-Mythos. Das Götterpaar ist ein ideeller Grundpfeiler im Konzept des altägyptischen Königtums: Der Götterkönig Osiris wird von seinem Bruder Seth ermordet. Isis kümmert sich um die Mumifizierung und das Begräbnis ihres Mannes und zeugt mit ihm posthum den gemeinsamen Sohn Horus. Um seinen Vater zu beerben, muss Horus jedoch zunächst einen Rechtsstreit gegen seinen Onkel Seth führen und kann so schließlich den Königsthron übernehmen. In der altägyptischen Vorstellung ist jeder Pharao die Reinkarnation des Gottes Horus, der entsprechend der Dreiheit (Trinität) der göttlichen Herrscherfamilie ebenfalls eine Familie um sich hat, die mindestens aus Vater, Mutter und Kind besteht. Gerade für die Frage nach einer Erklärung für Geschwisterehen im königlichen Umfeld ist dies ein häufig zitierter Ansatz: um die göttliche Familie zu imitieren, ehelicht Pharao seine Schwester. Ähnlich wie bei nicht-königlichen Familien ist ein dritter Beweggrund für eine entsprechende königliche Eheschließung auch die Sicherung des Besitzes – oder eher gesagt der Dynastie.

Zusammenfassung

Blickt man zurück auf das Eingangszitat bleiben nun zwei Möglichkeiten zur Interpretation: „deine Frau, <deine> Schwester bei der (eigenen) Mutter“ könnte also tatsächlich auf eine biologische Verwandtschaft hindeuten. Somit läge ein direktes Geschwisterverhältnis vor. Andererseits findet sich die Bezeichnung „mein Bruder“ und „meine Schwester“ für Ehepartner auch in Grabinschriften von Paaren, bei denen der biographische Teil jedoch deutlich macht, dass keine Blutsverwandtschaft vorliegt. Somit könnte diese Formulierung auch auf ein besonders enges, fast schon familiäres Verhältnis des Paares zueinander stützen. Ergänzend können hier die Untersuchungen von McCORQUODALE angeführt werden: Die Autorin untersuchte Abbildungen von Familien aus Gräbern des Alten Reiches. Jene Darstellungen von Frauen, die durch die Inschrift klar als die Ehefrau bezeichnet werden zeigen, dass sie den Mann mit einer Hand am Oberkörper berührt. Im Gegensatz dazu ist diese Geste bei Frauen, die laut Inschrift als Schwester ausgewiesen sind, nicht überliefert. ■

Literaturverzeichnis

CERNÝ 1954

Cerný, Jaroslav, *Consanguineous marriages in pharaonic Egypt*, JEA 40, 23–29

DODSON/HILTON 2010

Dodson, Aidan / Hilton, Dyan, *The Complete Royal Families of Ancient Egypt*, London

ERMAN 1923

Erman, Adolf, *Die Literatur der Aegypter. Gedichte, Erzählungen und Lehrbücher aus dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr.*, Leipzig

HOFFMANN / QUACK 2018

Hoffmann, Friedhelm / Quack, Joachim, *Anthologie der demotischen Literatur, Einführung und Quellentexte zur Ägyptologie, Band 4*, Berlin

LICHTHEIM 1974

Lichtheim, Miriam, *Ancient Egyptian Literature. A Book of Readings, Volume II: The New Kingdom*, Berkeley, Los Angeles, London

McCORQUODALE 2013

McCorquodale, Kim, *Representations of the Family in the Egyptian Old Kingdom. Women and marriage*, BAR International Series 2513, Oxford

POSENER 1951–1972

Posener, Georges, *Catalogue des Ostraca Hiératiques littéraires de Deir el Médineh. Tome II, Nos 1109 – 1266*, Documents de fouilles 18, Kairo

ROBINSON 2020

Robinson, Joanne-Marie, *„Blood is thicker than water“ – non royal consanguineous marriage in Ancient Egypt: an exploration of economic and biological outcomes*, Oxford

TYLDESLEY 2008

Tyldesley, Joyce, *Die Königinnen des Alten Ägypten. Von den frühen Dynastien bis zum Tod Kleopatras*, Leipzig

WILLIS 2006

Willis, Roy (Hg.), *Mythologie*, Köln

KUNST

HATHOR UND MADRIGALE

MODERNE VERTONUNGEN ALTÄGYPTISCHER TEXTE

SONIA FOCKE

In der letzten MAAT haben wir einige moderne und zeitgenössische Komponisten kennengelernt, die sich vom Aton-Hymnus des Königs Echnaton haben inspirieren lassen. In dieser Ausgabe wollen wir uns anderen Stücken der altägyptischen Lyrik zuwenden, die im 19. und 20. Jahrhundert mit Musik unterlegt worden sind.

Bantock, Egyptische Gesänge (1898)

Das musikalische Werk des britischen Komponisten Sir Granville Bantock (1868-1946) war äußerst vielfältig, sowohl rein instrumental als auch choral, darunter einige thematische Liedersammlungen für Stimme und Klavier. Diese waren vor der Allgegenwart des Phonographen und des Radio sehr beliebt, denn der einzige Weg Musik zu hören, war, ins Konzert zu gehen oder sie selbst zu machen. Die meisten solcher Lieder sind für den Violineklavier geschrieben, in dem die meisten Stimmlagen liegen.

Bantocks „Songs of Egypt“ - welche 1898 gleich mit einer deutschen Übersetzung von F.H. Schneider publiziert wurden - waren also nicht für große Symphoniehallen bestimmt, sondern für kleinere Privatkonzerte der *haute société* oder noch behaglichere Konzerte geschickter Amateure.

Dieser Zyklus von sechs Liedern war für eine reine Klavierbegleitung komponiert; die Lieder sind leichter, eher intimer Natur.

Hier stand die reine Unterhaltung im Hintergrund, ganz im Sinne einer Zeit, in der die Romantik Ägypten als mystisches Land erfasste und Werke hervorbrachte wie Théophile Gautiers „Une Nuit de Cléopâtre“ (1838), „Le pied de momie“ (1840), und „Le Roman de la Momie“ (1857), Louisa May Alcotts „The Mummy's Curse“ (1869), H. Rider Haggards „Cleopatra“ (1888) und Arthur Conan Doyles „The Ring of Thoth“ (1890). Auch Bantock hat sich nicht so sehr an historische Genauigkeit gehalten, sondern wollte die romantische Idee von Ägypten wiedergeben. Nimmt man die Texte aber näher unter die Lupe, kann man bei fünf von den sechs Liedern trotzdem feststellen, von welchen altägyptischen Texten die Lyrikerin Helen F. Schweitzer sich inspirieren ließ. Woher sie die Texte kannte, ist nicht ersichtlich; unter anderem besaß sie aber Zugang zur Übersetzung des Totenbuchs von Sir E.A. Wallis Budge (1895) und anderen populärwissenschaftlichen Werke.

Lied 2 „Im Garten“: Dieses Lied scheint seine Inspiration aus zwei unterschiedlichen Zyklen von Liebesliedern zu beziehen. Man findet die im Lied beschriebenen „schönen Vögel aus Arabien“ mit „myrrhenduftend Gefieder“ in der erste Strophe der „Schönen, erfreuenden Gesänge für Deine Geliebte, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flur kommt“ wieder:

„Vielerlei Vögel von Punt lassen sich nieder auf Ägypten, mit Myrrhe gesalbt (...) Ich ließ Dich den Klageruf hören, meines schönen mit Myrrhe gesalbten, als Du dort bei mir warst, und ich die Falle stelle.“ (SCHOTT 1950, 50)

Die Erwähnung der Sykomore als Bote der Liebe lehnt sich dagegen an die „Baumgartenlieder“ an:

„Die kleine Sykomore, die sie mit ihrer Hand gepflanzt hat, bewegt ihren Mund, zu sprechen.“ (SCHOTT 1950, 59-60)

Lied 1 „Anrufung des Nils“:

Trotz des Namens wird in diesem Stück vor allem der Gott Osiris in seiner Funktion als Gott der Auferstehung und der Ernte angerufen - natürlich auch Themen, die traditionell mit dem Nil verbunden waren. Der Text entspricht keinem der bekannten Nilhymnen, weist aber gewisse Ähnlichkeiten auf mit dem Osiris-Hymnus, welcher auf der Stele C 286 im Louvre und einer Stele des British Museums (o.Nr.) überliefert ist. (ASSMANN 1999, 477, 481)



Lied 3 „Der Unaussprechliche“: Dieses Lied ist stark von Spruch 17 des Totenbuches inspiriert, in dem das Wesen des Sonnengottes in seiner Form Atum beschrieben und durch wohl später entstandene Glossen kommentiert wird. Vor allem der Satz: „I was yesterday and I know the morrow / Ich war gestern und ich kenn' das Morgen“ wurde direkt übernommen. Andere Zeilen sind auch eindeutig vom Spruch 17 entnommen und neu zusammengestellt worden:

„Sleeping upon the heaven's endless ocean“ deutet hin auf „der ich allein war im Urgewässer“
 „From the beginning was my being“ kommt von „am Beginn seiner [Atums] Herrschaft über das, was er geschaffen hat“
 „I am the death and birth“ und „I am the night and the morning“ nehmen Gedanken auf, die man in den Glossen wiederfindet.
 (HORNUNG 1990)

Die anderen Strophen nehmen diese und ähnliche Gedanken auf und extrapolieren im dramatisch-lyrischen Stil der Romantik.

Lied 4 „Brautlied“: Allein von allen Liedern dieses Zyklus ist es mir nicht gelungen, ein altägyptisches Vorbild zu finden. Die Idee einer „Braut“ ist den Ägyptern an sich fremd – man ist verheiratet oder nicht. Die Ehe wird nicht durch religiöse Riten sondern durch eine rein irdische Feier mit Bankett zelebriert. Es sind keine Texte oder Lieder einer solchen Hochzeit überliefert.

Lied 5 „Klage der Isis“: Die Klage der Isis scheint in vielerlei Hinsicht von „The Festival Songs of Isis and Nephthys“ inspiriert zu sein. Die Suche der Isis nach ihrem Gatten, ihre Sehnsucht nach ihm und ihr Schrei, dass sie alleine sei – alle diese Elemente wurden zu einem reimenden Gedicht umgewandelt und mit westlicher Bildersprache versehen (zum Beispiel hat der Ozean – „lonely by land and sea, still I am wand'ring on, searching the earth, the wave, seeking his hidden grave“ – keine Bedeutung für altägyptische Wortbilder). Interessanterweise hat der deutsche Text „Einsam auf Strass' und Weg wandernd, hab' ich geweint, keiner mir Antwort gab, frag' ich nach seinem Grab“ diese Anspielungen nicht und kommt des Reimes wegen unfreiwillig näher an das Original (in dem Isis „die Wege abschreitet, seit deine Liebe zu mir kam / ich wandere auf Erde und bin unermüdlich auf der Suche nach dir“ (FAULKNER 1936, Zeile 13-1).

Lied 6 „Festgesang“: Das letzte Lied im Zyklus lehnt sich stark an die altägyptischen Harfnerlieder an. Diese Gedichte, in thebanischen Gräbern der 18. Dynastie oft über dem Bild eines (vermeintlich) blinden Harfners angebracht, sind ein Lobpreis auf den Moment und die Freuden des Lebens, denn der Tod kommt nur allzu schnell. Auch hier hat Helen Schweitzer sich mehr an den Ton als die genaue Wortwahl gehalten und viele Ausdrücke „modernisiert“, um sie besser in die Bildsprache der Romantik einzufügen:

„And kiss and clasp thy heart's desire since all will end the same, Oh! Wreath the bowl with lotus flowers and drop the rose-leaves in the wine, and feast away the festal hours, live while thy life is thine.“ / „Und küss' und herz' zu allen Zeiten, denn Alles wird vergeh'n wie Schaum. O kränz' die Schal' mit Lotoszweigen, misch' Rosenblätter in den Wein und schliesse froh den Festesreigen. Leb' so lang' das Leben dein.“

Dies entspricht gut einer Strophe, die in zwei Gräbern zu finden ist (SCHOTT 1950 Nr.96 (Neferhotep) und 98 (Inherchau)): „Feiere einen schönen Tag [NN]! Gib Balsam und Wohlgeruch zusammen an Deine Nase, Kränze von Lotus und Liebesäpfel auf deine Brust, während Deine Frau, die in Deinem Herzen ist, bei Dir sitzt.“

Bergman, Hathor Suite 1971

Erik Bergman (1911-2006) ein finnischer Komponist, der vor allem für seine Chorstücke bekannt ist vertonte schon 1959 den Atonhymnus des Königs Echnaton. Als der finnische Rundfunk ihn 1971 um eine Auftragsarbeit bat, hat er sich nochmals für die Vertonung ägyptischer Texte entschieden – wiederum als Chorstück mit Orchester, mit Sopran und Bariton als Solostimmen. Bergman, der eine Zeitlang in Deutschland studiert hat, suchte sich fünf altägyptische Texte in deutscher Übersetzung aus, die dann von Keith Bosley ins Englische übersetzt wurden. Es handelt sich dabei um Texte, die in Siegfried Schotts Veröffentlichung „Altägyptische Liebeslieder“ (1950) erschienen sind. Schott hat zu den eigentlichen Liebesliedern auch eine Fülle von Texten zusammengestellt, die mit diesem Thema in Verbindung stehen. Bergman wählte fünf Texte für die fünf Teile seiner Komposition, die Bezug zur Göttin Hathor haben:

Teil I kommt aus „einem thebanischen Grab des Mittleren Reiches“ sowie den Felsgräbern von Meir und Beni Hassan (SCHOTT 1950, 73-74 und 227-228, Anm.4-6). Dabei hat Bergman hat die Texte 5 und 6 bei Schott getauscht.

Teil II kommt aus dem Grab des Antefoker (SCHOTT 1950, 74 und 228, Anm. 7).

Teil III – V greifen Festlieder aus der Spätzeit, vor allem aus dem Hathor-Tempel von Denderah, auf (SCHOTT 150, 76 und 228, Anm. 15).

Die Hathor-Suite wurde mehrmals aufgenommen und veröffentlicht:

1986 von Chandos im Album „Erik Bergman: Nox / Bim Bam Bum / Fåglarna / Hathor Suite“

1989 von Finlandia Records im Album „Erik Bergman: Works for Mixed Choir“

2011 von Finlandia Records, im Album „Meet the Composer: Erik Bergman“ (u.a. auf Spotify verfügbar)

Shin-ichiro Ikebe

Die „5 Madorigals: Texts from The Love Poems of Ancient Egypt“ des japanischen Komponisten Shin-ichiro Ikebe (geb. 1943), sind eine kleine Kostbarkeit. Ein Madrigal ist eine mehrstimmige a-capella Form (ohne Instrumentalbegleitung), das aus formalen italienischen Gedichten als weltliches Pendant zu den religiösen mehrstimmigen Gesängen in der Renaissance entstand. Madrigale blieben bis in den Barock sehr beliebt und erlebten in der Romantik des 19. Jahrhunderts eine neue Blüte. Das Zwischenspiel der Stimmen, vier bis sechs an der Zahl, ist oft sehr komplex und lautmalerisch; zeitweise ersetzen die Stimmen die fehlende Instrumentation.

Ikebe wählte fünf Lieder aus dem Papyrus Harris 500. Isamu Taniguchi, der den Text dafür schrieb, gibt an, dass er als Vorlage für seine Übersetzung ins Japanische die Arbeit des italienisch-russischen Ägyptologen Boris de Rachelwiltz (1926-1997) benutzt hat. De Rachelwiltz hat 1955 Lieder des Papyrus Harris unter dem Titel „Liriche amoroze degli antichi egiziani“ veröffentlicht; Taniguchi bezieht sich aber auf „The Love Poems of Ancient Egypt“ (1978) – eine Übersetzung eines Teils von de Rachelwitzes Werk ins Englische durch dessen Schwiegervater Ezra Weston Loomis Pound, einen amerikanischen Einwanderer und faschistischen Kollaborateur während des 2. Weltkriegs (als Zweitautor wird ein gewisser Noel Stock genannt).

Es handelt sich dabei also um eine Übersetzung einer Übersetzung (möglicherweise selbst eine Übersetzung) – also vom Altägyptischen ins Italienische ins Englische ins Japanische. Und da ich mich einer Übersetzung aus dem Japanischen bedienen musste (mit herzlichen Dank an Frau Eva-Maria Kieselbach, die sich auch mit der Zuordnung auseinander gesetzt hat), war die genaue Zuordnung der einzelnen Madrigale zu bestimmten Lieder sehr spannend:

BERICHT

NEUES AUS DEM MUSEUM

Lied 1 „Hidoi me ni awase ya garu“/

„Diese schrecklich Augen“: erste Liedersammlung des Papyrus Harris 500 (Titel nicht erhalten), Lied 6 (SCHOTT 1950, 48)

Lied 2 „Watashi no ami“ / „Mein Netz“:

Liedersammlung „Beginn der schönen, erfreuenden Gesänge für deine Geliebte, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flur kommt“, Lied 2 (SCHOTT 1950, 51)

Lied 3 „Watashi no shinzô“ / „Mein Herz“:

Liedersammlung „Beginn der schönen, erfreuenden Gesänge für deine Geliebte, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flur kommt“, Lied 3 (SCHOTT 1950, 51)

Lied 4 „Akatsugi desu yo“ / „Morgendämmerung“:

Liedersammlung „Beginn der schönen, erfreuenden Gesänge für deine Geliebte, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flur kommt“, Lied 6 (SCHOTT 1950, 52)

Lied 5 „Ano hito no ashioto“ / „Deine Schritte“:

Liedersammlung „Beginn der schönen, erfreuenden Gesänge für deine Geliebte, die dein Herz liebt, wenn sie von der Flur kommt“, Lied 7 (SCHOTT 1950, 53)

Fazit

Neben dem Atonhymnus, der in MAAT 21 behandelt wurde, genießt die altägyptische Liebeslyrik die größte Beliebtheit für moderne Vertonungen – die Liebeslieder tauchen an zwei Stellen im Werk Bantock und als Hauptmotiv von Ikebes Komposition auf und sind auch in den Texten der Klanginstallation „The Pomegranate Tree“ von Mark Polscher, die speziell für das Münchner Ägyptische Museum komponiert wurde, vorhanden (der Titel bezieht sich auf die sogenannten Baumgartenlieder des Papyrus Turin 1966). Sogar die Hathor-Suite hat einen Bezug zur Liebe – da Hathor, „die Goldene“, als Göttin der Liebe gilt. ■

Literaturverzeichnis

ASSMANN 1999

Assmann, Jan, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, Freiburg & Göttingen

BANTOCK 1898

Bantock, Granville, *Songs of Egypt/Egyptische Gesänge. A Cycle of Six Songs*, Breitkopf & Härtel, Berlin-Brüssel-Leipzig-London-New York

BERGMAN 1986

Bergman, Erik, *Hathor-Suite für Sopran, Bariton, gem. Chor und Instrumentalensemble, op.70, Offset Oy*, Helsinki

FAULKNER 1936

Faulkner, R.O., *The Bremner-Rhind Papyrus*, JEA 22, 121-140

HORNUNG 1990

Hornung, Erik, *Das Totenbuch der Ägypter*, Zürich und München

IKEBE 2006

Ikebe, Shin-ichiro, *5 Madorigals. Texts from the Love Poems of Ancient Egypt for Mixed Voices (a cappella)*, ONGAKU NO TOMO SHA CORP., Tokyo

SCHOTT 1950

Schott, Siegfried, *Altägyptische Liebeslieder*, Zürich und Stuttgart

Freundeskreis

Wir freuen uns sehr, dass wir auf Vermittlung von Herrn Wiegand mit Herr Klaus-Ulrich Pfeiffer wieder einen sehr erfahrenen und kompetenten Wirtschaftsprüfer und Steuerberater als Rechnungsprüfer gewinnen konnten. In der Mitgliederversammlung des Freundeskreises wurde Frau Dr. Sylvia Schoske als neue Schriftführerin des Vorstandes bestätigt.

Lange Nacht der Museen 2021

Fast 4.500 Besucher*innen fanden am 16. Oktober zur Langen Nacht der Museen ihren Weg ins Museum und auch das Wetter spielte mit milden Herbsttemperaturen mit.

Ein Rückblick mit vielen Bildern findet sich auf www.muenchner.de/museumsnacht

Zum Vormerken: am 15. Oktober 2022 findet die nächste Lange Nacht der Museen statt.

Frag den Ägypter

Mit „Massive Bauwerke für massive Styler“ ist kürzlich die zweite Folge unserer Erklärfilme auf YouTube erschienen. In gewohnt flapsiger Art erklärt Tjeti, wie man Pyramiden gebaut hat (Folge 1) und was denn eigentlich der Zweck dieser Bauwerke war.

Mehr Informationen unter www.smaek.de/frag-den-aegypter

Wir freuen uns auch immer über neue Themenvorschläge.

Naga-Projekt

Im Herbst 2021 ist die aktuelle Grabungskampagne gestartet.

DUCKOMENTA

Die aktuelle Sonderausstellung „DUCKOMENTA – Auf den Spuren der Enten“ wird bis zum 20.2.2022 verlängert.

Podcast

Halloween 2021 rief nach einer Sonderfolge in unserem regelmäßigen Podcast, zumal unsere jährliche Grusel-führung entfallen musste – so haben wir uns zu Verbrechen und Verschwörung im alten Ägypten informiert, und dabei so viel gefunden, dass wir diesem Thema auch unsere nächste Vortragsreihe widmen (siehe Quartalsprogramm).

Alle bisher erschienenen Podcast-Folgen finden Sie auf www.anchor.fm/smaek - auch hier nehmen wir gerne Themenvorschläge entgegen.

Auf dem Weg zur Nachhaltigkeit

In den Kunst- und Kulturinstitutionen Deutschlands ist ein Bewusstsein für die Relevanz von Umwelt- und Naturschutz schon lange präsent, wie ungezählte künstlerische Beiträge, Ausstellungen, Theaterinszenierungen, Musik- und Opernproduktionen in den vergangenen Dezennien zeigen. Dass aber Kunst- und Kulturbetriebe selbst auch erhebliche Umwelteinflüsse haben, beginnt erst langsam ins Bewusstsein der Institutionen zu dringen. Der Freistaat Bayern soll nach einer Regierungserklärung von Ministerpräsident Markus Söder vom 21. Juli 2021 bis zum Jahr 2040 klimaneutral sein. Dieses Ziel zu erreichen, bedarf es großer Anstrengungen. Das Staatliche Museum Ägyptischer Kunst möchte als eine vom Freistaat Bayern getragene Kulturinstitution ihren Beitrag leisten und Maßnahmen ökologischer Nachhaltigkeit in die Betriebsprozesse integrieren, um schädliche Treibhausgase einzusparen. Auch in vielen anderen Bereichen, in denen der Museumsbetrieb Umwelteinflüsse hat, möchte das Museum seinen Fußabdruck reduzieren. Dazu hat das Museum begonnen, seine Umwelteinflüsse zu identifizieren und zu bilanzieren. Im nächsten Schritt erarbeitet das Museum Maßnahmen, um seinen ökologischen Fußabdruck zu reduzieren.

IMPRESSUM

AUTOR*INNEN

Roxane Bicker M.A., Ägyptologin
Leitung Kulturvermittlung, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

Jessica Izak B.A., Ägyptologin
Fachbereich Ägyptologie, Universität Basel

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

Dr. Jan Dahms, Ägyptologe
Konservator, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst

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

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

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

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

Dr. Alexander Schütze, Ägyptologe
Institut für Ägyptologie und Koptologie, LMU München

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

BILDNACHWEIS

Titel: Roxane Bicker, SMÄK | Inhalt: Marianne Franke, SMÄK | S. 02: SMÄK | S. 03: Marianne Franke, SMÄK | S. 05: Marianne Franke, SMÄK | S. 06: SMÄK | S. 07: SMÄK | S. 09: SMÄK; Stefan Winter; Dom Perignon | S. 10: SMÄK | S. 11: Marianne Franke, SMÄK | S. 12: SMÄK | S. 13: Roxane Bicker, SMÄK | S. 15: SMÄK | S. 16: Marianne Franke, SMÄK | S. 17: University College London; Marianne Franke, SMÄK | S. 18: Nicholson 2013, 142, Abb. 7.5; Marianne Franke, SMÄK | S. 19: Jakub Jedrzejewski, Projekt Tuna el-Gebel | S. 20: Musée du Louvre / Christian Décamps; Marianne Franke, SMÄK | S. 21: Edith Bernhauer, Projekt Tuna el-Gebel; Marianne Franke, SMÄK | S. 23: Marianne Franke, SMÄK | S. 25: Marianne Franke, SMÄK; British Museum | S. 27: Thomson 1973, Abb. 2 | S. 28: Marianne Franke, SMÄK | S. 29: Marianne Franke, SMÄK | S. 30: Marianne Franke, SMÄK | S. 31: Kunsthistorisches Museum Wien; British Museum | S. 34: Marianne Franke, SMÄK | S. 35: Marianne Franke, SMÄK | S. 36: Marianne Franke, SMÄK | S. 37: Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung / Sandra Steiß; Brooklyn Museum | S. 38: Marianne Franke, SMÄK | S. 39: UniDia; Marianne Franke, SMÄK | S. 40: Marianne Franke, SMÄK | S. 41: Marianne Franke, SMÄK | S. 42: Marianne Franke, SMÄK | S. 43: Annegret Wildung | S. 44: Humbert 1998, Abb. 172, 81 | S. 45: SMÄK | S. 47: Marianne Franke | S. 51: Bantock, Egyptische Gesänge

IMPRESSUM

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

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

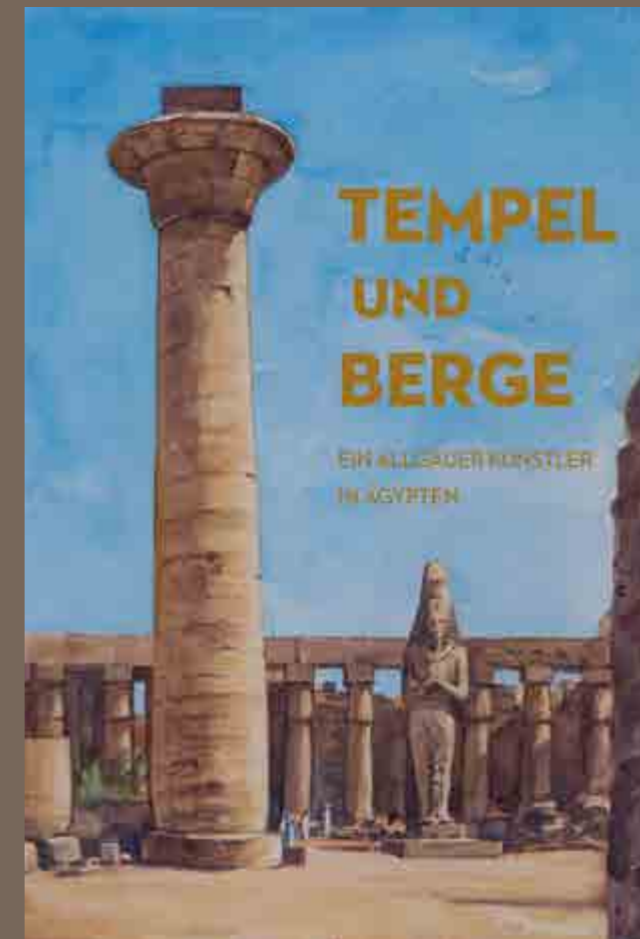
© Staatliches Museum Ägyptischer Kunst
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers.

SHOPCAFÉ

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

Im Shopcafé finden Sie:

- Backwaren von 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



GESCHENKTIPP KALENDER TEMPEL UND BERGE

Die Zeichnungen und Aquarelle des Kaufbeurer Künstlers Eduard Wildung (1901–1987) sind eine sehr persönliche Aufarbeitung eines großen Reiseerlebnisses im Januar 1970. Sie formulieren auch ein Ägyptenbild, wie es sich vielen Ägyptenreisenden als unvergessliche Erinnerung eingeprägt hat.

DIN A3 (29,7 x 42 cm),
12 Monatsblätter, Spiralbindung, € 15,-
Erhältlich im Museumsshop.
Der Verkaufserlös fließt dem Grabungsprojekt „Naga“ des Ägyptischen Museums zu

FREUNDESKREIS
DES ÄGYPTISCHEN
MUSEUMS
MÜNCHEN E.V.



Abschiede und Neuzugänge –
beides finden Sie im vorliegenden MAAT 22.
Dazu bringen wir Ihnen am Thema Fayence
die vielfältige – und für die Öffentlichkeit
meist unsichtbare – Museumsarbeit näher
und wagen einen musikalischen Blick
in neuere Zeiten.

Preis: € 5,-

ISSN 2510-3652